Bilen Işıktaş

1930'lar Türkiyesi'nde
Müziğin Ekonomi-Politiği

Erken Cumhuriyet'in Sesleri

A. Sırrı'nın Kaleminden
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar?"



iletişim

İletişim Yayınları 3462 • Araştırma-İnceleme Dizisi 590
ISBN-13: 978-975-05-3723-3
© 2024 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM
1. Baskı 2024, İstanbul

EDİTÖR Kıvanç Koçak
DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK Suat Aysu
KAPAK FOTOĞRAFI Selahattin Pınar, Safiye Ayla,
Yorgo Bacanos gibi ünlü isimler bir konser sırasında.
[Kaynak: (ed.) Coşkun Yılmaz, *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi*, İBB Kültür A.Ş., cilt 10, 2015, s. 78.]
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ ve DİZİN Oben Üçke

BASKI Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871
Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul
Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

BİLEN IŞIKTAŞ

1930'lar Türkiyesi'nde Müziğin Ekonomi-Politiği

Erken Cumhuriyet'in Sesleri

A. Sırrı'nın Kaleminden "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?"

iletişim

BİLEN IŞIKTAŞ 1980 yılında İstanbul'da doğdu. 2003'te İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler ve Ses Eğitimi Bölümü'nde eğitime başladı. 2008 yılında girdiği İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği yüksek lisans programından "Şerif Muhiddin Targan'ın Ud Tekniğine Katkısı: 6 Ud Taksiminin Analizi" başlıklı tezini hazırlayarak 2011'de mezun oldu. Haziran 2009'da Beyrut'ta bulunan Holy Spirit Üniversitesi Kaslik (USEK) ve Arap Müzik Akademisi tarafından düzenlenen uluslararası ud yarışmasında dünya ikincisi oldu. 3Dem Ud Trio ile birlikte hazırladıkları "Geç" isimli albümde yer aldı. 2012 yılında başladığı İTÜ SBE Müzikoloji ve Müzik Teorisi doktora programını "Osmanlı'dan Cumhuriyete Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüozite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan" başlıklı tezle 2016'da tamamladı. Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İsviçre, İngiltere, İtalya, Lübnan, Endonezya, Güney Kore ve Malezya gibi birçok ülkede uduyla konserler verdi. Halen İstanbul'da, Cemal Reşit Rey Türk Müziği Topluluğu'nun ud sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Prof. Dr. Işıktaş, yurt içinde ve yurt dışında pek çok uluslararası sempozyumda bildirileriyle, kitap bölümleri ve makaleleriyle yer aldı. Bilimsel çalışmalarını müzik sosyolojisi, tarihsel müzikoloji, Osmanlı/Türk müziği, modernleşmenin müzik üzerine etkisi, Frankfurt Okulu ve popüler kültür gibi konular üzerine yoğunlaştırmaktadır. Müzikle ilgili kitapları: *Harflerin ve Seslerin Ruhundaki Seyyahlar: Mehmed Âkif Ersoy ve Şerif Muhiddin Targan* (İdeal Kültür Yayıncılık, İstanbul, 2017); Türkiye Yazarlar Birliği (TYB) 2018, "Yılın Yazar, Fikir Adamı ve Sanatçıları Ödülleri" biyografi dalında ödül kazanan kitabı: *Peygamber'in Dâhi Torunu: Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Bireyselleşme, Virtüozite*" (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018). *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi, Denizkızı Eftalya, Dönemi, Yaşamı ve Çevresi* (İletişim Yayınları, İstanbul, 2023). Işıktaş, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı'nda öğretim üyesidir.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR 9

SUNUŞ

MÜZİĞİN RUHU VE MADDESİ • ALİ ERGUR 11

GİRİŞ 17

Tefrika ve müziğin ekonomi-politiği 24

BİRİNCİ BÖLÜM

ERKEN CUMHURİYET'İN SES DÜNYASI 47

Gramofonun cazibesiyle fısıldananlar: Gözünü aç Aşir! 47

Üretim ve sermaye arasında işlenen kayıp sesler 56

Kömür madenindeki kanaryalar 66

Devrin sosyoekonomik panoraması ve müzik yaşamı 68

Müzikal bir paradoks: Zaro Ağa'ya frak giydirmek 75

Bitmez tükenmez bir dert: "Musiki İnkılabı" diyorlar buna 78

Değişen toplum-değişen müzik: Türk musikisine Avrupa kulağı 87

Söz, halka ulaşan nağmelerin yaratıcısı Sadettin Kaynak'ta 94

Meyhaneyle konser salonu arasına sıkışan alaturka müzik 98

KİMLERDİR, NE KAZANIRLAR? 115
Tefrikanın mimarı, gazeteci Ahmet Sırrı Uzelli 115

Safiye Hanım 123
Safiye [Ayla] Hanım (1907?-1998): Issız ufuklara can veren ses 126

Vedia Rıza Hanım 131
Sesiyle levhaları ibda eden Vedia Rıza [Giz] (1903-?) 133

Makbule Hanım 139
Makbule [Enver] Hanım (1902-?):
Ninniden türküye kantodan gazele aşina bir ses 141

Kemençeci Aleko Efendi 145
Kemençeci Aleko [Bacanos] (1888-1950):
Kemençesiyle musiki evrenini dolduran üstat 147

Yorgo Efendi 153
Udun efendisi: Yorgo [Bacanos] (1900-1977) 155

Kemençeci Anastas Efendi 161
Vasil'in kıymetli çırağı Anastas [Leondaridis] (1880?-1945) 163

Münir Nurettin Bey 169
Hanendelikten solistliğe bir kutup: Münir Nurettin [Selçuk] (1900-1981) 174

Hikmet Rıza Hanım 181
Sahneden plaklara eşsiz bir bülbül: Hikmet Rıza [Sesgör] Hanım (1909-?) 184

Yesarî Asım Bey 189
Ati ile mazi arasında bir bestekâr: Yesarî Asım [Arsoy] (1896-1992) 191

Denizkızı Eftalya Hanım 197
Boğaziçi'nin büyülü sesi Denizkızı Eftalya (1891-1939) 200

Kemanî Sadi Bey 207
Kemanî Sadi [Işılay] (1889-1969): Sahnede benzersiz bir maestro 210

Nebiloğlu Hakkı Bey 215
Nebiloğlu İsmail Hakkı (1893?-1965):
Yaşamı seslerle resmeden besteci 219

Lavtacı Ovrik Efendi 225
Fasıl müziğinin vazgeçilmezi:
Lavtacı Ovrik [Hovrik/Ovrestes Kazasyan] (1872-1936) 228

Neyzen İhsan Bey ... 231
Mektepten sahnelere musikide bir nefes:
Neyzen İhsan [Aziz] Bey (1884-1935) ... 233
Hamiyet Hanım ... 239
Hamiyet [Yüceses] Hanım (1916-1996): Türkiye ses kraliçesi ... 241
Şamram Hanım ... 247
Kantoda "Üstade-i Sanat":
Şamram [Kelleciyan] Hanım (1870?-1955) ... 254
SONSÖZ
"HAYATI BECEREMEDİM" ... 259
EKLER ... 263
EK 1 **Münir Nurettin Bey'in Konseri** ... 265
EK 2 **İstanbul Radyosu'nda Bir Saat** ... 267
EK 3 **A. Sırrı Uzelli'nin *Servet-i Fünûn - Resimli Uyanış Dergisi*'ndeki Yazıları** ... 271
EK 4 **A. Sırrı Uzelli'nin Çeşitli Yazı ve Şiirlerinden Bir Seçki** ... 273
KAYNAKÇA ... 275
DİZİN ... 293

TEŞEKKÜR

Araştırmalarım sırasında her zaman yanımda yer alan, bulduğum türlü evrakın heyecanını birlikte yaşayarak zevk aldığım, her gün yeni şeyler öğrendiğim canım hocam, ağabeyim Prof. Dr. Namık Sinan Turan'ın varlığı bir sonraki çalışmalarım için de ilham kaynağı, kendisine teşekkürlerimi içtenlikle sunarım. Değerli hocam Prof. Dr. Ali Ergur'un öğrencisi olma şansını elde ettiğim için çok şanslı hissediyorum, yazdığı sunuşla beni onurlandırdı. Düşünceleri, yönlendirmeleri, okuma tavsiyeleri hep ufuk açıcı olmuştur. Bir başka teşekkür de çalışmalarımdaki samimi yardım ve desteği için genç siyaset bilimci, sevgili kardeşim Uğur Altuntaş'a. İBB Yayınları Genel Yayın Yönetmeni Ahmet Bozkurt'a ve yine yayınevinden Ömer Faruk Enli'ye görsel arşivlerindeki araştırmalarım süresince gösterdikleri ilgi ve yardımları için teşekkür ederim. "Sen yazdıklarını lütfen önce bana göster" diyen ve beni her defasında motive eden İletişim Yayınları ailesinin kıymetli editörü, dostum Kıvanç Koçak'ın bilgisi, deneyimi ve tavsiyeleri çalışmamın sizlere daha iyi şekilde ulaşmasını sağladı; iyi ki yazdıklarımı evvela onunla paylaşıyorum, var olsun.

Ulaştığım her yazıda gerçekten duygulandım, yeri geldi kütüphanede farkında olmadan coştum, ayağa kalktım. Umarım

aynı duygu sizlere de ulaşır. Çalışmadaki başlıklar ve meseleler bizlere dönemin panoramasını sunuyor. Kitabın genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve müzik tarihinin gölgede kalmış bir kısmını aydınlatması beklentisiyle...

BILEN IŞIKTAŞ

MÜZİĞİN RUHU VE MADDESİ

ALİ ERGUR

Müzik gerek müzikseverler arasında gerek müzik icracıları nezdinde ağırlıkla salt estetik bir olgu olarak tasavvur edilir. Basmakalıp bir formüle dönüşmüş olan "güzel duyguların uyumlu ifadesi" (veya buna benzer bir klişe) tanımı, müziği anlamak için bilimsel hiçbir dayanağı olmayan eğreti bir duygusal çıkış olarak kalmaya mahkûmdur; zira müzik toplumsal bir olgudur. Her toplumsal olgunun niteliklerinde bulduğumuz özellikler ve kıstaslar, müzikte de bulunur; hatta müzik, toplumsal olanın izlerini en doğrudan ve çarpıcı şekilde taşıyan ayrıcalıklı bir mecra olarak tanımlanabilir. Müziğin zamana ve mekâna *sızan* özelliği, onu diğer sanatlardan farklı kılar. Müzik, somut bir plastik varlığı olmadığı için çok uçucu, hem somut hem soyut anlamdaki dünyaları dönüştürme becerisine sahip olduğu için çok kalıcı bir özellik arz eder. Müzik zamanda örgütlenir, mekânı sarar; her ikisinde de hem vardır hem yoktur. Vardır, çünkü onun bütün zihinsel tortusu toplumsal alanda süregiderek anlamları taşır. Yoktur, çünkü müzik yalnızca tek bir anda mevcut olabilir; öncesi ve sonrasında yoktur. Müziği canlı, sürekli, yaygın kılan, onun toplumsal bellekte tortulanan ve yeniden üretilen karakteridir. Toplumsal olan, *müzikle ve müzikte* inşa edilir. Bu açıdan müzik yalnızca bir metafor

değil, bizzat *toplumsalın ruhu* olarak nitelenebilir. Toplum hayatının bütün bileşenleri müzikte stilize şekilde temsil edildiği gibi, müziksel olay, durum ve anlam aktarımları toplum düzenine ivme verir, teşvik eder, onun çatışma ve bütünleşme karşıtlığını hızlandırıp görünür hale getirir. Sonuç olarak müzik, toplum hayatının bütün niteliklerini içeren diyalektik bir olgu olarak belirginleşir. *Müziğin toplumsal karakteri, insanın doğayla ilişkisinin örgütlenme biçimini estetik düzeyde kodlar.* Böylece müzik, hâkim üretim biçiminin gerektirdiği maddi ve ideolojik koşullar cinsinden tanımlanır. Belli bir tarihsel dönemde şekillenen müzik anlayışı ve bunun ürünleri, salt estetik inşalar değil, tam tersine özünde üretim ilişkilerinin izdüşümü olarak somutlaşır. Bu nedenle, müzik yalnızca toplumsal olmakla kalmaz, onun temelini oluşturan ekonomik olanla bütünleşir. Müzik, içinde yapılandığı ekonominin mantığını yansıtır; onun gereklerine göre tanımlanır ve inşa edilir. Müzik, ekonomiyle bazı durumlarda ya da istisnai olarak değil, her durumda, her zaman ilişkilenir. Bu açıdan, ister saf estetik mükemmelliğin simgesi haline gelmiş olsun, ister peşinen değişim değerine dönüşmek için üretilmiş olsun her tür müzik hâkim ekonomiyle organik bir bütünlük içinde tezahür eder. Müziğin tasavvuru, tasarımı, üretimi, icrası, beğenileri, tüketimi hep ekonomik nitelik taşır. Özetle müzik, onu var eden ekonomik düzenden bağımsız tasavvur edilemez.

Türkiye'de müzikoloji çalışmalarına yepyeni bir soluk getiren, çalışkan, üretken araştırmacı Bilen Işıktaş, son eserinde, müziği salt estetik bir olgu, istisnai nitelikte sanatçının sıra dışı yaratımı olarak değil, bir ekonomik bağlamın ürünü olarak değerlendirerek, az keşfedilmiş bir alanı araştırma konusu yaptı. *Erken Cumhuriyet'in Sesleri* adlı kitabında Cumhuriyet Türkiyesi'nin müzik ortamını ve bu kapsamda müzisyen portrelerini birlikte inceleyen Işıktaş, iyi bir sosyal bilimcide bulunması gereken niteliklerin başlıcasını sergileyerek, makro ve mikro gerçekliklerin birbirlerine nasıl bağlı olduklarını ortaya koyuyor. 20. yüzyılın en önemli toplumbilimcilerinden biri olan Raymond Boudon (1934-2013), her ne kadar bireye, eylemini

biçimlendirme kapasitesi atfetse de bunun yapısal koşullardan bağımsız olamayacağının altını çizer. Bireyin, Amerikan davranışçı akımının liberal esinli düşünürlerinin iddia ettiği gibi, saf bir *rasyonel seçim* yapması, Boudon'a göre mümkün değildir; zira tam olarak rasyonel bir karar verebilmek için enformasyon hiçbir zaman tam değildir. Daima bilinmeyen, öngörülemeyen, hesap edilemeyen, bireyin tasavvur ve edinim alanının dışında kalan enformasyon birimleri vardır. Bu nedenle, birey kararını hep eksik veriyle verir, eylemini bu yapısal eksiklikle malul şekilde şekillendirir. Ayrıca kurumlar, bireyin karar ve eylemlerini çerçeveler. İşte müzisyenin konumu da Boudon'un işaret ettiği yönde tanımlanır. Müzik insanı (besteci, icracı, düzenleyici, yönetici), kendi tarihsel koşullarında genellikle bilenmiş bir zekâya ve yeteneğe sahip bir birey olarak tezahür eder. Doğru kararları ve eylem biçimini kendi tayin edecek zihinsel kapasiteye fazlasıyla sahiptir. Ancak müzik insanı, diğer sanatçılar ve diğer tüm toplum failleri gibi, yaşadığı çağın ve toplum düzeninin yapısal koşullarından bağımsız var olamaz. En sıra dışı, marjinal, öncü, vb. olarak nitelenen sanatçılar bile kendi çağlarının norm ve değerlerinin cinsinden var olurlar. Boudon'un mikro faillikle makro yapısal koşulların ilişkiselliğini vurgulayan sosyolojisi, uçlara savrulan, salt bireye odaklanmış ya da kurumsal olanın mutlak hâkimiyetini savunan görüşlerin katılığını aşmak için önemli bir yöntemsel araç oluşturur.

Bilen Işıktaş, 1930'ların Türkiyesi'nde müzik ortamının ekonomik bağlamını incelerken işte bu mikro-makro eklemlenmesinin en başarılı örneklerinden birini veriyor. Işıktaş'ın bu çabası, yalnızca Türk müzik tarihi ve müzikolojisi açısından değil, aynı zamanda sosyal bilimler yöntemi açısından da bir rehber özelliği oluşturuyor. Bu yaklaşım sayesinde herhangi bir sosyal bilim araştırmasının mutlaka bir *kuramın ve kuramcının düşünsel uydusu* olması gerekmediğini de idrak ediyoruz. Işıktaş, bir dönemin müzik ortamının manzarasını ya da belki daha doğru deyişle topografyasını çizerken çok çeşitli kaynaklardan, farklı kuramsal yaklaşımlardan, o alanda yapılmış bütün incelemelerden, herhangi bir ideolojik ipotek altına girmeden

yararlanma becerisini gösteriyor. Bu bileşimci ve çoğulcu yaklaşım yalnızca akademik beceri değil, aynı zamanda *ahlâkî erdem* olarak kabul edilmelidir.

Diğer yandan Bilen Işıktaş, 1930'ların Türkiyesi'nin müzik dünyasını, çağdaş sosyolojinin gereği olarak, bir *ilişkiler ağı* olarak çözümlüyor. Kişiler, hele bunlar nitelikli sanatçılarsa, kuşkusuz yetenekleri ve becerileriyle sanat üretimine yön verici rol oynarlar. Ancak bunlar, sınırları zorlayan, normları dönüştüren eylemlerin öncüleri de olsalar sonuçta çağın, çevrenin, toplumsal koşulların çerçevesinin içinde var olurlar. Kimileri çerçevenin ortasında, dönüştürücülük iddiasını barındırmadan popüler müziği yeniden üretir, kimileri sınırları zorlar, beğenileri kısmen yönlendirir. Ancak en yenilikçi girişimler bile müzik dünyasının, içinde devindiği piyasa bağlamından tamamen bağımsız var olmasını sağlayamaz. Beğenilerin genel profili, müzik kurumlarının talepleri, müzik icra etmenin maddi koşulları, müziğe atfedilmiş toplumsal ve dönemsel anlamlar, müziğin ekonomik bağlamının kurulmasında bileşik bir rol oynar. Bu nedenle bir dönemin müzik ortamının incelenmesi, yalnızca bir müzik aktörüne, türüne, kurumuna, üslubuna, icra biçimine tekil olarak odaklanmakla olmaz; en azından, böyle bir yaklaşım, sosyal bilim yöntemi açısından eksik kalmaya mahkûmdur. Bilen Işıktaş, bu sorunun üstesinden ustalıkla geliyor. Nitekim Işıktaş bugüne kadar yayınladığı benzersiz eserlerde de (Şerif Muhiddin Targan ve Denizkızı Eftalya üzerine kitapları) benzer bir çoğulcu, kapsayıcı yaklaşımın, son derece titiz çalışmanın, kavramları verili kabul ederek değil tartışarak araçsallaştırmanın, *araştırma emeği* mevhumunun hakkını fazlasıyla vermenin örneklerini sunarak zaten ne denli donanımlı bir müzikolog ve sosyal bilimci olduğunu kanıtlamıştı. Işıktaş'ın *Erken Cumhuriyet'in Sesleri* kitabı, aynı düşünsel yetkinliğin imbiğinden damıtılmış bir başka eser olarak, çoğunlukla betimsellik düzeyini aşamayan Türk müzikoloji yazınına üst düzey bir katkı yapıyor.

Işıktaş, o dönemin saygın gazetecilerinden biri olan Ahmet Sırrı'nın, 1932 yılında *Vakit* gazetesinde yayımladığı "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?" başlıklı tefrikasını da kitabına dahil ede-

rek, hem bu önemli röportaj dizisini arşivin *nisyan labirenti*nden kurtarıyor hem bir dönemin önemli bir ismine saygı duruşunda bulunuyor. Dönemin hanende ve sazendeleriyle yapılmış bu söyleşiler, müziğin ekonomik boyutu hakkında birinci elden tanıklık sunması bakımında da büyük önem arz ediyor. Özetle Işıktaş, onu tanıyan sadık okurlarını yine şaşırtmıyor; takdire şayan, emek işi bir eseri müzikbilim ve toplumbilim kesişim yazınına ekliyor. Takdiri fazlasıyla hak eden öncü ve düşünsel derinliği olan bir çaba...

Müzik üzerine yazmak, ister müzik eleştirmenliği ister müzik haberciliği olsun, çoğunlukla onun *ruhu* üzerine bazen süslü cümleler kurmak, onun handiyse ilahî karakterini vurgulamak, sanatçıyı yüceltmek anlamına gelir. Oysa bu klişeleşmiş anlayış, müziği yüceltirken aslında onu toplumsal anlamda tanımlanamaz ve görünmez kılar. Müzik, ruhuyla olduğu kadar maddesiyle de müzik olur; bu maddi boyutun en geniş sahasıysa kuşkusuz ekonomik bağlam olarak ifade edilebilir. Bilen Işıktaş, virtüözite derecesindeki ud icrası becerisini bilimsel üretim boyutuna taşıyor. Böylece iyi sanatçının aynı zamanda iyi entelektüel olması gerektiğini vurguluyor.

Müzik, yalnızca ona atfedilmiş yüce ruhtan ibaret değildir. Müzik ruhuyla ve maddesiyle bireyselden toplumsala uzanan bir etkileşim güzergâhıdır. Işıktaş, bu hep görmezden gelinen ama bütün varlığıyla kendini dayatan gerçekliği gözler önüne seriyor.

Zor zanaat!

GİRİŞ

Müzik dünyasının ekonomik boyutlarını ele aldığı çalışmasında araştırma evrenini Amerika müzik endüstrisi üzerine kuran Alan B. Krueger, *müzikonomi* terimini müzik dünyasının ekonomik açıdan incelenmesi anlamında bir metafor olarak kullanır. Müzisyen ve menajerlerin deneyimlerden hareket ederek küresel ölçekte çıkarımlarda bulunan Krueger'in altını çizdiği mesele, müziği gerçekten kavramak ve takdir etmek için ekonomiyi anlamamızın şart olduğudur.

> Müzik endüstrisi, ekonomiyi gözlemlemek için birçok açıdan ideal bir laboratuvar ortamı sunuyor. Gramofondan pikaba, pikaptan ısmarlama akışa kadar teknolojik yenilik kaynaklı köklü değişimler tipik olarak önce müzikte ortaya çıkıyor. (...) Dijitalleşme müziğin üretim, pazarlanma, dağıtım, keşif ve tüketim biçimlerini değiştirdi. Müzisyenlerin, plak şirketlerinin, radyo istasyonlarının, cihaz üreticilerinin ve müzikseverlerin hepsi, müzik ticaretinin doğasında bulunan ve bizatihi dönüşen ekonomik teşviklere göre hareket ediyor. (...) Müzikseverler müzik ekonomisine kafa yorarak ekonomik etmenlerin hayatlarını nasıl etkilediğini öğrenebilir.[1]

1 Alan B. Krueger, *Müzikonomi, Müzik Endüstrisi Ekonomi ve Hayata Dair Ne Söylüyor?*, çev. Ergin Özler, Mundi Kitap, İstanbul, 2020, s. 22.

Krueger, ekonomi ve müziği çift yönlü bir caddeye benzetir. Müzik endüstrisi, ekonominin nasıl işlediğini ve ekonomik kuvvetlerin hayatlarımızı nasıl değiştirdiğini açıklamaya yardımcı olur. Bu da "müzikonomi" kavramıyla açıklanabilir. Popüler ve ekonomik analize elverişli herhangi bir müzik, müzikonomi çatısı altında değerlendirilebilir. "Eğlence metası"na dönüşen müzik tüketiciler için en hesaplı ürüne dönüşür. Müzikseverler farkında olmasa da ekonomi, üretilen ve kaydedilen müziğin kalbinde yer alır. Bu yönüyle müzik, dinleyicilerle kurduğu sağlam duygusal bağ sayesinde ekonomik değerinin ötesine geçer. Ancak unutmamak gerekir ki, birçok müzisyen finansal sıkıntıya da düşer. Çoğu müzisyenin hayatı genellikle ekonomik açıdan zor fakat kişisel açıdan tatminkârdır:

> Yalnızca şanslı bir azınlık şöhret ve servete kavuşur. Müzisyenler için tatminin önemli bir bölümü tutku duydukları bir mesleği icra etmekten, izleyicileri neşelendirmek için aynı şekilde tutkulu başka müzisyenlerle işbirliği yapmaktan ve zanaatlarını geliştirmekten gelir.[2]

Teknoloji sayesinde sanatçıların sınırsız bir dinleyici kitlesine ulaşmaları kolaylaşmıştır. Ancak teknolojik ilerlemeler hesapta olmayan bir etki de yaratmıştır: Kayıtlı müziği çoğaltmak ve dağıtmak ucuzladığı gibi izinsiz kopyalamaların önüne geçmek de zorlaşır. Bu durum, en başarılı sanatçıların bile telif gelirlerini düşürür.

Müzisyenlerin yaşamları ve özellikle ruh sağlıkları, yaratım süreçleri ve ortaya koydukları eserlerle ilgili bize bir şeyler anlatabilir.[3] Her devirde müzisyenler yalnızca yapıtlarıyla değil, o yapıtların üretim sürecindeki ekonomik, kültürel ve toplumsal koşullar içinde var olabilme stratejileriyle de tarihin bir öznesi konumunda olmuşlardır. Ekonomik yaşam kültürel olarak düzenlenmiştir. James Ferguson, "ekonomi ve kültür kaçınılmaz olarak bağlantılıdır" derken böylesi bir ilişkiye işaret

2 Krueger, *a.g.e.*, s. 91.

3 Sally Anne Gross ve George Musgrave, *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, University of Westminster Press, Londra, 2020, s. 5.

eder.[4] Tıpkı Fırat Kutluk'un hatırlattığı gibi, "müzik ve politika her zaman iç içeydi."[5] Ancak müzisyen ya da sosyolog değil, bir ekonomist olan Jacques Attali 1985'te yayımlanan kitabına kışkırtıcı şekilde *Noise* [Gürültü] adını vererek müziğin ekonomi politiğiyle ilgilenmeyi ön plana çıkaran ilk kişi olmuştu.[6]

Müzik, toplumun estetik/beğenisi, kopyası/göstergesi, onun bir yansıması, onun ortaya çıktığı dünyanın bir yankısıdır. Topluma ilişkin koşulları yansıtır ve o toplumun aynasıdır. Ali Ergur, toplum ve müzik arasındaki teorik çizgiye dikkatle yaklaşılması gereğine değinir:

> Müzik incelemelerinde yalnızca ya da ağırlıklı olarak, örneğin, söz, çalgı kullanımı, dinleyici, müzik politikaları, siyasal alanın müdahaleci gücü vs. temel alınarak yapılan çözümlemeler, eğer müziğin ontolojik varlığını yok sayarlarsa, sağlıklı bir çıkarsama yapmaları son derece güç hale gelir. Nitekim bu tür girişimlerde, tartışma ekseni her ne ise o konuda yoğunlaşan bir okuma, düşünme, çözümleme görülür; müziğin kendi değeri yine ikincil konumda kalmıştır.[7]

---

4 James Ferguson, "Cultural Exchange: New Developments in the Anthropology of Commodities", *Cultural Anthropology*, 1988, cilt 3, sayı 4, s. 488.

5 Fırat Kutluk, *Müzik ve Politika*, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1997, s. 7.

6 Etnomüzikolojinin öncüleri genellikle müzik pratikleri ve ekonomi arasındaki karşılıklı ilişkiyle –müzikal meta ve hizmetlerin üretimi, dağıtımı ve tüketiminde yer alan maddesellikle– ilgilenmemişlerdi. Etnomüzikologların büyük çoğunluğuysa müzikal formlara ve daha sonra da uygulamalara odaklanmıştı. 1960'lar ve 1970'lerde müzik ve ekonomi arasındaki ilişkinin ana bağlantısı popüler müzik ve kültürel çalışmaları üzerineydi. Buna rağmen birkaç etnomüzikolog ve antropolog sadece politikayı değil, aynı zamanda müzik pratiklerinin ekonomisini de ele almışlardı. Örneğin Charles Keil, A.J. Racy, Howard S. Becker, David Coplan, Veit Erlmann, Roger Wallis ve Krister Malm, Peter Manuel bunların arasındadır. 1960'lara gelindiğinde ekonomi-politik bir kavram olarak pek fazla geçerliliğe sahip değildi. 1980'lerin ortalarına kadar bu akademik disiplinlerdeki müzik çalışmalarında ekonomi-politik teriminin büyük çoğunluğu için analitik bir çerçeve sağlamamıştı. Jocelyne Guilbault ve Timothy Rommens, "The Political Economy of Music and Sound, Case Studies in the Caribbean Tourism Industry", (ed.) Jocelyne Guilbault ve Timothy Rommens, *Sounds of Vacation, Political Economies of Carribbean Tourism*, Duke University Press, Durham, 2019, s. 10-11.

7 Ali Ergur, *Portedeki Hayalet-Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 13-14.

Kavramsal bir bakış açısıyla belirtmek gerekirse burada devreye müzik sosyolojisi girer. Yani müzik ve toplumun karşılıklı ilişkisinin incelenmesi meselesi. Müzikoloji ve sosyoloji birbiriyle iletişim halinde kalabilirler. Toplumsal ve kültürel yapıya vurgu yapmak açısından bu gereklidir de. Sosyoloji, kültürel davranış kalıplarını tanımlamaya çalışır, çünkü bu kalıplar her sosyal yapının karakteristik davranış beklentilerini ortaya koyar. Müzik sosyolojisi de kültürel davranış türleriyle doğru bir şekilde ilgilenir, çünkü bu kuralların müzikal davranış için bağlayıcı olduğu kabul edilir. Müzik sosyolojisinin görevi –Max Weber'in temel fikirlerinden birine uygun biçimde– müzik faaliyetini sosyal bir faaliyet olarak anlamak ve böylece nasıl ortaya çıktığını açıklamaktır. En geniş anlamıyla tanımlandığında, müzikal bir eylem, başkaları için amaçlanan ses olaylarının üretimine yönelik herhangi bir faaliyettir.[8] Müzik sosyolojisinde Adorno'nun çalışması bakımından esas olansa birbirleriyle ilişkili üç müzik alanının yani üretim, yeniden üretim ve kavranma alanlarının betimlenmesidir. Her ne kadar her birinde müzik ve toplum karşı karşıya gelse de, çatışmanın en iyi görüldüğü yer, yeniden üretim olan müziğin icrası ve yorumlanmasıdır. İşte burada müzik, diğer hiçbir sanatsal ifade biçimiyle karşılaştırılmayacak ölçüde aracılık etme zemininde en açık şekilde işlev görür.[9]

* * *

Bu aracılık etme sürecinde duygular kadar bir dönemin duygusu, kavramları, ilişkileri, olguları da müziğin üzerine yüklenir.[10] Örneğin *alaturka-alafranga* tartışmalarının eksilmediği bir atmosferde hanende ve sazendelerin konuya yaklaşımları Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecindeki sosyokültürel sancıların bir tür dışavurumudur. Müzikteki yeni form ve tür-

8 Kurt Blaukopf, *Musical Life in a Changing Society*, çev. David Marinelli, Amadeus Press, Oregon, 1982, s. 3.

9 W.V. Bloomster, "Müzik Sosyolojisi, Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, (ed.) H. Emre Bağçe, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2010, s. 504.

10 Ali Ergur, *Ses ile Yankı Arasında*, Raskolnikov Kitap, Denizli, 2020, s. 45.



İstanbul'un renkli müzik yaşamına ait sayfalardan biri. Fotoğrafta Aleko Bacanos (kemençe), Şükrü Tunar (klarnet) ve Nevzat Akay (solist) gibi isimler görülüyor (Kaynak: Yapı Kredi Tarihi Arşivi, Selahattin Giz Koleksiyonu).

lerin kayıt teknolojisiyle birlikte dinleyiciye ulaştırılmasında öncelikli yeri olan plak sektörünün gelişmesi de sesin ölümsüz kılınarak hafıza mekânlarına nakşedilmesi anlamını taşır. Türkiye'de radyonun henüz bütünüyle yer etmediği 1920'li yıllarda sanatkârların performansları plaklar yoluyla sınırların ötesine geçer. Özellikle İstanbul'da musiki meclisleri kahvehaneler, köşkler, özel meşkhâneler, meyhaneler, yalılar veya tekkeler gibi çeşitli mahfillerde kurulur.[11] Zamanın şöhretli sanatkârlarının üstün icraları ve zengin repertuvarları merak konusu olmaya başlar. Dinleyici gün geçtikçe plaklarda ve radyoda sesini duyduğu sanatçıların yaşamları, uğraşları ve kazançları hakkında da bilgi sahibi olmak ister.

1920-1935 yılları arasında özellikle İstanbullu dinleyiciler giderek artan hızla sahne sanatçılarının etkisi altına girdiler.

11 Mesut Cemil, İstanbul'un müzik mahfillerini tasvir ederken her türlü sosyal sınıf ve kültürel katmanın dokularına nüfuz etmiş bir müzik yaşamından bahseder. Bu bağlamda müzik askerî mızıkadan tekkelere, konaklardan kahvelere, hatta İstanbul'un ara sokak ve mahallelerine kadar kendisine sığınacak mekânlar bulmuştur. Mesut Cemil, "Tanıdığım Musikişinaslar", *Musiki Mecmuası*, sayı 259, Haziran 1970, s. 6-8.

Bir grup sanatçı tarihsel bakımdan eşsiz biçimde ilgi gördü. Bu nasıl gerçekleşti? İstanbul'da yıldız rolünün olağandışı şekilde doğuşuna yol açacak ne gerçekleşmişti? Bu soruların hemen aynılarını Jib Fowles çalışmasında Amerikan toplumu için sorar ve toplumsal değişimleri tek bir sözcükle özetler: Şehirler. Şehirleşme hızı 20. yüzyılda sürekli artar. Kalabalıkların büyüyen şehirlerde aradıkları ve buldukları şey işti. Şehir sakinleri zaman içinde ceplerinde para olan ve boş zamanı olan insanlar haline geldiler. Bu serbest zaman çoğunlukla bahçeler, tiyatrolar, gazinolar, meyhaneler gibi kamusal alanlarda değerlendiriliyordu. Şehir halkının kırsal bölgelere göre daha derinden yaşadığı yalnızlık duygusu bu gibi yerlerde kısa süreliğine de olsa aşılabiliyordu. Ancak kalabalıkların içinde kaybolmak ve duygusal dayanakların yitirilmesi gibi yeni bir tehlike ortaya çıkmıştı. Bu, bir çeşit kentsel anonimlikti. Eski var oluş tarzını bırakan ve yeni bir tarza yönelen insanlar için yeni kişilik modelleri gerekiyordu ve kentsel anonimlik ortamına karşı bireyi tanımlamaya yardımcı olabilecek bu tarz modeller sahnede, perdede ve oyun sahalarında yer alıyordu.

Yıldızlar, kişiliklerini bulmaya çalışan şehir sakinlerinin özendikleri, yerinde olmak için hayaller kurdukları, kusursuz, kendinden emin tutum ve davranışlar sergileyen kimseler imajına sahiplerdi. İdeal erkek ve kadın tiplerinin nasıl olması gerektiği, neye benzediği bir model olarak sunuluyordu. Ünlüler artık sahnede, sinemada, radyo ve plaklarda "kişilikler" olarak beliriyorlardı. Teknolojik gelişmeler yıldız sanatçı imgelerinin hep genişleyen bir izleyici ve dinleyici kitlesi arasında dolaşıma girmesine olanak sağladı. Bu teknolojiler çok sayıda insanın az sayıda sanatçıya odaklanmasını sağlayarak yıldız rolünü doğuran yaygın kamusal ilginin genişlemesine yol açtı. Sesin ve görüntünün kaydedilmesiyle birlikte yıldız imgesinin teknolojik dağıtım hızı arttı. Özellikle ses kayıt teknolojisi dinleyicinin şarkıcıların sesine odaklanmasını sağlayıp radyo ve gramofon aracılığıyla yıldızı evin içine, aile arasına dahil edebilmişti. Aynı durum beyaz perde için de geçerliydi. Ancak yıldızlar sonuçta bir kitle eğlence sektörünün parçalarıydı ve birçok finansal

kaynağa, yapımcılara bağlıydılar. Bu yapımcıların bağlı oldukları ekonomik düzense yıldızların çoğu zaman istedikleri gibi davranmalarına ve şişkin egolarının üretim sürecini aksatmalarına müsaade etmeyecekti.[12]

* * *

19. yüzyılda Türkiye'de profesyonel müzisyenlerden oluşan bir müzik piyasasının ortaya çıkışı müziğin bir ticaret vasıtası olmasına yol açmış, kültür endüstrisi, müziği kurgulanmış bir meta haline dönüştürmüştür. Halk konserleri yaygınlaşmış, müzisyenlik profesyonel bir meslek haline gelmiştir. Müzik piyasasının gelişmesi arz ve talep dengesinin gözetilmesini de beraberinde getirmiştir. Yani dinleyicinin talebi, etki gücü tartışılsa da, arzı biçimlendirmiştir.[13] Bu değişim Aksoy'a göre Hacı Arif Bey'den bu yana gelen "bir çöküntü, bir yozlaşma, bir sululaşma" durumudur.[14] Oysa değişen piyasa koşullarına karşı bestekârların ve müzisyenlerin geliştirdiği savunma stratejileri dikkate alınmadan bu hususta hüküm vermek basit ve indirgemeci bir yöntemdir.

Türkiye'nin ilk plak şirketini kuran Blumenthal kardeşlerin yanlarında yönetici olarak çalışan akrabalarından Jak Grünberg, bir süre sonra kendi firmasını kurmuş ve elektrik araçları ithal ederek satmaya başlamıştı. Grünberg, Cumhuriyet'in ilanından sonra "Odeon" şirketinin temsilciliğini üstlendi. 1927'den itibaren babasının yanında çalışmaya başlayan Leon Grünberg, Akçura'nın kendisiyle yaptığı görüşmede Odeon dönemini şöyle anlatıyor:

> Babam Almanya'ya giderek Odeon'un temsilciliğini aldı. Ardından Almanya'dan ses mühendisi geldi. O zamanki tekno-

12 Jib Fowles, "Kitle İletişimi Araçları ve Yıldız Sistemi", *İletişim Tarihi, Teknoloji-Kültür-Toplum*, (ed.) David Crowley-Paul Heyer, çev. Berkay Ersöz, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2014, s. 282-286.

13 Selçuk Alimdar, *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016, s. 223.

14 (yay. haz.) Bülent Aksoy, *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 289.

loji şöyleydi: Mum üzerine ses alınıyordu, bu mumlar Almanya'ya gidiyordu. Plak imal ediliyordu. Sonra bu plaklar ithalat yoluyla getirilip satışa çıkarılıyordu. İlk birlikte çalıştığımız sanatçı Hafız Ahmet'ti. Çok tutuldu ve yüz binlerce plağı satıldı. Ama zamanla zevkler değişti, başka türlü sanatçılar çıktı.[15]

Bu arada İstanbul'da müziğe ilişkin tüketim araçlarının temin edilebildiği birçok müzik mağazası da faaliyetlerini sürdürmektedir. Şehirde 19. yüzyılın son çeyreğinden Cumhuriyet'e kadar ortalama yirminin üzerinde mağaza vardır. Bu mağazalarda çalgı, fonograf, gramofon, silindir ve plak olmak üzere ses kayıt ürünleri, müzikle ilgili nota yayınları, nota kâğıtları gibi malzemelerin satılmasının yanı sıra çalgılara ilişkin bakım, tamir ve akort gibi hizmetler sunulmaktaydı. Bu mağazaların büyük kısmı doğrudan yurt dışındaki üretici ve tüccarlarla irtibat halindeydi.[16]

Tefrika ve müziğin ekonomi-politiği

Erken Cumhuriyet dönemi basını o yılların kültürel, toplumsal hareketlerini ve tartışmalarını anlamada bize geniş malzeme sunmaktadır. Yayımlanan dizi söyleşiler ve özellikle anketler bize değişen zihin dünyasını göstermektedir. Örneğin eğitimci, gazeteci-yazar Hakkı Süha Gezgin'in *Vakit* gazetesinde "Seyyah" takma adıyla, "1929'da plaklarda dinlediğiniz sanatkârlar" başlığıyla dönemin en çok dinlenilen sanatkârlarıyla yaptığı söyleşiler, zamanın ruhunu yansıtan duygu ve düşüncelerin, müzikal tercih ve eğilimlerin ne şekilde olduğunu görmemiz açısından dikkate değerdir.[17] 1929 Türkiyesi'nin sosyoekonomik durumuna, müzik yaşamına, müzisyenlerin kazançlarına dair birçok önemli ayrıntının gizli olduğu bu tefrika, yalnız-

15 Gökhan Akçura, *Gramofon Çağı, Ivır Zıvır Tarihi II*, Om Yayınevi, İstanbul, 2002, s. 28.

16 Alimdar, *a.g.e.*, s. 190.

17 Bu yazı dizisi Turgut Çeviker tarafından derlenerek yayına hazırlanmıştır. bkz. Hakkı Süha Gezgin, *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*, Merkez Kitaplar, İstanbul, 2007.

ca müzik tarihi için değil, sosyal tarih, toplumsal cinsiyet/değişim ve gelişim yönünden de kültür tarihimiz açısından önemlidir. Hikmet Rıza Hanım, Mesut Cemil, Neyzen Tevfik veya kemençe üstadı Kemal Niyazi Bey gibi dönemin tanınmış birçok isminin yaşamlarına ait bilinmedik pek çok hikâyenin ortaya çıkması oldukça heyecan vericidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında dergi ve gazeteler sıklıkla anketler düzenliyor, baskı sayısını artıracak şekilde halkın tercihini sayfalarına taşıyorlardı. Magazinel bilgileri de içeren bu anketler dönemin belleğini ortaya koyması bakımından önemliydi.[18] Anketler, toplumsal yaşamla ilgili ek bilgilere de yer veriyordu. İnsanların günlük yaşamları, beğenileri, boş zamanlarını değerlendirme tarzları vb. birçok toplumsal tarih girdisi anketin satır aralarında gözlemlenebiliyordu.[19] Bazen evlenecek gençlerin eş seçimindeki tercihleri, bazen aile ve meslek yaşamına dair meseleler anketler yoluyla okura ulaşıyordu. Cumhuriyet'in gündeme getirdiği bir zihniyet değişiminin izlerini yalnızca aile ve toplumsal düzeyde değil, kültürel alanda da anketlerden okumak mümkündü. Geçirdiği dönüşüm nedeniyle musiki bahsi de ankete en elverişli başlıklardandı. Değişen müzik kültürünün izleri farklı tarafların bakışlarıyla anketlerden açığa çıkabiliyor, anketlerde birtakım tipolojiler oluşturuluyordu. Örneğin ideal müzisyen ve karşısındaki gibi. Bu tür ayrıştırmalarda toplumsal algı etmeni soruluyor, Cumhuriyet'in ilk yıllarında tiraj artırma yöntemi olan bu tür anketler okurları cezbediyor, ayrıca hayalle gerçek arasındaki engellerin ortadan kalmasına vesile oluyordu.[20]

Bizim de çalışmamızın merkezini 15 Aralık 1932'de *Vakit* gazetesinde "Kimlerdir, Ne Kazanırlar" genel başlığı altında, yıl-

18 Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s. 164.

19 Toprak, *a.g.e.*, s. 137.

20 Prof. Dr. Zafer Toprak'ın 9 Mayıs 2023'te Salt'ta gerçekleştirdiği "Erken Cumhuriyet'te Ekonomi ve Toplumsal Yapı, 1923-1946" başlıklı konferansı için bkz. https://www.youtube.com/watch?v=SdBOG1wauyc (erişim 15.06.2023). Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Vatan* gazetesinin yaptığı bir anketle ilgili hazırlanmış bir çalışma için bkz. Önder Kocatürk, *Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluş Yılında İlginç Bir Yarışma, Bir Milyon Liram Olsa Ne Yapardım? Mayıs-Temmuz 1924*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2022.

dızı yeni yeni parlamakta olan genç hanende Safiye [Ayla] Hanım ile yapılan söyleşiyle başlayan ve tefrika halinde süren söyleşiler oluşturuyor.

Bu söyleşilerin altında yapana ait açık bir isim yer almayıp kimi zaman sadece A.S. veya A. Sırrı şeklinde kısaltmalar mevcut. Bu imzanın dönemin basınında yaygın bir alışkanlık olarak kullanılan müstear bir isme ait olabileceği aklıma gelmedi değil. Bu ismin kime ait olabileceği yönündeki tahminlerim beni de, bazı araştırmacılarca –dikkatsizlik ve yeterince üzerinde eğilmeme neticesinde– yanlış biçimde atıf yapılan Agâh Sırrı Levend üzerine yoğunlaştırdı. Kitapta sunduğum yazılar arasında yer alan Münir Nurettin ile yapılmış söyleşinin kullanıldığı bir kitapta bu ismin edebiyat tarihçisi Agâh Sırrı Levend adıyla belirtilmesi de ilk bakışta mantıklı geliyordu. Ancak incelemelerimi biraz daha derinleştirdiğimde Levend'in yazarlık kariyerinde bu gibi yazı dizilerinin olmadığını gördüm. Nitekim çalışma alanına ve bibliyografyasına bakınca konuya dair bir bilgisinin olmadığını tespit ettim. Dahası bu iddiayı ortaya koyan ve bu söyleşiye atıf yaptığı her yerde edebiyatçı Agâh Sırrı Levend adını zikreden John Morgan O'Connell, gazete adı ve tarihi konusunda da yanlış bilgi vermişti.[21] Yazarın 2 Aralık 1932 tarihli *Milliyet* gazetesine yaptığı göndermenin gerçeği yansıtmadığı o tarihli nüshada yapılacak tetkikle açıkça görülecektir. O'Connell'in *Milliyet*'te yayımlandığını ileri sürdüğü söyleşi 23 Aralık 1932'de *Vakit*'te çıkmış olup görüşmeyi yapan kişi Agâh Sırrı Levend değil, Ahmet Sırrı Uzelli'dir.[22]

21 Bu yanlışlık sadece orijinal İngilizce metinde kalmamış, Türkçe çevirisinde de tekrarlanmıştır. John Morgan O'Connell, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, Ashgate Publishing, Birleşik Krallık, 2013, s. 191-193 ve 201. Ne yazık ki, Türkçe çeviride aynı kişinin hem Agâh Sırrı hem de Levent olarak iki ayrı yerde gösterilmesi söz konusu hatanın sürdürülmesine neden olmuştur. John Morgan O'Connell, *Alaturka Türk Müziğinde Bir Üslup*, çev. Ömer İpek, Albaraka Yayınları, İstanbul, 2022, s. 257-259, 269.

22 Bu hususa ilk dikkatimi çeken araştırmacı-yazar Serdar Soydan'ın *T24*'teki aydınlatıcı yazısı oldu. Aynı tereddütleri Soydan'ın da yaşadığını ve 1929-1930 yılları arasındaki *Uyanış* dergilerini tarama sürecinde 1936 yılına geldiğinde bu ismin *Kurun* gazetesinin yazı işleri müdürü gazeteci Ahmet Sırrı Uzelli olduğunu tespit ettiğini gördüm. Âdeta tarihin içerisinde arkeolojik bir kazı yaparak çok değerli bu bilgiyi ortaya çıkardı. Konuyla ilgili bkz. "Ahmet Sır-

Kitapta Uzelli'yi merkeze alma nedenim çalışmayı onun tefrikasından yola çıkarak hazırlamam. Çünkü elimdeki malzeme zamanın acımasızlığı karşısında sararan gazete ve mecmua sayfaları arasında unutulmuş ve uzun zamanın ardından ilk kez okuyucuyla buluşacak olan metinlerdi. Uzelli ile başlayan yolculuk, fikirlerin ve hayallerin geçişini kolaylaştıran tarihsel bir köprü üzerinden devam etti.

Dönemine iz bırakmış on altı sanatçı hakkındaki yazı dizisinin 1930'ların hemen başında yayımlanmış olması önemlidir. Zira 1929'dan itibaren dünya ciddi bir ekonomik krizle boğuşmaktadır. "Büyük buhran" olarak tarihe geçen ve Amerika'da borsanın çöküşüyle başlayan ekonomik bunalım, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ancak toparlanmaya başlayan devletleri sarsmıştır. Alım gücü düşmüş, enflasyon geniş kitleler üzerinde olumsuz etkilerini ortaya koymuş, iş gücü daralmış, Charles Dickens romanlarındaki bunalım toplumu modeli ortaya çıkmıştır. Nitekim bu kriz, sanat ortamını da zora sokmuştur. Aynı yıllarda Atlantik'in ötesinde Yeni Dünya'da bir kariyer yapma peşinde olan Şerif Muhiddin Targan'ın konserleri iptal olacak, New York gibi canlı bir sanat merkezinde bile müzik yaşamı durgunlaşacaktır.[23]

1929 krizinden sonra ekonominin ve istatistik demografinin ilerlemesiyle, yapısal bir kopma meydana geldi. Bu kopma bireysel ve kolektif yaşanmışlığın karşısına uzun ya da orta vadeli zorlayıcı öğeleri çıkardı. Bu öğelerse toplumların ve bireylerin hayatını cendere altına alıyor, onların kendilerini yenileme ritmini, yaşam sürelerini, evlilik tarihlerini, salgınlardan kaçma ya da zengin olma şanslarını, sevme, okuma ve konuşma tarzlarını belirliyordu.[24] Krizin etkileri Türkiye'de

---

rı Uzelli soruyor: 'Bugünkü okuma vaziyetimiz nasıldır?'", https://t24.com.tr/k24/yazi/ahmet-sirri-uzelli-soruyor-bugunku-okuma-vaziyetimiz-nasildir,3265 (erişim 01.05.2022).

23 Bilen Işıktaş, "Bir Dostluğun Gölgede Kalan Tanıkları: Şerif Muhiddin'den Mehmet Âkif'e Mektuplar", *Kabulünün 100. Yılında İstiklal Marşı ve Mehmet Akif*, (ed.) Arzu Terzi, Sinem Serin, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2022, s. 399-400.

24 Pierre Nora, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2006, s. 175.

de hissedilecekti. Öyle ki, uygulanmakta olan liberal ekonomik sistem 1930 yılından itibaren devlet güdümünde yeni bir ekonomik modele doğru evrilecekti. Cumhuriyet'in ilk yıllarına damga vuran milli burjuvazi yaratma girişimi bundan böyle devletin teşvik ve öncülüğünde olacaktı. Böyle bir ortamda ekonominin yaşadığı darboğaz, kültür ve sanatı da etkileyecekti. Dönemin basınında eğlence yaşamının eski ışıltısından uzaklaşmış olmasından şikâyetler yükselmekteydi. Bunlardan birinde "Hayatımız çok eğlencesiz geçmiyor mu? Hele son zamanlarda hayatımızda eğlence bir hayli azalmadı mı?" denilirken parasızlığın yalnızca Türkiye'de değil dünyanın her tarafında eski büyük eğlence hayatını daraltıp azalttığına değinilmekteydi. Büyük savaş sonrasında herkese eğlenmek, bol kahkaha atmak, çılgınlık yapmak arzusu gelmişken buhran, parasızlık ortaya çıkınca herkese bir sükûnet havası bulaşmıştı.[25] Öyle ki, 1929 yılında dönemin en ünlü dansçı ve şarkıcısı Josephine Baker'i İstanbul'da canlı izleme hayalleri kuran gençler, Baker'in talep ettiği şartların yerine getirilmesinin 50.000 liraya mal olması üzerine "bütün Avrupa gençlerinin siyah bacaklarına meftun olduğu" yıldızı izleme fırsatını kaçıracaklardı.[26]

Yabancı yıldızların kazançları konusundaki tavizsiz davranışlarına ve sonu gelmeyen isteklerine rağmen yerli sanatkârlar o kadar şanslı değillerdir. Bu yılların gazetelerinde ekonomik gelişmeler karşısında müzisyenleri himayeye yönelik tartışmalar gündeme gelecektir. Aynı günlerde dönemin önemli isimlerinden ve aynı zamanda müstear isimlerle besteler yapmış olan Denizli Milletvekili Mazhar Müfit, sanatçıların himayeye olan

25 "Hayatımız Nasıl Geçiyor? Buhran, Parasızlık Her Tarafta Eğlenceyi Azalttı", *Akşam*, 15 Eylül 1936, s. 5.

26 Gazetelere yansıdığı kadarıyla Baker'in talep ettiği şartlar o günün Türkiye koşullarında ne kadar ünlü bir yıldız olursa olsun hemen yerine getirilebilecek şeyler değildir. Kendisi, hizmetçileri ve uşakları için özel bir yataklı vagon ayarlanacak; Pera Palas'ta üç büyük oda tutulacak; İstanbul'da kalacağı 10 gün boyunca her gün için 2.500 lira verilecektir. Tiyatro yönetiminin hesaplarınca bu şartları karşılayacak tutar o gün için 50.000 lira olup yerine getirilmesi mümkün değildir. "Siyah İnci Buraya Neden Gelmedi?", *İkdam*, 24 İkinci kanun 1929, s. 1.

gereksinimlerine değinmekte, marifetin iltifata tâbi olduğunun altını çizmekteydi.[27]

Mayıs 1930'da gazetelerde İstanbul'daki bar, sinema ve kahvelerde yabancı çalgıcılara iş verildiği, bu nedenle Türk müzisyenlerin işsiz kaldığı bildiriliyor ve hükümetten tedbir alması isteniyordu. Aynı dönemde çalgılı yerlerden tahsil edilen tüketim vergisi nedeniyle birçok müessesenin müzisyen çalıştırmadığını, plak ve gramofonlarla müzik gereksinimini çözdüğünü ifade eden şikâyetler de dile getirilmekteydi. Bunun üzerine Giresun Milletvekili Hakkı Tarık Bey, bu hususun yeniden düzenlenmesi konusunda bir kanun teklifi vermiş ve müzikli yerlerden tüketim vergisi alınmasının önüne geçilmesini sağlamıştır. Yeni düzenleme sayesinde müzisyenlerin koşullarında belki bir parça düzelme sağlanabilmişse de sorunların tümüyle ortadan kalktığını düşünmek fazla iyi niyetlice olur.[28] Nitekim 1932'de yayımlanmaya başlayan "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?" başlıklı yazı dizisinde yer alan sanatçıların kazanç ve performanslarıyla ilgili ortaya koydukları durum ve zaman zaman dile getirilen şikâyetler söz konusu gelişmelerle yakından ilişkilidir.

* * *

Bu tefrikayı yayına hazırlama amacım öncelikle dönemin sosyoekonomik koşulları ve müzik yaşamına dair ilk elden veriler içermesi. 1930'lu yılların Türk müziği yaşamında derin izler bırakacak dönüşümlere gebe olduğu bilinmektedir. Resmî politikalar, Türk müziği çevrelerindeki kamplaşma ve hizipler, piyasayla olan ilişkiler müziğin yöneliminde belirleyicidir. Gerçi Rauf Yekta, Ali Rıfat Çağatay, Zekâizâde Ahmet Irsoy gibi ge-

27 Mazhar Müfit'e göre, Sadettin [Kaynak] ve Selahattin [Pınar] gibi, hatta Muhlis Sabahattin gibi yetenekli ve tutulan eserlere sahip olan bestecilerin bile himaye olmadan ayakta kalmaları zordur. Ayrıca yazıda Avrupa ile Türkiye'deki uygulamaları karşılaştırırken telif hakları meselesine değinmektedir. Buna göre bir şarkıcının dilinde popüler olup kazanca dönüşen eserlerin sahiplerine de kazandırmasından doğal bir şey olamazdı. "Türk Musikisi", *Vakit*, 14 Mart 1934, s. 6.

28 "Musikişinasları Himaye, Hakkı Tarık Bey'in Teklifi Encümende Kabul Edildi", *Vakit*, 20 Mayıs 1930, s 1.

leneğin üstat niteliğini haiz taşıyıcıları henüz hayatta olsalar da genç istidatlar yeni müziğin temsilcisi olma iddiasını cesurca dile getirmeye başlamışlardır. İlginç olan o ki, aslında her biri özgüvenle Türk müziğinin modern tarihini kendi kişisel kariyerleriyle özdeşleştirme rolünü benimsemişlerdir. Çalışmamızda yer alan bir mülakatta görüleceği üzere, solistlik müessesesinin en önemli temsilcisi Münir Nurettin Selçuk'un "Hiç şüphesiz kül halinde Türk musikisi vardı. Fakat yalnız olarak konser hayatı benimle başlıyor" şeklindeki beyanatı böyle bir yorumlama biçimidir.[29]

Münir Nurettin'in Türk müziği icrasında bir milat olduğu herkesçe kabul edilen bir gerçeklik olsa da üstadın bu algının yerleşmesinde yalnızca icrası ve eylemleriyle değil, beyanlarıyla da katkı yaptığı anlaşılmaktadır. Münir Nurettin, piyasanın en ünlü erkek okuyucularından biridir. 1935 yılındaki bir habere göre Safiye Ayla'dan sonra geliri en yüksek sanatçıdır. Onları Müzeyyen Senar takip etmektedir.[30] Ancak bu haberden yalnızca bir yıl önce sanatçının eşi Enise Hanım, Münir Bey'in gelirinin aileyi zar zor geçindirebildiğinden şikâyet etmekte ve çözümü bir banka ya da şirkette memur olarak geleceklerini güvenceye almakta bulduklarından bahsetmektedir.[31] Münir Nurettin Selçuk'un ise sanat ve sosyoekonomik koşullarla ilgili ideal örneği Mısır'dır. Mısırlıların milli musikilerine olan tutkuları ve bunun toplumun hemen hepsinin birleştiği bir ortak estetik beğeni noktası oluşu onun imrendiği bir durumdur. Bir diğer imrendiği noktaysa bu ilginin iyi musikişinaslara maddi anlamda geri dönüşüdür. Üstadın kanaatince "Biz kendi musikimize âdeta üvey evlât gibi bakıyoruz. Mısır'da bir musiki sanatkârının refahını görünüz. Mesela bir Abdülvahab, bir Ümmü Gülsüm villaların, çeşit çeşit otomobillerin sahibidir. Abdülvahab bir senede filmleri için 10 bin Mısır lirası alıyor. Mu-

29 "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 22 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.

30 Enver Naci, "En Genç Şarkıcı", *Hafta*, no. 79, 1935, s. 7.

31 Hikmet Feridun, "Münir Nurettin ve Refikası Diyorlar ki", *Hafta*, no. 7, 1934, s. 6.



Sanatçılar sıkça turnelere de çıkıyorlardı. 14 Aralık 1930'da Atina'da Olimpia Tiyatrosu'nda gerçekleşen ve Türk-Yunan dostluğuna ithaf edilen konserde Safiye Ayla, Hafız Burhan, Makbule Hanım, Kanunî Ahmet, Kemanî Cevdet, Udî ve Bestekâr Yesarî Asım gibi isimler yer alır (Kaynak: Bilen Işıktaş Arşivi).

sikiye ve musiki sanatkârına verilen kıymet Mısır'da bu sanatı tabiatıyla yükseltmiştir."[32]

Geleceği güvence altına almak 1930'ların Türkiyesi'nde sahne sanatkârlarının neredeyse tümünün ortak hedefidir. Ancak bazıları diğerlerine göre nispeten daha şanslıdır. Bir zamanların ünlü kantocusu Minyon Virjin, yapayalnız geçirdiği emeklilik günlerinde Şişli'deki evinin getirdiği kira ve sattığı arsaların

32 Hikmet Feridun Es, "Musikimize Bir Bakış", *Akşam*, 29 Teşrinievvel 1939, s. 5.

parasıyla kimselere muhtaç olmadan geçindiği haberleriyle dönemin basınında yer almaktadır.[33] Buna karşılık devrin en ünlü hanendelerinin kazançları parmak ısırtmaktadır. Örneğin A. Sırrı'nın bir haberinden en ünlü okuyuculardan Denizkızı Eftalya Hanım'ın ayda 1.600 lirayla başı çektiğini, Safiye Hanım'ın da 1.500 lirayla onu izlediğini öğreniyoruz. Anlaşıldığı üzere isim yapmış, şöhret sahibi olan şarkıcılar arasında kadınlar önde gelmektedir.[34]

Bu yazı dizisinin bir başka önemi erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziği tarihi üzerine çalışanlar ya da konuya ilgili okurlar için kaynak oluşturması. Son zamanlarda sıradan bir alışkanlık haline gelen kaynak ya da referans vermeksizin olayları âdeta yazarın kendisi yaşamışçasına anlatma ve bunları mitleştirme gibi kötü alışkanlıklara karşı bu metinlerin yayımlanması hem kullanılmaları hem de ulaşılmaları açısından fırsat sağlayacaktır. Bu olumsuz tavır yalnızca geçmiş kaynaklara karşı değil, bin bir emekle üretilen akademik yayın ve çalışmalara karşı da sergilenmektedir. Çoğu kez kitap ve makalelerden alınan –ki bu aslında bir intihaldir– bilgiler aynı cümlelerle ve kurguyla kullanılmalarına rağmen referans gösterilmemektedir. Eskiler "ilim mirî maldır" derken herhalde bunu kastetmiyorlardı. Zira onlar da eski müellif ve araştırmacılara atıf yapma bilincine varmışlardı. Bugün anılarda kalmış gibi anlatılan birçok kişi, gerçekten yaşamış ve tarihe iz bırakmış kimselerdi. Bunlar bazen sesleri ve müzikleriyle, bazen gazete köşelerinde karşımıza çıkan söyleşi ve haberleriyle bizim onları hatırlamamızı beklemektedirler. Gizlendikleri kaynakları gün ışığına çıkarmak bu açıdan önemlidir. Çalışmamın bir amacı da buna vesile olmak. Yaşanmışlıkları ve anılarda kalmış değerleri yeniden gündeme taşımak... Böylelikle onlarla ilgili başka çalışmalara ilham oluşturmaları beklenebilir.[35]

33 Münir Süleyman Çapan, "Kantocu Minyon Virjin", *Hafta*, no. 78, 1935, s. 7.

34 A. Sırrı, "İstanbul Radyosu'nda Bir Saat: Şarkı Buhranı Var!", *Vakit*, 14 Eylül 1932, s. 5.

35 Örneğin Denizkızı Eftalya'nın Naci Sadullah'la yaptığı söyleşi yıllar sonra, 1970'lerde TRT ekranlarında kısa metrajlı bir dizinin senaryosuna ilham ve kaynak oluşturmuştur.

Tefrikada yer alan sanatçılar kendilerine ait yaşam öyküleri hakkında yer yer bilgi veriyorlar. Söyleşilerin ardından bu isimlerin müzik tarihimizdeki önemlerini, anlamlarını vurgulayan unsurları kısa biyografiler halinde yazdım. Tekrara girmemek adına farklı kaynaklardan onlara ait az bilinen ayrıntıları yakalamaya çalıştım. Çok popüler olan sanatçılar hakkındaki malumat elbette daha fazla bulunabilir. Ancak bu değerli isimlerin anlatılarında yaklaşık olarak bir denge göz etmek durumundaydım. Aksi takdirde Münir Nurettin, Safiye veya Eftalya hakkında sayfalarca yazılabilirken Lavtacı Ovrik, Neyzen İhsan Bey ve Makbule Hanım'la ilgili bilgiler belli bir ölçünün altında oldukça sınırlı kalacaktı. O bakımdan bir ud sanatçısı ve müzikolog bakışıyla topladığım bilgileri elden geldiğince dengeli biçimde yorumlamaya gayret ettim.

Daha önce değindiğim gibi, bu mülakatlarda dikkat çekici başka sosyolojik veriler de mevcut. 1930'lar ve sonrası Türkiyesi'nin kültürel ortamı, eğlence ve müzik piyasası, popüler isimleri ve telif hakları gibi gündemden hiç düşmeyen tartışma konuları satır aralarında ortaya konuyor. Dahası ekonomik gelişmelerin sanat ve müzik piyasası üzerindeki yansımaları meseleyi yalnızca müzik tarihi açısından değil, toplumsal tarih ve kültür tarihi açısından da çekici hale getiriyor. Bir başka dikkat çekici noktaysa değişen müzik dinleme adabına dair örtülü ipuçları. Popüler mekânlarda içki ve musiki arasındaki ilişki, hanende ve sazendelerin içki meselesine yaklaşımı 1930'lardan ilginç enstantaneler sunuyor. O yılların gazetelerinde, alaturka musikinin içki içmeyi körüklediği ya da içki içme eylemine refakat eden en önemli şeyin alaturka olduğu şeklindeki tartışmaların, Rauf Yekta ile Selâmi İzzet arasındaki çekişmenin izlerini burada da görmek mümkün.[36] Aslında bu tartışmalar boşuna değildir. Aynı dönemde alkol karşıtı Yeşilay Cemiyeti'nin başkanlarından Dr. Kerim Bey, "melankolik minör havalarıyla oluşan Türk müziğinin duziko içmeye elverişli olduğunu" savunmaktadır. İstanbul'daki kabarelerden çok etkilenmiş ve

36 Selâmi İzzet, "Tavuk mu Yumurtadan, Yumurta mı Tavuktan?", *Vakit*, 5 Mayıs 1933, s. 3.

Türk müziği çalınan yerlerde, Avrupa müziği çalınan ya da hiç çalınmayan yerlere göre daha fazla duziko içildiğini gösteren istatistikler hazırlamıştır. Sonuç olarak İçişleri Bakanlığı'nın duziko satılan yerlerde Türk müziği çalınmasını yasaklayan bir yönetmelik hazırladığı haberleri gazetelere yansımıştır.[37]

Sanatçıların piyasaya, sahne yaşamına bakışını değerlendirmek de söz konusu meseleyle ilişkilendirilebilir. Makbule ve Vedia Rıza hanımların sahneye çıkmaktan çok, şarkılarını radyo ve plaklara okumayı tercih etmeleri aslında buraları daha dokunulmazlığı olan ve güvenlikli, saygın alanlar saymaları dolayısıyladır. 1930'ların eğlence ekonomisi içinde sahne, plak ve radyodaki varlıklarıyla öne çıkan kadın okuyuculardan bazı isimlerin devrin koşullarından memnun olmamaları şaşırtıcı değildir. Denizkızı Eftalya, yaptıkları işi hafife alarak sadece para kazanma güdüsüyle "komşu gramofonundan dinledikleri şarkılarla" sahneye çıkan kadınlar nedeniyle müziğin yozlaştığını söylerken, İstanbul sahnelerinde yer alan ilk Türk kadın okuyuculardan Semiha Hanım da benzer bir yozlaşmadan şikâyetçi olur. Küçük yaşlardan beri Halil Nuri Bey'den dersler alarak musiki kültürünü geliştiren, sahnede ve radyoda beğeni toplayan Semiha Hanım, eskiden sayıca az ama işin şerefini gözeterek sahnede yer alanların yerine son zamanlarda bunun aksi bir durumun ortaya çıktığını söyler. Dinleyicinin doğal olarak yenilikler istediğini sanatkâr ve bestecilerin bu durumu dikkate alarak eserler yaptığını kabul eden Semiha Hanım için radyo, sahneye kıyasla çok daha temiz ve nezih bir muhittir. Semiha Hanım'ın kendisiyle ilgili yegâne düşüncesi mütevazı bir istikbal temin etmek, ondan sonra dinlemek ve dinlenmek için dahi olsa herhangi bir gazinodan içeri girmemektir.[38]

Yine söyleşilerden farklı dönemlerdeki siyasi ortamın müzik yaşamına müdahalesi hakkında bazı ince göndermeler tespit edebiliyoruz. Lavtacı Ovrik'in, Saltanat ve Cumhuriyet de-

37 "Music Drives to Drink So Turkey, Bars It", *Plattsburgh NY Daily Press*, 7 Temmuz 1933, s. 1.

38 Nebil Vasıf, "Radyoda Kimleri Dinliyoruz, Semiha Hanım", *Vakit*, 17 Haziran 1934, s. 7.

virlerindeki musiki yaşamına dair karşılaştırması, bir sazendenin gözünden iki zamanın renkli anlatımı dikkat çekicidir. Mesut Cemil'in de lavta hocası[39] olan Ovrik'in temas ettiği bir başka önemli konuysa müzik kültüründeki Arap etkisi, kendi ifadesiyle Araplaşmadır. Özellikle popüler şarkılar ve Arapça sözlü filmlerin neticesinde ortaya çıkan bu durumla ilgili endişe ve eleştirileri Ovrik abartılı bulur. Onun açısından bu gibi etkileşimler her müzik geleneği içinde olabilir ve musikinin şahsiyetine zarar vermedikçe bir sorun teşkil etmez. Bu yaklaşımlar, arabesk müzik olgusu üzerine çalışanların 1960'ların sonundan itibaren yoğunlaşan tartışmalara ağırlık verirken erken Cumhuriyet'in müzik çevrelerinin konuyla ilgili görüşlerini de ihmal etmemeleri konusunda uyarıcıdır.

Piyasa müziği ve ciddi müzik ya da sanat müziği ayrımları da müzik endüstrisi tartışmalarının ihmal edilemeyecek başlıkları arasındadır. Tanburî İzzettin Ökte 1949'da piyasa müziği, plak sektörü üzerine yazdığı eleştirel bir yazıda kâr güdüsünün müziğin içeriğini nasıl olumsuz yönde etkilediğini anlatmakta ve şöyle söylemekteydi: "Bizde plak müesseseleri sırf kâr yapmak maksadıyla çalıştıkları için plağa tespit edecekleri eserlerin daha ziyade satışını göz önünde tutarlar ve bu yüzden de ne güftede ne bestede sanat kıymeti bahis mevzuu değildir. Sadece para getirecek eser ve sanatkâr bu müesseseler için bahis mevzuudur. Nitekim hangi yabancı gönülden doğduğunu bilmediğim 'yuvarla bacanak' şarkısını aynı zihniyetle plağa yazmaktan çekinmemişlerdir."[40] Buradaki söyleşilerde müzisyenlerin yaptıkları müziği sınıflama biçimi bu ayrımlar ve bunların temsilcisi gibi görülenler arasındaki fay hatlarına da işaret etmektedir. Münir Nurettin'in müziğinin yüksek müzik ve kendisinin yüksek bir müzisyen olarak görülmesi piyasada daha popüler şarkılar okuyanlara yönelik yargılar ya da böyle görünmeme konusundaki hassasiyetler satır aralarında karşımıza çıkmaktadır.

---

39 Mesut Cemil, "Kaybolan Türk Sazı Lavta", *Musiki Mecmuası*, sayı 276, 1972, s. 4.

40 İzzettin Ökte, "Musiki Âlemimizde Bitmeyen Bir Dava Hocasızlık", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 26, 1 Aralık 1949, s. 1.

Cem Behar'ın belirttiği gibi repertuvarda bir tarafta ciddi ve âlimane, iyi bir musiki bilgisi gerektiren ve yüksek bir zevke seslenen eserler, diğer taraftaysa kısa, kolay ama dinamik eserler takımı yer almaktadır.

> Şarkıların sayısının artması, eğlence müziğinin zemininin genişlemesi ve İstanbul'da musiki icra edilen mekânların çeşitlenmesi, 1880'li yıllardan itibaren kapsamlı bir "müzik piyasasının" oluşmasıyla atbaşı gitmiştir. Bu müzik piyasasında sadece müzik icra edilmekle kalınmıyor, İstanbul'un aynı semtinde çalgı imâl eden, satan, tamir eden dükkânlar açılıyor, bu sazların öğretimi veriliyor, nota basılıyor, çeşitli musiki dernekleri faaliyette bulunuyor... Söz konusu semt Direklerarası'dır. (...) On dokuzuncu yüzyıl İstanbul'unda Direklerarası ve civarında bir tür "müzik endüstrisi" nüvesinin geliştiğini dahi söylemek mümkün. Müziğin, bu kültür ürününün pazarının genişlemesiyle birlikte metalaşması ve dolayısıyla üreticilerinin örgütlenip ve icrasının profesyonelleşip bu popülerleşen kültüre uyum sağlayarak esas itibariyle kâr amacı güden bir yapıya kavuşmasını kastediyoruz. Direklerarası'nda oluşmuş bulunan piyasa belki de İstanbul'un ilk örgütlü "pop kültürü" piyasası örneğidir.[41]

1930'lu ve 40'lı yıllarda Türk müziğine yönelik eleştirilerde müziğin *piyasa*laşması, repertuvarın geçmişe göre zayıflaması, daha hafif ve basit formların saz ve söz musikisinde öne çıkması, özellikle güncel zevke hitap eden şarkıların itibar görmesi merkezde yer alıyordu. Aslında bu durumun kökleri yıllar öncesine dayanıyordu. 1890'larda İstanbul'da yüksek müzik kültürünün zayıfladığına dair tenkitler açıktan açığa dile getirilir olmuştu. Örneğin 1891 yılında kaleme alınan ve *Tarik* gazetesinde yayımlanan bir köşe yazısında tam da bu konular gündeme getirilmekteydi. Yazar, on beş yıldan beridir piyasadaki fasıl takımlarının eskileriyle kıyaslandığında içerik olarak zayıfladığından yakınmakta, fasıllarda beste ve semai gibi icrası güç eserlerin yerini şarkıların istila ettiğini söylemekteydi. Ya-

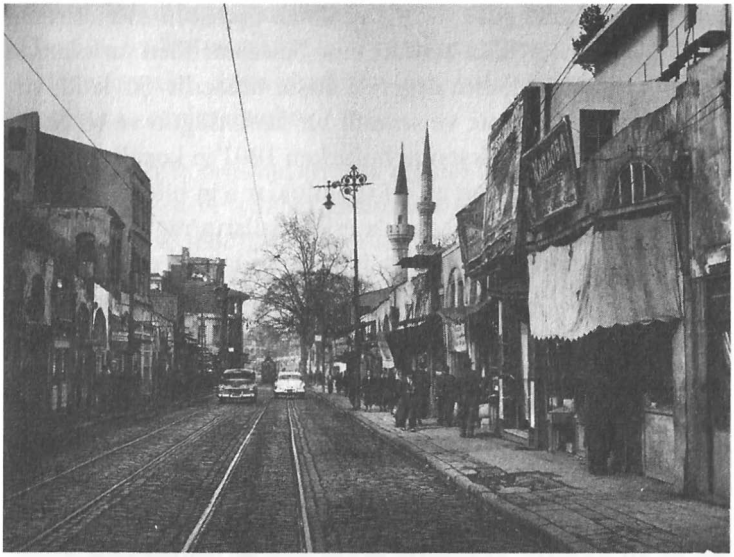
41 Cem Behar, *Bestesiz Güfteler, Şarkılardan "Klâsik"liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852-1905)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2024, s. 227.

zıda belirtildiğine göre sanatlı ve emek mahsulü eserlerin değil de günde kolaylıkla üç-dört tane bestelenebilen şarkılardan oluşan fasıllar piyasanın değerini düşürmektedir. Şöyle ki, yirmi yıl öncesinde beste ve semaili bir fasıl, düğün ve toplantılarda 15 liraya kadar karşılık bulurken 1891'in koşulları içinde yeni faslın piyasa değeri en iyi topluluklar için bile 6 lirayı aşamamaktadır. Yazar bu aşamada eski fasılların rağbet görmediği, halk tarafından tutulmadığı itirazlarını tatmin edici bulmaz. Aksine Kazım Efendi'nin Direklerarası'ndaki kıraathanesindeki gibi az da olsa gerçek faslın icra edildiği mahallere dinleyicinin itibar ettiğini ve takdirini gösterdiğini kaydeder.[42] Burada yazarın ortaya koyduğu durumdan geri dönüş olmadığı gibi akan zaman, popülerleşme süreci şarkılarını dinleyicinin büyük kısmı için vazgeçilmez kılmıştır. Bu defa da şarkının form özellikleri değil de içeriği tartışma konusu olmuş, hanendeler okudukları şarkılar arasında bir hiyerarşi kurarak kendilerine saygınlık çerçevesi oluşturmaya çalışmışlardır. Hikmet Rıza Hanım'ın "Bu klasik musikiyi bir tarafa bıraksam da 'Küçük Hanım bere giymiş başına'yı söylesem, dinleyicilerimin üçte iki nispetinde çoğalacağını bilirim amma" demesi bu ayrımın ve kendisini nerede konumlandırdığının veciz bir ifadesidir.[43]

Aslında bu tartışmalar yalnızca Türkiye'ye özgü değildir. Meşhur besteci Eisler, Batı Almanya'daki bir arkadaşına yazdığı mektubunda müzik ve eğlencenin pazarlanması arasındaki eksenleri şöyle kaleme almıştır: "Hollywood'da kulağıma öylesine vıcık vıcık bir bayağılığın gelmesi rastlantı değil. Bu, yalnızca isteksizliği, moral bozukluğunu ve umutsuz çabayı göstermekle kalmıyor, madalyonun pek keyifli öteki yüzü de var; modern eğlence endüstrisi." Eisler'e göre, söz konusu endüstri isteksizlik, moral bozukluğu, umutsuz çaba tanımaz, tıpkı sanat tar-

42 "Musikimizi Teşvik", *Tarik*, 8 Mayıs 1891 [26 Nisan 1307], no. 2556, s. 3.

43 Hikmet Rıza Hanım burada belli ki bazı sanatçılara inceden bir gönderme yapmaktadır. İlki 1933'te *Nota* musiki mecmuasının 19. sayısının kapağında yer alan "Bereli Kız" Hidayet Hanım'dır. Diğerleriyse Mediha Zeki, Mahmure Handan ve Dürdane hanımlardır. Mildan Niyazi [Ayomak] tarafından bestelenen eser, Sahibinin Sesi, Columbia ve Odeon firmalarına bu sanatçılar tarafından plağa okunmuştur.



İstanbul'un bir tarih devri: Direklerarası (Kaynak: Salt Araştırma).

tışmasını tanımadığı gibi. Kötü malının adamını bulacağından emin, iyi satan bir seyyar satıcının keyfindedir o. Eğlence müziği denen kendi imalatının yanında piyasaya klasik mirastan kirli "uyarlamalar" olan yağmalama mallarını da sürmüştür. Yalnızca ihtiyaca cevap vermekle kalmamış, yeni ihtiyaçlar üretmiştir. Hizalamış, normlaştırmış ve hâlâ özgür kuşlar gibi olan sanatçı varsa onu köşeye sıkıştırmıştır müthiş kârlar elde eden bu endüstri. Hakiki sanatın *–wahre Kunst–* yerine, meta sanatını *–ware Kunst–* geçirmiştir. Deneyimli olmayan dinleyici, zevki gelişmemiş olduğu için kolayca baştan çıkarılabilir. En tehlikeli yolsuzluk, ticarileştirilmiş eğlence müziğidir.[44] Eisler'in tehlikeli bir yolsuzluk olarak gördüğü eğlence müziği belli ki, 1930'lar Türkiyesi'nde bazı müzisyenlerin içine düşmekten çekindikleri bir alanı temsil etmektedir.[45]

44 Hanns Eisler, "Müzikte Diyalektik", çev. Yılmaz Onay, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2014, s. 39.

45 Eisler müzik ve siyaset üzerine de bolca yazdı. İki siyasi davayı destekledi: Proletaryanın özgürleşmesi ve faşizme karşı mücadele. Müziğin, zamanın çatışmalarına "kulak tıkamaması" gerektiğini yazdı. Marksist çizgiyi takip eden

Howard S. Becker de müzik piyasasındaki müzisyenlerin karşı karşıya kaldıkları paradoksa işaret edenlerdendir. Onun ifadesiyle müzisyenler, işverenin ve seyircilerin bitmez tükenmez müdahalelerine katlanmak zorundadırlar. Ortalama bir müzisyenin kariyerinde en çok sıkıntı yaratan sorun, geleneksel başarı ölçütleriyle sanatsal ölçütler arasında seçim yapma zorunluluğudur. Müzisyen, başarılı olmak için ticarileşmek, yani müziğini dinleyecek olan ancak müzisyen olmayan kişilerin istekleri doğrultusunda çalmak zorundadır. Caz müzisyenleri örneğinden hareket eden Becker, müzisyenleri dışarıdan, çoğunlukla işten anlamayan dinleyici kitlesinden gelen talepler karşısında ne kadar ödün verdikleri ölçüsünde sınıflandırır. Skalanın bir ucunda katıksız "caz" müzisyeni, diğer ucunda da "ticari" müzisyen vardır. Ona göre başarılı olanlar, para, toplumsal tanınırlık ve saygınlık elde edenler ticari taleplere boyun eğenlerdir. Müziğinden ödün vermeyenlerse parasız ve işsiz kalmaya ya da beklediklerinden çok uzak bir yaşam sürmeye mahkûmdurlar. Ticari müzisyen, dinleyicinin yetersizliğinin farkında olsa da maddi kazancını, düzenli iş ve itibar gibi getirileri dikkate alarak kendine olan saygısını ve diğer müzisyenlerin ona olan saygısını kaybetmeyi göze alır. Caz müzisyeni, sanatsal ölçütlerin gerekleri için dinleyicinin taleplerini göz ardı eder. Ticari müzisyense hem sanatsal hem de ticari kaygıların baskısını hissederek bunun tam tersini yapar.[46]

Yukarıda Becker'in altını çizdiği durum Türkiye'de piyasadaki müzisyenlerle popüler müziğe karşı mesafeli olanlar arasındaki sonu gelmez tartışmayı da bize hatırlatacak niteliktedir. Örneğin İhsan Özgen, "Sanatın bedeli" başlıklı deneme yazısında tam da böyle bir gerçekliğe ışık tutar. Sanatçının vermek istediği ürünler tüketim malı olmadığı için ticari değildir. Bedeli belli olmayan metalardır. Bu yaklaşımca maddi karşılık düşü-

---

Eisler, kendi görüşüne göre tamamen apolitik bir hale gelmiş olan müzik dilinden politik bir müzik dili geliştirmeyi amaçladı. Lydia Goehr, "Political Music and the Polticis of Music", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 52, sayı 1, 1994, s. 99.

46 S. Becker Howard, *Harîciler (Outsiders), Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*, çev. Şerife Geniş, Levent Ünsaldı, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2015, s. 142-143.

nülerek meydana getirilen şeylerin sanat eseri olma olasılığı çok zayıftır. Özgen'in ifadesiyle "sanatçılığa soyunmak başınıza gelebilecek ekonomik problwemlere işin başından itibaren razı olmak anlamına gelmektedir."[47] Böyle bir durumda elbette sanatından ödün vermeyen bir sanatçı gerekli harcamaları yaparken diğer ihtiyaçlarından fedakârlık yapmak zorunda kalacaktır.

* * *

1930'lu yılların kültür evrenine damgasını vuran ve aslında kökü Tanzimat'a kadar uzanan alaturka-alafranga tartışmasının siyasi çevreler, basın ve müzikologlar arasındaki yansımaları bugün ayrıntılı biçimde biliniyor. Oysa icracı müzisyenlerin de bu konudaki fikirlerini bu yazı dizisinden takip edebiliyoruz. Münir Nurettin, Denizkızı Eftalya ve Safiye Hanım gibi yıldızların çeşitli dergi ve gazetelerdeki söyleşilerinden fikirlerini öğrenmek mümkün olsa da daha az söyleşi vermiş bazı önemli isimlerin tartışmaya dahil olduklarını bu şekilde öğrenebiliyoruz. Unutmamak gerekir ki, bu tartışmalar dönemin basınını da ikiye bölmüştür. Cemil Sait, *Cumhuriyet*'teki yazısında her iki musikinin de üstatlarını baş tacı olarak görürken[48] Yunus Nadi, alaturka ya da alafranga musiki ayrımını doğru bulmuyor "yalnızca musiki vardır", "o kâinatın yüksek ahengine yetişmeye çalışan bir feryat ve bir hasrettir" yorumunu yapıyordu.[49] Rauf Yekta'nın vefatı üzerine gazetelerde canlanan alaturka-alafranga tartışmaları içinde Peyami Safa ise alaturkadan yana açık bir tavır koyacak, musiki inkılabı taraftarlarını sert dille eleştirecektir.[50]

Musiki inkılabı tartışmalarının müzisyenler arasındaki yansımaları bilhassa önem taşıyor.[51] Örneğin Sadi Işılay ve bilhas-

47 İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 35.

48 Cemil Sait, "Alaturka mı, Alafranga mı?", *Vakit*, 20 Kânunusani 1933, s. 7.

49 Yunus Nadi, "Kâinatla Omuz Öpüşen Musiki", *Cumhuriyet*, 13 Kânunusani 1934, s. 1.

50 Yaşar Nabi Nayır, "Müzik Devrimi Karşısında Bir İtiraz", *Ulus*, 26 Son kânun 1935, s. 3.

51 "Musiki İnkılabı"nın toplumsal ve politik gündemdeki yansımaları hakkında bkz. Güneş Ayas, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2020.

sa Münir Nurettin gibi sazda ve seste ileri seviyeye ulaşmış icracıların geleneksel musikimizi korumanın ancak "hakiki Türk melodilerini ve renklerini Garp tekniğinde telif ederek" yeni bir musiki için çalışmakla olacağı şeklindeki tespitleri dikkat çekici. Bunun için her iki musiki geleneğini de iyi bilen bir dâhiyi beklemeleriyse ayrıca manidardır. Aynı görüşü paylaşan ve hem Doğu hem de Batı müzik geleneklerine hakkıyla hâkim olan Şerif Muhiddin Targan'ı benzer açıklamalardan dolayı hedef tahtasına koyan aciz zihniyet için Münir Nurettin Selçuk gibi üstatlarından benzer görüşte olduğunu okumak dönemin ruhunu doğru anlamak açısından ilgi çekici olacaktır.[52]

Her geçen gün farkındalığımızın arttığı toplumsal cinsiyet konusunda 1930'ların bakışını ve müzisyenler arasında dikkat çekici biçimde öne çıkan erkek egemen söylemi görmek de dönemi yorumlamak açısından kayda değer. Söyleşilerde gözden kaçmayan bir diğer noktaysa müzisyenlerin kazançları arasındaki ciddi farklardır. Ses sanatkârları her zaman sazende ve bestekârlara göre daha fazla kazanmaktadırlar. Bestekârlar üretimlerinin piyasa koşullarında hak ettiği değerin çok altında gitmesinden mustariplerdir. Yalnızca alaturka müzik çevreleri değil, dönemin resmî müzik politikalarının temsilcisi sayılabilecek isimler arasında da kazançlarının yetersizliğinden şikâyetçi olanlar çoktur. Cemal ve Ekrem Reşit Rey kardeşler kendileriyle yapılan bir söyleşide "Lüküs Hayat" operetinden kazandıklarıyla Taksim'de bir apartman yaptırdıkları iddiasına esprili bir göndermeyle, değil bir apartman elbise bile yaptıramadıklarını belirtip söz konusu apartman sahibinin Denizkızı Eftalya olduğunu söylerler.[53] Bir hayli servet edinmiş olan

52 Dönemin müzik çevreleri içinde musiki inkılabına dair tartışmalar ve eleştiriler için bkz. Bilen Işıktaş, *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan-Modernleşme, Virtüozite, Bireyselleşme*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 366-370.

53 Dedikodu kulislerinde Rey kardeşlerin kazandıklarıyla Lüküs Hayat Apartmanı yaptırdıklarının konuşulması basının da ilgisini çekmiş ve kendileriyle bu hususta bir söyleşi yapılması gündeme gelmiştir. Yalnızca devrinde değil, 1980'lerden sonra da yıllarca kapalı gişe oynayan bu ünlü operetin hikâyesi ve doğuşuyla ilgili önemli detayların yer aldığı bu söyleşi için bkz. Hikmet Feridun, "İki Sanatkâr Kardeşle Bir Hasbihal", *Akşam*, 12 Mayıs 1934, s. 6.

devrin bu ünlü yıldızı yalnızca Rey kardeşlerin değil, yeni yeni ismi duyulmaya başlayan henüz 16 yaşındaki Müzeyyen Senar'ın da dilindedir. Kendisiyle yapılan söyleşide aylık kazancının 300 lira olduğunu belirtmekte, bundan memnuniyet duyduğunu ifade etmektedir. Eğer böyle giderse hedefinin çok yakın bir zamanda Taksim'de bir apartman yaptırmak olduğunu açıklamaktadır.[54]

Senar gibi genç alaturkacı yıldızlar kazançlarından memnun olsalar da 1930'larda Şehir Tiyatroları'nı içine girdiği krizden çıkarmak için yapılan müzikallerin gördükleri bütün ilgiye karşın bestecilerine yeterli kazanç getirmemesi ilginç bir çelişkidir. Dönemin gazetelerinde tiyatro ve operet yazarlarının maddi kazançlarına dair tartışmalara yer veriliyor olması Rey kardeşlerin bu hususta yalnız olmadığını göstermektedir. Zira tiyatro yazarları da bu talihsizlikten kurtulamamışlardır.[55] Nurullah Ataç 1934 yılında yazdığı bir köşe yazısında tiyatronun yaşadığı sıkıntıya değinirken bunun nedenini "zamana uyamama buhranı" şeklinde açıklıyordu. Geçmişten kopamayan ve yalnızca eskiden kalma kaidelere kendini bağımlı hissettiği için yenilenemeyen tiyatronun aksine sinema ve mimari gibi dalların dünyadaki gelişmelerden, özellikle iktisadi krizden etkilenmeyerek ilgi toplamayı başardıklarını söylüyordu. Ataç açısından buhranın olumsuz izlerinin görüldüğü diğer sanat alanlarıysa resim, heykel ve musikiydi. Söz konusu gelişmenin sebebi bunların hiçbir zaman kitlenin ilgisini çekemeyip, yalnız aydın sınıfın malı olarak kalmalarıydı. "Madem onlar, sosyal hayata karışmak, onun süsü ve düzelticisi olmaktan kaçıyorlar, fikrin tamamıyla gönüllü bir faaliyeti olmak istiyorlar o halde kendilerini ölümle karşı karşıya bırakıyorlar."[56] Bu bakışa göre söz konusu hal elbette sanatkârların yaşamına etki ediyordu.

54 Nebil Vasıf, "Radyoda Kimleri Dinliyoruz, Müzeyyen Hanım Yakında Bir Apartman Sahibi Olmayı Umuyor", *Vakit*, 17 Temmuz 1934, s. 6.

55 Modern Türk tiyatrosunun kurucu isimlerinden Muhsin Ertuğrul'un Almancadan çevirdiği "Renkli Fener" oyunu dört temsilde 1.621 lira hasılat yapmışken, çevirmene düşen 93 lira gibi bir rakam olmuştur. R.A., "Bizde Piyes Muharrirleri Ne Kazanırlar", *Vakit*, 17 Kânunusani 1932, s. 4.

56 Nurullah Ataç, "Tiyatro Buhranı", *Milliyet*, 27 Teşrinievvel 1934, s. 4.

Sanatçıların maddi zorluklarla mücadelesinin dünyanın başka ülkelerinde de benzerlikler gösterebildiğini akıllardan uzak tutmamak gerekir.[57] Yazı dizisinin Türkiye'de yayımlanmaya başladığı yılda Amerika'dan dönüş yoluna çıkmış olan Şerif Muhiddin'in bu kararı alma nedeni, dünya buhranı sonrasında sanatçıların payına düşen maddi sıkıntılardı. Town Hall gibi büyük sahnelerde müzik dehaları tarafından alkışlanmış bir virtüözün dönüş öncesinde en iyi udlarından birini Amerika'nın önde gelen restoratörlerinden ve antika keman satıcılarından Emil Herrmann'a bırakmış olması başka şekilde açıklanamaz.[58]

Türkiye'de müzik tarihi konusunda yapılacak dönemleştirmede 1930'lu ve 40'lı yıllar krizlerin, iniş ve çıkışların, teknolojik gelişmelerin ilk adımlarının, radyo ve plak rekabetinin, yıldız sisteminin ilk örneklerinin, gazino yaşamının dönüşümünün tarihine işaret etmektedir. Türkiye'nin çok partili hayata geçtiği 1950'li yıllardaysa "Küçük Amerika" olma hayalleri ve liberalleşme politikaları müzik yaşamı ve sektöründe de ciddi değişimleri beraberinde getirecektir. Pazarın dönüşümü, kazançlarda ve piyasa koşullarında üretilen müzik eserinin niteliğinde belirleyici olacaktır:

> Türkiye'de ilk defa sanat âlemine mensup şahsiyetler servet sahibi olmaktadırlar. Şimdiye kadar bir şarkıcının, bir romancı veya bestekârın han, hamam sahibi olması görülmüş, işitilmiş bir şey değildi. Bugün birçok şarkıcımız büyük servetlere sahiptir. İsim yazmaya lüzum yok. Bunların içinde adı tanınmış olan şarkıcı, bestekâr ve hatta çalgıcılar arasında astronomik rakamlara varan servetler yapan çoktur. Memlekette bir-

57 Müzisyenler sanatlarını bizlerle paylaşmanın bedelini ağır ödeyebilirler. Başarının ışıltısının altında çoğu zaman yalnızlık ve bitkinlik yatabilir, kira ödemek ya da yemek almak gibi temel mücadelelerden bahsetmeye gerek bile yok. İngiliz müzik endüstrisindeki kayıt ve performans sanatçılarının çalışma koşulları ve ruh sağlıkları hakkında son dönemde yapılan çalışmalardan biri için bkz. Sally Anne Gross ve George Musgrave, *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, University of Westminster Press, Londra, 2020.

58 Murat Bardakçı, *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 220.

den parlayan alaturka musiki merakı bu kimseleri misli görülmemiş bir maddi ve manevi rağbete götürmüştür. Denebilir ki gençlik arasında şimdi, tahsilden ziyade alaturka musiki yolunda çalgıcı ve şarkıcı olmak modası başlamıştır, fakat işin mühim tarafı, bu ani şahlanışın nereden ve ne sebeple meydana geldiğinin kestirilememesidir.[59]

Alaturkanın gördüğü ilginin ardında uzun yıllardır gündelik hayatın parçası olarak yer edinen gramofon ve taş plakların etkisi vardır. 1940'ların sonlarından itibaren radyo yayın istasyonlarının daha yaygınlaşması, vericilerin güçlerinin yükseltilmesi ve yayınlarda Türk müziğinin ağırlık kazanması sanatçıların tanınırlığını artırmıştır. Hele ki radyolarda seslerini takip ettikleri sanatçıları merak edip yakından görmek isteyenlerin akın ettiği gazinolar, gelir kapısının büyük bir ayağıdır.[60] Duymaya artık görmek de eşlik etmektedir. Bu bakımdan dinleyici artık seyirciye dönüşmüştür. Daha renkli, ilgi çekici sanat âlemlerini izlemek, sevdikleri sanatçıya erişmek eskisinden daha kolaydır. Sınırlı sayıdaki mecmualar, kültür ve sanat muhitleriyle ilgili sık sık haberler yapmakta, sanatçıların günlük yaşamlarının enteresan yönlerini halka sunmaktadırlar.

1950'den itibaren *Bizim Yıldızlar, Radyo, Radyo Âlemi, Radyo Dünyası, Radyo Haftası, Resimli Radyo Dünyası* gibi dergilerde sanatçıların günlük yaşamlarından kesitler, şatafatlı ve şık elbiselerle sahneden çekilen magazinsel görüntüler yer alırken *Musiki Mecmuası* ve *Türk Musikisi Dergisi* gibi müziğe akademik ve bilimsellik kazandırma çabasındaki yayınlar kendilerine alan açmaya çalışıyorlardı. Bu dönemde Türkiye ve onun müziği de değişiyor, yeni türler, yeni zevkler kitleleri peşinden sürüklüyordu. Hiç şüphesiz bu müzik, çalışmamıza konu olan 1920'li ve 1930'lu yılların müziğiyle akrabalık içinde olsa da kendi yolunu ve dinleyicilerini farklı bir sosyal çevreden

59 "Alaturka Müzik Modası", *Bizim Yıldızlar*, sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 50.

60 Örneğin 1944 ile 1951 yılları arasında temposunu hiç düşürmeden birçok gazinoda çalışan Zehra Bilir, cumartesi ve pazar günleri beş-altı gazinoda sahne alırken turnelerle de Anadolu'yu dolaşır. Ergün Arpaçay, "40 Yıl Önceki Gece Hayatımız 5", *Milliyet*, 12 Ocak 1993, s. 15.

edinen ve ona hitap etmede yeni diller benimseyen müzik olup araştırmacıların ilgisini beklemektedir.

* * *

Bu çalışma esas olarak iki bölümden oluşuyor: İlk bölümde tefrikanın konusunu oluşturan 1930'ların Türkiyesi'ndeki müzik ve toplumsal tarih arasındaki ilişkiyi ele alarak teknoloji, müzikteki yeni türler, müzisyenlerin icra platformları gibi konuları, müzik üzerindeki dönemin tartışmalarını panoramik biçimde inceliyorum. İkinci bölümdeyse A. Sırrı'nın tefrikası geliyor; burada zamanın en önemli müzisyenlerinin saklı kalmış sanat yaşamlarına ve anlayışlarına, yer yer özel hayatlarına da girerek ışık tutuluyor. Tefrikadaki her söyleşiden sonra adı geçen sanatçıyla ilgili –nispeten az bilinen yönlerine de değinerek– kaleme aldığım portrelerse aslında bir alt bölüm olarak değerlendirilebilir.

Elinizdeki çalışmaya temel oluşturan A. Sırrı'nın söyleşileri aracılığıyla neredeyse yüzyıl öncesindeki Türkiye'deki müzik piyasası ve gündemine farklı cepheleriyle bakma imkânına sahip oluyoruz. Dolayısıyla geniş bir perspektifte baktığımızda, bu çalışma müzik emeğini ve müzikle sesin metalaşmasını etkileyen sosyal, kültürel, politik ve ekonomik etmenleri incelemektedir. Çalışmamız yalnızca müzikoloji ve müzik tarihiyle ilgili olanlara değil, Türkiye'nin kültür ve toplumsal tarihine, eğlence yaşamına ilgi duyan okura da faydalı olacaktır.

ERKEN CUMHURİYET'İN SES DÜNYASI

Gramofonun cazibesiyle fısıldananlar: Gözünü aç Aşir!

1900'lerin başında plakçılığın başlamasıyla piyasada çeşitli mekânlarda gelişigüzel okuyan, çalan hanende ve sazendelere profesyonel alanda yeni bir kulvar daha açılır. Dönemin en ünlü seslerinden Hafız Aşir'le 1929'da yapılan bir söyleşi bu tarihsel kesit hakkında oldukça önemli ayrıntılar veriyor. Hafız Aşir, musikimizi plaklara ilk kez tanıtanların gazelde Hafız Sami, şarkı söylemedeyse kendisinin olduğunu, önce fonografa ardından gramofona söylediğini kronolojik olarak aktarır. "Eski musiki"ye halk tarafından büyük kıymet verildiğini belirtmekle birlikte her şeyin değiştiğini, musikinin de bundan etkilendiğini, herkesin dans havalarından ve hafif şarkılardan hoşlandığını anlatır. 1890'ların sonunda arkadaşlarıyla yaşadıkları bir olay onun kariyerini değiştirmiş, mevlit, ilahi, gazel veya şarkıları plağa okuyarak sağladığı kazanımı "Fonografhâne-i Gülistan" adlı plak ve gramofon dükkânı açarak perçinlemiştir:

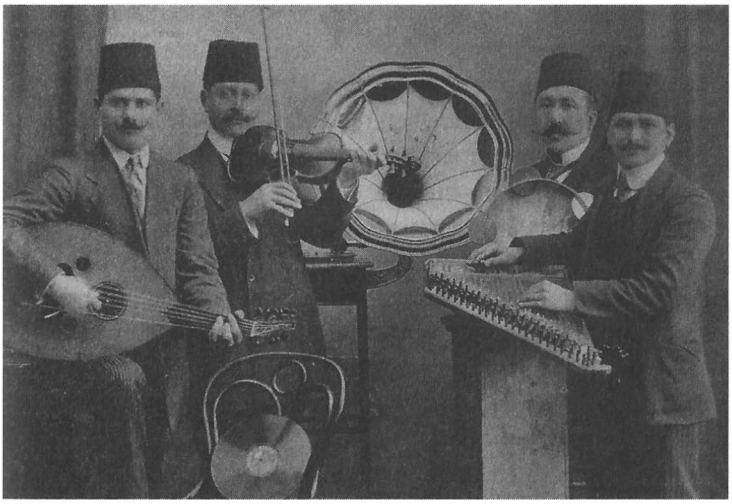
> Bundan otuz iki sene evvel, ben, Ali Rıfat [Çağatay] ve Rauf Yekta Beyler, Galata'da Kulekapısı mıtrıbından çıkarak Beyoğlu'na doğru yürüyorduk. Ali Rıfat dedi ki, "Şuraya bir fonograf

makinesi gelmiş, insan makineye kulağını verince, mükemmel şarkı dinliyormuş. İsterseniz, haydi gidelim." Peki, dedik ve gittik. Burası Parmaların fonograf mağazasıydı. İçeriye girdik ve fonograf dinlemek istediğimizi söyledik. Bir makineye bir kovan taktılar, makine işlemeye başladı ve biz şayanı hayret bir vuzuhla, Yakovi'nin bir zurnasını dinledik. Fonografçı bizim bu hayretimizle alakadar olunca, üç arkadaş dedik ki: "Biz de musiki ile meşgulüz. Bizim de sesimizi kovana çekebilir misiniz?" Dükkân sahibi: "Elbette çekebilirim" dedi ve makineye boş bir kovan taktıktan sonra, sözüne devam etti: "Haydi bakalım söyleyin ve çalın!" Rauf Yekta ney çaldı, Ali Rıfat da ud. Ben de söyledim. Dede merhumun Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü şarkısını kovana çektik. Azıcık sonra da kendi sesimizi fonografta dinledik ve hayretimiz katbekat arttı. Ondan sonra Parmalara bir müddet daha okudum. Fakat günün birinde aklım başıma geldi, kendi kendime: Gözünü aç Aşir, bu işte çok kâr var dedim. Ve ertesi günü Eşyayı Ayniye'de bir Hulusi Bey vardı, ona koştum: "Kuzum sende bir fonograf var mı?" dedim. Var cevabını verdi. Fonograf makinesini iki buçuk altına aldım. Sordum: Ya bunun kovanları? Onlar da var. Ver ondan da on iki tane. O gece evde toplandık. Mahallede saz çalan, söyleyen birçok arkadaşım vardı. Bir gece içinde on iki kovanın on ikisini de doldurduk.[1]

Hafız Aşir'in, Türkiye'de müzikoloji çalışmalarına yön veren Rauf Yekta Bey ve gelenekle modern arasında bir köprü rolü üstlenerek müzikte yeni şeyler söyleyen Ali Rıfat Bey'le birlikte tanıklık ettiği bu hikâye ses kayıt tarihimize ışık tutmaktadır.

Hafız Aşir'in anlattıklarını sosyolojik bir çerçeve içinden değerlendirmek gerekir. Burada Ali Ergur'un fikirlerinden yararlanabiliriz: Müzik artık yalnızca yazılan ve çalınan bir ürün değil, kayıt edilebilen bir ses *parça*sıdır. Bu nedenle, 20. yüzyıl boyunca, diğer çağlarda olmadığı kadar, piyasa koşullarına göre biçimleri önceden tasarlanmış müzik ürünleri "parça" adıy-

1 Hafız Aşir onun sesinden popüler olan "Kuzu" gazelini bir günde yetmiş beş defa söylediğini, bu kovanların ayrı ayrı olduğu halde hep birbirine benzediğini ifade eder. "Canlı Bir Tarih", *Vakit*, 5 Temmuz 1929, s. 3.



Hafız Aşir (sağdan ikinci) ve sazende arkadaşları (Kaynak: "Tanburî Cemil Bey Külliyatı" albümü kitapçığı, haz.Cemal Ünlü-Aziz Şenol Filiz, Kalan Müzik, 2016, s. 97).

la anıldı. Bütünlüğü kestirilemeyen, tüketildikçe yenileri piyasaya sürülen, arz-talep dengesine uygun imal edilen, hatta çoğu zaman onu belirleyen, hızlı üretmek zorunda olduğu için hızlı tüketmeye mecbur endüstri insanının tahammül edebileceği sürede başlayıp biten parçadır söz konusu olan.[2]

Müziğin metalaşma serüveni kaçınılmaz biçimde bu sahanın olaylar zincirinde kendini açığa çıkarır. Müzikolojideki olası ideolojik süreçler arasında, müziğin sosyal ve politik bağlamlarında Marksist bir anlayışın oluşmasına da yol açar. Müzik ve ekonomi arasındaki ilişki Marksist düşünürlerce altı çizilmiş bir husustur. Burada bütün sanat dallarında biçim ve stilinin bir sınıfın diğeriyle olan mücadelesi sonucunda belirdiğine işaret edilir. Ekonominin temel mantığının dayandığı metanın üretim, dağıtım ve tüketim işlevleri müzikte de aynı çizgide ilerler. Müziğin çalgı yapımcıları, müzisyenler ve yorumcularca yaratım sürecini plakçılar, yapımcılar ve müzik kurumlarının oluşturduğu dağıtım ve yayım aşaması takip eder. Elbette

2 Ali Ergur, *a.g.e.*, s. 136-137.

son aşamada müziğin belli bir talep karşılığında tüketiciyle buluşması gerçekleşecektir.

Söz konusu talebi sürekli kılmak için piyasada yeniye ve söylenmemiş olana alan açmak gerekir. Bu, müziğin ticarileşmesinin doğal bir sonucudur. Buna ortam sağlayan modern kültür, bireysel girişime ve insan aklının özgün ürünlerine değer verir; çünkü ticaret *yenilik* gerektirir. Modern kültür sürekli yenilenmeye dayalıdır. Her yeni fikir verimliliğe dönüşebildiği ölçüde *ilerleme* getirir. Modern zihniyetin var oluş kipi gelişme kuralıdır. Ticarette ancak yenilik yapan, daha önce denenmemişi deneyen, bunları daha fazla verimlilik arayışıyla buluşturan kazanır. Bununla birlikte para, bireyi ekonomik bir aktör haline getirmiştir, müziği de nesne.[3]

Sanatçı, modern kentin göz alıcı ışıltısı, tanıtım ve reklamların tüm parıltısı tarafından az ya da çok koşullandırılmış ve motive edilmiştir. Amnon Shiloah, bu süreçleri özellikle "müzikolojik" çerçevede (1) müzik yapımında veya performansında süreklilik ve yenilik (2) müzikal değişim sürecinin ilerlemesi ve gelişimi, "sosyolojik" bağlamda (3) müziğin iç ve dış (amaçlanan) izleyici kitlesi (4) müzik üretiminin kendiliğinden ve sponsorlu doğası gibi birkaç eksen etrafında tartışır. Gelenekten gelen ya da yenilikçi sanatçıların tüm bu aşamalarda seyirci ve dinleyicilerin bir şekilde takdirine bağlı olduğunu ve tanınırlığın adı geçen maddelerle ilişkili olduğunu belirtir.[4]

Tarihî süreçte müziğin içeriği ve niteliği, hizmet ettiği kurumlar ve talep edenler değişiklik göstermiştir. Tanrı'nın müziği, Ortaçağ ve sonrasında kralların, aristokrasinin müziğine dönüşmüş; Devrim Çağı'ndaysa burjuvazinin istekleri, beğenileri doğrultusunda biçimlenmiştir. Söz konusu durum müzisyenleri kendilerini destekleyen ekonomik ve politik elitlere bağımlı kılacaktır. Aslında bu durum elitlerin de işine gelmektedir. Zira onlar da yüksek bir statü için müziği ve müzisyenleri

3 Ali Ergur, "Gerilimden Bileşime Doğru Modern ve Postmodern: Tanımlar, Kavramlar, Toplumsal Bağlam", *Journal of Modernism and Postmodernism Studies (Jomops)*, cilt 1, sayı 2, 2020, s. 3.

4 Amnon Shiloah, "The Traditional Artist in the Limelight of the Modern City", *The World of Music*, cilt 28, sayı 1, 1986, s. 87-88.

kullanmaktadır. Oysa müzisyenin bağımsızlığını elde etmesiyle serbest piyasadaki rekabet artar. Müziğin dev bir sanayinin konusu olarak endüstrileşmesi birçok kurumun, devletin ve yerel yönetimlerin bu sahada bütçe ayırmasına neden olur. Bu sanatçılar için yeni bir koruyucu sistem yaratsa bile her zaman sorunları çözmeye yetmez. Sanatın kimin için yapıldığı ve sanatçının motivasyonunun kaynağının ne olduğu sürekli tartışılır. Aslında yeri gelmişken şu soruları hatırlatmakta yarar var: Müziğin topluma getirdiği refah ile müziği üretenlerin refahı arasındaki ilişkiyi hiç düşündük mü? Müzik için çoğu zaman "ruhun gıdası" denmesine rağmen, "tedavi edici" görülmesine rağmen, müzikten kariyer yapmanın travmatik sonuçlar doğurabileceğini ne zaman konuştuk?

1930'ların tiyatro oyuncusu Suzan Hanım'ın söylediklerine bakarsak bir artistin para için değil, sahneye olan hevesini tatmini, yani kendi zevki için sahneye çıkması gerekir. Ona göre ancak böyle bir sanatkâr eseri hissederek oynar ve başarılı olur. Mükâfatıysa alkıştır. Peki, bu yeterli midir? Suzan Hanım herhangi bir yerden yardım görmüş müdür? "Eğer şimdiki gibi Belediye senede binlerce lira verseydi daha mükemmel dekorlar içinde oynardık ve yetişen sanatkârlar da şurada, burada sefil bir halde sürünüp kalmazlardı."[5] Anlatılanlara bakılırsa ağır şartlardan dolayı çekilen sıkıntılar ortaktır. Nitekim Hakkı Nebiloğlu da "sanatın hayatı teşviklerdir" veya "revaçsız meta zayidir" diyerek Suzan Hanım'la benzer bir yorumda bulunur.[6]

Yaşamlarını çalgıları, sesleri ya da besteleri yoluyla idame ettiren değerli üstatların özveriyle var ettikleri tablonun renkleri her zaman canlı değildir. Genellemeler, karşılaştırmalar yahut bütünsel çıkarımlar elbette her sanatçının koşulları göz önünde bulundurulduğunda bütünü açıklayıcı olmayacaktır. Fakat "geçim sıkıntısı" baskın tondur. Devrinin nam salmış sanatçıları arasında yer alan Udî Sedat Öztoprak, kendisine yöneltilen

5 Yekta Ragıp Önen, "Abdülhak Hamid'e 14 Yaşından Beri Âşıktır", *Kurun*, 23 Nisan 1936, s. 5.

6 Nusret Safa Coşkun, "Musiki Sanatkârlarımız Arasında: Bestekâr İsmail Hakkı Nebiloğlu Anlatıyor", *Son Telgraf*, 5 Haziran 1938, s. 5.

"Eserlerinizden kaç lira alırsınız?" biçimindeki soruya şöyle yanıt verir: "Gayet az. Size bunun miktarını söylemek istemem. Hiç pahasına sattığım eserler olmuştur. Çok yazık. Ne yaparsınız, öyle icap etti."[7] Öztoprak gibi plaklardan beklediğini bulamayan başka isimler de bulunmaktadır. Hakkı Süha, 1929 yılında Nazmiye Sedat Hanım'la yaptığı söyleşide "Sesinizi hangi fabrikaya vermiştiniz?" şeklinde bir soru sormuş ve "Sahibinin Sesi" yanıtını almıştır. Burada dikkat çekici olan, bu plak bir tecrübe eseri olduğu için genç sanatkârın fabrikadan hiç para alamayışıdır.[8]

Doğrusu halk tarafından tutulan çoğu ünlü ismin içinde bulunduğu durum birbirinden pek farklı değildir. Bu kitabın ana çerçevesinde yer alan sanatçıların kimler olduğu, ne kadar kazandıkları gibi sorular sadece maddi gelirlerini anlamamız için değil, buradan hareketle sosyokültürel ağların hangi hatlar üzerinden topluma girdiğini ve sanatçıların bu iklimde kendilerine biçtikleri rolleri ne şekilde belirlediklerini kavramamız açısından son derece mühim. Tanburî Cemil'in hayranlığını kazanan Vasil'e kulak verdiğimizde yine trajik bir gerçekle yüzleşiriz. Usta sazende "Aklım olsaydı alafranga keman çalar; böyle meyhanelerde kemençeyle ekmek parası kazanmaya uğraşmazdım" der.[9] Üstat buradan hareketle iki çalgı arasındaki ekonomik ve kültürel çevre farklılığına işaret eder.

Ya Cemil Bey? Açıkçası o da istese de istemese de zorunlu hallerden dolayı plaklara çalar. Diğer yandan hünerli parmaklarından taşan nağmelerin "orta malı halinde sokaklara dökülmesine üzülür." Bir iki firmaya, tecrübe mahiyetinde doldurduğu birkaç plaktan sonra bütün ısrar ve ricalara rağmen bu kârlı işi reddeder. Ancak 1910-1911 yıllarında gittikçe artan geçim derdi karşısında Blumenthal Biraderler'in Orfeon firmasına plak doldurmaya razı olur.[10] Cemil Bey'in o yıllardaki ruh

7 Hakkı Süha Gezgin, "550 Eser Sahibi", *Vakit*, 8 Temmuz 1929, s. 2.

8 "On Yaşında Bir Sanatkâr", *Vakit*, 26 Haziran 1929, s. 3.

9 Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, (haz.) Uğur Derman, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2012, s. 133.

10 Mesud Cemil, *a.g.e.*, s. 204.

halinin aksine yıllar sonra oğlu Mesut Cemil, babasının plak kayıtları yapmasından memnundur: "Babamın sesinin plağa alınması musiki için büyük bir hizmet olmuştur. Kendisi öldüğü halde sesini işitebiliyoruz."[11] Tanburî Cemil'in sanattaki varislerinden olan İhsan Özgen'in belirttiği üzere "geçmişte ömrünü sıkıntılarla geçirmiş sanatçı figürleri örneklerine rastlıyoruz. Bunların çoğu yaşamının sonunda üne kavuşmuş, eserleri ölümünden sonra kıymetlenmiştir. Aslına bakacak olursanız yarattıkları eserlerin bedelini kendileri ödemiştir, hem de yaşamları boyunca."[12]



Türk saz musikisinin zirvesi: Tanburî Cemil Bey (Kaynak: *Yarın*, 12 Kânunisani 1922).

Bu mevzu hakkında sanatın hemen her kolundan onlarca, hatta yüzlerce örnek verilebilir. Ortak kanı pek içi açıcı olmasa bile, zor şartlarda ortaya konan üretimlerin, eser icralarının veya bestelerin başarısı oldukça yüksektir. Çalışmamızda olduğu gibi, önceden ele alınan çeşitli tefrikalardaki söyleşilerde de satır aralarında gizlenen, 20. yüzyılın müzik tarihine ışık tutacak özel bilgiler göze çarpar. Bu anlatılardaki heyecan verici ayrıntılar kimi zaman ilk kez kendini gösterir. Söz konusu görüşmelerden biri Bestekâr Muhlis Sabahattin'in öğrencisi Fikriye Hanım'a [Şakrakses] aittir. On üç yaşından beri tanıdığı hocasına sürpriz yaparak "Gel okşa beni" şarkısını söyler. Hocası çok beğenir ve kendisini hemen Sahibinin Sesi'ne götürür. Firma, sanatçıyı okuduğu bir şarkıyla bırakmaz. "Titriyorken dudaklarımda adın", "Ayşe'nin duası" ve "Ey hayali gözlerimden gitmeyen" şarkılarını da okur. Bu dört parça da büyük ilgi görür. Fikriye Hanım, bu şarkıları Sahibinin Sesi'ne söylerken, bu mües-

11 "Tanburî Cemil Bey'in Eserleri", *Vakit*, 24 Haziran 1929, s. 1.

12 İhsan Özgen, *Sanatı Yaşamak*, *a.g.e.*, s. 36.

sesede hiçbir Türk kadını olmadığını, bu suretle plaklarda *modern Türk musikisi*nin temelini attığını, eserlerinin rağbet görmesi üzerine firmanın kendisine büyük bir teklif yaptığını belirtir.[13] Sanatçı, sahne yaşamının ilk yıllarında çok kazansa dahi sonraki dönemde çok az parası kalacaktır: "Fevkalade çok kazandım. Dört senede 60, 65 bin lira aldığımı bilirim fakat bugün yegâne malım mülküm nedir biliyor musunuz? Sesimdir! Bir kenarda beş param bile yok..." Fikriye Hanım'ın sahnelere erken veda etme kararı düşünüldüğünde yapmış olduğu birkaç gayrimenkul yatırım dışında yeniden eski paraları kazanacağına dair umudu kalmamıştır. Kendisine müzik piyasasında biçtiği ömür iki yıldır, zira ona göre yaşı otuz beşi geçmiş bir kadının sahnede şarkı söylemesi iyi bir durum değildir.[14]

Fikriye Hanım otuz beş yaşını geçmiş kadınların sahnede yer almasını doğru bulmasa da 1920'lerin sonlarından itibaren kadınlar sahnede erkeklerin önüne geçmeye başlayacaklar, hatta bu durum bazı çevrelerde rahatsızlık yaratacaktır. Gazetelerde gün geçmez ki, bütün sektörlerde ve eğlence alanında kadınların erkeklere rakip çıktığı haberleri yer almasın. Kimine göre kadınlar 1927'den itibaren daha belirgin olarak erkeklerin elindeki hanendelik iş kolunu gasp etmişlerdir. Daha önceleri özel meclislerde şarkı söylemelerine alışılmış olan kadınların bir müddetten beri Sirkeci lokantalarından başlayıp Beyoğlu'nun birinci sınıf birahanelerine varıncaya kadar her yerde öne çıktıkları yazılmaktadır. Dönemin tanınmış lokanta ve gazinolarından birinin işletmecisinin gazetelere yansıyan beyanatlarına göre, bir dönem kasırga gibi gelip geçen cazbant saltanatının yerinde yeller esmektedir. Eski alaturka saz heyetleri şimdilerde "Gülşen-i musiki", "Rehber-i musiki" gibi isimlerle lokantalarda çalışmaktadırlar. Gazino patronu, kendilerinin iki sene önce bir cazbant kiraladıklarını ancak halkın cazbant gü-

13 Hakkı Süha Gezgin, "Fikriye Hanım", *Vakit*, 24 Temmuz 1929, s. 5. Buradaki "modern Türk musikisi" tabirini devrin başka müzisyenleri de kullanmaktadır. Artaki [Terziyan] Efendi'ye göre bu yeni musikiyi en iyi temsil edenler Fikriye, Afife ve Suzan hanımlardır. "Hele Bu Işte Erkeklere Ekmek Kalmadı, Kadınlar Alıp Yürüyorlar!", *Milliyet*, 24 Teşrinisani 1929, s. 3.

14 Hikmet Feridun, "Hanende Fikriye H.", *Hafta*, no. 6, 1934, s. 6.

rültüsünden bıktığını, eski usul şarkılara ilgi artınca aralarında dört kadının da yer aldığı bir alaturka takımı tuttuğunu belirtmektedir. İstanbul dinleyicisi bir zamanlar meftun olduğu çoğu hafızlıktan gelme okuyuculara itibar etmemekte, nerede kadın hanende varsa oraya koşmaktadır. Artık sadece erkek çalgıcı ve okuyucularla iş görülemeyeceği anlaşılmıştır. Öte yandan Beyoğlu'nda yeni açılan bir gazinonun sahibiyse benzer biçimde kadın hanendelerin pek revaçta olduğunu söylemektedir. Her halükârda hanendelik artık para getiren bir meslektir. Pürüzsüz ve ahenkli bir sese sahip kadınlar birkaç şarkı söyleyerek gecede 5 liradan 10 liraya kadar para kazanabilirler. Bunlar arasında tekkede okur gibi ezip büzüp okuyanlar olduğu gibi sesi fevkalade güzel olanlar da vardır.

Yazıdaki verilere göre Beyoğlu ve İstanbul'da geçimlerini gazino ve lokantalarda şarkı okuyarak temin eden kadınların sayısı yetmişten fazladır. Dikkat çekici bir başka konuysa henüz erkeklere rakip olacak düzeyde olmasalar da artık sazendeler arasında da kadınlara rastlanmasıdır. Okuyuculuktaysa kadınlar piyasanın yüzde ellisini, hatta altmışını teşkil etmektedir. Bu gidişle bir gün erkeklerin kadın hanendeler karşısında bir "ben" gibi kalacaklarını belirten haberin yazarının görüştüğü Artaki Efendi, piyasada okuyanların hepsine sanatkâr denemeyeceğine dikkat çeker. Bununla birlikte yetenekli ve plak kaydeden Fikriye, Nebile, Nazmiye Sedat ve Suzan Hanım gibi isimler öne çıkmaktadır. Adı geçen yıldızlar belirli bir ücret karşılığında ve okudukları şarkı oranında para alırken bu ücret plak başına 50 liradan 150 liraya kadar artabilmektedir. Bazılarıysa kazançtan pay almaktadırlar. Piyasaya kırk, elli bin hatta bundan fazla sürülen plaklar vardır ve bunların okuyucuları epeyce kazanç sağlamaktadır. Plaklarda ve sahnelerde en çok rağbet gören kadın sanatkârlar Fikriye, Nebile ve Afife hanımlardır. Örneğin Fikriye Hanım'ın gecede 1.000 liraya konser verdiği düşünülürse elde edilen kazanç hakkında fikir sahibi olunabilir. Görüşlerine başvurulan Artaki Efendi, bir diğer önemli değişimin alaturka musikide yaşandığına değinmekten geri durmaz. Buna göre son senelerde alaturkalığını kısmen

muhafaza etmekle beraber halkın daha çok hoşlanacağı birtakım şarkılar yapılmıştır. Artaki ve Bimen efendilerin eserleri bu kategoride yer almaktadır. Bundan başka Şark musikisi kokusunu kaybetmemekle beraber Batı etkisinin hissedildiği şarkılar da vardır. Ali Rıfat, Muhlis Sabahattin, Kaptanzâde Ali Rıza Bey bu tarz musikide besteler yapmaktadırlar. Bu besteleri başarıyla icra eden kadın hanendeler eserleri halka ulaştırmaktadırlar.[15] Aracıysa elbette 1920'lerde radyo öncesinde halkın müzik ihtiyacını gideren plaklardır.

Üretim ve sermaye arasında işlenen kayıp sesler

Modernleşen dünyanın müzik yaşamındaki en önemli araçlarından biri olan gramofonun Türkiye'de yer edinmesi ve revaç bulması, sosyal dokunun kabuk değiştirerek yenilenmesine katkı sağlar. Bu defa Nimet Vahit Hanım'la ilgili bir konuyu masaya yatıralım. Columbia firmasıyla yaptığı mukavelede her plak satışından 20 kuruş aldığı yazılır, ancak onu tatmin etmeyen şeyler vardır. Memleketteki musiki hareketlerinin çok az olduğunun altını çizerek bir karşılaştırma yapar: "Viyana'da insan daima operaya giderek istediği parçayı dinleyebilir. Burada öyle mi ya? İstanbul'da opera yok, orkestra yok. Musiki ihtiyacını ancak plaklar temin ediyor."[16] Rauf Yekta da Nimet Hanım'la benzer şeyler düşünür gramofon hakkında. Türk müziğinin eğitim kurumlarından dışlandığı bir dönemde halkın kendi musikisine bir kat daha sarıldığını ve bu ihtiyacı gramofonlardan karşıladığını, açıkgöz gramofon şirketlerinin bunu fırsat bilerek yatırımlarıyla kasalarını birkaç yılda milyonlarca Türk lirasıyla doldurduğunu kaydeder.[17]

Toplumsal değişme anlayışının bir sonucu şeklinde yorumlayabileceğimiz bu ifadeler geleneğin dışında farklı bilinç, ya-

15 "Hele Bu İşte Erkeklere Ekmek Kalmadı, Kadınlar Alıp Yürüyorlar!", *Milliyet*, 24 Teşrinisani 1929, s. 3.

16 Hakkı Süha Gezgin, "Rigoletto'yu Türkçe Dinleyeceğiz", *Vakit*, 22 Haziran 1929, s. 4.

17 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Rauf Yekta Bey'e Göre", *Cumhuriyet*, 11 Kânunuevvel 1932, s. 1.

pı ve kavramların kullanılmaya başlandığını gösterir. Bir yanda teknolojinin ortaya çıkardığı sesin yayılmasını sağlayan araçlar, öbür yanda gelir elde ederek yaşam düzeyinin yükseltilmesi vardır. Sadece sahnelerden değil, plaklardan da kazanç sağlanır. "Modern iletişim araçları, bir bölgeyi işgal etmeksizin ya da 'alıcı' ile 'verici' arasında yüz yüze bir ilişki kurulmaksızın bir yerdeki kültürü bir başka yere aktarmaktadırlar."[18] 1890'lı yıllarda İstanbul'a ilk kez gelen fonografın ardından gramofon modern ses ve maddi kültür taşıyıcısı görevi üstlenir. Müzisyenler gramofonu parçalarını çalmak için yeni ve olumlu bir araç, besteciler gibi bir iz bırakma imkânı olarak görürler.

Kayıt teknolojisi kendi kurallarını ve yıldızlarını yaratır. Müzik piyasası genişler, artık konser salonlarında sıkışmaya gerek yoktur; gösteri tekrarlanmakta, müzik kişisel bir dinleti için seri halde üretilmektedir.[19] Söz konusu gelişmenin neticelerini Türkiye'de de görmek mümkündür: 1930'larda plak ve gramofon gündelik hayatın ayrılmaz parçalarından oluverir. Dönemin yazarlarından M. Turhan'ın ifadesiyle:

> Memleketlerin idari sistemleri gibi içtimaî temayülleri, zevk cereyanları da bir isimle gösterilmek adet olsa ve mesela "*Lâle Devri*" denildiği gibi her devre de bir ad konulsa İstanbul'un son seneleri için "*Gramofon Devri*" demek icap ederdi! Ne futbol merakı ne dans iptilâsı [tutkusu], bu ismin konulmasındaki isabeti geri çevirmez. Çünkü çocukların sokaklarda yaptıkları maçlar artık seyrekleşmiştir. Fakat gramofon, tanınan hâkimiyetini muhafaza ediyor![20]

Gramofon dinleme merakı modern yaşamın hızlı ritmini ağırlaştıracak kadar yoğundur. Bankaların duvarları dibine kadar sokulan gramofonlar, reklam için kopardıkları yaygarayla veznedarların hesabını şaşırtır; resmî dairelerin sağına, so-

18 Hans van der Loo, Willem van Reijen, *Modernleşmenin Paradoksları*, çev. Kadir Canatan, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014, s. 253.

19 Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, s. 27.

20 M. Turhan, "Kadın Avcısı", *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1930, s. 2.

luna kurulan gramofonlar memurları işinden alıkoyar. Her şey bir yana, evlere çekildikten sonra bile yorgun kafalar için yastıklarında dinlenmek hakkı ve imkânı ortadan kalkar. Henüz apartman kültürüne geçilmeyen, küçük mahallelerdeki mahcup cumbalı ahşap evlerin pencerelerden sabahlara kadar sızan ses ve ahenk yağmuru, uyumak imkânını silip süpürür. Radyo da bu devrin sessiz bir kurbanı olur. Nihayet İstanbullular, gramofonlarını yaşatmak için radyoyu öldürürler![21]

Halkın müzik ihtiyacını doyuran bu teknolojik gelişme aynı zamanda büyük bir iktisadi pazar oluşturur. 1926 gümrük istatistiklerine göre 504.849 liralık plak ülkeye girmiştir. Bir yıl sonra ithalat toplamı 2 milyon 269 bin liraya ulaşmıştır. Türkiye'ye plak ve gramofonun ağırlıklı olarak Almanya ve İngiltere'den geldiği görülmektedir. Yine 1927'de yurt dışına 26 bin liralık plak satan Türkiye, özellikle Amerika ve Yunanistan'a alaturka plaklar göndermiştir.[22]

Yukarıda da naklettiğimiz gibi müzik artık alınıp satılabilir, ilk icrasından kopmuş ama onu zaman ve mekânda paketlemiş bir metaya dönüşmüştür. Müzik pazarı ve onu besleyecek sanat üretimi bu şekilde belirginleşmiştir. Kayıt teknolojisi, üretimin ve tüketimin kitleselleşmesini mümkün kılmış, standart mallar –yani plaklar– sanatın biricikliğini ve "tek eser" olmaktan kaynaklanan büyüsünü hızla ortadan kaldırmıştır. Böylelikle yalnızca bazı icraların tespit edilmesini sağlamamış, aynı zamanda döneme hâkim olan icra biçiminin standartlarını belirleyen bir toplumsal kabul referansı haline gelmiştir. Beğenilerin kitleselleşmesi kültür endüstrisinin, tüketimi belirleyici ölçütlerini genele dayatması, büyük ölçüde kayıt teknolojisiyle mümkündür.[23] Teknolojik ve kapitalist gelişmeler ses kaydının yanı sıra görüntüyü de ana hapsederek bu ikisinin buluşmasından yeni bir sektörün doğumuna imkân sağlamıştır. Bu, ekonomik gelişmelerden doğrudan etkilenen, yaşanan krizlerin sarsıcı sonuçlarını doğrudan sayısal olarak yan-

21 M. Turhan, *a.g.e.*, s. 2.

22 "Gramofon", *Akşam*, 19 Ekim 1929, s. 3.

23 Ergur, *a.g.e.*, s. 76.

sıtan bir sektördür.[24] Adorno'nun dediği gibi, kapitalist propaganda aygıtının bütününe sınırsız erişimi olan radyo ve sesli film tekniği, müziğin üretim mekânlarında köklü bir dönüşüme neden olmuştur.[25]

Gramofon ve plak tüm cazibesine rağmen 1930'ların ortalarından itibaren radyoyla rekabetinde üstünlüğü kaybetmeye başlayacaktır. Bu durum yine basında gramofon ve plakların satışının azaldığına yönelik yakınmaları gündeme getirecektir. Elbette plakların pahalı oluşu bu şikâyetlerin başlıca sebebidir. Avrupa'da 70 kuruşu geçmeyen plakların Türkiye'de 150-200 kuruşa piyasaya çıkarılması hayretle karşılanmaktadır. Fakat konunun tarafları, aradaki farkın ülkede plak satışlarının çok azalmasından ileri geldiğini, İstanbul'daki fabrikanın günde 1.000 plak yapacak kabiliyette olduğu halde ancak 300 plak işlemesi nedeniyle maliyetlerin yükseldiğini belirtmektedirler. Birkaç yıl öncesine oranla 1936'ya gelindiğinde plak tüketimi %80 azalmıştır. Gramofon işlerinde de aynı durumla karşılaşılmaktadır. Daha önceleri günde sekiz gramofon satan bazı işletmeler şimdi bu işi bir ayda yapabilmektedirler. Oysa radyoya ilgi günden güne artmaktadır.[26]

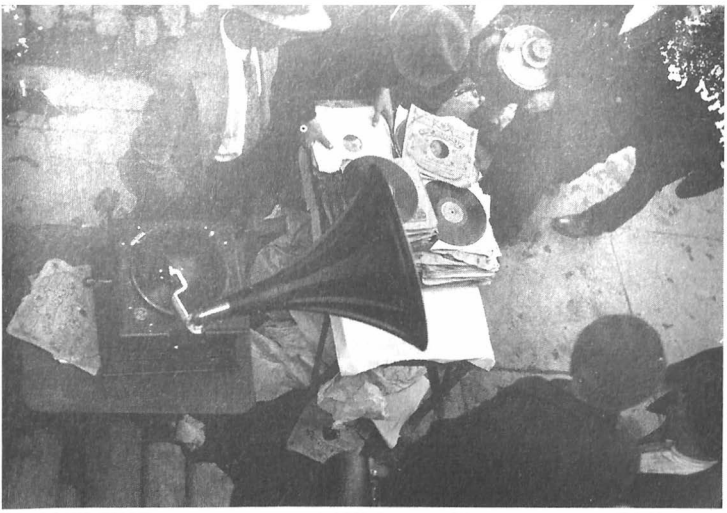
Plak satışlarının radyonun yükselişiyle birlikte kademeli olarak düşüşü 1936 yılında gazetelerde de konu edilen bir sorundur artık. İstatistiklere bakılırsa, 1934'te 240 plak dol-

---

24 Dünya müzik piyasasından örnek vermek gerekirse 1921 yılında ABD'de plak satışları 106 milyon dolarla tarihî bir zirveye ulaşmıştı. Bu rakam 1945 yılında 109 milyon dolara ulaşana kadar aşılamadı. Bu süre zarfında, fonograf endüstrisi 1921-1925 arasında istikrarlı bir satış düşüşü yaşadı. 1925'ten 1929'a kadar, 1929'daki piyasa çöküşü 1933'te sadece 6 milyon dolarlık satışla en düşük noktasına ulaşan ciddi bir düşüşü başlatmadan önce satışlar son bir kez patlama yaptı. 1934'ten sonra fonograf pazarı biraz toparlanmaya başladı. Bilhassa 1930-1933 arasındaki durgunluk dönemini takip eden yıllar fonograf endüstrisi için depresyondu. Yıllık satışlar dramatik şekilde düşmüştü. En büyük düşüş %61'lik bir oranla 1931 yılında gerçekleşmişti. 1933'te fonograf pazarından geriye çok az şey kalmıştı: Satışlar 1921'dekilerin sadece %6'sıydı. Peter Tschmusk, *Creativity and Innovation in the Music Industry*, Springer, Hollanda, 2006, s. 41-42.

25 Theodor W. Adorno, *Müzik Yazıları*, (haz. ve çev.) Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 48-49.

26 "Gramofon Yerine Radyo", *Akşam*, 3 Şubat 1936, s. 2.



Plaklar, radyoya karşı üstünlüğünü 1930'ların ortalarından itibaren kaybetmeye başlayacaktır (Kaynak: Faik Şenol Arşivi / İBB Kültür A.Ş.).

durulmasına mukabil 1935'te ancak 54 plak doldurulmuştur. Plak mağazalarına göre bunun nedeni radyodur. 1925-1930 arasındaki plak satış oranını elde etmenin imkânsız olduğuna dikkat çeken bazı acentelerin ifadesiyle, sanatçıların talep ettikleri paralar da plak basım ve satışında radyo kadar olmasa bile olumsuz anlamda etkilidir. Zira eskiden ne bestekâr ne de artist masrafı vardır. Daha önce 5-6 liraya, hiçbir sözleşme olmaksızın okuyup giden artistlerin gözleri açılmıştır. Gerçi istatistiklere bakıldığında Avrupa'da da plak satış rakamları düşmüş ve kazançlar gerilemiştir. Sadece drahmiden dolayı Yunanistan'da durum farklıdır. Plak firmaları açısından %90'a varan düşüşler sektörün tehlikeli bir döneme geldiğini göstermektedir.

Yaşanan krize rağmen yine de rağbet gören plaklar halk türküleridir. Bunları her sınıftan dinleyici almaktadır. Tangolarıysa gençler tercih etmektedir. Anlaşıldığı üzere plak dünyası krizi aşmak için kendine yeni stratejiler geliştirmekte ve yenilik-

lerin peşine düşmektedir. 1935'te bestekârlar daha ziyade popüler eserlerden uyarlamalar yapmışken 1936 yılında oryantal melodiler üzerine tangolar hazırlanmıştır. Plaklarda bazı bestekâr ve okuyucular her şeye rağmen yine sektörü ayakta tutacak katkılar yapmışlardır. Bilhassa Yesarî Asım günün en iyi bestekârıdır. Ağır, hafif her türden yaptığı besteler halk tarafından çok iyi karşılanmıştır. Hafız Sadettin, Tanburî Selahattin, Mustafa Nafiz, Sezai ve Seyfettin Asal kardeşler de günün aranan üstatları arasındadırlar.[27]

İngiliz ses operatörü Bost, plak satış oranlarındaki azalmanın bir başka sebebi olarak sesli filmin icadını gösterir. Sesli filmler nasıl tiyatroyu sarstıysa, radyo da plak satışlarını azaltmıştır.[28] 1930'lu yıllar ilk sesli filmlerin ortaya çıktığı, Denizkızı Eftalya tarafından ilk Türkçe sözlü ve şarkılı filmlerin yapıldığı, radyonun ihtiyaç haline geldiği, konser olgusunun kamusal alanda daha çok karşılık bulduğu bir dönemdir. Alışkanlıklar, bilgiler, düşünceler, kurallar, semboller ve daha pek çok şey değişir. Sanatçılar eğitim veya konser için Paris, Viyana, Prag ve Berlin gibi Avrupa şehirlerine ya da Ortadoğu'nun İskenderiye, Kahire, Bağdat gibi musiki merkezlerine giderler. Eftalya gibi yıldızlar radyo ve plaklardaki hâkimiyetlerini sahnelere taşıyarak milyonlarca hayran kazanırlar.[29] Bu yıllarda dünyaca ünlü virtüözler konser turnelerine çıkarlar. Çek keman virtüözü Jan Kubelik bunlardan sadece biridir. New York, Viyana ve Londra konserleri büyük yankı uyandırır. Londra'daki konserinde keman çaldığında kullandığı yayın ucunda bir pırlanta bulunur. Parmaklarını 1900'lerin başında 40 bin sterline sigortalayan Kubelik'in elindeki kemansa 50 bin sterlindir. Sanatçı tüm bunlara rağmen servetini lüks yaşamından dolayı kaybetme noktasına gelir.[30]

---

27 "Her Gün Bir Röportaj: Kadın Sesi Daha Fazla Dinleniyor", *Kurun*, 19 Nisan 1936, s. 3.

28 Naci Sadullah, "Plak Doldurma Fabrikasında Bir Saat", *Son Posta*, 29 Birincikânun 1936, s. 6.

29 Bilen Işıktaş, *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi Denizkızı Eftalya-Dönemi, Yaşamı ve Çevresi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023.

30 "Jan Kubelik Tarihî Kemanını Sattı", *Vakit*, 12 Haziran 1932, s. 5.

Kubelik'in öyküsü iki dünya arasındaki kıyas için olmasa bile müzik yaşamlarının ve tüketim araçlarının neler olduğunu, bir çalgı üzerinden dünyayı gezen bir müzisyenin nasıl servet sahibine dönüştüğünü görmek açısından ayırt edici bir örnektir. Bu bağlamda tanbur virtüözü Cemil Bey'in Neyzen Emin Dede'ye söyledikleri oldukça düşündürücüdür: "Gel seninle Mısır'a gidelim. Orada altı ay kalırsak ömrümüzün sonuna kadar rahat yaşayacak dünyalık kazanırız."[31] Ne var ki, o dünyalık hiçbir zaman kazanılamaz. Şerif Muhiddin'in ağabeyi Şerif Abdülmecid'den naklen anlattığı bir hadise Cemil Bey'in son yıllarında içinde düştüğü acı durumu trajik bir biçimde gözler önüne serer: Şerif Abdülmecid bir gün Kadıköy vapuru beklerken Cemil Bey'in dostlarıyla sohbetine istemeden kulak misafiri olur. Konuşmada dostlarından biri üstadı Erenköy'deki evinde ağırlamak istediğini belirtir. Cemil Bey'in mazereti son derece iç burkucudur. Maaşının kesilmesinden sonra zor duruma düşmüş ve bir müddetten beri sadece peynir-ekmeğe alıştığını ve davetlere gittiğinde yağlı yemeklerin dokunduğunu ifade etmiştir. Şans bu ya Şerif Abdülmecid tanık olduğu bu olaydan üzüntü duyarak durumu dönemin Dahiliye Nazırı Talat Bey'e iletir ve sorunun düzeltilmesini sağlar. Şerif Abdülmecid'in Göztepe'deki evinde bir araya geldiklerinde Cemil Bey'in nazik teşekkürü ve heyecanına yenik düşerek döktüğü gözyaşları Şerif Muhiddin'in hafızasından silinmez.[32]

Benzer bir yakınma, yetenekleriyle müzik yaşamına olağanüstü renkler kazandıran, ud ve kemençede ekol olan Bacanos kardeşlerden gelmiştir. Bir söyleşisinde Yorgo Bacanos, "Ağabeyim ah çekerek öldü" demiştir. Musikiye verilen önem onu

31 Hakkı Süha Gezgin, *Edebi Portreler*, (haz.) Beşir Ayvazoğlu, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999, s. 363. Duruma bakılırsa Cemil Bey haksız değildir: 1939 yılına ait bir haberde Türk sanatkârlarla Mısırlı sanatkârlar arasındaki kıyaslamada çok ciddi bir uçurum olduğuna işaret edilmektedir. Hikmet Feridun Es, "Musikimize Bir Bakış", *Akşam*, 29 Teşrinievvel 1939, s. 5.

32 Celal Volkan Kaya, "Şerif Muhiddin Targan'ın Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Hatıraları", (yay. haz.) Ruhi Ayangil, *100. Ölüm Yıldönümünde Üstâd-ı Cihân Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan*, 2016, İBB Yayınları, İstanbul, 2016, s. 246.

yapanlara verilmiş değildir. Sese verilen paranın yanında saz sanatkârının aldığı para bir garsonun bahşişi kadardır: "Ağabeyim sefalet çekti demek istemiyorum. Sadece nağmenin değerini alamamaktan mütevellit azap duyuyordu. Ah çekti ve çeke çeke de öldü."[33] Aynı hazin konudan ünlü bestekâr Osman Nihat da şikâyetçidir: "Bizdeki kazanç garsonlara verilen bahşişten daha azdır."[34] Onlarla aynı kaderi paylaşan pek çok isme denk gelebiliriz. İlk bestelerini Münir Nurettin'e veren, daha sonra sıklıkla Safiye Ayla ve Mualla Gökçay gibi tanınmış isimlerle eserlerini meşk eden İzmirli Rakım Elkutlu bunların arasındadır. Kendisiyle yapılan bir söyleşi sırasında şöyle bir soru sorulur: "Bu bestelediğiniz şarkılardan ne kazanıyorsunuz?" Yanıt olarak "Hiç" cevabını verir ve "Evet, hiç denecek kadar az, pek az. Belki ileride istifade edeceğiz" diye de ekler: "Benim bir şarkımı Münir plağa okursa ilk defa yüz lira alır, diğer umumi yerlerde okuduğu şarkılarımdan da yaptığı kontrata göre büyük miktarda para kazanır, sonra her plak başına da yüzde alır. Ben ise yalnız plak başında altı kuruş kazanırım."[35]

Maddi yetersizlikler ve yeteneğinin karşılığını yeterince görememekten mustarip olanlar yalnızca Türk müziğinin ustaları değildir. Klasik müzik çevrelerinde de benzer sıkıntılar yaşandığını döneme dair tanıklıklardan öğreniyoruz. Cumhuriyet'in ilk opera sanatçılarından Semiha Berksoy, Paris'teki dostu Fikret Mualla ile yazışmalarında bu durumdan şikâyet etmektedir. Yeteneğiyle Almanya'da da takdir toplamış olan Berksoy, Ankara operasında rol verilmemesi üzerine kendi ifadesiyle "sokaklarda dilenmemek için tiyatroda oynamaya başlar." Maddi sıkıntı içindeki dostu Fikret Mualla'ya şunu tavsiye eder: "Sen de para kazanmak, esas kendini, hürriyetini ve sanatını ihya etmek üzere bir yerde boyacılık filan yaparak ayrıca sanatın dı-

33 Vedat Pekgirgin, "Udî Yorgo'nun Ağzından Aleko Bacanos, Ağabeyim Musiki İçin Ah Çekerek Öldü", *Vakit*, 3 Ocak 1951, s. 3-4.

34 Cemaleddin Bildik, "Bestekâr Osman Nihat Anlatıyor", *Akşam*, 22 Haziran 1948, s. 5.

35 Tevfik Pars, "İzmirli Bestekâr Rakım Elkutlu Hoca İle Bir Mülakat", *Yeni Asır*, 30 Son kânun 1941, s. 3.

şında para kazansan olmuyor mu?"[36] Berksoy'un bir başka mektubunda yazdıklarıysa dönemin sanatçılarının karşı karşıya oldukları problemleri göstermesi açısından düşündürücüdür: "Dünyanın bütün sanatkârları fakir. Almanya'da ressamlar ve heykeltıraşlar da –değerlileri– sürünüyor. Açıkgöz, sanattan ziyade iş psikolojisi olanlar para kazanıyor. Ama onlar da tam sanatkâr değil."[37]

Bu noktada Becker'in söylediklerini hatırlamamızda yarar var. Bir eser meydana getiren sanatçıların, eserin dağıtımını yapmaları, eseri takdir edecek beğeniye sahip insanların ona ulaşmalarını sağlayacak ve böylelikle başka üretimlerde bulunmaları amacıyla zaman, malzeme ve işbirliği sağlaması için esere yapılan yatırımını karşılayacak bir mekanizma bulmaları gerekir. Çok sayıda sanatçı, belki de sanatçıların büyük çoğunluğu, eserlerinden hiçbir zaman para kazanamamışlar, ileride yapacakları eserlerin masraflarını yapmış oldukları eserlerin gelirleriyle karşılayamamışlardır.[38] Bazen de bu çalışmaları sunuldukları toplum tarafından göz ardı edilmiştir.

Cemil Bey'in, Aleko Bacanos'un ve diğer ustaların çaresizce arayışları burjuva kültürü içinde 19. yüzyılın neden olduğu gelişmelerin bir neticesidir. Bu yeni dönemde sanatkârlar geleneksel hamilerini yitirmiş ve rekabetçi müzik piyasasında korumasız kalmışlardır. Söz konusu gelişme Osmanlı/Türk müziği geleneğinin çok ötesinde Avrupa'da da benzer bir görüntü ortaya çıkarmıştır. Orada müzisyenler çok uzun süre himaye sistemine bağlı kalmış, bağımsızlığa ancak 19. yüzyıl başlarında Beethoven ile sahip olmaya başlamıştır. Konserlerin yayılması ve orta sınıflardan gelen ders ve müzik eseri taleplerinin artması müzisyene bir hamiye bağlı olmadan hayatta kalabilme koşullarını sağlamıştır.[39] Ancak bu durum ne Avrupa ne

36 Füsun Özbilgen, *Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum - Semiha Berksoy'un Anıları*, Broy Yayıncılık, İstanbul, 1985, s. 114.

37 Özbilgen, *a.g.e.*, s. 116.

38 Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 135.

39 Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültürü Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 156-157.

de Türk müziği açısından sorunsuz gerçekleşmiştir. Cemil'in hissiyatı aslında neredeyse tüm sanatkârların ortak hissiyatıdır. Bir zamanların meşhur tuluat tiyatrocusu ve tenoru Hafız İhsan, daha o yıllarda Anadolu'da otobüs nakliyatının izleri bile bulunmazken kırk kişilik kumpanyasını şehirden şehre otobüsle nakletmekteydi. Oysa yaşamının son yıllarında Üsküdar'da seyyar simitçilik yaparak günlük nafakasını kazanmak zorunda kalmıştı. O ve birçok benzeri, sanatlarında bir hamiye sahip olmamalarının bedelini ağır ödemişlerdi.[40]

Sanatçıyı aşmak zorunda olduğu başka sorunlar da kuşatmaktadır. Sahne, plaklar, özel konserler, radyo neşriyatları elbette yeni gelir kapıları arasındadır. Özellikle radyo ve plak teknolojisinin gelişmesi müzik dinleme alışkanlıklarını etkilemiştir. Bunlar sundukları materyallerle kurumsallaşmış tepkiler oluşturmuşlardır.[41] Ancak serbest piyasa koşullarında beliren acımasız rekabet ortamında bu araçlara erişebilmek, sanatçının yeni ilişki ağlarıyla yakından ilgilidir. Avrupa müziğinde emprezaryo ya da menajerlik kurumu gibi oluşumlar profesyonel müzisyenin vazgeçilmez kâr ortakları haline çoktan gelmiştir. 1901 yılında ilk kaliteli kaydını ve 1904'te de ilk bir milyon satan plağı yapan Caruso, ölene kadar plaklarından 2 milyon dolar kazanmıştı. Bu başarısında ilişki içinde olduğu uluslararası plak endüstrisi ve üst düzey yöneticiler de pay sahibiydiler. Özellikle Fred Gaisberg ilk defa La Scala'da dinlediği Caruso'nun bir icracıdan bir plak sanatçısına dönüşmesinin baş mimarıydı.[42] Bunların tümü müziğin kültür endüstrisi içinde ne şekilde dönüşümlere uğradığını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

---

40 Remzi Tozanoğlu, "Tulûatçıların Bugünkü Hâli ve Sahnelerdeki Zabıta Vakaları", *Akşam*, 24 Kasım 1952, s. 3. Bu son oldukça hazindir. Zira Hafız İhsan'ın şöhretinin en parlak döneminde gittiği Anadolu kentlerinde diğer kumpanyalar iş yapamama kaygısıyla başka şehirlere giderler. Vasfi Rıza Zobu, "Şark'ta Tiyatrocular", *Son Posta*, 17 Ağustos 1938, s. 7. Amasya'dan Aydın'a ve Kars'a kadar Anadolu insanın tiyatro deneyiminin artmasında önemli bir rol üstlenmiş olan kişinin Üsküdar'daki hafızalara kazınan son hali yürek burkucudur.

41 Theodor W. Adorno, *Current of Music*, (ed.) Robert Hullot-Kentor, Polity Press, Cambridge, 2008, s. 280.

42 Asa Briggs, Peter Burke, *Medyanın Toplumsal Tarihi, Gutenbergen'den İnternete*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Erkan Uzun, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 194.

Artık müziğin değerini belirleyen şey pazardır. Ne kadar çok dinlendiği ne kadar fazla satıldığıdır ve bu ilişki birbirini destekleyen bir döngüyle hareket eder. Bir yanda kitle kültürü imal eden kültür endüstrisi bir diğer yandan ona alışan ve sürekli biçimde onu talep edenler.[43] Bu durumda müziğin içeriği müzisyenin tercihlerinden çok pazardaki tüketicinin talepleri doğrultusunda şekillenir. Çoğu kez yapmak istedikleri müzikle yaptıkları arasında ciddi farklar olabilir. Adorno bütün bu süreci müziğin ekonomi-politiğiyle ele almayı anlamlı bulur.

Kömür madenindeki kanaryalar

Noone'ın veciz ifadesindeki gibi: "Müzisyenler kömür madenindeki kanaryadır." İstihdam uygulamalarının nereye doğru gittiği konusunda fikir edinmek için müzik endüstrisinin işleyişine bakmak yararlı olacaktır: Ticari mekânlar, grupları sadece kalabalıkları çekebildikleri için işe alırlar. Gruplar, makul bir ücret almak istiyorlarsa kalabalığı çekmeleri gerektiğini bilirler. Bunu başarmanın geleneksel yolu, sürekli müşteri sağlamak için popüler bir repertuvar çalmaktır. Söz konusu durum, gruplara performanslarını geliştirirken izleyecekleri bir yol verir. Bu görüşe göre başarılı müzisyenler, müzik faaliyetlerinden geçimlerini sağlayan kişilerdir; bu pazarda yardımcı olan aracılarla birlikte.[44] Müzikte aracı kurumların gelişmesi, sanatçıyla dinleyici arasındaki irtibatın kurulmasında önemli paya sahiptir. Beri yandan plak şirketleri, gazino sahipleri ve menajerler bir tüketim modelinin parçalarını oluşturmaktadırlar.

Türkiye'deki müzik piyasasına söz konusu kurumların intikali daha geç bir dönemde gerçekleşecektir. Bu bağlamda Hamiyet Yüceses, Türkiye'de menajer kullanmış ilk sanatçılardandır. Dönemin bir başka özelliği, sanatçıların farkındalık yaratma adına yeni tür ve formlara yönelmeleri, böylelikle ken-

43 Esra Kuçlu, *Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müzik Örneği*, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2020, s. 3.

44 Terry Noone, "Why Musicians Are the Canaries in the Coal Mine?", *Eureka Street*, cilt 27, sayı 16, 2017, s. 30-32.

dilerine özgün alanlar açmalarıdır. Çarliston, fokstrot, tango ve vals gibi türler geleneksel olanın yanında dinleyiciye sunulmuş yeniliklerdir. Devrin gazetelerinde her gün bu türleri icra eden sanatkârların haberleri yer almaktadır. Paris Konservatuvarı'ndan mezun olan Afife Hanım'ın Odeon plaklarına okuduğu Gül, Şivekâr ve Sevda tangoları, Güzel İstanbul ve Ali Baba fokstrotları ilk akla gelenlerdir.[45] Bunları beğenenler olduğu gibi eski musikinin ve halk ezgilerinin yanında bir hayli "adi" bulanlar da vardır. İlk kadın ressamlarımızdan Melek Celâl Hanım kendisiyle yapılan bir söyleşide bunu söylemekten çekinmemiştir.[46]

Popülarite ve şöhret konforlu bir yaşam getirmiş gibi görünse de mali sıkıntıları bütünüyle ortadan kaldırmamıştır. Büyük paralar kazanabilecekleri bir müzik piyasası ortaya çıkmışsa da –kışlık gazinolar veya yazlık saz bahçelerindeki incesaz– sosyal ilişkiler ağı henüz tatmin edici boyutlara ulaşmamıştır. Çiftlik Parkı, Şen Türk, Belvü Bahçesi ve Mulen Ruj gibi ünlü gazinolar devrin gözde mekânlarıdır ancak 1960'lardaki parlak gece yaşamı ve gazino hayatı için biraz daha beklemek gerekmektedir. O nedenle sanatkârların yaptıkları işe göre kazançları, yaşam biçimleri, alışkanlıkları perde önüne yansımayan bağlantıları yüzünden farklılıklar gösterebilmektedir. Benzer şikâyetler tiyatro sanatçıları için de geçerlidir.[47] Bu konuda trajik bir örnek Peruz Hanım'dır. Tiyatronun eski üstatlarından Musahibzâde Celal, kantonun yaratıcısı Peruz Hanım'ın durumunu üzülerek anlatır:

> Denilebilir ki Peruz kadar bu memleketin zevkine hâkim olmuş kadın pek azdır. Peruz gençliğinde, güzellik zamanında âdeta bir "Peruz devri" olmuştu. Bazıları Peruz'u hantal, şişman bir kadın olarak tanırlar, tarif ederler. Bunlara nazaran Peruz iptidai, basit zevkli insanlar için güzel addedilebilir.

45 "Afife Hanım", *Akşam*, 20 Temmuz 1929, s. 8.

46 H.F., "Buhran, Parasızlık Her Tarafta Eğlenceyi Azalttı", *Akşam*, 15 Eylül 1936, s. 5.

47 H.F., "Sahne Artistlerimizin En Büyük Derdi Nedir?", *Akşam*, 18 Kânunusani 1936, s. 5.

> Halbuki hakikat hiç de öyle değildi. Peruz güzel, hem de çok güzel bir kadındı. Fevkalade mütenasip bir vücudu vardı. Sahnede daima kırmızı kollu elbiseleri tercih ederdi. Üst dudağının sağ tarafına da simsiyah bir ben kondurup sahneye çıkmaz mı? Gönülleri yıkıp yakardı. Sonra dehşetli kalbinin sesini dinleyen bir kadındı. Bakarsınız milyonerler kendisine tutkunken ehemmiyet vermez, fakir bir adamı çılgın gibi severdi. Gayetle sehhar [büyüleyici] gözleri vardı. Zavallı Peruz'un ne büyük bir sefalet içinde öldüğünü kimseler bilmez. Bir zamanlar tiyatroya tahtırevan ile gelen bu kadın, gençliğinde etrafına avuç avuç altın serperken, sonsuz, tarif edilmez bir sefalet içinde öldü. Bir gün rastladım. Çok ihtiyarlamıştı. "Yatacak yerim yok" dedi. Pangaltı'da bir hamam sahibi Peruz'u eski seyircilerinden bir hayır sahibi. Bir zamanlar Peruz'u çok beğenirmiş. Meftunmuş ona. Bu ihtiyar artiste acıdı: "Bari bizim hamamın külhanında[48] yat" dedi. Peruz, bu hamamın külhanında yatıp kalkmaya başladı. Hamam terk edilmişti. Ve bir gün Peruz'u hamamın külhanında ölü buldular. Sonra öğrendik ki birçok gecelerini biçare artist aç geçirmiş. Zavallı Peruz.[49]

Tüm trajikliğine rağmen Peruz'un yaşadığı son tekil bir örnek olmayacaktır. Türk tiyatro sahnesinin ve beyazperdenin ilk kadın yıldızı olan Cahide Sonku'nun yaşamı da ne yazık ki benzer bir dramla sona erecektir.[50]

Devrin sosyoekonomik panoraması ve müzik yaşamı

Daha 1927'de müzik kültüründeki hızlı değişiminin toplum yaşamına nasıl etki ettiğini Ahmet Rasim'in kaleminden okuyabiliriz:

> Şimdi ne öyle baba var ne böyle oğul ne de böyle terbiye! Varsa bile çağcıl, son alafrangaları var. Baba-oğul aynı içkili yerde,

48 Hamamları ısıtan, hamamın altında bulunan kapalı ve geniş ocak.

49 Hikmet Feridun, "Kafesler Kâfi Görülmedi, Localara Birer De Tül Gerildi", *Akşam*, 16 Teşrinisani 1936, s. 7.

50 Tülay Bilginer, "Cahide'nin Önlenemez Düşüşü", *Hürriyet*, 8 Nisan 1989, s. 5.

aynı masada ya da ayrı masalarda, aynı dans salonunda aynı patinajda, aynı barda. Ama nâra, mâni yok. O bildiğimiz klarnet, zurna yok. Darbuka, zillimaşa yok. Çığırtma, filarmoni, yamalı, lavta, boru yok. Cazbant var! Çiftetelli, zeybek, mandıra, kasap havaları yok! Fokstrot, Çarliston, yeni çıkma 'hıbı cıbı' var.[51]

Toplum artık eski ve yeni hayat şeklinde bir yol ayrımdaydı, zevkler ve renkler yüksek sesle tartışılıyordu. 1930'lu yılların panoramik özetini en ideal biçimiyle Zafer Toprak'ın yazdıklarında buluyoruz: Doğu, kademeli biçimde baştanbaşa değişiyordu. Batı, otomobili, sineması, matbuatı, modasıyla bütün dünya üzerinde o denli seri dönüşümler yaratıyordu ki, o güne kadar maziye bağlanıp kalmış olan milletler bile baş döndürücü hamlelerle ileri atılmak zorunda hissediyorlardı. Türkiye'de Cumhuriyet'in ilk yıllarında vuku bulan muazzam dönüşüm bunun en bariz örneğiydi. Daha düne kadar alaturka müzik insan zevkini tatmine yeterliyken artık cazbant her köşe başında ses getiriyordu. Ailede, devlette, kadın hayatında, kısaca toplumsal yaşam ve kurumlarda ortaya çıkan "inkılap" göz kamaştırıcı bir düzeydeydi.[52] 1935 yılında Atatürk'ün Türkiyesi "barışı biz inşa edeceğiz" diyen dünya kadınlarının uluslararası kongresine ev sahipliği yapan bir ülkeydi.[53] Musiki alanında yaşananlar da değişimlerle biçimlenen bu sürecin ayrılmaz bir parçası olarak görülüyordu.

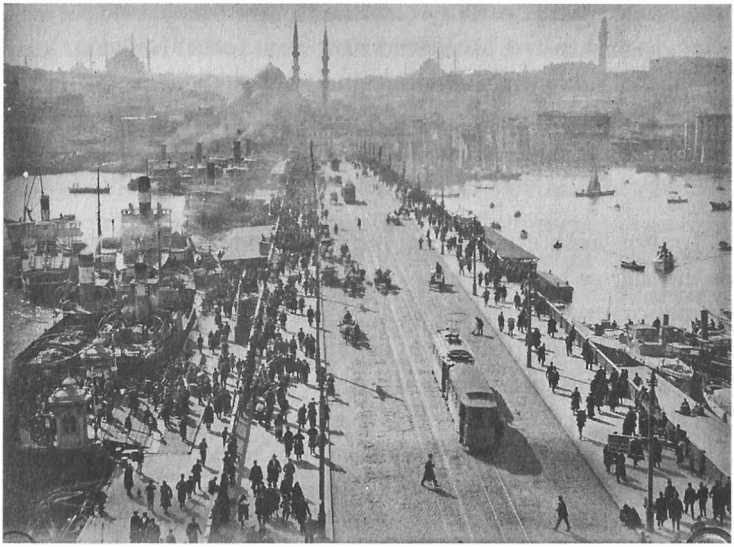
Cumhuriyet'in kuruluş süreci ulus-devletin sosyoekonomik ve kültürel inşa sürecidir aynı zamanda. Cumhuriyet Türkiyesi her alanda atılımlar yaparken kültür konusunda da canlı bir dönem başlamıştır. Güzel sanatlar alanında hemen her geçen gün atılan yeni adımlara dair gazete ve mecmualarda haberlere rastlanmaktadır. Radyo ve plak gibi kitleye yönelik araçla-

---

51 Ahmet Rasim, *Anılar ve Söyleşiler*, (yay. haz) Nuri Erten, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1983, s. 226.

52 Zafer Toprak, *Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017, s. 11.

53 "Kadınlar Kongresi, Türk Kadını Beklenen Zaferi Kazanmıştır", *Milliyet*, 15 Nisan 1935, s. 1.



1920'lerin sonunda İstanbul (Kaynak: Library of Congress).

rın yoğun ilgi gördüğü bu dönemde İstanbul Radyosu Müdürü'nün ağzından "Radyoya sadece 5.000 İstanbullu'nun abone olduğunu, bu sayının 20.000'e çıkması durumunda neler yapabileceklerini hayal bile edemediği" yorumları aktarılmaktadır.[54] Böylesi gelişmeler yaşanırken dönem içerisindeki farklı fikir ve sesler, kültür ve sanat muhitlerinde cereyan eden tartışmalar Peyami Safa'nın *Yedigün*'de yer alan yazısında bir özeleştiriyle şu şekilde ortaya konmuştur:

> Bir ay evvel, Yahya Kemal, Paris'te bulunan Türk gençlerine bir hitabe söylemiş; demiş ki: "Ben vaktiyle buraya alafrangacı geldim, alaturkacı döndüm ve Fuzuli'yi, Nedim'i, Galib'i orada anladığını, hatta orada tanıdığını ilâve etmiş. Böyledir. Sadi'yi Victor Hugo beğendikten sonra beğeniriz; Mevlâna'yı Maurice Barrès'den[55] sonra anlamaya başlarız. Yeşil Türbe'yi An-

54 "Radyo Stüdyosunda Bir Saat", *Cumhuriyet*, 22 Ekim 1932, s. 5.

55 Fransız yazar ve siyasetçi Maurice Barrès *Mevlana'nın Huzurunda* adlı bir eser kaleme almıştır.

dré Gide sevdikten sonra severiz;[56] Itrî'yi, Dede'yi, Tanburî Cemil'i Eugène Borel takdir ettikten sonra takdir ederiz; Eyüp Sultan'a yahut Türk çinisine Pierre Loti'den sonra meclûp oluruz. Fakat biz, Türk halkı değil, Türk münevveri, kendi mahsullerimizin kıymetine, ancak Avrupa hars piyasasında narh konduktan sonra inanırız. (...) Mevlâna'nın ışığını söndüren biraz da elektrik ampulleridir; Itrî'nin veya Dede'nin sesini kısan biraz da fonograftır; Tanburî Cemil'i susturan biraz da sinema musikisi, radyo veyahut Maurice Chevalier'nin[57] şarkılarına küfeci çocuklarımızın ağızlarını veren yeni elektrikli plâklardır. Garp, gümrüklerimizden içeri yalnız makine değil, beraberinde harsı da sokuyor. Ve biz, konservatuvarımızda Türk musikisi öğretilmek lâzım geldiğini ancak Viyanalı bir mütehassısın raporundan sonra anlıyoruz ve ancak bir İngiliz gramofon kumpanyası, Münir Nurettin'in sesindeki ticarî kıymeti istismara başladıktan sonradır ki bu genç muganninin konserlerini dolduruyoruz... Türk'e muzaf [bağlı] olan her şeyin kıymetsizliğini telkin eden ecnebi mektepleri ve ecnebi propagandası, bizden evvelkilere bir alaturka düşmanlığı aşılamıştır. Alaturka musikiye karşı duyulan istihaf [küçümseme], emniyetsizlik bundandır. Artık Mimar Sinan'ın ayarında bir sanatkâr olduğunu anlamamız için, dürbünlerini minarelerimize çeviren ecnebi seyyahlarının şehadetlerine ihtiyacımız olmamalıdır. Artık salonlarımızda Beethoven'in resmi yanına Abdülkadir Merâgî yahut Dede'nin resmini asmamız için bir Fransız müzikoloğunun veya Alman mütehassısının delâletlerine muhtaç olmamalıyız; artık Yahya Kemal gibi tanınmış bir Türk şairi Fuzuli'yi veyahut Yunus Emre'yi sevmek ve anlamak için Paris'in havasını koklamaya mecbur kalmamalıdır.[58]

Peyami Safa, bu eleştirilerinde yalnız değildir. Aldıkları bütün Batı eğitimine ve Avrupai yetişme tarzlarına rağmen geleneksel

56 Muhtemelen Andre Gide'in 1914'te Osmanlı Türkiyesi'ne yaptığı gezi sırasında edindiği olumlu görüşleri kastetmektedir.

57 Fransız sinema oyuncusu ve şarkıcı.

58 Peyami Safa, "Alaturka mı, Alafranga mı?", *Yedigün*, cilt 1, sayı 2, 22 Mart 1933, s. 1.

sanatlarla yakından irtibatlı olup, onların hak ettikleri itibara kavuşmalarına kendilerini adayan sanatçılar vardır: Eski hat geleneğini yeni alfabe içinde kendi imzasıyla revize eden Emin Barın, Feyhaman Duran gibi isimlerin yanında Türk halıları, hat sanatı ve Türk elişleri alanında konferanslar veren, sergi çalışmaları yapan Melek Celâl Sofu, gelenekle modern arasında bir çizgi üzerinde yer almışlardır. Doğu ve Batı'nın aşağılık duygusu olmaksızın kesiştiği yerde müziğiyle var olan Şerif Muhiddin Targan, Mesut Cemil gibi isimler de bu çizgiye mensuplardır.

Aynı periyotta gazetelerde ses kraliçesi, sinema yıldızı yarışmaları duyurulmaktaydı. 1933'te İpek Film'in düzenlediği film yıldızı yarışmasına elli aday katılmış, bunlardan on yedisi finale kalmıştı.[59] İstanbul sahneleriyse Avrupalı müzisyenleri ağırlıyordu. Dönemin gazetelerinde konservatuvarın konser haberleri duyurulurken, yabancı yıldızların katılımları da haber oluyordu. 17 Aralık 1935'te düzenlenen Şancı Nimet Vahit'li, Ferdi [Frederich von] Şatzer'li meşhur kemancı Licco Amar'lı ve Mesut Cemil'li konser yoğun ilgi toplamıştı.[60] Şüphesiz bu renkli sanatsal panoramanın bir parçası da alaturkacı olarak anılan Türk müziği icracılarıydı: Denizkızı Eftalya gibi isimler İstanbul'un seslerle, görüntülerle renklenen hafızasının ayrılmaz bir unsuruydu.[61]

Denizkızı Eftalya en parlak dönemini yaşayıp, devlet erkânı katında iltifata mazhar olsa da aslında alaturka yeni yönetici elitin gözünden çoktan düşmüştü. 1930'ların başından itibaren gün geçmez ki basında alaturka aleyhine ya da en hafif ifadeyle alaturkaya üsten bakış içeren bir yoruma yer verilmesin. 1930'da Paris dönüşünde ilk defa Avrupai bir sunum anla-

59 Organizasyon heyeti ilk üç arasına girenlerle kontrat yaparak filmlerde başrolleri oynatacağını da açıklamıştı. "933 Film Yıldızı Müsabakası Yapıldı", *Akşam*, 28 Mart 1933, s. 1.

60 "Konservatuvarın İkinci Konseri", *Cumhuriyet*, 17 Aralık 1935, s. 6.

61 Erken Cumhuriyet Dönemi'nin İstanbul'da yaşanan sosyokültürel olayları, geçmişte kalmış eğlence biçimleri, gündelik hayatın gelenekleri ve kaybolan mekânları üzerine fotoğraflardan yola çıkılarak yapılan oldukça ilgi çekici ve zengin bir yayın için bkz. Cengiz Kahraman-Mehmet Yüce, *Fotoğraflar ve Haberleriyle İstanbul Hafızası*, cilt 1 (1924-1931) ve cilt 2 (1932-1944), İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2020.

yışıyla verdiği birkaç konser gazetelerde takdir görse bile Münir Nurettin'e "modası geçmiş bir yaşama ait müzik geleneğini nafile yere yaşatmaya çalışan bir müzisyen" gözüyle bakanlar da çıkmıştır. 23 Mart 1931 tarihli bir gazete haberinde ilk konser izlenimlerine yer veren Kâmran Şerif, plaklardaki başarısına rağmen Münir Nurettin'in sesinin Fransız Tiyatrosu'nun geniş salonunu dolduramadığı iddiasıyla ortaya çıkar. Yazara göre bu nedenden ötürü konsere katılan hayranları "kahve kaşığıyla ayran içer gibi, bir türlü ruhlarını serinletemediler. Bir kadehlik likörü kocaman bir bira bardağından içmekten" herhalde pek zevk almamışlardır. Sonraki yıllarda Münir Nurettin'in en önemli biyografi bilgisi haline gelen frakla ve ayakta şarkı söylemesi dahi yazarın garipsediği bir durum olarak eleştirilir. Alaturka musikiyi alafrangalaştırma teşebbüslerinin sırıttığından bahseden yazar, devrini tamamlayan alaturkanın eceli geldiğini ve yakında öleceğini, bu ihtiyara son deminde tebdili kıyafet ettirmek hevesine düşmenin yanlışlığına değinir. Hükmü son derece kesin ve bir o kadar iddialıdır: "Biçareye hem beyhude eziyet ediyorlar hem de onu gülünç yapıyorlar. Bırakalım da zavallı olduğu gibi, rahat rahat ölsün!"[62]

Alaturkayı alafrangalaştırma arayışları kimilerince gülünç, hatta pek gereksiz bir heves gibi görülse de ticari getirisi olduğu inkâr edilemez. 1929 yılı Türkiye güzeli Feriha Tevfik Hanım'la ilgili haberde bir bölümü Paris'te çekilecek Kaçakçılar adlı şarkılı filmde "alafranga metotla alaturka şarkı söyleyecektir" ifadesine yer verilmesi bir pazarlama stratejisi olsa gerektir.[63] 1930'lu yıllar operetlerin altın dönemdir. Halka kaygılarını unutturan, eğlendirip kafasını dağıtan ve neşe veren operetlerin gördüğü ilginin nedeni gazetelere göre tuluatın yasaklanmasıdır.[64] Ancak seçkin müzik zevki olanlar için bunlar tatmin edici müzikler değildir. Nitekim 1932'de musiki konusunda görüşlerine başvurulan Avusturyalı müzikolog Joseph Marx hazırladığı ilk raporunda "İstanbul'da yüksek musiki yok gibi-

62 Kâmran Şerif, "Alaturkaya Dair", *Milliyet*, 23 Mart 1931, s. 5.

63 "Feriha Hanım Ameliyat Edildi", *Vakit*, 24 Mayıs 1931, s. 5.

64 "Saz-Caz ve Bay-Bayan Opereti", *Akşam*, 6 Teşrinisani 1935, s. 7.

dir. Herkes operet ve sinema musikisi dinliyor. Burada hakiki musikinin inkişafı için muallimler ve talebelerin ayrı ayrı konserler vermesi lazımdır" yorumunda bulunmuştur.[65]

Bu dönemde yalnızca sahnelerdeki değil, radyodaki müzik yayınları da ağır eleştirilere konu olmuştur. Türkiye'de radyoculuğun kuruluş yıllarında radyo kavramının kafalardaki çağrışımı eğlenceydi. Bu kavram –o günler için– doğal olarak müzik içerikli programları akla getiriyordu. Radyo, eğlence ve müzik kavramları radyoyla ilgilenen pek çok kişinin zihninde özdeşlik kazanmıştı.[66] Oysa Hikmet Feridun, 5 Eylül 1932 tarihli köşe yazısında Türkiye'deki radyo yayınlarını Avrupa ile kıyaslıyor, oradaki müzik yayınlarının kalitesi yanında eğitici bir rolü olduğunu da yazıyordu. Yazara bakılırsa radyonun bir ihtiyaç haline gelmesi gazelle, incesaz heyetiyle olmayacaktır.[67] Radyo yayınlarındaki yetersizlikten sonraki yıllarda da şikâyetçi olanlar çıkacaktır. Ercüment Ekrem bunlardan sadece biridir. O, dünya radyolarından her türlü kaliteli müzik yayınına ulaşabildiği radyodan duyamadığı tek sesin memleketinin sesi olduğundan yakınır: "Londra'nın cazından, Paris'in şakrak, çapkın türkülerinden, Milano'nun operasından, Budapeşte'nin Çigan müziğinden, Mısır'ın mavalinden, Polonya'nın Chopin ziyafetlerinden hatta kısa dalgalar üzerinde gece yarısından sonra bulduğum Amerika'nın orijinal zenci musikisinden her gece nasibimi alıyorum. Yalnız duymadığım, duyamadığım, bir tek ses ana yurdumun sesidir."[68]

Radyo yayınlarına yönelik eleştiriler, müzik yayınlarının kalitesine dair tenkitler ortalığı kaplamıştır.[69] Ancak alaturka ve

65 "M. Marks İlk Raporunu Verdi", *Cumhuriyet*, 29 Teşrinisani 1932, s. 2.

66 Uygur Kocabaşoğlu, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 115.

67 Hikmet Feridun, "Zevk Değil İhtiyaç", *Akşam*, 5 Eylül 1932, s. 3.

68 Ercümend Ekrem Talu, "Radyoya Önem", *Cumhuriyet*, 22 İkinci teşrin 1935, s. 5.

69 1949 yılında Yusuf Ziya Ortaç, İstanbul ve Ankara radyolarını konu edindiği bir köşe yazısında radyonun eğlence niteliğinin yanında eğitim vazifesinin de olduğuna işaret etmekte ve radyonun "hovardanın hanendesi" olmaması dileğinde bulunmaktadır: "Radyoyu, yanlış kerahet vaktinde def-i gam etmek is-

incesaz aleyhine yapılan yayınlardaki eleştiri dozuna rağmen kendisini bu genel atmosferin dışında tutarak göreceli olarak bir dokunulmazlık zırhı elde eden alaturkacılar da yok değildir. Bunların başında konser düzeni ve icraya getirdiği yeni bakışla Münir Nurettin gelmektedir. Konserleri büyük ilgi toplayan, gazetelerdeki eleştirilerde "kötü havaları, fırtınaları ve iktisadi buhranı yenen cazip ses" diye nitelenen Münir Nurettin, halkın sanattan anlamadığının ve çıplak bacaklı operetlerden başka hiçbir şey istemediğini iddia edenlere bir ders niteliğinde gösterilmektedir.[70]

Müzikal bir paradoks: Zaro Ağa'ya frak giydirmek

Tüm bunlar bir yana resmî düzeyde ilgilenilen müzik ulusun duygu ve düşüncelerini yansıtacak, milli kimliği öne çıkan bir müzikti. Ona ulaşmada başvurulacak merciyse yabancı uzmanlardı.

Bu çerçevede Joseph Marx'a hazırlatılan rapor Türk müziği çevrelerinde derhal etkisini gösterir, hararetli bir tartışma doğurur. Kemençeci Ruşen Ferit Bey öfkelilerdendir. Onun öfkesi "rastgele bir ecnebi çağırarak ona asırlarla mazisi olan bir sanatımızın mukadderatını tevdi etmeye" kalkılmasınadır. Ancak konservatuvardan kapı dışarı edilen musikinin geldiği noktayı düşününce, Marx'ın ikazlarını şükran ve minnetle anmak gerektiğini de belirtir. Bu bakımdan milli musikimizi oluşturan unsurları tahlil etmeden ve teknik mahiyetini iyice anlamadan onu Garp musikisiyle telife kalkışmak hatadır: "Milli havalarımızı âdeta Zaro Ağa'ya döndürüyoruz. Sırtına bir smokin frak, başına bir silindir şapka giydiriyoruz: Kolundan tutup Avrupalara götürüyoruz." Milli eserlerin armonize kaidelerine uydurarak yeni bir şey yapıyormuş havasına girmeyi, tarihî bir seyrin

---

teyen hovardanın hanendesi sanmayalım. Büyük caddelerin apartmanlarından küçük sokakların kahvelerine kadar giren bu modern öğretmenin öğütlerine hepimizin ihtiyacı var. Mektepte, kışlada, sokakta, bu 'Hemşehri Saati'ni, ince ve sistemli bir dikkatle, her gün büyük topluluklara dinletmeliyiz." Yusuf Ziya Ortaç, "Ara Sıra, Hemşehri Saati", *Ulus*, 11 Aralık, 1949, s. 3.

70 "Münir Nurettin'in Konseri", *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1933, s. 3.

ürünü olan bu eserleri karikatürleştirmeyi anlamsız bulan üstat, bunun taassup belirtisi olarak görülmemesi gereğine değinerek kendisinin Garp müziğinin hürmetkârlarından olduğunu açıklar. Yapılması gereken konservatuvarda Türk musikisini bilen insanların yer alması ve sürece yön vermeleridir. Kısacası üstat açısından "artık konservatuvarımızın üstüne Türk bayrağını çekmek zamanı gelmiştir."[71]

Tanburî Cemil'in Avrupa'da müzik tahsil eden oğlu Mesut Cemil'e göreyse, "Garp beynimizin içine girmeli, fakat Şark daima kalbimizde kalmalıdır." Onun yaklaşımı Marx'la uyuşur niteliktedir ancak bazı endişeleri vardır: "Kıymetli musikimizi ihmalden kurtaralım derken ne mekteplerimizde ilahi okutalım ne de konservatuvarımızda incesazla fasıl geçip gazelhan olalım demiyorum."[72]

Ferdi Statzer, Münir Nurettin ve M. Andonyades ise milli musikinin kendi gelişim çizgisinde serbest bırakarak bundan sonra ayrıca bir de polifonik musiki vücuda getirmek gereğine dikkat çekmişlerdir. Bunlar arasında Prof. Andonyades'in söyledikleri bilhassa önemlidir. Türk musikisinin zenginliğinin ve tarihsel öneminin farkında olan Andonyades'e göre, o, kendi çizgisinde korunmalıdır. Münir Nurettin gibi büyük sanatçılar yetiştirmeye devam eden bir gelenek ortadan kaybolamaz, daima yaşayacaktır. Nitekim katıldığı bir Münir Nurettin konseri sonrasında hayranlığını çevresindekilere anlata anlata bitiremiştir. Çünkü Münir, eşi bulunmaz bir sanatkârdır. Avrupa'ya gitmeli ve orada konserler yapmalıdır.[73] Ancak Avrupai yeni bir müzik için başka bir yol denemek gerekir. Yeni musiki tamamıyla Garp tarzında olacaktır, yalnız milli rengini, üslubunu muhafaza edecektir. Bütün diğer musikiler gibi.[74]

Münir Nurettin de kendisine yöneltilen "yeni musikimizin

71 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Ruşen Ferit Bey'e Göre", *Cumhuriyet*, 16 Kânunuevvel 1932, s. 5.

72 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Mesut Cemil Bey Bu Hususta Neler Düşünüyor?", *Cumhuriyet*, 7 Kânunuevvel 1932, s. 6.

73 Peyami Safa, "Münir Nurettin Konseri", *Cumhuriyet*, 8 Mayıs 1932, s. 3.

74 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Pr. Andonyades'e Göre", *Cumhuriyet*, 29 Kânunuevvel 1932, s. 6.

hangi koşullarda doğacağı" şeklindeki sorulara samimiyetle yanıt verir. Ona göre, bugünkü musiki günün bütün ihtiyaçlarına tam bir cevap verebilmekten uzak ve yetersizdir. Bunun nedeni Türk musikisinin eski edebiyatımızla olan irtibatıdır. Bugünkü ihtiyaç için eski formlar yetersiz kalmaktadırlar. Gerçi bu formlarla eskiler fevkalade eserler vücuda getirmişlerse de bu kalıpların yeni ihtiyaçları tatmine yeterli olmadığını söyleyen Münir Nurettin, eski musikinin kendi gelişim seyri içinde bırakılmasını doğru bulur. Ancak yeni musiki polifonik Avrupa musikisinin ifade kalıplarından yola çıkarak bestelenebilir. Bu hususta Marx ve taraftarları gibi düşünen Münir Nurettin musikinin kalkınmasının iyi besteciler ve iyi icracılar yetiştirmekle mümkün olduğunu belirtir.[75]

Tartışmalar müzikolog, müzisyen, bestekâr ve tabii süreci yöneten siyasi çevrelerce yürütülürken elbette kamuoyunun düşünceleri ihmal edilmez. Peyami Safa'nın anketine okurlar da mektuplarıyla katılır. Bunlar arasında iki mektup içerikleriyle öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Çorum orta mektebinden öğretmen Behram Lütfi Bey'e aittir. Mektubunda musikiyi ruhu çok içli ve canlı biçimde izah eden halk musikisi ve Arap, Acem kaynaklarından gelen şarkılar olmak üzere ikiye ayırır. İkincisinin hamuru afyon ve esrarla yoğrulmuştur. Bu mektubunda Behram Lütfi, söz konusu musikiyi "yıkılan bir devrin sesi", "yıkılan harabeler üstünde öten bir baykuş çığlığı" olarak nitelendirir. Türk musikisi hakkında son derece olumsuz bir yaklaşım sergileyen mektubun sahibine bakılırsa çare Garp musikisini kabul etmek de değildir. Musikimizi yarınların istediği gelişmeye ulaştırabilmek için Garp tekniğinden istifade edilmelidir. İkinci mektubun yazarı H. Adil ise tamamıyla aksi bir kanaat ortaya koyar. Onun yaklaşımınca musikimiz süte benzer ve bir limon damlası bile onu bozmaya, ekşitmeye yeterlidir. Herhangi bir yabancı tesir onu çıkmaz yola sokabilir.[76]

---

75 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Münir Nurettin'e Göre", *Cumhuriyet*, 26 Kânunuevvel 1932, s. 6.

76 Peyami Safa, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Karilerin Düşünceleri", *Cumhuriyet*, 20 Kânunuevvel 1932, s. 5.

Bitmez tükenmez bir dert: "Musiki İnkılabı" diyorlar buna

Temmuz 1930'da gazetelerde çıkan bir haber o günlerde ne kadar dikkat çekmişti bilinmez ancak bugünden bakıldığında cezbedici anlamlarla yüklüdür. "Şark Musikisi Islah Edilecekmiş" başlıklı haberde Mısır Kralı Faruk'un girişimiyle Kahire'de bir kongre yapılacağı yazmaktadır. Dünyanın her yerinden uzmanların katılımıyla gerçekleşecek toplantıda Şark musikisinin çağa nasıl ayak uyduracağı tartışılacaktır. Gazetedeki habere göre ıslah edelim derken ne alaturkaya ne alafrangaya benzemeyen bir halita [alaşım] çıkması da mümkündür. Bunun için yapılması gereken şey onu kendi haline bırakmaktır. Zira ölürse ölür, dirileceği varsa günün birinde bir musiki dehası çıkar ve onu diriltir. Burada gözden kaçmayan husus musikiyle uğraşmayı Mısır'ın çözülmesi gereken ciddi meseleleri karşısında tali bir mesele olduğunu düşünen yazarın "Mısır Kralı Hazretlerinin anlaşılan bugünlerde başka işi kalmadı" yorumunda bulunmasıdır.[77] Rastlantıya bakın ki, sadece birkaç yıl sonra Türkiye'de de Türk milli musikisinin nasıl olacağına dair tartışmalar siyasi ve toplumsal gündemin başlıkları arasına girecektir.

Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihli Meclis açılışında yaptığı tarihî konuşmada alaturka musikiye yönelik sözleri yöneticiler katında hemen karşılığını bulur. Musiki İnkılabı tartışmaları bu dönemde en yoğun biçimde gündemi meşgul eder. Birçokları için bu inkılap yaşanan köklü değişimlerin sonuca erişmesinde simgesel öneme sahiptir. Nitekim 1935'te ilk mezunlarını veren konservatuvardaki mezuniyet töreninde İstanbul Valisi Muhiddin Üstündağ, "Musiki inkılabı yapılmadan Türk inkılabı tamamlanamaz"[78] diyerek meselenin kendilerince taşıdığı ciddiyete işaret eder. Tarihî konuşmanın sadece bir gün sonrasında "Alaturka Musikiye Paydos" haberiyle çıkan *Vakit* gazetesi, İstanbul ve Ankara radyolarında Türk müziği yayınla-

77 "Şark Musikisi Islah Edilecekmiş", *Milliyet*, 27 Temmuz 1930, s. 5.

78 "Konservatuvarımız Dün İlk Mezunlarını Verdi", *Cumhuriyet*, 24 İkinci teşrin 1935, s. 2.



Alaturka müzik her ne kadar radyolarda kesintiye uğrasa da insanlar plaklar aracılığıyla bu müziğe ulaşmaya devam ediyorlardı (Kaynak: Faik Şenol Arşivi / İBB Kültür A.Ş.).

rına son verildiğini duyurur.[79] Ertesi günse "şarkı, gazel devrinin sonunu" ilan eder. Buna göre söz konusu kararla yıllardır modern Türk musikisine kavuşma konusundaki tereddütler bir yana bırakılarak Türk'ün kendi milli musikisini gazel ve şarkıdan ibaret gösteren yanlış cereyanın doğal bir mahkûmiyeti gerçekleşmiş olur. Haberi keskin ifadelerle kaleme alan Selâmi İzzet açısından radyoyu asli görevinden uzaklaştıran ve "her evi ve her kahvehaneyi meyhaneye çeviren alaturka", bize tamamıyla yabancı bir ahenkte ve kötü, geride kalmış bir geleneğin mirasıdır. Aynı zamanda duygularımızın terbiyesine engel olmaktan başka bir işe yaramaz.[80] Alaturkanın devlet katında gözden düşmesi ona yönelik bir eleştiri sürecini tetikler. Bu acı reçetenin faturası incesaza kesilir: "Musikimiz öteden beri çok hasta bir manzara gösteriyordu. Ya uyuşturucu ya uyutucu veyahut pek fazla oynaktı... Musiki denildiği zaman insanın

79 "Alaturka Musikiye Paydos", *Vakit*, 2 Teşrinisani 1934, s. 1.

80 Selâmi İzzet, "Alaturkaya Paydos", *Vakit*, 3 Teşrinisani 1934, s. 3.

aklına gayriihtiyari incesaz geliyordu. Ve incesazı duyduğu zaman da gözümüzün önünde bir meyhane tablosu canlanıyor ve burnumuzu bir alkol kokusu kaplıyordu."[81]

Radyodan alaturka yayınlarının kaldırılması meseleyi halletmiyordu. Onun yerine yapılacak neşriyat için bir hazırlık süreci gerekmekteydi. Nitekim aynı günkü gazetelerde İstanbul Radyosu'nda bu konuda hazırlıkların yapıldığı haberlerine rastlanıyordu.[82]

Mustafa Kemal'in müzik konusundaki resmî rotayı belirlemesi uluslararası basında da yankı buldu. "İnleyen Flütler Kemal Kararnamesiyle Sona Erdi" diye başlıklar atan Amerika'daki gazetelere göre Türk müziği, Mustafa Kemal'in "müziğimiz bizi onurlandırmıyor" görüşünü dile getirmesi nedeniyle kanunla modernleşmişti. Bunun bir adımı da radyo şirketlerinin Doğu ve Türk müziğini programlarından ve kafe konserlerinden çıkarmalarıdır. Gece kulüpleri de Doğu ezgileri çalmamaları konusunda uyarılmışlardır. Amerika'da caz ve hafif operaya düşkün genç kuşak bu değişimi memnuniyetle karşılarken, sessizce oturup flüt [kastedilen "ney"dir] sesleri eşliğinde nargile tüttürmeyi seven yaşlı Türkler ise Mısır radyolarını dinlemeyi tercih etmektedirler.[83]

1934 Kasım sonrasında kültürel devrimin en önemli parçaları arasında görülen müzikte değişim ve milli müziğe ulaşma hedefi devrimcilerin gözünde ancak belli aşamalardan geçerek tamamlanabilecek bir süreçtir. "Musiki İnkılabı" Batı müziğinin aktarılması, Osmanlı müziğinin dışlanması ve halk müziğinin derlenip standartlaştırılması şeklinde üç ayak üzerine oturtulmuştur. İlk aşama olan Batı müziğinin aktarımı Tanzimat döneminde sarayla sınırlı biçimde başlamış ve 1926'da bütün düzeylerdeki resmî müzik eğitiminin Batı sistemine göre yapılması zorunluluğu getirilmesiyle kesin şeklini almıştır. Avrupa'ya öğrenci gönderilmesi, Avrupa'dan müzisyen getirtilmesi, Mu-

81 Mümtaz Faik, "Musiki Değişimi", *Milliyet*, 3 Teşrinisani 1934, s. 3.

82 "İstanbul Radyosu'nda Hazırlık", *Milliyet*, 3 Teşrinisani 1934, s. 1.

83 "Wailing Flutes Ended By Kemal Decree", *The Knickerbocker Press (Albany, N.Y.)*, 2 Aralık 1934, s. 10.

siki İnkılabı'nın Avrupalı müzik uzmanlarına teslim edilmesi, Batı müziğiyle uğraşan kurumların inşa edilmesi ve devlet tarafından desteklenmesi Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında bu alandaki temel adımlardır.[84] Burada müzik ek bir ideolojik takviyedir, en azından tamamlayıcı "ulusal" bir temel sağlama ihtiyacını karşılar.

Alaturka musikinin radyolardan çıkarıldığı bir dönemde "öz musikiye" doğru bir yol almak maksadıyla bütün resmî kültür kurumları seferber edilir. Gerçi bu yasaklama kararı çalgılı gazino ve meyhaneleri içermemekte, yalnızca radyo yayıncılığını esas almaktadır. Fakat halkın musiki zevki ve beğenisini geliştirmek için konservatuvarın parasız konserler düzenleyeceği de duyurulmaktadır.[85] Böylece toplum en kısa zamanda kendi sesine ve kendi musikisine kavuşacaktır.[86] Unutmamak gerekir ki, radyo belirgin bir dünya görüşüne sahip dinleyicilere hitap etmekle birlikte, tek yanlı, tek seçenekli bir aktarım süreci içinde iktidar tesisi anlamına gelen bir toplumsal deneyimdir.[87] Bu yönüyle radyo, konservatuvar ve elbette rejimin kültürel eğitim politikasının araçları olan Halkevleri alaturkaya karşı bayrakları açmıştır. Konferanslarda alaturkanın Türk musikisi olmadığı, çünkü mühim bir kısmının İstanbul Ermeni ve Rumlarının eseri olduğu, Anadolu'da bu şarkıları bilenin bulunmayıp, Türklerin bu şarkıları söylemediği iddia edilmiştir. Bu yaklaşıma göre, Türklerin asıl nağmeleri Anadolu halk şarkılarıdır, alaturka musikiyse musiki ilmiyle alakası olmayan notası bile başka olan, Bizans ve Arap musikilerinden alınan birtakım şarkılardan ibarettir.[88]

Gazi'nin nutkunun etkisi Türk müziği çevrelerinde ürkütücü ve müstereddit bir travmaya neden olur. Daha bir hafta geçmeden 7 Kasım'da Münir Nurettin'in Saray Sineması'nda ve-

84 Onur Güneş Ayas, "Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma", *Bilig*, sayı 77, 2016, s. 139.

85 "Konservatuvar Meccanen Konserler Verecek", *Milliyet*, 4 Teşrinisani 1934, s. 1.

86 "Türk Milletinin İstediği Musiki", *Milliyet*, 7 Teşrinisani 1934, s. 1.

87 Ali Ergur, *Müzikli Aklın Defteri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 146.

88 "Halkevinde Müzik Hakkında Bir Konferans", *Ulus*, 9 İlkkânun 1934, s. 6.

receği konserin gazete ilanlarında, programda Gazi hazretlerine ithafen bestelenen milli ün ve halk türküleriyle, güzel yeni eserlerle armonize edilmiş nefis Türk musikisi örneklerinin yer alacağı bildirilmekteydi. Münir Nurettin'e piyanoda Prof. Mally eşlik edecekti.[89] Gazetelerde, repertuvarda Garp tekniğinde Furlani tarafından düzenlenmiş şarkılara da yer verileceği özellikle belirtilmektedir.[90]

Radyodaki alaturka yasağının yarattığı yankıları dönemin basınında günbegün tespit etmek mümkündür. Yeni bir sanat olarak görülen varyete [danslı, şarkılı gösteri] artistliğine heves edenlerin çoğaldığı haberlerinin yer aldığı gazeteler yeni karardan bu sanatçıların memnun olduğunu yazmaktaydılar. Bunlardan biri olan ve 1929'daki güzellik yarışmasında en çok oyu almasına rağmen evli olduğu için tacını rakibesi Feriha Tevfik'e devreden Hicran Hanım karardan bir hayli hoşnuttur. Evindeki keman ve udu gösteren Hicran Hanım artık udun tarihe karıştığını, annesinin bile çalmayı bıraktığını söyler.[91] Dönemin incesaz çalınan gazino programlarında alaturka yasağının etkileri derhal kendini gösterir. Bilhassa şehir bahçesinin kışlık gazinosunda, varyete numaralarına ve halk şarkılarına daha fazla yer ayrılır. Diğer gazinolarda da programlar değişir.[92] Alaturkacıların dönemin ruhuna mütenasip biçimde yaptıkları yenilikler ve katkılar muteber bulunmadığı gibi oldukça nüktedan bir tavırla aşağılanır. Osman Cemal, Ali Rıfat Bey'in Şark Musiki Cemiyeti'ndeki topluluğa davul ilave ederek icra yaptığı iddiasına tam da böyle bir bakışla yaklaşır. Ali Rıfat Bey alafrangacılar arasında zaten mimlenmiş bir isimdir. Bazı gazetelerdeki "udîler musikide inkılap yapacakmış" şeklindeki tenkitlerin muhatabı aslında odur.[93] Osman Cemal, yazısında alaturka musikide yapılan yenilikleri, eklemeleri, yamaları yenilikten ziyade

89 "Saray (Eski Glorya) Sineması'nda", *Akşam*, 7 Teşrinisani 1934, s. 4.

90 "Bu Akşamki Münir Nurettin Konseri", *Milliyet*, 7 Teşrinisani 1934, s. 10.

91 A. Cemaleddin, "Yeni Bir Sanat: Varyete Artistliği İçin Çalışanlar Çoğaldı", *Akşam*, 10 Teşrinisani 1934, s. 7.

92 "İncesaz Yerine Halk Şarkıları", *Akşam*, 14 Teşrinisani 1934, s. 1.

93 Bilen Işıktaş, *Peygamber'in Dâhi Torunu, a.g.e.*, s. 210.

tuhaf ve acayip şeyler diye nitelendirir. Son gelişmelerle "Ahhh! Aman! Medet! Yar hey!" diye inleyen, son devresi yaklaşmış hasta musikinin radyo hastanesinin meriyyülhâtırlar [hatırı sayılır] koğuşunda rahat döşeğine uzandığını belirtir. Onu diriltmeye çalışanlar boşuna uğraşmamalı çok çekmiş olan bu hastayı hırpalamaktan vazgeçerek ebedi sandukasında dinlenmesi için fırsat vermelidirler.[94]

* * *

Alaturka musikinin radyolarda belli bir süre yasaklanmasının müzik kültürü ve gündelik yaşamdaki etkilerine dair birçok görüş ileri sürülmüştür. Bazılarının düşüncesince bu yolla halk, öz musikisinden mahrum bırakılmıştır. Kendi radyosunda aşina olduğu müziği dinleyemeyenler Kahire radyosuna ve diğer Ortadoğu istasyonlarına yönelmiş, bu da halkın musiki zevkinde "bayağılaşmaya" neden olarak arabeskin önünü açmıştır. Bu yasakla Anadolu, "Türk olalı Timur belâsından bu yana en büyük zulmü zoraki Batı müziği dinletileriyle yaşamıştır."[95] Oysa tüm bu yorum ve iddialar abartılıdır. Her şeyden önce o dönemde Anadolu'daki radyo vericisi sayısı sanılanın aksine çok düşüktür. Ayrıca radyoda Türk müziğinin yasaklanması halkın müziğe erişebildiği tek kaynağın bu olduğu gibi bir iddiayı beraberinde getirir ki, bu da doğru değildir. Plaklarda, sinema ve gazinolarda Türk müziği yasaklanmadığı gibi dinleyicilere erişebildiği platformlar olarak buralarda canlı kalmıştır.

Türk müziği çevrelerinin yasaklama karşısındaki tavrı da farklı şekillerde tezahür etmiştir. Müstehzi ifadelerle Türk müziğinde reform yapacağı iddia olunan Ali Rıfat Çağatay, o günlerde basına yansıyan bir haberde alafranga musikinin köklerini eski Türk musikisine dayandırıyor, "şimdi Musiki İnkılabını yaparken musikimizin pek kadim olan tarihini göz önünde bulun-

94 Osman Cemal, "Ne Davul Kâr Etti Ne Zurna!", *Vakit*, 4 Teşrinisani 1934, s. 3.

95 Baykan Sezer, "Müzik ve Batıcılaşma", *Türk Müziği, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı Çalışma Günleri*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul, 1993, s. 53.

durmamız gerekir" diye ekliyordu. Ali Rıfat, esas Türk ruhunu ifade edecek öz musikinin armonize ve orkestra edilmesini isteyenlerdendir. Bu amaca ulaşmak için Avrupa müzik tekniğini ve teorisini mükemmel biçimde öğrenmiş bestecilerin Türk musiki nazariyat ve kurallarını da incelemiş ve uygulamış olmaları şarttır. Şimdiye kadar armonize işlerine girişilmemiş olmasınıysa yaşanan sosyal hayatın ve koşulların bir sonucu gibi yorumlar. Ona göre kadınların kafes arkasında bulunduğu bir zamanda bestecilerin sahne müziği yapmayı, hatta böyle bir şeyi düşünmeleri mümkün olamazdı. Gazi'nin Türk müziği hakkındaki girişimlerini umut verici bulan Ali Rıfat'ın görüşünce musikimiz yakın zamanda bunun çok feyizli neticelerine kavuşacaktır. Ayrıca bu işten besteciler de pek büyük paralar elde edeceklerdir. Ünlü İtalyan tenor Enrico Caruso'nun 10 senede 40 milyon kazandığı düşünüldüğünde bizde de aynı kuvvetteki sesler beynelmilel teknikteki eserlerle kazançlarını artıracaklardır.[96]

Alaturka-alafranga tartışmaları içinde bu iki geleneğe birden hâkim olan Mesut Cemil'in tavrı dikkat çekicidir. Ona göre, Türk müziği son zamanlarda sarmaşıklarla sarılmış, kuruyan ve görünmeyen bir büyük ağaç gibidir. Meyhanelerde ve eğlence yerlerindeki, sanatla hiçbir ilişkisi olmayan bir cins musikiyi yüksek ve asil Türk musikisinden ayırt etmek gerekir. Gazi'nin bu konudaki adımı bu neticeyi almak için atılmıştır. Mesut Cemil, bunun bir başlangıç olduğunu düşünmektedir. Tarih ve etnografya bilimleri çerçevesinde Türklerin kültür ve halk musikilerini ileri götürecek sanatkâr soylara tertemiz sunulması böylece mümkün olacaktır.[97] Mesut Cemil'in bakışıyla iyi musiki alışkanlığı halka ancak iyi icracılar dinletilerek kazandırılabilir. Hatta yalnız halkın değil icracıların da seviyesinin yükselmesi için müzisyenlerin de iyi icracıları dinlemeleri şarttır.[98] Operetleri halk arasında çokça tutulan Muhlis Sabahattin'e göreyse Musiki İnkılabı için davet edilip görüş alınan yabancı uzmanla-

96 Ali Rifat Çağatay, "Musiki İnkılabı Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir", *Akşam*, 8 Teşrinisani 1934, s. 6.

97 "Şarkı-Gazel Devrinin Sonu", *Vakit*, 4 İkinci teşrin 1934, s. 4.

98 Mesut Cemil, "Seslerin Hatırası", *Cumhuriyet*, 27 İkinci teşrin 1935, s. 3.



Kuruluşundan itibaren İstanbul Radyosu'nun her kademesinde yer alan, Tanburî Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil (Kaynak: Faik Şenol Arşivi / İBB Kültür A.Ş.).

ra değil, bu konuda kendilerine danışılması gerekmektedir. O, "Büyük sanatkârlar sadece dinlemek için getirilir, kendi musikimizi biz yapacağız" demek suretiyle tartışmalara dahil olur.[99]

Alaturkacılar cephesinde yasaklama kararı bir tereddüde neden olmuşsa da piyasada çalışanlar bu hususta son derece politik davranmışlardır. Devrin en ünlü kadın solisti Denizkızı Eftalya, kapısına dayanan gazetecilere "Benim sesim var, söylüyorum. Sesin alafrangası, alaturkası olur mu?" diye hiddetli bir yanıt verir. Belli ki Atatürk'ün huzurunda şarkı söylemek, onun sevdiği seslerden biri olmak, bu popüler yıldıza güven duygusu kazandırmıştır.[100] Yıldızı gün geçtikçe parlayan genç okuyuculardan Safiye Hanım da alaturka-alafranga tartışmalarına katılır. Safiye Hanım bakımından musikiyi bayağılaştıranlar meyhanelerdeki, sözüm ona incesaz heyetleridir. Oralardaki bilgisiz, hünersiz, kabiliyetsiz acemi ellerdeki udlardan, kemanlardan, kanunlar-

99 Mekki Sait Esen, "Muhlis Sabahattin Ateş Püskürüyor", *Cumhuriyet*, 17 Birincikânun 1935, s. 5.

100 Bilen Işıktaş, *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi Denizkızı Eftalya*, *a.g.e.*, s. 145-146.

dan çıkan bozuk nezleli, hırıltılı sesler musikiden başka her şeye benzer. Ayrıca oralardaki okuyucular da her türlü eksikliklerine rağmen baştan çıkarıcı tavırlarıyla, sesleri ve usulleri hakikaten güzel sanatkârlardan fazla para kazanırlar. Safiye Hanım bu zihniyetle kurulmuş "Saz Heyeti" isimli curcuna takımlarını musikinin yozlaşmasının nedeni olarak görür. Kendince çözüm önerilerini ifade ettikten sonra devrin atmosferini de dikkate alarak sözü Musiki İnkılabı'na getirir ve şunları söyler:

> Ben, bu kadar zamandır şarkı söylüyorum. Okuduklarımdan hiçbirisini istediğim kadar sevebildim, benimseyebildim, diyemem. Bana, sesimin bütün güzelliklerini dinleyicilerime aksettirebilmek imkânını kazandırabilecek tek eser bulamadım ve hiçbir şarkı, ruhumda; aradığım, özlediğim kuvvetli heyecanı uyandıramadı. Eminim ki "Musiki İnkılabı", beni ve benimle hemfikir olduklarına kani olduğum birçok meslektaşlarımı bu büyük mahrumiyetten kurtaracaktır. Kendi payıma Musiki İnkılabı'nın en sevinç veren kuvvetli ümitlerinden biri de budur![101]

Safiye Hanım aynı günlerde kendisiyle yapılan başka söyleşilerde de son yıllarda ülkedeki müzik yaşamındaki olumsuzluklara dikkat çekmiş, geçinmekten aciz birçok kadının türkü okuyuculuğuna soyunmasının musikiye zarar verdiğine değinmiştır. Ona göre sanatçı olmak için güzel bir ses yetmeyip görgü, zekâ, anlayış ve hatta biraz da cesarete ihtiyaç vardır. Bu nitelikteki gerçek sanatçılar Batı tekniğiyle işlenmiş, yerel ezgilerden oluşan milli musiki eserlerini okuyarak Musiki İnkılabı'nı başarıya ulaştıracaklardır. Safiye Hanım, bu söyleşide Türk müziğini yalnızca meyhanede dinlenebilecek bir musiki olmaktan çıkarmaya çalışanlara minnetini belirtmektedir. Özellikle Atatürk'ün müzikte atılacak adımlarla ilgili kimleri görevlendireceğini herkesten iyi bildiğini düşünmektedir.[102]

---

101 Naci Sadullah, "Bizim Jozefin Bakerimiz Safiye Hanım Neler Anlatıyor?", *Yedigün*, cilt 4, sayı 90, 1934, s. 3-5.

102 M. Salâhaddin Güngör, "Alaturkacılar Arasında, Safiye Hanım, Musiki Değişimine Seviniyor", *Milliyet*, 22 Teşrinisani 1934, s. 5.

Evrensel normların yerel normlarla bütünleşmesi Meşrutiyet'ten beri Türk aydınının ana sorunsalıydı. Her şeyin "milli"si makbuldü. Osmanlı Rönesansı'nı "milli" sözcüğü simgeliyordu. Ulusçuluk, ulus-devlete yöneliş artık okuryazar Osmanlı'nın yaşamının bir parçasıydı; uluslaşarak Batı'nın izi sürülecek, Batı'nın bir parçası olunacaktı. "Milli Kütüphane", "milli edebiyat", "milli tiyatro", "milli aile" gibi modanın da "milli"si gerekiyordu.[103] Tıpkı müziğin de millilik vasfını taşıması gerektiği gibi.

Değişen toplum-değişen müzik: Türk musikisine Avrupa kulağı

Özellikle Cumhuriyet'in ilk on yılı boyunca büyük bir "toplumsal mühendislik" hayata geçirildi; insanların yaşam kalıpları, davranışları, gündelik yaşam alışkanlıkları hızla değişmeye başladı. Gökhan Akçura'nın işaret ettiği gibi "eğlence yaşamı da bu değişimden nasibini aldı. Osmanlı döneminde gayrimüslimler ve İstanbul'da yaşayan yabancılarla sınırlı kalan, işgal İstanbul'u yıllarında daha geniş kesimlere yayılan bu 'yeni eğlence anlayışı', Cumhuriyet'le birlikte geniş bir kentli nüfusun katılmasıyla toplumsal yaygınlık kazandı. Balo, dans, çay vb. toplu eğlence biçimlerinin yaygınlaşması, kadınların toplumsal yaşama katılmasını sağladı."[104]

1930'lu yıllar ekonomik yönden problemli bir dönemdi. İşsizlik kol gezerken, nüfusun önemli kesimi geçim derdine düşmüştü. 1930'ların müzik yaşamı da ülkenin toplumsal ve ekonomik gelişmelerinden doğrudan etkileniyordu. Örneğin 1935'te İstanbul'daki eğlence yaşamının söndüğünden şikâyet edildiği görülüyordu. İstanbul yaşamının nabzını tutan yazarların başında gelen Hikmet Feridun bile "İstanbul'u eğlenceli bir şehir yapmak lazımdır" diyerek gittikçe eğlencesiz bir şehre dö-

103 Zafer Toprak, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2014, s. 257.

104 Gökhan Akçura, *Yıldızların Altında-Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2022, s. 92.

nüşmeye başlayan İstanbul için uyarılarda bulunuyordu. Bu durumu körükleyen gelişme gece saat 23'ten sonra müziğin durdurulması, çalgının susması konusundaki yasaklardı.[105] Dönemin gazetelerine göre, eğlence yaşamanın sönmesine bir diğer gerekçe yurtdışından konser için gelen ünlü sanatkârların sayısında azalmaya neden olan ağır vergilerdi. Birkaç yıl öncesine kadar İstanbul, Avrupalı virtüözlerin uğrak yerlerinden biriyken sahnelerde dikkat çekici bir çölleşme hissediliyordu.[106] Bunun nedeni koyulan yüksek vergilerdi. Zira konser, temsil, oyun veren yerli ve yabancı sanatkârlar kazanç vergisine tâbiydi ve bu vergilerin hepsi birbirinden farklıydı. Aynı yılların en önemli kalem erbabından ve Atatürk'ün de yakın çevresinde bulunan Falih Rıfkı bu hususta hükümeti uyarıyor, önlem almaya çağırıyordu.[107] Örneğin Münir Nurettin bu konudan mustarip olanlar arasındaydı. Daha 1933 yılında yapılan bir söyleşide konserlerinden en aşağı 1.000 lira aldığı haberlerine karşı "Ne gezer! Vergiler ve masraflar çıktıktan sonra ancak 300 lira temin edebiliyoruz. Geçinmemiz, radyo, konser, plak ve hatta film işleri bir araya geliyor da ondandır. Yoksa bunların yalnız bir tanesi insanı geçindiremez" diyerek rahatsızlığını dile getirmişti.[108] Üstelik her okuyucunun ve her müzik türünün plakları onunki kadar takdir de görmüyordu. 1938 yılında Selim Sırrı, Şirket-i Hayriye vapurunda çalınan plaklardaki icralardan fena halde rahatsız olduğunu açıkça yazmıştı. Halkı eğlendirmek, onun sanat zevkine hizmet etmek için gürültülü, cayırtılı vaveylalar, gamlı, elemli feryatlar ve ağlamalar yalnız yolcuları değil, çevredeki yalıların sakinlerini de rahatsız ediyordu.[109]

---

105 Hikmet Feridun, "Saat 11, Çalgı Sus", *Akşam*, 21 Temmuz 1935, s. 3.

106 Bilen Işıktaş, "Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'a Gelen Batılı Virtüozların Konserleri", *İstanbul'un Çoksesli Batı Müziği Tarihi*, (ed.) Serhan Bali, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2022, s. 260-300.

107 Falih Rıfkı Atay, "Bizde Sanat Hareketlerini Uyandırmak Lazımdır", *Cumhuriyet*, 30 İkinci teşrin 1935, s. 3.

108 Mekki Sait Esen, "Münir Nurettin'in Yuvasında", *Yedigün*, cilt 2, sayı 30, 1933, s. 10-12.

109 Selim Sırrı Tarcan, "Şirket Vapurunda Başıma Gelenler", *Akşam*, 13 Teşrinievvel 1938, s. 9.

Musiki, 1930'lu yıllarda modern Türkiye'de eski ve yeni yaşam arasındaki gerilim hatlarının belirginleştiği bir noktadaydı. Hangi tarafta olunursa olunsun herkesin musiki hakkında söyleyecek bir sözü, yapacak bir yorumu ve çizecek kendince doğru bir yolu vardı. Peyami Safa, "Hangi esere Türk musikisi diyeceğiz?" sorusuna yanıt ararken bütün alaturkacıların maziyi işaret ederek cevap verdiğini, bütün alafrangacılarınsa istikbali işaret ettiğini belirtir. Onun zihninde Şarklı Türk musikisi artık mazi, Garplı Türk musikisi henüz bir istikbaldir. "Halbuki bize ne dünün gevişi ne de yarının hülyası, bize bugünün Türk musikisi lazımdır." *Türk İnkılabına Bakışlar* kitabının yazarı, bu konuda uzun uzun tartışmaktan kaçınmaz. Onun resmettiği toplum değişen yeni bir hayatı benimsemeye çalışan, gelenekle modern arasında bocalayan bir toplumdur. Eskiden, mehtapta sandallardan ve faytonlardan alaturka şarkı ve gazel sesleri yükselirken şimdilerde geceleyin, karanlık bir köşe başında kapalı bir otomobilin içinden cazbant sesleri gelmektedir. Hatta kilometre saatinin yanı başına yerleştirilmiş minicik radyodan, büyük bir operayı dinlemek de mümkündür. Mehtap, sandal, fayton ve alaturka musiki birbirine ne kadar yaraşıyorsa, hiç şüphe yok, sürat, radyo, cazbant ve otomobil de birbirine o kadar yakındır. Mehtapta, suların parıltısını yırtarak, hafif salıntılarla ağır aksak ilerleyen bir sandalın içinde, bestenigâr bir şarkı âdeta hakiki zarfını bulmuştur. Fakat kapalı bir otomobilin penceresinden yükselen gazel sesi, hiçbir güzel intiba bırakmayan alelade bir sarhoş cümbüşünden ibaret kalır. Yine Peyami Safa'nın kanaatince alaturka, bütün milletlerin eski milli ve mahalli şarkıları gibi, artık ışığını yalnız mehtaptan alarak eski yalıların kıyılarında sürüklenen yahut asma altı, pınar başı, dağ eteği, bahçe köşesi isteyen bir serenat musikisi haline gelmiştir. İnsanın zinde ve dinamik anları, bazen otomobili tercih ettirdiği gibi, gurbet ve maziye hasret anları da alaturka şarkıyı aratabilir. Bu konuda tartışmak faydasızdır. Kabuk değiştiren Türk toplumu resmî ulaşım aracı otomobili nasıl benimsemişse resmî sesi olarak da Garp musikisini almıştır. Bu, yeni hayat ve ilerlemenin bir zorunluluğudur. Türkün

öz sesiyle Garp kalıbının nasıl birleştirileceğini ve böyle bir şeyin imkân derecesini sanatkârlar düşünmelidirler. Musikinin resmen aldığı istikameti kabul etmek zaruridir. Fakat Peyami Safa, konservatuvardan Türk musikisi eğitiminin dışlanmasını eleştirmektedir. Öyle ki, İstanbul Konservatuvarı'ndan mezun bir gencin, piyano, keman, viyolonsel gibi sazlardan herhangi biriyle Türk musikisinden bir tek eser çalması istendiğinde bu mümkün olmayacaktır. Çünkü alaturka denilen eski Türk musikisi, konservatuvarda ona öğretilmemiştir. Konservatuvarda ona öğretilen Garp musikisi eserlerinden hiçbiri de Türk değildir. Konservatuvardaki durumun aksine radyoda, "Türk musikisi" vasfı altında bir şeyler çalınmaktadır. Bu çalınan şeyler Nikoğos Ağa'nın, Tatyos Efendi'nin veya Rahmi Bey'in eserleridir.

Alaturka-alafranga münakaşası bir tarafa bırakıldığında bu defa da "Hangi esere Türk denileceği?" meselesiyle karşılaşılır. Kimine göre Dellalzâde'nin besteleri yahut Hacı Arif Bey'in şarkıları Türk musikisidir. Kimine göreyse halk şarkıları Türk musikisidir. Bazıları içinse Necip Celâl'in tangoları Türk musikisidir. Fakat konservatuvar bu üçünün de Türk musikisi olduğunu kabul etmez. Konservatuvar çevrelerince Hacı Arif Bey'in şarkısı veya herhangi bir alaturka eser tek seslidir, yani modern musiki çağını idrak etmemiş, geri bir sanattır. Armonisiz ve orkestraya elverişsizdir. Halk şarkıları karakter bakımından milli iseler de Peyami Safa için makam sistemi ve usul yönünden eski Türk fasıl musikisi gibi geri kalmışlardır. Çağdaş ve medeni bir musiki eseri olarak konservatuvarda öğretilemezler. Piyasada pek popüler olan tangolara gelindiğinde, bunlar ciddi bir kültür musikisini temsil etmekten çok uzak, hafif eğlence musikisine mensup olup, Avrupa tangolarının başarılı ya da başarısız taklitleridirler. Yalnız sözleri Türk'tür. Böyle düşünenler açısından bugün bir Türk musikisi yoktur fakat yarın olacaktır.[110]

Her ne kadar Peyami Safa, hangi esere, hangi kriterlere dayanarak Türk musikisi deneceğini bir anda cevaplaması zor bir

110 Peyami Safa, "Gözlerimiz Türk Sanatkârındadır", *Cumhuriyet*, 23 İkinci kanun 1938, s. 3.

mesele gibi görse bile böyle bir soruya kendi cevaplarını üretmiş olanlar sanıldığı kadar az değildi. Bunlardan biri de Kadıköy Şark Musiki Cemiyeti Senfoni Orkestrası Şefi Ahmet Eşref'tir. Bu deneyimli müzisyenin yaklaşımınca mahiyeti tespit edilmiş olan her ses için mutabakat imkânı vardır. Esas itibariyle yapılmak istenilen şey çeyrek sesle akort vücuda getirmek değil, Türk duygusunu, Türk motifini süsleyerek yazmaktır. Bundan sonra yazılacak eserler beynelmilel kaidelere uydurarak orkestra için yapılırsa milli nağmeler kaybedilmemiş olur. Söz konusu hususta gerek Garp üstatlarının gerekse kendi bestekârlarımızın vücuda getirdikleri bazı eserleri ele alarak bunun imkânı olup olmadığı araştırılabilir. Ahmet Eşref için Cemal Reşit'in, Muallim Ahmet Yekta'nın, Ali Rıfat Çağatay'ın, Zati Bey'in, Sinanyan Efendi'nin yazdıklarının hepsi Türk'tür ve Türk nağmesidir. Bu izleri takip etmek ve Türk nağmelerini uluslararası müzik kurallarıyla işleyerek bu yenilik hareketine katılmak gerekmektedir. Milli marşların ve ulusal duyguların tercümesi olan eserlerin yapılamamış olması tamamen musiki konusunda yaşanan anarşinin neticesidir. Peşrev, saz semai, gazel, kâr ve emsalleri bugünkü Cumhuriyet neslinin ihtiyaçlarını tatmin edemez. Ancak kuvvetli ve kudretli bir musiki onun coşkun varlığını ifade edebilir. Lazım olan ilim, kuvvet ve kudrettir. İlmî, kuvvetli ve kudretli musiki her millete kabul edilen uluslararası kurallara uyarak vücuda getirilecek musikidir.[111]

Teknik ve içerik olarak yeni Türk müziğinin nasıl olması gerektiği tartışılırken radyolardan halka ulaşan müzikler içinde önemli bir çeşitlilik hâkimdi. 1927-1938 yılları arasında genellikle müzik ağırlıklı olan, hem Türk hem de Batı müziğine aşağı yukarı denk oranlarda yer veren İstanbul ve Ankara radyolarının bu açıdan en temel farkı yayınlanan müziğin üretimi ve bu üretimin kentle olan ilişkisidir. İstanbul Radyosu, yayınlarında radyo için örgütlenen orkestra ve toplulukları kullanırken kentteki müzisyenlerle ve eğlence hayatıyla daha yakın ilişkiler kuruyordu. Ayrıca İstanbul Radyosu'nun müzik yayınlarından so-

111 Ahmet Eşref, "Musiki, Gidilecek Yol", *Vakit*, 27 Kânunusani 1933, s. 7.

rumlu olan, hem Batı müziğini hem de Türk müziğini iyi bilen Mesut Cemil yönetiminde klasik koro çalışmaları yapılıyordu. Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses, Zehra Bilir gibi dönemin bütün ünlü yıldızları İstanbul Radyosu'ndan dinlenebiliyordu. İstanbul, 1930 ortalarında hız kazanan "milli modernliğin" tanımından önce hâlâ dünya kentleriyle aynı düzlemde yer alan kozmopolit bir kent şeklinde algılanıyordu. Buna karşılık Ankara Radyosu'nda müzik programlarının çoğu, Riyaseticumhur Müzik Takımı adıyla devletin resmî kurumu olup hem Batı hem de Türk müziği çalan askerî bandoyla yürütülüyordu. Bandonun şefi Veli Kanık aynı zamanda Ankara Radyosu'nun müdürüydü. İki radyonun da bağlı bulundukları kentin politik-kültürel yapısıyla sıkı ilişkileri vardı. Eğlence açısından ayrıcalıklı durumda olan İstanbul Radyosu'ydu ve yayınları sürekli tartışma yaratan yine oydu. Ancak işin bir başka boyutu daha vardı. Meltem Ahıska'nın işaret ettiği gibi, radyonun ucuz ve medeni bir eğlence aracı olarak görülmesi ve bunun diğer Batı kentleriyle aynı düzeyde hayal edilen İstanbul'un eğlence yaşamıyla birlikte düşünülmesi Türkiye'de radyonun ve daha büyük ölçekte modernliğin algılanışıyla ilgili bir yol ayrımını da gösteriyordu.[112]

Radyo, özellikle revaçtaki müzik plaklarının satışı üzerinde önemli etkiye sahipti. 1920'lerin sonunda ve 1930'larda radyoda yayınlanan plakların daha çok sattığına dair kanıtlar bulmak güç değildir. Bu da radyo istasyonlarının müzik zevki üzerinde biçimlendirici bir etkisi olduğunu göstermektedir. Radyo imgesi sadece eğlenceyle yan yana gelmez, o aynı zamanda eğitimin de aracıdır. Bu bağlamda radyo, konuşma programları veya klasik müzik seçkileri değil, dinleyiciler arasında popüler olmayan müzikleri çalarak müzik dinleme alışkanlıklarını belirli bir noktaya yönlendirme de yapar.[113]

Kitapta yer vereceğimiz tefrikada sıklıkla karşımıza çıkan konu başlıkları arasında rastlanan yeni toplum ve müziğe dair

112 Meltem Ahıskalı, *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s. 113-114.

113 Patrick Bartsch, *Musikpolitik im Kemalismus, Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949*, University of Bamberg Press, Bamberg, 2011, s. 18.

tartışmalar dönemin basınında o kadar yer bulmuştur ki, kimse bunun etkisi dışında kalamamıştır. Edebiyatımızın önde gelen romancılarından Halit Ziya Uşaklıgil bir yazı dizisiyle 1935 başında tartışmaya katılmıştır. İlk yazısında Şark ve Garp musikisi diye bir ayrımın olmadığını yalnızca Garp musikisi olduğunu söylemektedir. Bu musiki teknik açıdan evrensel musikiye kaynaklık etmiştir.[114] Yazarın düşüncesince yeni musikinin kaynağı İstanbul değil, Türk'ün iç yurdudur. Halit Ziya'nın musikiyle ilgili görüşleri Atatürk'le uyumludur. Yeni yaşama yeni bir musiki gerektiğine inanan usta yazar, Atatürk'ün bu işe el atmasını destekler. Halit Ziya'da dikkat çekici bir nokta eski musikiye ad koyma, onu tanımlama konusundaki girişimidir. Onun ifadesiyle eski musiki ne Şark ne de Türk musikisidir. Beslendiği kaynaklara bakıldığında onu "hibrit" yani melez gibi değerlendirip "İstanbul musikisi" olarak adlandırmak gerektiğini ileri sürer. Yani sonraki yıllarda Mesut Cemil Bey'e atfen kullanılan "İstanbul musikisi" deyimi 1935'te Uşaklıgil tarafından gerekçeleriyle ifade edilmiştir.[115] İstanbul'daki müzik yaşamında yüksek musiki örnekleri kadar popüler ve toplumu âdeta "veba mikrobu gibi saran" kanto tarzlarının olduğuna işaret eden Halit Ziya, bunun Batı'dan ithal edilen farklı varyantlarının da musiki zevkinin düşürdüğünü söyler. Kanto için şu yorumu oldukça serttir: "Eğer belediyenin kokmuş erzaka, küflenmiş meyveye nezaret ederek genel sıhhati koruyan inzibat teşkilatına benzer bir de zevk selametine ait tedbirleri tatbik edecek bir şubesi olsaydı, hiç şüphe edilemez ki, en evvel yapacak işlerden biri bu sanat namına gülünç, sade gülünç değil, daha fenası, iğrenç süprüntülere çöp arabalarıyla mavnalara taşıtmak ve Marmara sularına döktürmek olurdu."[116]

114 Halit Ziya Uşaklıgil, "Musiki işi 1, Şark ve Garp Musikisi Diye İkiye Ayrılan Bir Musiki Yoktur", *Cumhuriyet*, 18 İkinci kânun 1935, s. 3.

115 Halit Ziya Uşaklıgil, "Musiki işi 2, Eski Musiki, Ne Türk Ne Şark Musikisidir", *Cumhuriyet*, 19 İkinci kânun 1935, s. 3.

116 Halit Ziya Uşaklıgil, "Musiki işi 6, Kanto Belliyesi", *Cumhuriyet*, 26 İkinci kânun 1935, s. 3.

Söz, halka ulaşan nağmelerin yaratıcısı Sadettin Kaynak'ta

Alaturkacılar, alafrangacılar, siyasiler, akademisyenler ve gazeteciler müzik tartışmalarında tozu dumana katmışken devrin en önemli ve en popüler Türk musikisi bestecisi Sadettin Kaynak da birkaç sene sonra musiki konusunda yapılması gerekenlere dair beyanatlarıyla gazete sütunlarındaki yerini alır. 1930'lardan itibaren müzikal filmlere yaptığı popüler şarkılarla toplumun müzik zevkini belirleyen büyük bestekâr Kaynak, Alâeddin Yavaşca'nın deyişiyle Türk müziğinde Zeki Arif Ataergin'le birlikte aşılmayacak iki kutuptan biridir. Farklı formlardaki eserleri, makam ve güfte uyumu, geçkilerdeki zengin ve şaşırtıcı çeşni kullanımı, halk ezgilerden bölgeye göre ustalıklı işlenen motifleri seçmesi onu dinleyenlerin gözünde ayrıcalıklı bir konuma taşımıştır. Eserlerini okumayan hemen hiçbir ses yıldızı yoktur. Şarkıları Balkanlar'dan Ortadoğu'ya kadar plaklar aracılığıyla kulaklara erişmiş bir bestekâr olarak 1939 yılında verdiği bir söyleşide son derece çarpıcı tespitlerde bulunur. Musiki İnkılabı tartışmalarının eski hararetini yitirdiği, dünyanın yıkıcı bir savaşa ilerlediği bir dönemde düşüncelerini kamuoyuyla paylaşan Kaynak, tüm popülaritesine rağmen biraz kırgın biraz da hayal kırıklığına uğramış haldedir. Ülke gerçekleri onun ruh dünyasını çevrelemiş, esir etmiş durumdadır. O güne değin yüzden fazla şarkı besteleyen Sadettin Kaynak'ın "Yanık Ömer", "Dursun Kaptan", "Balıkçılar", "Gemiciler", "Saçlarıma ak düştü" ve "Dizlerine kapansam" gibi şarkıları halk arasında büyük şöhret kazanmışsa bile bu durum üstada ancak mütevazı bir konfor getirmiştir.

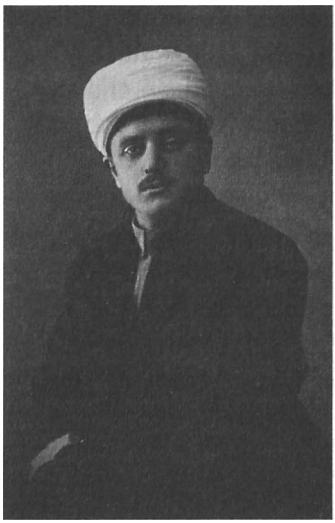
Ona göre bugün musikimizin ilerlemesi için ne beste müsabakası yapmak ne sanatkârlara ödül vermek ne de halkı teşvik mahiyetinde propaganda yapmak yeterlidir. Sadettin Kaynak, üretilen eserlerin ehil olmayan ağızlarda tahrip edilmesinden pek şikâyetçidir. Üstat, memlekette çıkan musiki eserlerinin bizzat sahipleri tarafından kontrol altında bulunmaları için kendilerine bir hak verilmesi gerektiğini düşünür. Örneğin bir

eser nerede yanlış okunursa bestekârı derhal harekete geçebilmeli, hatta kanuni takibatta bulunabilmelidir. Bundan başka bir bestekâr çıkaracağı eserin kimler tarafından okunacağını bilmeli, onların bu işi başarıp başaramayacaklarını anlamalıdır. Öyle ki bestekâr, eserini okuyacaklara bir nevi sertifika vermelidir. Çünkü böyle yapılmazsa musiki yanlış okuma anarşisinden kurtulamaz.

Kaynak, musikinin ilerlemesi için bestecilerin eserlerinin icrasından bir pay alması gerektiğini düşünenlerdendir: 1980'lerden sonra Türkiye'de müzik piyasasının ve müzisyenlerin gündeminden düşmeyen telif hakları konusu daha o zamanlarda büyük ticari başarılar kazanan şarkılara imza atan bir bestecinin dilinden gündeme taşınmaktadır. Kaynak açısından güzel besteler yapılmasının teşvik edilmesi için eserin her okunuşunda bestecisine bir telif ödenmesi gerekmektedir. Oysa böyle olmadığından Türkiye'de besteciler yaşamlarını idame için çok daha fazla çalışmak mecburiyetinde kalmaktadırlar. Kendisinden örnek veren Kaynak, "Ben kendi hesabıma senede 30-40 eser çıkarmazsam hayatımı temin edemem" der. Söyleşide gözden kaçmayan bir başka husussa müzik piyasasındaki tüketim kalıpları ve taleplerin, ayrıca teknik meselelerin müziği nasıl biçimlendirdiği üzerinedir. "Bestelenen şarkı başlı başına büyük bir para getirmediği için onun plaktan da istifade cihetini düşünmeye mecbur oluyoruz" diyen Kaynak, teknik bir meselenin bestecilerin yaratıcılığı üzerindeki kısıtlayıcılığına değinir.[117] Bir plağın üzerinde seksen çizgi vardır. Orta süratte bir dönüşle bu seksen çizgi üç dakikada sona erer. Bu durum bestelenecek şarkıda bestecinin üç dakika içinde bütün maharetini, bütün kudretini göstermesini zorunluluğunu ortaya çıkarır. Halbuki bir eser başlı başına sanatkârı tatmin edecek bir para getirse üç dakikalık plak ölçüsü tabii düşünülmeyecek olur.[118]

117 Hikmet Feridun Es, "Musikimiz Ne Hâlde? Bizde Besteler Nasıl Yapılıyor? Halk Hangi Şarkıları Tutuyor?", *Akşam*, 11 Teşrinisani 1939, s. 6.

118 Sadettin Kaynak'ın dikkat çektiği bu husus Udî Fahri Kopuz tarafından müziğin içeriğinin zayıflamasının bir gerekçesi olarak gösterilir. 1937'deki bir söyleşide bu duruma işaret eder ve bestekârların çoğunun amacının bir sanat eseri yaratmaktan ziyade gramofon şirketlerini maddi açıdan memnun edecek ve



Aslen bir imam olan Kaynak, gerek yaşadığı dönemde gerek günümüzde sevilen onlarca esere imza atmış isimlerdendir.

Sadettin Kaynak, kendisine "Eserlerini niçin bu kadar kısa yapıyorsun?" diye soranlara bu gerekçeyle karşılık verir.[119] Ancak yine üstat, bütün bu paraya ait meselelerin ikinci planda kaldığını söyler. Eserlerinin doğru dürüst icra edilmesinin manevi hazzını yeterli görür.

Dillerdeki eserlerin bestecisi, halka ulaşan şarkıların belli hususiyetleri olması gerektiğini de ifade eder. Her şeyden önce bir eser hem aydın sınıfa hem de halka hitap edebilecek bir zevki yansıtmalıdır. Kendisinin halk temlerini alarak modernize ettiğini belirtirken daha eserin başında dinleyicileri tutacak, saracak bir şeyler bulunmasına çalıştığını eklemeden geçmez. Aslında Sadettin Kaynak'ın açıklamaları 1930'ların müzik endüstrisinde en önemli paya sahip bir bestecinin konuya dair sunduğu ipuçlarıdır. O, eserlerinde ilk mısranın kuvvetli ve derhal insana tesir edici olmasına dikkat eder. "Saçlarıma ak düştü", "Dizlerine kapansam" güfteli bestelerinde olduğu gibi. Hacı Arif Bey'in "Kış geldi firak açmadadır sineme yâre" şarkısının ortak özelliği bunların daha ilk baş-

herkes tarafından kolayca öğrenilecek basit güfteli ve melodili eserler vücuda getirmek olduğunu söyler. Eski dönemde gramofonlar ve bunlara yönelik "basit nağmeli eserler" yapmak zorunda kalan bestekârlar olmadığından sanat ve zevk açısından yüksek eserler yapılabilmiştir. H.B. Ülgen, "Dârüttâlim'den Bay Fahri ile Bir Konuşma", *Kurun*, 8 Kanun 1937, s. 9.

119 Dönemin ünlü sinema oyuncusu, şarkıcı ve besteci Raymond Wallace ile bir eserin bestelenme süreciyle ilgili söyleşi yapılır. Wallace halkça çok tutulan bir şarkının ömrünün yalnızca 13 hafta olduğunu söyler. Çünkü hızlı şekilde yenileri gelir. Ona göre, iyi bir şarkı piyasaya çıktığı tarihten itibaren bir hafta içinde 40 bin satar. Yalnızca Türk müziği bestecileri değil, ayrı geleneklerin müzisyenleri de beste yaparken zamanın ruhunu kavrayarak çabucak tüketilebilen eserler üzerine kafa yormuşlardır. "Asrî Bir Bestekâr Hatıralarını Anlatıyor", *Haber/Akşam Postası*, 31 Mart 1936, s. 9.

langıcında dinleyiciyi saran vurucu müzikal ifadelere sahip olmasıdır. Bu, bir bestecinin rağbet görmesinde ilk koşul olarak değerlendirilir. Ayrıca günün tutan şarkılarının bir diğer başarısı da dinleyicinin ruh haline hitap etmesidir. İnsanlar üzerinde hatıraların tesiri çok büyüktür. Bu bakımdan şarkılarda dinleyicilerin yaşlarına uygun hatıraları uyandırmak kitleye ulaşmada önemli bir faktördür. Yine de besteci, dinleyicinin beğenisine uyacağı garantisiyle eser üretmez. Anca kâr amaçlı bir pazarı, yani kültür endüstrisini doğurur; az çok standartlaştırılmış eserlerin üretilmesine neden olur. Bu standartlaştırma, sanat eserinin yaratıcısının herhangi bir seçiminden çok, sistemin hangi ürünle uğraşmayı daha elverişli bulduğunun sonucudur. Böylece üretilmiş eserlerin standart özellikleri, insanların bunlara değer biçmekte kullandıkları bir çeşit estetik ölçüt haline gelebilir.[120] Bu özellikleri sergilemeyen bir eser onların beğenilerine hitap etmeyebilir.

Tıpkı Sadettin Kaynak gibi Mesut Cemil de piyasada tutacak eserlerin belli kriterlere sahip olması gereğini düşünenlerdendir. Plaklardan para kazanamadığını söyleyenlere itiraz ederken biraz da bu gerçeklikten hareket eder. "Birçok sanatkârın plak fabrikaları tarafından cüzi bir para mukabilinde çalıştırıldıkları iddia olunuyor. Siz ne dersiniz?" şeklinde yöneltilen bir soruya "Bu, doğru olmasa gerek. Ben de pekiyi kondisyona merbut olmadığım halde bunu söylüyorum. Bu her şeyden evvel bir pazarlık meselesidir. Bir eserin sükse yapacağı daha evvelden kestirilerek ona göre bir mukavele yaparlar. Eğer bunu sanatkâr keşfedemiyorsa kabahat niçin fabrikanın olsun?" diyerek karşılık verir.[121] Anlaşıldığı gibi, halka ulaşacak ve karşılık bulacak eserleri seçip plağa okumak da müzisyenden beklenen bir beceri ve yetenektir. Plağın satışı biraz da buna bağlıdır. Burada bestekâr ve icracılara düşen, Sadettin Kaynak'ın açıkladığı gibi, yaptıkları eserde piyasa koşullarını ve talebi dikkate alarak hareket edebilmeleridir. Bunun için en önemli husus eserin kolay anlaşılabilir ve hızlı tüketilir, kısacası ritmi değ-

120 Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, *a.g.e.*, s. 172.

121 "Tanburî Cemil Bey'in Eserleri", *Vakit*, 24 Haziran 1929, s. 4.

şen yaşama ayak uydurabilecek cinsten olmasıdır. Peyami Safa, yaşanan çağın özetini şu şekilde yaparken edebiyatta ve sanatta hızlanma gereğine işaret eder: "Diyorlar ki sürat asrındayız, kaybedilecek vaktimiz yoktur. Bize açık, sade, veciz, kolay anlaşılır sanat eserleri lazımdır, ufak ciltlere sığdırılmış romanlar ve şiir mecmuaları. Otomobil gibi hızlı giden, tayyare gibi uçan, elektrik gibi seyyal [akıcı] bir üslupla yazılmış yazılar."[122] Yaşamın süratle özdeşleştirildiği bir çağda elbette müzik bunun dışında kalamayacaktır.

Meyhaneyle konser salonu arasına sıkışan alaturka müzik

1930'larda müzisyen olmak hiç kolay değildir. Değindiğimiz gibi, tüm dünyada ağırlaşan küresel krizin etkisi müzisyenleri de vurmuştur. Radyoda okumak, plak kaydetmek, büyük paralar kazanmak bir yana sanatçının geçimini temin etmeye bile yetmemektedir. Bu nedenle beyazperde, müzikaller ve en yaygın şekliyle gazino sahneleri devrin ünlü müzisyenlerinin kazanç sağlamak amacıyla boy gösterdikleri mekânlara dönüşmektedir. Elbette bu durum popülerleşmeyi, müziğin içeriğinin değişimini beraberinde getirmektedir. Bilhassa içki tüketilen gazino ortamında "piyasa musikisi" olarak tabir edilen müziğin yayılması klasik müzik çevreleri ve basında bazı keskin kalemlerin buradaki icracılara, müziğe ve bestekârlara karşı eleştirel bir cephe oluşturmalarına yol açacaktır. Tanzimat'tan beri süren alaturka-alafranga kapışmasının yanına bir de 1930'larda alaturkacıların kendi içlerindeki meydan savaşı söz konusu olacaktır. Ancak bu savaş cephede değil, gazete sütunlarında, okurların gözü önünde cereyan edecektir. Kimileri bunu para kazanma mecburiyetinin kaçınılmaz bir sonucu gibi değerlendirirken kimileri de müziğin içkiyle karıştırılması ve sanatsal ifadenin kurban edilmesi şeklinde yorumlamıştır.

Tartışmanın fitilini ateşleyenlerin başında yine Peyami Safa gelmektedir. 22 Ağustos 1937'de *Cumhuriyet* gazetesinde "Bir

122 Peyami Safa, "Sanat ve Sürat", *Cumhuriyet*, 28 Temmuz 1932, s. 3.

İnhitat [alçalma, çökme] Manzarası" başlığı altında dünyanın hiçbir yerinde bir yandan içki içmek, bir yandan da ciddi bir konser dinlemenin mümkün olmadığını, musikiyi domates salatası gibi alelade bir rakı mezesi hizasına indiren bu âdetin kalkacağı yerde eskisinden beter hale dönüştüğünü yazar. Tanburî Cemil ve Udî Nevres'i meyhanede saz çalarken kimsenin görmediğini kaydeder. Oysa günün bütün şöhretleri ancak rakı şişeleriyle dolu masaların karşısında durabilmektedirler. Safa'ya bakılırsa bu şişeler çekilip alındığında o kıymetlerin ayakta kalıp kalmayacakları tartışmalıdır. Ancak eğer yıkılacaklarsa bu alaturkanın tam bir meyhane musikisi haline geldiğini gösterir. Peyami Safa'nın merak ettiği bir konu sanatkârlardan hangisinin daha az kazançlı bir hayata razı olarak sesini ve sazını bu içki mahşerlerinden kurtarabileceğidir.[123]

Hemen ertesi gün "musikiyi sulandırmak ve musiki âlemlerinde sulanmak, Şark'ın belli başlı ananelerindendir" diyerek geçmişle yaşanan anı yan yana getiren Turhan Tan konuya dahil olur.[124] Peyami Safa tartışmanın şiddetini artırarak gazetedeki köşesinde "Alkolik Musiki" başlığıyla bir yazı daha kaleme alır. Bu yazıya Tepebaşı'ndaki barın davet ettiği ancak içkili yerlerde konser vermeyi temsil ettikleri musikinin değerine uygun bulmadıklarından bunu reddeden bir musiki topluluğunun tavrını överek başlar. Eskiden önemli müzisyenlerin meyhanelerde çalışmadığını, meyhane musikisiyle sanatsal musikinin tavrıyla, edasıyla, üslubuyla ve repertuvarıyla birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığını ileri sürer. Sazende veya hanende bütün şöhretlerin meyhane azmanı yerlerde, rakı şişelerinin etrafını çeviren fasulye pilakileri, ciğer tavaları ve hıyar turşuları karşısında en ağır bestelerden, en hafif ve oynak piyasa havalarına kadar birbirlerini yadırgayan eserleri çalıp söylemeleri usta yazarın ağır eleştirilerine neden olur. Bu durum yeni şarkıların çoğuna sarhoş ağzının girmesine, "eski eserlerin havada ağır sallanan temkinli, vakur edası yerine, bunlarda yayık ağız

123 Peyami Safa, "Hadiseler Arasında, Bir İnhitat Manzarası", *Cumhuriyet*, 22 Ağustos 1937, s. 3.

124 M. Turhan Tan, "Alkol ve Musiki", *Cumhuriyet*, 23 Ağustos 1937, s. 5.

şivesi, bir kapıp koyuverme üslubu, bir serdengeçtilik, bir patavatsızlık, bir yayvanlık" bulaşmasına yol açar. Peyami Safa'nın yaklaşımınca hasta musikimizin tedavisi, onu alkolden kurtarmakla başlamalıdır.[125]

Tartışmaya başka bir açıdan katılan Osman Cemal Kaygılı ise musiki meselesinin kimilerince ileri sürüldüğü gibi içkili mekânlarda icra edilmesi, piyano, viyolonsel ya da klarnet gibi gelenekte olmayan enstrümanların girmesi ya da hüzünlü nağmeler yerine neşeli eserler yapmak olmadığını belirtir. Ona göre klasik musiki, tür ve repertuvarıyla erişebileceği en yüksek noktaya gelmiştir. Bundan sonrası yoktur. O halde yapılması gereken mirastan da beslenip ama yepyeni armoni teknikleriyle Rusların başarılı biçimde yaptığı gibi yepyeni bir musiki yaratmaktır.[126] Kaygılı ile aynı gün kaleme aldığı yazısında Hakkı Süha Gezgin ise "Musikimiz İğneli Fıçıda" başlığıyla yazdığı sert bir yazıyla meseleye dahil olur. Yüksek bir musikişinas olarak nitelendirdiği ve adını vermediği yakın bir dostunun kendisini okuduğu bahçeye davet etmesiyle yaşadığı bir deneyim yazarın tepkisini gazete sütunlarına taşımasına yol açmıştır. Burada sarhoş nidalarıyla, sahnedeki okuyucu hanımlarının çığlıklarının sebebiyet verdiği gürültüye müzik denemeyeceğini söyleyen Gezgin, bir dostunun "musikimiz mezbahada" ifadesini de bu olaya tanık olduktan sonra yetersiz bulur. Öyle ya, mezbahada öldürülür oysa burada yaşadıkları açıkça bir işkencedir. İnce musikiyi anlamaktan uzak bir sarhoş yığını önünde bağıra çağıra okunan şarkılar müzik olmadığı gibi alaturkayı bir bahçe musikisi haline sokanlardan da hesap sorulması gerektiğini belirtir. İsmini vermemekle sahnede smokini, zarif ve ince yüzüyle gördüğü, kapıda ışıktan harflerle ismi yazılan ve devrin ünlü bir tanburisinin eşliğiyle "Aldım hayali perçemin" güfteli hüzzam eserle programına başlayan sanatkâra da bura-

125 Peyami Safa, "Hadiseler Arasında, Alkolik Musiki", *Cumhuriyet*, 24 Ağustos 1937, s. 3.

126 Osman Cemal Kaygılı, "Eski Musikimiz Artık İlerleyemez!", *Haber/Akşam Postası*, 26 Ağustos 1937, s. 2.

da okumayı yakıştıramaz.[127] Kaygılı'nın "musikimiz için artık yapılacak bir şey yok" şeklindeki çıkışına da tepkisiz kalamayan Hakkı Süha, ikinci bir yazı kaleme alır ve yine içkiyle musiki arasındaki çetrefilli ilişkiyi gündeme taşır. Her şeyden önce musikimiz için bir şey yapılamayacağını ileri sürenlerin yanıldığını düşünmektedir. Cesaretle adımlar atılmalı ve önlemler alınmalıdır. Bunun için ilk yapılacak şey meyhane çalgısıyla gerçek sanatkârları birbirinden ayırmaktır. İçkili yerlerin musikiye düşkün olmasının nedeni çok açıktır. Çünkü meyhane sahipleri sazı rakının pistonu saymaktadırlar. Onlar bezirgânca davranırken birkaç gerçek sanatkârın dışında burada çalıp söyleyenlerin çoğu da şarkı denemeyecek eserleri icra etmektedirler. Hele şarkıların güfteleri o kadar kötüdür ki, yazar Türkçeye hiçbir vakit böyle demir bir çarık giydirilmediğini söylemekten kendini alamamıştır. Alaturka ya da alafranga denilemeyecek bu musiki "silindir şapkaya misvak sokulması gibi gülünç, maskara şeylerdir." Onun açısından devlet bu hususta önlem almalı, konservatuvarla işbirliği yaparak eserler üzerinde denetim geliştirmeli, plakta ve sahnede okunan şarkıları kontrol etmelidir. Dahası ciddi musiki yapılan içkisiz konser salonlarından vergi alınmamalıdır.[128]

Hakkı Süha Bey'in kendisine yönelik yazdığı eleştirilere bu defa Kaygılı "Çok aziz arkadaşım Hakkı Süha Gezgin'e" diyerek hitap ettiği bir yazıyla cevap verir. Türk musikisi adına hiçbir şey yapılamaz demek istemediğini tam tersine yenilik yapılması gerektiğini açıklar.[129] "Ben, alaturkayı yani Türk'ün kendi öz musikisini rakı ve bira içinde boğulmuş, sarhoş saygısızlıklarıyla kuşatılmış görmekten incinmiştim. Canı yanan adamın sesi sert çıkar" diyen Gezgin ise Türk musikisinin sefaletten nasıl kurtarılacağına dair yazdığı bir başka yazısında köklü mirasa dikkat çeker. Öncelikle yaşanılan sefaletin nedeni önü-

127 Hakkı Süha Gezgin, "Musikimiz İğneli Fıçıda", *Kurun*, 26 Ağustos 1937, s. 2.

128 Hakkı Süha Gezgin, "Musikimiz İğneli Fıçıda, Türk Musikisinin Yeni Bir Şey Yapamayacağını Söyleyenler Aldanıyor", *Kurun*, 28 Ağustos 1937, s. 3.

129 Osman Cemal Kaygılı, "Alaturka Musiki İğneli Fıçıda", *Haber/Akşam Postası*, 30 Ağustos 1937, s. 2.

ne gelenin elindeki çizgili kâğıda notları doldurup eser diye ortaya çıkması, biraz yüksekçe bir yere "tüneyen her yosmanın" avaz avaz bunları okumasıdır. Gezgin, eski üstatların eserlerinin konservatuvardaki ilmi kurulca tetkik edilmesinin ve bunların plaklara okunmasının faydalı olacağını, yapılması gereken ise bunları kavrayıcı bir bakışla değerlendirecek dehaların önünün açılmasıdır. Aksi halde bugünkü piyasa ve meyhane çalgıcılığını Türk musikisi gibi düşünmek büyük bir yanlışlık olacaktır.[130]

Gazete köşelerinde Türk musikisini gazino ve bahçe gibi yerlerde icra edenlerin yaylım ateşine tutulduğu, tabir caizse burada yapılan müziğin ve müzisyenlerin yerden yere vurulduğu bir dönemde devrin en popüler bestekârlarından Sadettin Kaynak, âdeta Don Kişot'luğa soyunarak hararetli bir fikir münakaşasına girer. Kaynak, plaklarda, filmlerde ve sahnelerde en çok talep edilen eserlerin sahibidir. Dolayısıyla böyle saldırılar karşısında adı açıkça zikredilmemiş olsa bile incinmemesi mümkün değildir. Türk musikisinin erken Cumhuriyet dönemindeki en güçlü bestekârı ve şarkı formunun yeni dönemdeki en büyük temsilcisidir. Dillerde dolaşan nağmelerin çoğunun bestecisi bulunmak sıfatıyla bu ithamlardan şahsına bir saldırı olduğu kanaatine varmış, cevap vermeyi görev bilmiştir. Kimisinin musikiyi "bahçe musikisi", kimisinin "alkolik musiki", kimilerininse "mezbaha musikisi" ya da iğneli fıçıya benzettikleri yazıları dikkatle okuduğunu belirten Kaynak, bunların maksadını anlayamadığını yazar. Söz konusu kalem erbabının niyeti musikimizin içki içilen yerlerden kaldırılmasıysa buna karşı değildir. Çünkü o da alaturka musikinin ayakta durmak için içki şişelerinden birer kol değneğine ve içki masalarından birer desteğe muhtaç olmadığına inanmaktadır. Ancak böyle bir durumda musikiden geçinen elemanlar aciz kalırlarsa kusur yine bestekâr ve sanatkârların omuzlarına mı yüklenecektir? Sadettin Kaynak'ın görüşüyle başta Nevres olmak üzere birçok değerli sanatçı meyhaneye çıkmamak için birçok güçlüğe göğüs

130 Hakkı Süha Gezgin, "Musikimiz İğneli Fıçıda, Türk Musikisini Bugünkü Sefaletten Nasıl Kurtaracağız?", *Kurun*, 31 Ağustos 1937, s. 3.

gerse de bunlar hazin bir sondan başka bir kazanç sağlayamamışlardır. Nitekim musikimiz Nevres'i vaktinden önce kaybetmiştir. Bestekâr, yapılan eleştirileri haksız ve ölçüsüz bulurken musikiye yeni bir yol ve yatak açma lüzumuna da işaretten geri kalmamıştır.

Üstada göre bugün elemanları iyi seçilmiş çalgılı gazinoların dolup boşalmasından anlaşılmaktadır ki, musikimiz eksik ve kusurlarına rağmen halk katında muteber sayılmaktadır. Ayrıca iddia edilenlerin aksine sanatkârlar meyhanecilerle ortak değillerdir. Bilakis onlar, müzik zevkleri, asgari ve azami arasında değişen dinleyicileri aynı çatı altında mümkün mertebe tatmin etmenin çarelerini aramakta ve bulmaktadırlar. Unutulmaması gereken bir başka husus da bu zor işi yerine getiren müzisyenlerin istikametlerini henüz rotası çizilmemiş bir musiki teknesi içinde sadece kendi hislerine ve tecrübelerine dayanarak yapmalarıdır. Sadettin Kaynak, sanatçıların eserleriyle geçinmek mecburiyetinde olduğunu söyledikten sonra bugün gazinolarda müzik dinlemek için 50 lirayı gözden çıkaranların bulunduğunu, oysa içkisiz yerlerdeki sanatsal konserlerin biletlerinin 50'şer kuruştan bile satılmadığını hatırlatmaktadır. Çok dikkat çeken bir ifade de usta bestekârın sanat kıymeti yüksek eserler verebilmek için kitlelere hitap eden nağmeler yaratmak zorunluluğuna dikkat çekmesidir. Örneğin "Yanık Ömer"in kendilerini beslediğini belirten Kaynak, ondan kazandıklarıyla sanatı beslemeye çabaladıklarını kaydetmiştir. Kısacası gazete sütunlarında bazı yazarların "aşağılık buldukları halk eserleri, sanat kıymeti üstün olan eserlere velinimetlik etmektedirler."[131]

Sadettin Kaynak gibi önemli bir bestekârın karşı çıkışının ardından basında gözler devrin diğer gözde bestekârlarına çevrilir. Yekta Ragıp fırsatı kaçırmaz ve Selahattin Pınar ile bir söyleşi gerçekleştirir. Pınar, ülkede icra edilen farklı müzik türlerinin olduğuna ve talep edenlerin tercihleriyle uyumlu şekilde bunlara erişebilecekleri mekânlar bulunduğuna işaret eder. Radyodan, konservatuvar konserlerinden dans salonlarına, ala-

131 Sadettin Kaynak, "Musiki, İthamlara Cevap", *Son Posta*, 30 Ağustos 1937, s. 6.

turka icra edilen bahçe ve gazinolara kadar tüm bu çeşitlilik içinde canlı bir müzik yaşamının olduğuna dikkat çeker. Alaturka mekânlara gelenlerin çoğunun içmediğini ve yemek yiyip müzik dinlediğini aktarır. Kaldı ki, bu mekânlarda içki içmek bir zorunluluk değildir. Musikimizi meyhane musikisinden kurtaralım diyenlere anlam veremez. Yapılmak istenen, herkesi "altı saat frenk bastonu yutmuş gibi dimdik, camide ve vaiz dinler gibi görmek"tir.[132]

Tartışmaları kışkırtan Peyami Safa yeniden saldırıya geçer ve hem Sadettin Kaynak'a hem de Selahattin Pınar'a ağır suçlamalarda bulunur. Ona göre, bu iki bestekâr da dünyadaki müzik gelişmelerinden haberdar değillerdir. Kendilerini müdafaa için ileri sürdükleri gerekçeler de samimi ve gerçekçi değildir. Hele Sadettin Kaynak'ın ciddi musikinin icra edildiğini söylediği salonların boş kaldığı iddiası tümüyle yanıltıcıdır. Meseleyi yine içki içilen bahçe ve gazinolara bağlayan Peyami Safa birçok sanatkârın hayatının sefaletle mücadele konusunda feci hikâyelerle dolu olduğunu belirtir. Ancak bunların arasında meyhane kazancını sanat endişesinin üstünde tutanlara rastlanmamaktadır. Türkiye'de meyhane musikisinin bazı isimlere birkaç apartman yaptıracak kadar kazanç getirdiğini bildiğini belirtir, ancak sanatta asıl gayesinin apartman yaptırmaktan ibaret olmayanlar için meyhanelerin dışarısında katlanılan yoksulluk, meyhaneler içinde kavuşulan bolluktan çok daha fazla asil bir mücadele imkânı hazırlayacaktır. Oysa bugün alaturka musikinin hemen bütün sanatkârları halkı konser salonlarına değil, topyekûn meyhanelere çağırmaktadırlar. Bunda en fazla kaybeden alaturka musikidir.[133] Selahattin Pınar'ın yaptığı açıklamalar yalnızca Peyami Safa tarafından topa tutulmaz *Son Telgraf* gazetesinde müstehzi ve hafife alan bir üslupla alay konusu edilir.[134]

---

132 Yekta Ragıp Önen, "Musikimizin Islahı Meselesi Etrafında, Genç Bestekâr Selahattin Pınar Soruyor?", *Kurun*, 4 Eylül 1937, s. 3.

133 Peyami Safa, "Meyhaneye Düşen Musiki", *Cumhuriyet*, 5 Eylül 1937, s. 3.

134 "Günün Akisleri, Alaturka Musikiyi Meyhaneden Kurtarmak Beyhude Midir?", *Son Telgraf*, 7 Eylül 1937, s. 2.

Aynı günlerde Nurullah Ataç ise meseleye bambaşka bir açıdan yaklaşır. Alaturka ve alafranga tartışmasının dışındadır, çünkü her iki türden de anlamamakta ve hoşlanmamaktadır. Ancak iş içkiye geldiğinde iki tarafın da yaptıkları açıklamalarda içkiyi kötü bir şey gibi sunmalarına anlam verememektedir. Yunan mitolojisinden dinler tarihine, edebiyattan musikiye kadar geniş bir alanda içkinin sanatsal yaratıcılığa ilham verdiğini düşünmektedir. Musiki ve şiir içkiyle beraber gidebilir, çünkü insanda bir ruh genişliği sağlar. Nefi'nin "mey âkile irşad eder" sözünü hatırlatan Ataç, her dilde insanı içkiye davet eden birçok şiirin bulunduğunu söyler.[135]

Alaturka-alafranga çekişmesinin içki ve icra edildiği mekân üzerinden ayyuka çıktığı bir dönemde Yaşar Nabi de meseleye kayıtsız kalmaz ve rejimin resmî sözcüsü konumundaki *Ulus*'tan tartışmaya dahil olur. Alaturkadan tümüyle ümidini kesmiş olan yazar, "Ölüme mahkûm bir hastayı hangi tedbir kurtarabilir?" diye çıkış yapar. Çünkü yeni gelen nesillerden onu sürdürecek ilgi ve çabayı bulamayan her toplumsal kurum ölüme mahkûmdur. Alaturka musikinin ihyası için ne yapılırsa yapılsın yeni nesil gençlere onu sevdirmek mümkün değildir. Umudunu yeni ve çağdaş Türk müziğini yaratacak olan bestecilere bağlayan Nabi, alaturka adıyla içkili bahçelerde dinlenen musikinin geleceğinin bizleri ilgilendirmediğini, bunu ancak o müziğe rağbet edenlerin arzularının tayin edeceğini belirtmekten de kaçınmaz.[136]

Tarihler 8 Eylül 1937'yi gösterirken gazetelerde bir kez daha Sadettin Kaynak ismi öne çıkar. Kaynak bu defa musikinin kurtuluşu için atılması lazım gelen adımlara işaret eder. Bunlardan ilki salahiyetli bir inceleme komisyonu oluşturmak, ardından ilgili mevzuatı hazırlamaktır. Nihayet sanatla uğraşanların kendi aralarında bir sınıflandırmaya tâbi tutulmaları sorunların çözümü yolunda önemli kazanımlar sağlayacaktır. Sadettin Kaynak dönemin ruhundan etkilenerek musiki konusundaki reformların önemine işaret etmekte, bunların Türk

135 Nurullah Ataç, "Hayata Dair, İçki", *Haber/Akşam Postası*, 5 Eylül 1937, s. 2.
136 Yaşar Nabi, "Düşünüşler, Alaturka Musiki", *Ulus*, 6 Eylül 1937, s. 2.

musikisi çevresinde karşılık bulması için zamana ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Ancak o zamana kadar insanların geçimlerini sağlayacak, karınlarını doyuracak mahfillere ihtiyaç duyulduğu ortadadır.[137]

Rint yaşamıyla edebiyatta ve musikide özgün bir imza bırakan Neyzen Tevfik'in aynı günlerde kendisine alaturka musikisi üzerine görüşlerini soran Fikret Adil'e verdiği yanıt bazıları için üstadın nüktedan karakterinin bir sunumu olarak algılanabilecekse de aslında son derece düşündürücüdür. Neyzen Tevfik'e göre, "bugünkü alaturka musiki, iki koltuk değneği ile yürüyebilen bir kötürümdür. Bu koltuk değneklerinden biri rakı, öteki karıdır. (...) Bu koltuk değneklerini kaldır, derhal yere düşer yürüyemez. Nitekim de yürüyemiyor." Bütün bu olumsuz bakışına rağmen Neyzen, alınacak önlemlerle bu işin düzelebileceğine inanmaktadır. Ancak hükümetin işi üstlenmesi ve ilmî bir ölçüyle hareket etmesi gerekmektedir.[138]

Tartışma, gazeteciler ve bestekârlar arasında başlayıp sürmüş olsa da çok geçmeden devrin önemli hanendeleri de konuyla ilgili görüşlerini gazetelerde kamuoyuyla paylaşırlar. Türk müziğine solistlik kavramını getiren Münir Nurettin'in açıklamaları bu yönüyle büyük önem taşımaktadır. Münir Nurettin öncelikle söz konusu gazinoların konservatuvarın yerine geçme gibi bir iddia taşımadıklarını söyler. Nihayet bu içkili gazinolarda çalışan müzisyenler de "biz burada Türk musikisini temsil ediyoruz" diye bir iddia ortaya atmış değillerdir. O halde, bu münakaşaların alıp yürümesinin hiçbir ciddi sebebi yoktur. Daha da ileri giderek birkaç seneden beri verilen ciddi konserlerin halkın müzik ihtiyacını karşılamaktan uzak olduğuna değinmektedir. Bu suretle halk en doğal ihtiyacı olan musikiye çalgılı bahçelerde tatmin etmek durumunda kalıyorsa kabahat ne halkındır, ne de müzisyenlerin. Peyami Safa'nın "sanatkârın yüksek gururu kendine kifayet eder, o bu yoldan kazanç sağla-

137 Sadettin Kaynak, "Musiki Davası, İçkili Yerler Alaturka Musikiyi Öldürüyor mu?", *Son Posta*, 8 Eylûl 1937, s. 6.

138 Fikret Adil, "Alaturka Musiki ve Neyzen Tevfik", *Son Telgraf*, 9 Eylûl 1937, s. 3.

masa da olur" şeklindeki ifadelerini hatırlatan usta sanatçı için ister yazar olsun ister sanatkâr hayatın maddi zorunluluklarına uymak durumundadır.[139]

Münir Nurettin'in beyanatının hemen sonrasında Hakkı Süha bir cevap yazar. Casals, Thibaud, Kreisler ve Caruso gibi büyük isimlere kimsenin sarhoşların kadeh tokuşturduğu, sıyrık kahkahaların çınlattığı ortamlarda müzik yapmayı teklif edemeyeceğini belirttikten sonra, kendisine ilk yazıyı yazdıran değerli bir sanatçının böylesi bir bahçede uğradığı böyle bir hareketin olduğunu kaydeder. Hakkı Süha, bir adım daha ileri giderek "Aldım hayali perçemin" güfteli eseri bu ortamda bile pek güzel edalı okuyan ve daha önce ismini açıklamadığı sanatçının Münir Nurettin olduğunu söyleyiverir. İhtiyaç gerekçesiyle bu gibi yerlerde müzik yapma durumunu mazur gösterme girişimleriniyse ihtiyacın kişiden kişiye değiştiğini hatırlatarak tatmin edici bulmaz.[140] Bu durum çok uyarıcıdır, çünkü daha birkaç yıl önce Paris'ten gelip Türk müziğini ayağa kaldırdığı söylenen üstat, bu defa müziğini ona yakışmayacak yerlerde icra etmekle hedef haline getirilir. Güneş Ayas'ın işaret ettiği gibi, "bir müziği lekelemek veya yüceltmek isteyenlerin onu tek bir 'kutsal' veya 'kirli' mekânla özdeşleştirme" çabalarından Münir Nurettin de kendine düşen payı alır.[141]

Türk müziğine olan hizmetleriyle sonraki dönemde ayrıcalıklı bir konum ve itibara sahip olan Münir Nurettin'e yönelik bu eleştirel tavrın kaleme alındığı aynı gün Peyami Safa da *Cumhuriyet*'teki köşesinde hem onu yücelten, hakkını teslim eden hem de içkili bahçede söylemesine dokunduran bir yazıyla okura seslenir. Münir Nurettin, tam bir meyhane sazı olmaya başlayan alaturka musikiyi bu tarafından vurmak isteyenlere karşı onu fiilen müdafaa için ortaya çıkmış bir Napolyon'du; alaturka musikiyi Galata'da, Sandıkburnu'nda ya-

139 "Musiki Davası, Münakaşaya Münir Nurettin De Karışıyor", *Son Posta*, 9 Eylül 1937, s. 12.

140 "Münir Nurettin'e Cevap", *Haber*, 10 Eylül 1937, s. 3.

141 Güneş Ayas, "Münir Nureddin Selçuk Neyi, Nasıl Temsil Ediyordu?", (haz.) İncila Bertuğ, Hüseyin Kıyak, *İstanbul'un Engin Sesi, 40 Yılın Ardından Münir Nureddin Selçuk*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2022, s. 68.

hut Beyoğlu'nun içkili gazinolarında dinlemek istemeyenleri bir konser salonunun vakur ve ciddi havası içine toplamaya muvaffak olmuş bir kahramandı. Peyami Safa, bir zamanlar sanatçıyı eleştirmek bir yana onun musiki alanındaki zaferlerini alaturka musikiye toptan ve haksız yere hücum edenlere karşı bir delil olarak gösterdiğini ifade eder. Oysa gelinen noktada Münir Nurettin gibi bir ismin de içkili yerlerde okumasını içkili musikinin konser musikisini alt ettiğinin bir sunumudur. Safa açısından Münir Nurettin'in "iyi amma, bu içkili gazinolar konservatuvarın yerine geçmek iddiasını taşımıyor" şeklindeki savunması talihsizliktir. Peyami Safa dünyanın her yerinde içkiyle beraber dinlenilen bir eğlence musikisi var olduğunu ancak onu icra edenler arasında büyük bir sanatkârın adına tesadüf edilemeyeceğini belirtirken, her gece şehrin bir tarafında ciddi konser dinlenebileceğini de kaydeder. Münir Nurettin'in "memleketimizde senede birkaç defa verilen ciddi konserler, halkın musiki ihtiyacını karşılayacak ve onu yüksek zevke aşılayacak vaziyette değildir. Bu suretle halkımız bu en tabii ihtiyacını çalgılı bahçelerde tatmin etmek mecburiyetinde kalıyorsa, kabahat ne halkındır ne de bizim" biçimindeki savunmasını kendisinin de bu durumdan müteessir olmasına bağlar. Peyami Safa, adını anmadan Selahattin Pınar'a bir gönderme yaparak yazısını sonlandırır. "Alaturka musiki sanatkârlarından biri gibi Avrupa'da da ahalinin konserlere bir cebinde şişe, bir cebinde fıstık, hem içip hem dinlemek için gittiği iddia edilirse felakete hiçbir çare bulunmaz."[142]

Ekrem Talu ise tartışmadan sıkılmış olacak ki "Ortalıkta mevzu kıtlığı mı var?" diyerek konuya dahil olur. Aslında durumdan memnun olan sanatkârlarla Türk musikisini meyhaneden kurtarmaya çabalayan fikir ve yazı erbabı arasında yaşanan meselenin çözümü basittir. Gazinolarda saz çalarak, türkü söyleyerek geçinen sanat erbabı, "Biz halimizden memnunuz" dedikten sonra, bu davanın üzerinde bu şekilde ısrar etmeye gerek yoktur. Dünyanın her bucağında mevcut kafeşantanların

142 Peyami Safa, "Alaturka Musikiyi Meyhaneden Kurtarmaya Doğru", *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1937, s. 3.



Türk müziğinde refakatçi kimliğiyle öne çıkan usta Kanunî Vecihe Daryal ve arkadaşları radyoda bir kayıt esnasında (Kaynak: Faik Şenol Arşivi / İBB Kültür A.Ş.).

bizde göze batmasını anlamsız bulur. Onun fikriyle Türk musikisini kurtarmayı istemek güzel bir endişedir. Fakat onu kurtaralım derken, sazıyla ve sesiyle hayatını kazanan birçok vatandaşı batırmaya lüzum yoktur. Öte yandan konserler tertip etmeye, musikiyi, akşamcılardan uzak, ağırbaşlı bir muhitte dinlemeye de mani olan yoktur.[143]

Burhan Cahid ise musikiyi meyhaneden kurtarma konusundaki tartışmanın faydalı olacağını düşünmez. Ona bakılırsa yeni yetişen nesil içinde hicaz peşrevinin bir hanesine bile tahammül edemeyenler varken 50 liralık tango müsabakasına binden fazla eser veren bir cemiyet söz konusudur. Böyle bir ortamda "Dede Efendi'nin dümtek'i üzerine münakaşa yapmaktan ne çıkar?" diye düşünen Cahid, eskilerin vazgeçemediği bir anane olarak gördüğü bu musikinin kâh meyhanede kâh sazı sözüne karışan radyo fasıllarında can çekişe çekişe kendi nesliyle birlikte göçüp gideceğine inanmaktadır.[144]

143 E. Talu, "Sözün Kısası, Bir Nağme de Benden", *Son Posta*, 12 Eylül 1937, s. 2.
144 Burhan Cahid, "Sabahtan Sabaha, Türk Musikisi", *Son Posta*, 13 Eylül 1937, s. 3.

Müzisyenler ve yazarlar arasında yaşanan bu tartışmalara ironiyle ya da mizahi açıdan yaklaşanlar da vardır. Hararetli musiki çekişmelerini belli ki takip eden İsmet Hulûsi, başından geçen bir olayı bu konuyla ilişkilendirir. Arkadaşıyla alaturka musiki yapılan bir bahçeye giderler. Gerek sazendelerin gerekse hanendelerin ortaya koydukları laubali tutum ve davranışlara tepkisiz kalamaz ve garsonu çağırarak "Bu ne, bu?" der. Garson: "Alaturka musiki!" şeklinde yanıt verir. Garsona yine seslenir, "Rakı getir!" "Ne kadar getireyim" diyen garsona, "Ne kadar çok getirebilirsen o kadar çok getir" diye cevap verir. Garsonla arasında geçen diyalogun sonrasında arkadaşına döner ve "Alaturka musiki bu ise ayık kafayla ne seyredilir ne de dinlenilir? Tevekkeli alaturka, içkili gazinolardan ayrılamaz demiyorlar" sözleriyle meseleyi bağlar.[145] Osman Cemal de benzer şekilde, son zamanlarda gazetelere yansıyan içki ve alaturka musiki bahsi üzerine esprili, aynı zamanda trajikomik bir dilde kaleme aldığı yazıda bir soru sorar: "Musikiyi ne ile dinlemeli?" Bununla beraber alaturka musikinin yanında iyi gidebilecek çeşitli içecek ve yiyecek isimlerini sıralar.[146] Onun bu çıkışına bir gün sonra *Son Telgraf*'tan "Vah zavallı alaturka musiki artık mizah mevzuu oldu" yorumu gelecektir.[147]

Atatürk'ün yakın çevresindeki yazarlarından biri olan Falih Rıfkı Atay için gençlerin hızla uzaklaştığı ve dinlemediği alaturkanın neden bu hale geldiğini düşünmek için zahmete girmeye gerek yoktur. Bu hal onun açısından kaçınılmazdır. Alaturkayı "Müslüman etmeye yönelik girişimleri" anlamsız bulan Atay'a göre, alaturka zaten daima içki masasının başındadır. O, meseleye Cumhuriyet'in yenilikleri üzerinden yaklaşmaktadır. Askerî kıtaları hicaz peşreviyle yürütmek, yahut izci gençliği bestenigârla coşturmak, suzidilden Cumhuriyet marşı veya suzinaktan sahne musikisi yapmak, bütün bunlar iflas etmeye mahkûm hayallerdir. Bir türlü resim, bir türlü mimari,

145 İsmet Hulûsi, "Alaturka Bu İse", *Son Posta*, 15 Eylûl 1937, s. 6.

146 Osman Cemal Kaygılı, "Alaturka Musikiyi Çorba İçerken Dinlemek Caiz Midir?", *Haber*, 16 Eylûl 1937, s. 12.

147 "Alaturka Musiki ve Çorba", *Son Telgraf*, 17 Eylûl 1937, s. 2.

bir türlü heykel ve bir türlü musiki vardır. Onun önce kendisi, bir olan ilmi ve tekniği, ondan sonra da millisi gelir. Milli resim minyatür ihya edilerek, milli mimari eski türbeler taklit edilerek vücut bulmayacağı gibi, milli musiki de alaturka ıslah edilerek olmayacaktır.[148]

Bazılarınca alaturka musikiyi yavaş yavaş meyhane mezesi haline getiren ve iptizale uğramak tehlikesine maruz bırakan şey gerçek sanatkârlarla musiki esnafı arasında bir ayrıma gidilmemesidir. Örneğin Cevdet Çağla, bu konuyla ilgili kurulan cemiyetlerin yeterli ya da yetersiz kendisine başvuranlara sanatkâr ya da hanende ehliyetnamesi vermesini yozlaşmanın bir nedeni olarak görmektedir.[149]

İçkili yerlerde müzik icrası üzerinden başlayan ve gazete sütunlarında günlerce süren tartışmanın taraflarından Kemal Emin Bara, Sadettin Kaynak'a yönelik yazısında bu defa konunun hedefinin aslında bestekâr olmadığını oysa kendisinin üzerine alınarak tartışmayı sürdürdüğünü belirtiyordu. Bara, hakiki sanatçıların sanatı hiçbir şeye feda etmeyeceklerine dikkat çekerek Udî Nevres'i örnek gösteriyor ve onun gibilerin sayısının artmasını temenni ediyordu. Böyle bir durumda Nevres'in yolunu seçenlerin apartmanları olmayacaksa da manevi kâşanelerini yıkacak hiçbir kuvvetin bulunmayacağını ileri sürüyordu. Bu yaklaşımca sanat halka indirilemezdi, halkı sanata yükseltmek ise bir kültür borcuydu.[150]

Sonu gelmeyen tartışmanın ilerleyen haftalarında Hakkı Süha, bu işe nokta koymaya karar verir. Sanat ve sanatçıların sarhoş eğlencesi haline gelmesinden duyduğu rahatsızlıktan dolayı yazdığı yazıdan doğan tartışmada dünyanın hiçbir yerinde içkili ortamlarda sanat icra edilemeyeceğini bir kez daha hatırlatır. Öncelikle çalgıcıyla sanatkârların ayrı ayrı mütalaa edilmesi gerektiğine işaret eder. İlk olarak içki düşmanı olmadığını, bahçelerde rakı içilmesin demediğini belirtir. Ayrıca niye-

148 F. Atay, "Alaturka", *Ulus*, 28 Eylül 1937, s. 1, aynı yazı için bkz. F. Atay, "Alaturka", *Akşam*, 30 Eylül 1937, s. 3.

149 N.S., "Sanatkârla Musiki Esnafını Ayırmak Lazım", *Son Posta*, 1 Nisan 1937, s. 7.

150 Kemal Emin Bara, "Musiki Davası", *Son Posta*, 14 Eylül 1937, s. 7.

ti çalgıcıların bahçelerden kovulması da değildir. Aksine böyle bir bahçede gerçek bir musiki üstadının (Münir Nurettin'in) uğradığı saygısızlığın kendisini yaraladığını yeniden ifade eder. Onun maksadı sanatçıların saygınlıklarını düşünmeleri ve sarhoşlara eğlence olmamalarıdır. Bunun için musikinin ıslah meselesine önem vermektedir. Gramofon plaklarına alınacak, radyoda söylenecek eserlerin kalitelerinin ilmi bir heyet tarafından kontrol edilmesini çözüm için teklif eder.[151]

Uzayıp giden tartışma ortamında Selahattin Pınar'ı da bir kez daha görürüz: Meyhane denildiğinde yalnız rakı içilen yerler akla geldiğini oysa büyük gazinolar, bahçeler, parklar, yani içmeden de oturulabilen ve musiki dinlenebilen yerlerin meyhane olmadığına dikkat çeker. Nitekim buralarda halk adaba uygun, terbiyeli biçimde saz dinleyebilir. Ona göre içecek bir kişi bu ihtiyacını konserde veya başka ortamlarda da giderebilir. Ya dışarıda içer gelir yahut cebine koyduğu şişeyle hem dinler hem de içer. Yalnız besteleriyle değil devrin ünlü okuyucularına eşliğiyle de tanınan Pınar, Türk müziği icracılarının sanatlarını sergileyebileceği yerler arasında lokaller, bahçeler, parklar ve büyük gazinoları sayar. Her sanatkârdan Nevres olmasının beklenemeyeceğini söylerken onların genelde sazında ve sesinde hissettiklerinin başkalarına duyurmak isteğinde olmalarını makul karşılar. Pınar'a göre bunun tek nedeni mutlaka para kazanmak değildir. Zira hiçbir müzisyen musikiye başladığı zaman parayı düşünmez. O, iradesinin dışında kalan bir hisle sazına sarılmıştır. Pınar, memlekette mevcut yüzlerce müzisyenden birkaçının apartman yaptırmış olmasının diğerlerinin de aynı amaçla sahnelere atıldıklarını düşünmenin yanlış olduğuna işaret eder. Bir ressamın, bir heykeltıraşın, bir edibin sanatından para kazanmasının ayıp sayılamayacağına değinen bestekâr, bir musikişinasın elindeki sazla veyahut sesindeki cevherle geçinebilmesini elbette olumlu bir durum olarak nitelendirir.

Pınar'ın bir itirazı da musikiyi geçmişte en ideal icralarını gerçekleştiği ve en iyi ürünlerin verildiği mistik bir çağa aitmiş

151 Hakkı Süha Gezgin, "Musiki Münakaşası Etrafında Son Birkaç Söz", *Kurun*, 18 Eylül 1937, s. 3.

gibi göstermek isteyenleredir. Onun bakışınca her şeyde olduğu gibi müzikte en acıklı şey tutuculuktur. Her devirde, eskiler yenileri beğenmemiştir. Eskinin eskiye bağlılığı, yeni bir varlığı görebilmesine, hatta onda bir sanat zerresi sezebilmesine engeldir. Onun yeni bir şey görmeye tahammülü yoktur. Günün bestekârlarının ve icracılarının da devrin zevk ve beğeni kalıplarına uygun başarılı eserler koyduğunu ifade eden üstat musiki erbabına isnat edilmek istenen suikastlar hakkında fikir yürütebilmek için işi biraz tetkik etmek lazım geldiğini söyler. Piyasa çalan, okuyan kabiliyeti sınırlı, musikide geri kalmış birkaç kişi için bütün bir zümreyi lekelemek doğru olmaz. Birçok soliste hocalık eden, onlarla eser geçen ve sahnede refakat eden Pınar, birkaç sanatkâr dışında, memlekette mevcut musikişinasların en iyilerinin sahnelerde çıkıp okuduklarını hatırlatır.

Selahattin Pınar'ın kaleme aldığı yazıda değindiği bir başka meseleyse piyasa çalınan ve okunan eserler hakkındadır. O, bilir bilmez icra edilen müziğe eleştiri getiren Peyami Safa gibi yazarları doğal olarak haksız bulur. Yapılan müzik iddia edildiği gibi hiç de kötü değildir. Onun belirttiği gibi zaman zaman repertuvara aldıkları ayinler, ilahiler, kârlar ve durakların bestecileri mezardan başlarını kaldırsalar, eserlerini hiç de fena şartlar içinde okunur ve çalınır görmezler. Onları memnun etmek mümkündür. Oysa yaşayan ve eskiye bağlı mutaassıpları tatmin etmek oldukça güçtür. "Ölenlerin dünyada iddiaları kalmamıştır. Amma yaşayanlar öyle değil, kendilerinden başka kimsenin sanatta muvaffak olmasına tahammülleri yoktur." Bunu derin bir yara olarak gören Pınar, musikinin estetik sanatlar içinde en kolayı gibi algılansa bile aslında en zoru olduğunun altını çizer. Kendi kuşağının eski üstatların şaheserlerine saygı duymakla birlikte onları taklit etme yoluna gitmediklerini belirtir. Bunun nedeni açıktır. Vücutları bu âlemden göçen üstatlar yaşadıkları devrin hislerini terennüm etmişlerdir. Oysa bugünün bestecileri yaşadıkların devrin sesi olmayı hedeflemektedir.[152]

152 Selahattin Pınar, "Serbest Musiki Münakaşaları", *Tan*, 27 Eylül 1937, s. 9.

Meyhaneyle konser salonu arasında sıkışıp kalan alaturka musikiye yönelik tartışmalar dönemin koşullarında zaman zaman bir ateşin harlanması gibi parlayıp sönse de şikâyet edilen sorunlara dair çözüm üretilememiş olması, sonraki dönemlerde de aydınların ve müzisyenlerin aynı konuları gündeme taşıyarak farklı kamplara ayrılmaları Türkiye'nin bir gerçekliği olarak karşımıza çıkacaktır.

KİMLERDİR, NE KAZANIRLAR?

Tefrikanın mimarı, gazeteci Ahmet Sırrı Uzelli

Ürgüp'te Merdanzâdeler adıyla anılan aileye mensup, piyade Yarbay Mehmet Ali Bey'in oğlu[1] Ahmet Sırrı 1902'de doğar. İstanbul Lisesi'nde okuyan ve yüksek tahsilini İstanbul Ticaret Mektebi'nde tamamlayan yazarın, daha eğitim hayatındayken gösterdiği şiir ve hikâye yeteneği bazı arkadaşları gibi onu da gazeteciliğe sevk eder. Ancak bu arada iki sene Sainte Jeanne d'Arc Fransız Koleji'nde öğretmenlik de yapar. Gazetecilik hayatına 1922'de *Tevhid-i Efkâr* gazetesinde başlayan Uzelli, sonraki dönemde *Vakit*'te yazarlık yapar ve başarılarıyla istihbarat şefliğine kadar yükselir. Gazetenin adı *Kurun*'a çevrildikten sonra yazı işleri müdürü olur.

Uzelli, şiirdeki ve özellikle futbol konusundaki uzmanlığı yanında ilgi çekici anketlerle geniş kitlelere ulaşmasıyla da adından söz ettirir; *Vakit* gazetesinde pek çok yazı dizisi ("Ne okuyacağız", "Spor işlerimiz nasıl düzelir?", "İş hayatında kadın", "En

1 A. Sırrı'nın babası Mehmet Ali Bey, askerliği boyunca çeşitli cephelerde bulunmuş, büyük tehlikeler atlatarak Anadolu'ya geçmiş, milli mücadelede fedakârlıkla çalışmış bir askerdir. Seksen yaşında vefat etmiştir. "İrtihal", *Cumhuriyet*, 19 Birinci teşrin 1944, s. 3.


UYANIŞ
SERVETİFÜNUN
SİYASA BİLGİ SANAT GAZETESİ
«YÜREKLER ACISI»
A. SIRRI UZELLİNİN ÖLÜMÜ

Uyanış dergisinin A. Sırrı için hazırladığı özel sayısı, 24 Eylül 1936.

kıdemliler kimlerdir?" vb.) A. Sırrı tarafından okuyucuya takdim edilir.[2] Uzelli, kamuoyu tarafından bilgili, tarafsız, kibar, nazik, terbiyeli ve samimi olarak görülen bir gazetecidir.

10 Eylül 1936 günü, saat 19'da Cerrahpaşa Hastanesi'nde apandisitin başka bir hastalığa peritonite (karın zarı iltihabı) dönüşmesinden dolayı vefat eden Uzelli'nin cenaze namazı Merkezefendi Camii'nde kılındıktan sonra Silivrikapı aile mezarlığına defnedilir.[3] Dönemin Matbuat Müdürü Vedat Nedim Tör, A. Sırrı'nın ölümü münasebetiyle basın ailesine baş sağlığı diler ve derin teessürlerini bildirir.[4] Ayrıca 12 Eylül 1936 tarihli *Kurun* gazetesinin ilavesinde Hakkı Süha Gezgin, Osman Cemal, Hikmet Münir, Halit Fahri, Murat Sertoğlu, İbrahim Hoyi, Gavsi Ozansoy, Niyazi Ahmet, Zeki Saltuk, Fikret Adil, Feridun Osman, Ahmet İhsan, Fuat Duyar ve Yekta Ragıp Önen gibi yakın mesai arkadaşları onun için duygu yüklü satırlara imza atarlar.[5] Uzelli'nin bir zamanlar en güzel yazılarını vermiş olduğu *Servet-i Fünûn-Uyanış* son sayısını, büyük bir kadirşinaslıkla, baştanbaşa onun

2 Nitekim kitaba yazarın "En Kıdemliler Kimlerdir?" başlıklı dizisinde yer alan ve konumuzla ilişkili olan Şamram Hanım hakkındaki iki yazısını, Münir Nurettin'in bir konseri için yazmış olduğu kısa bir kritiğini ve İstanbul Radyosu'nda geçirdiği bir saatini anlattığı söyleşiyi de eklemeyi uygun gördüm.

3 "Bir Ziya, Meslektaşımız A. Sırrı Uzelli'yi Dün Kaybettik", *Akşam*, 11 Eylül 1936, s. 4; "Acı Bir Kayıp", *Cumhuriyet*, 11 Eylül 1936, s. 3; "A. Sırrı Uzelli Gömüldü", *Ulus*, 13 Eylül 1936, s. 1; "Kurun Yas İçinde, Yazı İşleri Müdürümüzü Kaybettik", *Kurun*, 11 Eylül 1936, s. 1 ve 2.

4 "Arkadaşımız Sırrı Uzelli İçin", *Kurun*, 13 Eylül 1936, s. 1.

5 "Sırrı İçin", *Kurun'un İlavesi*, no. 17, 12 Eylül 1936, s. 2-3 ve 10.

hatırasına ayırır. Mecmuada muhtelif yazar arkadaşlarının (Halit Fahri Ozansoy, Asım Us, Hakkı Tarık Us, Hikmet Münir, Vahdet Gültekin, Refik Ahmet Sevengil, Niyazi Ahmet, H. Bedrettin Ülgen, Münif Fehim, Mehmet Selim) A. Sırrı hakkındaki duyguları bulunduğu gibi, kendi yazılarından örnekler de bulunur.[6] Adına ithaf olunan bu özel sayıda *Kurun*'un yayın müdürü Refik Ahmet Sevengil'in "Ahmet Cemil, ikinci defa öldü" başlığıyla yazdığı duygusal içerikli bir notu da yer alır. A. Sırrı'nın karakterini tahlil eden yazı şu satırlarla sona ermektedir.

> Ben, Ahmet Sırrı'da bütün hayatınca temiz istekleri, karışıksız sanat endişesi, yazıp ortaya çıkaramadığı eserleri ve hatta ıstırabını çektiği, hülyası ile kendisini oyaladığı ve bir türlü cesaret edip söyleyemediği sevgisiyle "Mai-Siyah" romanının meşhur kahramanı "Ahmet Cemil"i görür gibi olurdum. Ahmet Sırrı, bizim maddî hayatımızın türlü sefaletleri içinde sanki bu dünyaya mensup değilmiş, sanki günlük hayatla alakası yokmuş gibi, bir roman kahramanı halinde sessiz bir gölge hüviyetiyle dolaşırdı. "Mai-Siyah" romanı kahramanının hayatındaki hüsranı senelerce temsil eden bu arkadaşın ölümüyle "Ahmet Cemil" ikinci bir defa ölmüş oluyor![7]

Dönemin siyaset yaşamında yer alan, gazeteci, yazar ve koleksiyoncu Hakkı Tarık Us'un erken kaybettiği öğrencisi hakkında kaleme aldıkları da A. Sırrı'nın dünyasını daha yakından tanıma fırsatı vermektedir.

> İstanbul Sultanisi'nde on yıl süren hocalığım bana yalnız Türk zekâlarının nasıl filizlenip büyüdüğünü temsil eden talebeler tanıtmadı; o talebe zümresinden bana en vefalı, en candan arkadaşlar da kazandırmıştır. İşte bugün ölümüne ağladığım Sırrı, o talebe ve o arkadaşlardan biri idi. Şimdi Adana'da kültür direktörü olan Yunus Kâzım Köni, şimdi Paris'te Türk talebe müfettişi olan Reşat, şimdi Ankara Radyosu'nda çalışan Ercü-

6 "Yürekler Acısı, A. Sırrı Uzelli'nin Ölümü", *Uyanış-Servet-i Fünûn*, 24 Eylül 1936, cilt 80/16, sayı 2092/407, s. 274-288.

7 "Haftanın Akisleri", *Kurun'un İlavesi*, no. 19, 26 Eylül 1936, s. 2.

ment Behzat... Bütün bunlar bir Türkçe hocasının emeğine cevap verip yüzünü güldüren çocuklardı. Sırrı da daha o günlerde Behzat'la birlikte hikâyeler, romanlar, şiirler yazmaya heveslenen istikbal istidadı idi. Nihayet o da birçokları gibi mesleğini yazı kabiliyetinin işaret ettiği noktada aradı, buldu ve *Vakit*'teki arkadaşlarıyla birleşmekte gecikmedi. Dün gece hesapladık. Bu arkadaşlığımız on dört yıl sürmüş! Senelerle sınıf notlarıma mevzu olan Sırrı, senelerle de başı olduğum bir işin murakabesi [kontrolü] içinde bir vazife sahibi olarak yaşadı ve öyle can verdi. Bu uzun seneler göstermiştir ki Sırrı'nın çekingen hüviyeti içinde matbuatın bir meçhul askeri yaşamaktadır. Ben, Sırrı'nın Cerrahpaşa'ya kaldırıldığı haberiyle öldüğü haberini hemen hemen bir anda işittim. Çarşamba, o gazetede izinli idi, gelmemişti. O gün ve ertesi gün evinde sancıların öldürücü pençeleri altında kıvranırken, başucundaki telefona el uzatıp bir tek arkadaşına ben şu haldeyim demiyor. Bütün bu yıllanmış arkadaşlığımız içinde Sırrı'dan olsa olsa en çok şikâyet edilebilecek taraf, arkadaşları uğruna kendini feda etmekte gösterdiği şaşılacak derecedeki ısrarıdır. Dün gece Sırrı'ya öksüz bıraktığı babası ile annesi ve hemşiresi kuru gözyaşı döküyorlardı. Maneviyatı Ankara Caddesi'ne gömülmüş, bugün de Silivrikapı'nın dışında belki bir servinin zayıf gölgesine maddiyeti gömülecek varlığa benim de içim, manevi bir çocuğu kaybetmiş bir baba gibi yas tutuyor.[8]

A. Sırrı çevresinde çok sevilen ve sayılan genç bir gazeteciydi. Vefatından bir yıl sonra Hakkı Süha onun için yazdığı anma yazısında kaybettiği dostunun yeteneğinden, çalışma azminden, mütevazılığından bahsediyordu.[9] Gerek tiyatro, zeybek dansı ve spor konusundaki uzmanlığı gerek hikâye, roman ve nesirdeki başarılarıyla genç yaşına rağmen ardında önemli izler bırakarak hayata veda eden A. Sırrı Uzelli 1930'lu yılların Türkiyesi'ni farklı bir pencereden izleyebilmek açısından bize dikkate değer bir malzeme stoku sunmaktadır.[10]

8 Hakkı Tarık Us, "Sırrı İçin", *Kurun*, 11 Eylül 1936, s. 2.

9 S. Gezgin, "Acı Bir Yıl Dönümü", *Kurun*, 11 Eylül 1937, s. 3.

10 Ek 3 ve Ek 4'te Uzelli'nin matbuattaki çeşitli yazılarının listelerini oluşturdum.

Bitirirken Ahmet Sırrı Uzelli'nin son şiirine yer vererek, bu çalışmayla Uzelli ve onun gibi kültür tarihimize katkıda bulunan tüm değerli gazetecilerimizi saygıyla anıyorum...

> Dün gözyaşları arasında gömdüğümüz gazeteci arkadaşımız A. Sırrı Uzelli'nin son şiirini dercediyoruz:
>
> *Gün başladı gene lamban yanmadan*
> *Karanlık göklerin sırrı çözüldü*
> *Kaldırım konuştu, bir çocuk güldü*
> *Gözlerin açıldı hiç kapanmadan.*
>
> *Saatler çalıyor, vakit tamamdır*
> *Koşuyor sormadan hayata sokak*
> *Sahneye yeni bir eser konacak*
> *Bu belki komedi, belki dramdır.*
>
> *Çıkıyor gibisin bir fırtınadan*
> *Işıklar yüzünde bir ateş iğne*
> *İçinin görünmez derinliğine*
> *Sarışın rüyanı göm de kımıldan.*
>
> Ne yazık... Vakit hakikaten tamammış. Ve sahneye konulan eser heyhat drammış...[11]

11 "A. Sırrı Uzelli", *Akşam Postası*, 12 Eylül 1936, s. 3.



"Kimlerdir, Ne kazanırlar?", *Vakit*, 14 Kânunuevvel 1932, s. 1.



Safiye Hanım*

-22 yaşında şöhret kazanan Safiye Hanım
Şimdiye kadar 25 plak doldurmuş 22 yaşında hanende-



Plaklarda, istediğimiz vakit, muhtelif şarkılar dinliyoruz. Radyo her akşam en yorgun saatlerimizde, bize güzel seslerden akan nağmeler getiriyor. Zaman zaman, nereden başladığı belli olmayan bir şarkının birkaç gün içinde en kenar mahallelere kadar yayılıverdiğini duyuyoruz. Fakat çoğumuz ne plaklara okuyanları ne de radyoda söyleyenleri tanıyoruz. Halkın hoşuna giden, halk tarafından tutulan birçok seslerin sahipleri, bize, bütün yakınlıklarına rağmen uzak kalıyorlar. İşte biz, halkın sevdiği ve tuttuğu ses ve beste sahiplerini mümkün mertebe tanıtmaya karar verdik ve bu yeni anketimize de Safiye Hanım'dan başladık.

Safiye Hanım, piyasanın en maruf simalarından birisidir. Plaklara okur ve barlarda söyler. Hatta kendisinin bir aralık ayda 1.200-1.600 lira kazanarak bir rekor yaptığını iddia edenler de vardır.[1] Bu iddialar ne kadar yerindedir?

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Safiye Hanım", *Vakit*, 15 Kânunuevvel 1932, s. 1, 6.

1 Safiye Hanım'ın kazancı Türkiye şartlarında oldukça iyidir. Ancak örneğin Mısır'ın efsanevi sesi Ümmü Gülsüm'le karşılaştırıldığında mütevazı kalmaktadır. Çünkü Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mısır seyahati sırasında öğrendiğine göre, Ümmü Gülsüm gecede 350 Türk lirası kazanmaktaydı. Hikmet Feridun,

Bununla beraber Safiye Hanım'ın evinde bir de telefonu bulunan sayılı şarkıcılarımızdan birisi olduğunu işaret ederek sözleri kendisine bırakalım.

* * *

Taksim'de büyük bir apartmanın dördüncü katındayız. Siyah bir rop giyen ve siyah saçları parıl pırıl parlayan Safiye Hanım anlatıyor:

– Efendim, küçüklüğümden beri sesimin güzel olduğunu söylerlerdi. Mektep marşları söylenirken ve buna benzer vaziyetlerde dikkati celp ediyordum. Bir istidat meselesi olsa gerek. Tahsilime devam ediyordum. Dârülmuallimât'ı[2] bitirdim ve bir aralık hocalık ettim. Fakat bu esnada musiki cemiyetlerine de intisap etmiştim. Sesim daha çok alaka uyandırmaya ve bestekârları da aynı nispette alakadar etmeye başlamıştı. Neticede bilmem nasıl oldu, plaklara söylemeye başladım ve işte hayatım üç senedir böylece akıp gidiyor.

• ***Şimdi kaç yaşındasınız?***

– Yirmi iki.

• ***Piyasada kazanma rekorunu kırdığınız söyleniyor?***

– Ooh... Bu bir mübalağadan ibaret olsa gerektir. Çünkü ortalıkta azami kriz var. Bizim kazancımız diğer memleketlerdeki güzel seslerin kazancıyla nispet bile kabul etmez derecededir. Fakat itiraf ederim ki, dahilde, hariçte her gün yeni bir angajman teklifi karşısında kalıyorum. Mesela bir iki ay sonra Mısır'a ve Suriye'ye gitmekliğimin ihtimali vardır.

"Mısır Dönüşü", *Akşam*, 6 Haziran 1934, s. 4. 1940 yılına gelindiğindeyse Ümmü Gülsüm hakkında Türkiye'de çıkan haberlerde bir konser için 800 lira aldığı ve bundan dolayı kendisi yormayıp, ayda bir defadan fazla halk huzuruna çıkmadığı belirtilmektedir. Ayrıca doldurduğu yüzlerce plak sayesinde ömrünün sonuna kadar rahat yaşamasını sağlayacak bir servetin sahibi olduğu yazılmaktadır. Feridun Kandemir, "Ümmü Gülsüm ile Baş Başa", *Yeni Mecmua*, cilt 3, sayı 43, 23 Şubat 1940, s. 12.

2 1870-1924 yılları arasında faaliyet gösteren kız öğretmen okullarına verilen ad.

• *Hayatınızdan memnun musunuz, günlerinizi nasıl geçirirsiniz?*

– Memnunum, diyebilirim. Fakat çalışmak beni çok yoruyor. Bir iki şarkı söylemekle vazifedarken bazen halkın ısrarına dayanamayarak saatlerce söylüyorum. Söylemekten âdeta baygın düşecek hale geliyorum.

• *Allah kolaylık versin. Peki, sesinizi nasıl muhafaza ediyorsunuz?*

– Yarını hiç düşünmüyorum. Bu itibarla sesimi muhafaza etmek için bir tedbir almak da aklıma gelmiş değildir. Fakat tuhaf değil mi? Bu suale çok muhatap oluyorum. Ara sıra Anadolu'nun birçok yerlerinden mektuplar alırım. Bunlar hemen daima çok samimi, senli benli şeylerdir. Mesela ekserisi şöyle başlar: "Canım ablacığım! O güzel sesini nasıl muhafaza ediyorsun? Ne gibi sıhhi tedbirler alıyorsun? İlâh... Fakat ben bunların hiçbirine cevap vermem. Daha doğrusu vermem. Çünkü versem şöyle yazmam lazım gelecek: "Canım kardeşim, sesim için hiçbir tedbir aldığım yok. Allah vermiş söylüyorum. Hem de bazen sabahlara kadar. Bu itibarla çok geç yatıyorum. Hayatımda hiç intizam yok. Sabah kahvaltılarından sarfınazar bazen öğle yemeklerimi bile muntazaman alamıyorum!" Nasıl güzel mi? Tabii yazsam bunlara inanmayacaklar değil mi? Onun için susuyorum. Başka çare yok.

• *Alaturka-alafranga bahsine ne dersiniz, alafranga söyler misiniz?*

– Efendim, bu olsa olsa zevk meselesidir. Alafrangada bayıldığım parçalar var, söylerim de. Fakat alaturkaya daha başka daha derin bağlarla bağlıyım. Bilir misiniz? Alaturka çok güzeldir. Yalnız bazı kimseler biraz bayağılaştırmışlar, monoton bir hale koymuşlar. Bence bütün kusuru bundan ibarettir.

• *En sevdiğiniz şarkı?*

– Bütün güzel şarkılar. Ayıramam ki...

Safiye Hanım'la konuşmaya devam ediyoruz. Gündüzleri canı sıkılınca otomobil gezintileri yaparmış ve arabayı bizzat kullanırmış. Şimdiye kadar 25-30 plak doldurmuş... Plaklarda kazancı satış üzerine imiş. Son hafta içinde haletiruhiyesi pek bozulmuş. Çünkü Musa Süreyya Bey'in ölümü kendisini çok müteessir etmiş.[3] *Diyor ki,* "Sık sık gördüğümüz, konuştuğumuz insanların birden ortadan yok oluşu çok derin tesirler bırakıyor."

– Mesela Musa Süreyya Bey. Bu zat hocamdı, kendisine hürmetim vardı. Daha birkaç akşam evvel burada ve birçok dostları arasında idi. Çok neşeli idi, şu koltukta oturuyordu. Hatta daha dün sabaha kadar piyanonun üzerinde cigarasının külleri duruyordu. Halbuki bugün... Hayat ne garip şey değil mi?

Üstadın son şarkısı da Safiye Hanım'a son yadigârıdır. Safiye Hanım'ın resimlerinden birisinin altına yazmış, Safiye Hanım gösteriyor, ben okuyorum:

"Rüzgârların ahengini duydum nefesinde / Kuşlar dile gelmiş ötüyor sanki sesinde /

Ay yaslanarak dinledi bir dağ tepesinde / Kuşlar dile gelmiş ötüyor sanki sesinde."

Evet. Hayat çok garip şey...

Safiye [Ayla] Hanım (1907?-1998): Issız ufuklara can veren ses

Üç yaşına geldiğinde ne annesi ne de babası vardı Safiye'nin yanında. Daha o yaşta tadacaktı ailesiz olmanın acısını. Bebek'teki, Çağlayan Dârüleytam'da (yetimhane) büyütüldü. İlkokulun ardından, Bursa Kız Muallim Mektebi'ni bitirdi. Öğrenimini tamamladıktan sonra kısa bir süre öğretmen olarak çalıştıysa da mesleğine devam etmedi. Küçük yaşlarda müzikle tanışma-

3 Musa Süreyya Bey'in cenazesi saat 12'de Aksaray'daki evinden kaldırılmış ve Valide Camii'nde namazı kılındıktan sonra Merkezefendi'ye defnedilmiştir. "Musa Süreyya Bey", *Milliyet*, 5 Kânunuevvel 1932, s. 3.

sı, özel yeteneği, sesinin güzelliği ve başta Mustafa Sunar, Udî Nevres Bey, Yesarî Asım, Sadettin Kaynak, Mesut Cemil, Rakım Elkutlu, Refik Fersan ve Selahattin Pınar gibi ünlü sanatkârlarla çalışması ona çok parlak bir kariyer sağladı. Öyle ki, ilerleyen yaşlarında kendisiyle yapılan bir söyleşide "On üç yaşında şarkı mı söylüyordunuz, küçücük bir kızdınız?" sorusuna "Ne şarkı söylemesi, meşhur olmuştum. Ve on dört yaşında da sahneye çıkıp profesyonel olmuştum" diyecekti.[4]

20. yüzyılın ilk yarısında Akdeniz'in yerel müzik icrasında özellikle dört güçlü kadın sesi öne çıkar: Mısır'dan Ümmü Gülsüm, Fransa'dan Edith Piaf, Portekiz'den Amalia Rodrigues, Türkiye'den Safiye Ayla. Bardakçı'nın saydığı bu dörtlüye –yıl farkını hesaba katmazsak– Akdeniz'de doğup Nil'de batan güneşi yani Asmahan'ı, Suriye'nin billur sesini ekleyebiliriz. Ümmü Gülsüm'ün, Piaf'ın, Rodrigues'in ve Safiye Ayla'nın yaşamlarının doğumlarından şöhreti yakalamalarına kadarki dönemleri de birbirleriyle benzerlik göstermektedir.[5] Mısır'da Safiye Hanım'a "Türkiye'nin Ümmü Gülsüm'ü" denmesi boşuna değildir. Safiye Hanım ise bir söyleşisinde Ümmü Gülsüm hakkında ne düşündüğü sorulduğunda, "Bu sanatkâra tapıyorum" diyecek kadar hayranlığını dile getirir.[6]

Cumhuriyet Türkiyesi'nin kültür ve ses tarihinin ayrılmaz bir portresi olan, özellikle Columbia firması için okuduğu plaklarla elde ettiği büyük başarılarla devlet başkanlarının huzurunda özel konserler veren Safiye Ayla, icrasındaki rafine, incelikli, yüksek zevkiyle daima ayrıcalıklı bir konumda tutulup saygı gördü. Onun yüksek statüsü aynı dönemdeki rakipleri tarafından da kabul edildi. Müzeyyen Senar ondan söz ederken, kendisini bir şarkıda yaptığı hata nedeniyle son derece sert biçimde uyaran Mesut Cemil'in, Safiye Ayla salona girdiğinde ayağa kalkıp, önünü ilikleyerek onu karşıladığını söyler. Hamiyet Hanım da bir söyleşisinde "Ses sanatına bir Safiye Ayla her

4 Hızır Tüzel, "Safiye Ayla", *Kadınca*, sayı 123, Şubat 1989, s. 22.

5 Murat Bardakçı, *Safiye*, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2017, s. 8.

6 Selami Münir Yurdatapan, "Varlığıyla İftihar Ettiğimiz Sanatkâr Safiye Ayla", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 8, 10 Ağustos 1950, s. 13.

zaman gelmez. O kültürlü, zarif ve yüksek bir sanatkârdır. İyi duyguludur. Şöhreti ve sanatı yanında küçük hırslar hiçbir zaman yer almamıştır" diyerek onun farklılığının ve biricikliğinin altını çizer.[7] Gerçi o da bunu hiçbir zaman tartışmaya açtırmaz: 1954 yılında İstanbul Radyosu'nda alınan bir kararla kendisine üslup dersleri alması gereken sanatçılar arasında yer verildiğinde isyan bayrağını ilk açan ve radyo yönetimine bir mektup yazarak bundan böyle radyoda okumayacağını ve plaklarının çalınmamasını isteyen yine odur.[8]

1930'larda İstanbul'da Çiftlik Parkı, Kristal Gazinosu, Tepebaşı Belediye Bahçesi, Mulen Ruj, Londra Birahanesi ve Kadıköy İnci Gazinosu gibi revaçta olan yerlerde sahne alır. 1931 yılında okuduğu Yesarî Asım'ın segâh makamındaki "Sevda yaratan gözlerini her zaman öpsem" eseriyle birden Türkiye'nin tanıdığı bir yıldıza dönüşüveren Safiye Ayla, aynı yıllarda Mısır, Yunanistan ve Kıbrıs gibi ülkelere yaptığı turnelerle oralarda da takdir toplar. Nalan Seçkin'in belirttiği gibi Türkiye'nin hayranlıkla dinlediği bir ses sanatçısı olan Safiye Ayla, Atatürk'ün "kadife sesli"si, İsmet Paşa'nın "kara kız"ı, Celal Bayar'ın "güzel hanım"ı, Yahya Kemal'in de "Safiye sultan"ıdır.[9]

Onu hayatta en mesut eden şeyse Şerif Muhiddin'in benzersiz aşkı ve bağlılığıydı. Her yerde "Ben yetimhanede büyümüş yoksul bir kızdım, oysa talihim beni Peygamber ailesinin gelini yaptı" derken Şerif Muhiddin ile yaşamında açılan yeni sayfaya işaret etmekteydi. Artık her fırsatta kendini geliştiren, aydın kimliğini besleyen bir Safiye vardır. Örneğin Safiye Ayla, Şerif Muhiddin Targan ve o dönem İstanbul Radyosu'nun müdürü Mesut Cemil, Namık Kemal için yapılan bir konferansa Mithat Cemal Kuntay'ın konuşmasını dinlemeye gidiyorlardı.[10] Sanatında olduğu gibi entelektüel çevresi ve birikimiyle

7 Nizamettin Nazif, "Hamiyet Yüceses", *Bizim Yıldızlar*, cilt 1, sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 29.

8 Altan İlkin, "İstanbul Radyosu'nda Çözülme Başladı", *Vatan Radyo İlavesi*, sayı 42, 17 Ekim 1954, s. 4.

9 Nalân Seçkin, *Musalladan Şöhrete, Safiye Ayla*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998, s. 8.

10 Leman Özkangil, "Safiye Ayla'nı Paris'te Yaptırdığı Şahane Tuvalet", *Radyo'nun Sesi/Sinema Dünyası*, sayı 54, 6 Mart 1954, s. 9.

de farklılık yaratmıştır. Bursa Kız Muallim Mektebi'nde aldığı eğitimin yanı sıra bilhassa Şerif Muhiddin'le evlendikten sonra kendisini daha da geliştirmiştir. Dost çevresinde Nâzım Hikmet, Naci Sadullah, Kemal Tahir, Yahya Kemal ve Halikarnas Balıkçısı adıyla tanınan Cevat Şakir Kabaağaçlı gibi şiir ve yazın dünyasının önemli isimleri vardır. Ancak o, toplumsal hafızada hep Atatürk'e "perde arkasından" şarkı söyleyen büyülü sesin sahibi olarak yer alacaktır. Safiye Hanım'a kalırsa bu dedikoduyu yayanlar devlet katında gördüğü itibarı çekemeyen rakipleridir. Mustafa Kemal, hiçbir kadına böyle davranmayacak kadar centilmendir. Ayrıca sanatı sevip takdir eden, sanatkârlara saygı gösteren bir devlet başkanıdır. Dahası Safiye Ayla'ya henüz repertuvarına almadığı şarkıları geçecek kadar müzik dağarcığına, bilgisine sahiptir. Safiye Ayla, müzikteki başarılarının ve sahnedeki rakipsiz konumunun ötesinde özgüveni ve kadının rolünün toplumsal alanda yükselişinin de sembollerinden biridir.

Sahne, plak ya da müzikaller onun yaşamını çevreleyen en önemli alanlardır. Ancak müzik dışında var oluşa dair düşünceleri, hayalleri bulunmaktadır. Yoksulluktan büyük bir servete ulaştığı uzun kariyeri boyunca üstünlük taslamaması, mütevazı kişiliği ve daima toplumcu bir bakışla hayatı yaşaması onu daha değerli kılmaktadır. Yaşar Kemal'in gözünde "Türkiye İşçi Partili Safiye"dir. Partinin kongrelerine, toplantılarına katılan, konuşmalar yapan, kendini "isyankâr ve solcu" diye tanımlayan Ayla'nın verdiği yardım konserlerinin, okuttuğu çocukların, bakımını üstlendiği ihtiyaç sahiplerinin sayısı meçhul olsa bile yeteneğinin kendisine sağladığı maddi imkânları paylaşmaktan bir an geri durmamıştır. Hapishanedeki dostu Nâzım Hikmet'e sahip çıkışı da anılarında özel bir yere sahiptir.[11] Bursa'daki Nâzım Hikmet'i, Çankırı'daki Kemal Tahir'i hapishanede yalnız bırakmayanlar arasında Safiye Ayla vardır. Bursa hapishanesinde parasızlıktan sıkıntı çeken ve ciğerleri rahatsız olan Nâzım'a tenekelerle yağ, çuvallarla su, erzak ve sabun gönderir. Ziyaretin ardından birkaç gün geçmiştir ki, bir sabah

11 Seçkin, *a.g.e.*, s. 37-38.

sivil bir polis tarafından Birinci Şube'ye götürülür. Burada kendisine komiser tarafından ilk sorulan soru Nâzım'a erzak gönderip göndermediğidir. Safiye'nin cesurca "Gönderdim, yine göndereceğim" demesi üzerine tepesi atan komiser, "Bana bak Safiye Hanım, sen komünistleri mi besliyorsun?" diyerek bağırır. Safiye Ayla, geri adım atmak bir yana "Arkadaşım hasta ve parasız, o nedenle gönderdim. İhtiyacı olduğunu duyarsam yine gönderirim" der ve dediğini de yapar.[12]

Bir gün hapishane çıkışında Naci Sadullah ve Ömer Rıza Doğrul ile sabahın erken saatlerinde karşılamaya gittikleri Nâzım'a ayakkabı alabilmek için üç arkadaşın ceplerindeki bütün parayı birleştirmesi Safiye'nin yaşamı boyunca unutamadığı hüzünlü bir anıdır. Onun ifadesiyle "Rusya'dan ruble geliyor diye halka yanlış tanıttıkları büyük şair" dostlarının aldığı bu ayakkabıyla tabanı delik, dikişleri sökük eski ayakkabılarını ardında bırakıp özgürlüğe adım atar. Safiye'nin aklından çıkaramadığı bir başka ayrıntıysa aynı günün gecesinde Nâzım'ın dostlarıyla özgürlüğü kucaklarken ikide bir durup "Hürriyet ne güzel şey. İnsanın ayaklarında öten kunduranın sesini dinleyerek yürümesi ne güzel" demesidir. Onun Nâzım'ı, Yakacık çıkışında özgürlüğü koklayan, köprü üzerinde ayakkabısının gıcırtısını şarkı gibi dinleyen ve ne yazık ki ayağındaki ayakkabılar eskimeden yeniden hapishanenin yolunu tutan, çok sevdiği ülkesinde nasibine yalnızca çile düşen büyük bir şairdir.[13]

Safiye Ayla hiç şüphesiz icra anlayışı, müzikal tavrı ve sahnede kendisini var etme biçimiyle Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde Türk müziği icracıları içinde en seçkin isimlerden biridir. O, kadınların toplumsal konumlarını geleneksel kalıpların sınırlamaya çalıştığı bir zamanda cesur tavırları ve geniş sosyal çevresiyle yalnız bir müzisyen olarak değil, Türkiye'de kadınların toplumsal tarihi açısından da başlı başına bir olay oldu. Sesiyse plaklar, radyo kayıtları aracılığıyla sonraki kuşaklara aktarıldı.[14]

---

12 Seçkin, *a.g.e.*, s. 39.

13 Necati Güngör, *Safiye Ayla'nın Anıları*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1996, s. 39.

14 Bilen Işıktaş, "Safiye Ayla", *Türk Müsikîsi Atlası*, (ed.) Feyzan Göher Vural, Timur Vural, Yeni Türkiye Yayıncılık, Ankara, cilt 1, 2019, s. 437.

Vedia Rıza Hanım*

-Bu hanım otuz plak doldurmuş, şarkısına 80 lira-



Saat altıya beş var. Geniş bir salondayız. Stüdyonun saz heyeti iki muvazi çubuk sütuna bağlı mini mini bir kutu karşısında mevki alıyor. Kıymetli sanatkâr Mesut Cemil'le Ruşen sazlarını akort ederken birbirleriyle fısıltı halinde bir şeyler konuşuyorlar. Siyah mantolu bir hanım ayaklarının ucuna basarak kutunun önüne geliyor ve notalarını karıştırıyor. Yan odada bulunan diğer sanatkârlar da öyle. Kaşla, gözle ve işaretle konuşuyorlar. Çünkü makine açıktır ve artık çıkaracağımız tek bir hecenin bile başını alıp da yeni dünyaya kadar gitmesi ihtimali vardır!

Saat tam altıda Mesut Cemil, kutunun önüne geliyor ve sevimli edasıyla görmediği, bilmediği sayısız dinleyicilerine haber veriyor: "Allo, allo... Burası radyo İstanbul. Alaturka saz heyetimiz başlıyor. Vedia Rıza Hanım'ı dinleyeceksiniz."

* * *

Vedia Rıza Hanım dört şarkı söyledi ve saat yediye çeyrek kala vazifesini bitirdi. Kendisiyle başka bir salonda konuşmaya başladık:

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Vedia Rıza Hanım", *Vakit*, 16 Kânunuevvel 1932, s. 1, 6.

– Musikiyi çok severim. Babam da musikişinastı. Bu itibarla çocukluğumdan başlayan tabii heves gün geçtikçe, seneler geçtikçe büyüyordu. Birçok hocalardan ders aldım. Ud çalıyor ve şarkı söylüyordum. Fakat plaklara söylemeye dört sene evvel başladım. Radyoda da iki buçuk senedir çalışıyorum. Hemen hemen radyonun en kıdemlisiyim. Haftada iki gece vazifem var.

• *Radyo'da çalışırken heyecan duyar mısınız?*

– Çok heyecan duyarım. Vâkıâ [gerçi] beni dinleyenleri görmem amma sesimin bıraktığı intibaın meçhul kalması beni daha fazla heyecanlandırır ve küçük bir hata bile yapmamak için azami dikkat ve itina göstermeye sevk eder.

• *Şimdiye kadar kaç plak doldurdunuz?*

– Zannediyorum otuz plak kadar doldurdum. Mensup olduğum müesseseye kontratla bağlıyım. Senede sekiz plak doldurmaya mecburum.

• *Ne kazanırsınız?*

– Plak işi nispeten iyi bir kazançtır. Bir şarkım için 80 lira alırım. Radyoya gelince, buradaki kazancım mahduttur. Fakat ben bunu daha çok şerefli bir hizmet sayıyorum.

• *Hangi makamları seversiniz?*

– Hemen hepsini. Fakat suzidili, şedarabanı tercih ederim.

• *En sevdiğiniz şarkı?*

– Sevdiğim birçok şarkılar var. Hangisini söyleyeyim. Mesela Bestekâr Yesarî Asım Bey'in "Kedersiz hiç coşar, ağlar / Taşır mı kalbi naşadım" diye başlayan şarkısı çok hoşuma gider.

• *Halkın en çok sevdiği şarkınızın hangisi olduğunu bilir misiniz?*

– Bilirim. "Gönlümde hazan" ve "Parlak saçını"[1] diye başlayan şarkılar halk tarafından çok rağbet görmüştür. Bu şarkılara ait plaktan duyduğuma göre yirmi bin tane satılmıştır.

• *Bu hayat sizi memnun ediyor mu?*

– Mahsus bir şikâyetim yok. Birçok teklif karşısında kaldığım halde şimdilik serbest bulunmayı tercih ediyorum.

• *Alaturka-alafranga bahsinde ne düşünüyorsunuz?*

– En çok alaturkayı severim. Alafrangayı da severek dinlerim. Bunu da tabii bulmak lazımdır. Yukarıda da söylediğim gibi babam Rıza Bey musikişinastı ve Rauf Yekta Bey'in arkadaşlarındandı. Küçük yaşımdan beri hep alaturka içinde büyüdüm.

• *Kaç yaşındasınız?*

– Otuz.

• *Sesinizi muhafaza için tedbir alır mısınız?*

– Hayır. Daha doğrusu iptidai bazı korunma çarelerinden başka türlü hiçbir tedbir yok.

Sesiyle levhaları ibda eden Vedia Rıza [Giz] (1903-?)

Sahnede olan sanatçı halk tarafından çabuk bilinir ve takdir görür. Plaklara okuyan kadınlar da sanatlarını bu yolla halka anlatmakta, tanıtmakta gecikmezler. 1930'ların başında radyonun hızla yaygınlaşması okuyucuların kuvvet ve kudretini halka bildirmesi açısından önemlidir. Sabırsızlıkla radyoda çıkacağı saati beklenen Vedia Rıza Hanım, kıvrak, oynak gırtlağına ve okuduğu eserlere hâkimdir. Benzerlerinden ayrıldığı ve "ona yüksek şerefi temin eden" noktaysa sesindeki tatlılıktır.[2]

1 Vedia Rıza Hanım'ın plağa okuduğu her iki eserin bestekârı İzmirli Udî Zeki Duygulu'dur.

2 "Vedia Rıza Hanım", *Nota*, sayı 3, 15 Mayıs 1933, s. 2.

1928 yılında plaklara, 1930'daysa radyoya güzel sesini veren Vedia Rıza'nın babası Rauf Yekta'nın yakın dostu, Liman Dairesi'nde memurluk yapan Rıza Bey'dir. Müzik mirasını ondan ama esas olarak dedesi, eski musiki üstatlarından Hoca Osman Efendi'den devralmıştır. Çünkü Osman Efendi, 1903 yılında İstanbul'da Beylerbeyi'nde doğan torununu musiki çalıştırmıştır. Babasını küçük yaşta kaybetmesi Vedia Rıza'yı yalnız bıraksa da seslerle kuracağı ilişki ona mutluluk veren bir alan açar. Bu yüzden sönmez bir aşk olarak tarif ettiği, tutkuyla sarıldığı müziği her şeyden üstün tutar. Erken yaşlarda evlerinde yapılan musiki meclislerinde yanında söylenen bir şarkıyı yahut plakta dinlediği bir besteyi çabucak kavrar ve hafızasına kaydeder. Biraz büyüdüğünde bir kadın hocadan ud dersi alır. Fakat esaslı ders alışı Nuri Halil'dendir. Kendisiyle uzun müddet çalışır. Bir dönem Kemanî Mustafa'dan da yararlanır. Plağa okuduğu "Gel nazlı kadın" adlı hocasının eserini kim bilir belki de birlikte meşk etmişlerdi.

Etrafındaki musikişinaslar onu radyoda okumaya teşvik eder. "Yapamam, okuyamam, heyecana kapılırım" dese de duyduğu heves bu duyguları aşmasına yardımcı olur. Mesut Cemil vasıtasıyla radyoya çağrılınca radyoda şarkı söylemeye başlar. Daha ilk gece sesi çok beğenilir ve başarı beraberinde gelir. Böylelikle radyoda haftada iki defa okumaya başlar. Kendinden emindir Vedia Rıza, eserleri hep notasıyla okur. Notasız okurken bir insanın daima şaşırabileceğini, yanılma ihtimalini göz önünde tutar.

Radyoda söylemenin heyecanı tattıktan sonra artık sesini plağa vermek arzusuyla yanıp tutuşur. Üç ay bile geçmemiştir ki, gramofon plağı dolduran büyük bir firma tarafından davet edilir. Anlaştıktan sonra o zamanın beğenilen bestelerinden birini okur. Plak kendisine ulaşınca ilk kez kendi sesini işitir; Vedia Rıza için o gün bir milattır artık. Plakların dünyası onu hiç bırakmamacasına sarar. Dede Efendi, Rahmi Bey, Cemil Bey ve Ali Efendi gibi eski bestekârların eserlerini okumayı sevse de Sadettin Kaynak, Yesarî Asım ve Selahattin Pınar'ın eserlerini çok beğenir. Eserlerde güfte ve beste itibarıyla ağır olanları ter-

cih eder, tıpkı Pınar'ın "Kalmadı bende ne arzu ne gönül" veya "Gözünün rengini sordum" güfteli şaheserleri gibi. Bir Rumeli türküsü olan "Şahane gözler" ve İzmirli Zeki Duygulu'nun "Yıllarca peşinden ağlatan kadın"[3] adlı şarkılar da bunlara örnek gösterilebilir.

Tüm bu bilgileri öğrendiğimiz, 1937'de kendisiyle yapılan söyleşide dikkat çeken bazı konulara da temas eder hanendemiz. En büyük arzusunun Türk musikisinin yaşaması olduğunu söylemesi, alaturka-alafranga tartışmalarının o yıllarda hâlâ sıcaklığını koruduğunu gösterir. Radyo ve plaklar yoluyla dinleyiciye ulaşmayı tercih eden sanatçı, bırakın Mısır ve Yunanistan gibi yerlerden gelen turne tekliflerini İstanbul'da konsere çıkmayı bile kabul etmez. Bunun nedenini şöyle açıklar: "Zevcim var. Lisede okuyan biri kız, diğeri erkek, iki yavrum var. Bir aile kadınıyım. Umumi yerlerde halkın karşısına çıkmayı bu noktadan dolayı desteklemedim."[4] Müzik, şarkı söylemek her ne kadar onun aşkı olsa da aile belli ki yaşamının ilk sırasında gelmektedir.

Vedia Rıza'nın okuyuşundaki lezzet dinleyicileri üzerinde fevkalade tesir edicidir. Örneğin Mehmet Âkif'in damadı, kalem erbabı ve siyasetçi Ömer Rıza'yı epey derinden etkiler:

> Boğaz'a hâkim tepelerin birinde muhteşem bir köşk... Ve köşkün yine Boğaz'a hâkim nefis bahçesi! Mehtaplı bir gece. Çiçeklerin, ay ışığı altında renklerine sinen büyü. Bahçenin ortasında suları inci gibi fışkıran fıskiye. Berrak gökyüzü ve pırıl pırıl yıldızlar. Her esişi gönüller açan, gönüllere sırlar fısıldayan rüzgâr. Ve bütün bu muhite can veren, bütün bu muhitten ve bu muhitin her manzarasından beslenen nezih ve bakir bir sevgi! Gençliğin ilk doğuşunda kalbin ufuklarına bir güneş gibi ışık salan, hayata hız, öz ve ilham veren eşsiz günlerin unutulmaz hatıraları. Şiire benzeyen bu sözleri bana söyleten ve bütün bu manzaraları gözümün önüne getiren, gözümün

3 1064 no.lu Şamlı İskender Kudmanî notasında bu eseri Nedime Hanım'ın Columbia firmasına, Vedia Rıza'nınsa Odeon'a okuduğu belirtilmektedir.

4 Yekta Ragıp Önen, "Radyo'da Kimleri Dinliyoruz: Bayan Vedia Rıza Anlatıyor", *Kurun*, 4 Nisan 1937, s. 7.

önünde canlandıran nedir? Bilir misiniz? Bu, bir sestir! Ve bu sesin sahibi Vedia Rıza'dır. Sesiyle levhalar ibda eden [meydana getiren] Vedia Rıza, İstanbul Radyosu mikrofonunun en iyi tanıdığı simalar arasındadır. Kendisi radyo yıldızlarımızın en eskilerinden sayılır. Fakat bu eskilik, insanı yıpratan cinsten değil. Bilakis, gün ve yıl geçtikçe insana açtığı yeni ufuklarda, bir gençlik konağından yeni bir gençlik konağına doğru kanatlandıran bir istihale, Vedia Rıza, sanatın sonsuz yolunda daima ilerleyen ve yeni yeni muvaffakiyetlerle hayatını daima zenginleştiren bir sanatkâr. O, yalnız sönmeyen değil, ışığı her gün daha göz kamaştırıcı bir kudret kazanan yıldızdır... Vedia Rıza, sesiyle, Boğaz'ın mehtaplı gecelerini, en kudretli ressamı kıskandıracak bedialarla levha levha canlandırıyor. Ve yine sesiyle insanı bugünkü yaşından uzaklaştırarak gençliğinin ilk doğduğu mesut günlere kavuşturuyor. Ve nihayet sesiyle Boğaz'ın havasını ve büyüsünü yaşatıyor.[5]

Vedia Rıza Hanım dönemin müzik piyasasının rekabeti içerisinde kendisine başarılı bir kariyer inşa eder. Denizkızı Eftalya ile ünlenen Sadettin Kaynak'a ait olan "Dizlerine kapansam" ve "İşte seni seven benim" şarkılarını Odeon plak firması için okur. Benzer biçimde Udî Mısırlı İbrahim Efendi'nin "Yalnız bırakıp gitme" ve "Kaçsan beni yaksan" adlı yine halkça çok sevilen eserler onun sesiyle plağa alınır. Bir başka haberdeyse Ankara Radyosu'nun, Cumhuriyet Bayramı dolayısıyla zengin bir neşriyat programı hazırladığı, bu amaçla İstanbul'dan özel olarak davet edilen Vedia Rıza Hanım'ın stüdyo konserlerine başladığı yazılır.[6]

Akşam gazetesi okurlarından biri yazdığı mektuptaysa İstanbul Radyosu'nda dikkatini çeken bazı noktaları eleştirir. Habere göre, radyoda şarkı söyleyen Belma ile Vedia Rıza, Müzeyyen ile Nezihe hanımların sesleri şaşılacak derecede birbirlerine benzemektedir ki, okuyucu onların ikiz kardeş olup olmadığını sorar. Anlaşılan dinleyiciler gündemi yakından takip ede-

5 Ömer Rıza Doğrul, "Bayan Vedia ve Saz Arkadaşları Mikrofon Başında", *Tan*, 21 İlkteşrin 1937, s. 7.

6 "Bayan Vedia Rıza", *Ulus*, 27 Birinci teşrin 1937, s. 5.

rek sanatçıların sesleri arasındaki nüansların ne derece yakın olduğuna işaret edecek kadar musiki bilgisine vakıftırlar.[7] Başka bir sefer İstanbul'da radyolu kahvelerden birinin günlük atmosferini anlatan bir yazıda Vedia Rıza'nın sesinden "Anladım sevmeyeceksin" adlı hicaz şarkıyı meraklıların radyonun başında bir halka oluşturarak dinledikleri belirtilir. Kahvenin müdavilerinden yaşı ilerlemiş biri Vedia Rıza'nın sesini çok beğenir.[8] Dönemin yazarlardan Cemil Süleyman onu dinlerken çok keyif alır ama bir yandan da daha iyi performans gösterebilmesi için Vedia Rıza'ya tavsiyelerde bulunur: "İnsan şarkı söyleyince ya Eftalya gibi sahneyi gümbürdetmeli veya Safiye Hanım gibi ruhun derinliklerinde akisler yaparak bülbül gibi ötmeli. Nedir o kuyudan ses gelir gibi derin derin inleyişler, içini çekişler... Fakat ne tatlı, için için derinleşiyor gibi hisli ve yanık bir sesi var. Daha derinden duyacak gibi başımı radyoya dayıyorum. Ondan zevk alıyorum, gıda alıyorum."[9]

"Hurmalar Altında Cemile" gibi çeşitli filmlerin müziklerini de seslendiren ve halkla oldukça iç içe olan Vedia Rıza, Türkiye'nin her tarafında dinlenmekte ve sevilmektedir: Kocaeli'nin Kandıra ilçesine bağlı Akçaova Mahallesi idarecileri köylülerin akşam vakitlerini daha huzurlu ve renkli geçirmeleri için radyo alırlar. Özellikle alaturka musiki onların en sevdiğidir. Her akşam dinlerler. En çok Mesut Cemil'in anlattığı masallardan hoşlanırlar. Musikiden sonra en çok haber bülteni takip edilir. Köylüler radyo sanatkârları arasında Mesut Cemil'le Kemanî Reşat Bey'i ve Vedia Rıza Hanım'ı beğenmekte, onların çıkacağı gün ve saati beklemektedirler. Gazete haberine göre bu bölge Vedia Rıza ile yakından ilgilenmekte onun sesini en küçük çocukların bile bildiğini yazmaktadır.[10]

---

7 "Haklı Şikâyetler, Radyomuzda Okuyanlar Acaba İkiz Midirler?", *Akşam*, 18 Temmuz 1937, s. 3.

8 "Radyolu Kahvede", *Son Posta*, 6 Temmuz 1932, s. 6.

9 Cemil Süleyman, "Radyo Sanatkârlarımız Arasında", *Kurun*, 24 İkinci kânun 1938, s. 3.

10 "Köyde Radyo", *Milliyet*, 1 Eylül 1934, s. 5.

Makbule Hanım*

-Senede bin lira ile bir şirkete bağlıdır.
Onu halka tanıtan "Adalardan bir yar gelir" şarkısıdır-



Makbule Hanım'la da, radyoda, işini bitirdikten sonra konuşuyorum. Tuhaf değil mi? Musikiye başlama tarzı ve telakkileri itibariyle Makbule Hanım'la, bir gün evvel konuştuğum Vedia Rıza Hanım arasında çok yakınlık var. Mesela Makbule Hanım da musiki hakkındaki ilk sevgisini ailesinden almış. O da ud çalıyor ve o da radyoda söylerken büyük bir heyecan duyuyor. Makbule Hanım şöyle anlatıyor:

– Efendim, musikiyle alakam çok küçük bir yaştayken başlar. Ailemin hemen bütün uzuvları musikiyi severlerdi. Söylüyor ve biraz da ud çalıyorum. Bir müddet piyasada çalıştım. Fakat şimdi yalnız radyoda söylüyor ve plak dolduruyorum.

• *Radyo'da söylerken heyecan duyar mısınız?*

– Fevkalade... Bir hata yapacağım diye çok korkarım. Görmem, fakat bilirim ki, dinleyenler çoktur.

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Makbule Hanım", *Vakit*, 17 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.

• *Plaklardan ne kazanırsınız?*

– Senede bin lira kadar kazanırım. Mensup olduğum bu müessese hesabına senede sekiz şarkı okumak üzere dört senelik kontratım vardır. Mesela bu sene sekizden üçünü doldurdum. Plağa şarkıyı bir defa söylerim ve herhangi bir sebeple plak bozuk veya hatalı çıkarsa bunlardan mesuliyet kabul etmem. Şimdiye kadar yüze yakın plak doldurdum.

• *En çok sevdiğiniz şarkı hangisidir?*

– En çok sevdiğim şarkı mı? Nasıl tayin edeyim. Bilmem ki? Birçok şarkıları severim. Bilhassa Yesarî Asım ile Selahattin'in eserlerini tercih ederim. En çok sevdiğim şarkı ilk söylediğim şarkıdır ki "Mukteza-yı taliim..." diye başlar. Fakat beni halka daha ziyade tanıtan "Adalar" şarkısı olmuştur.

• *Arkadaşlarınızı nasıl bulur, hangilerini daha çok beğenirsiniz?*

– Şarkılar gibi bütün arkadaşları severim. En çok beğendiğim Hikmet Rıza Hanım'dır. O cidden musiki sahasında âlim bir kadındır. Safiye Hanım da ona yakındır. Fakat kendisini şarkıları dolayısıyla değil, arkadaş olarak daha çok severim. Eftalya Hanım'ı bir hayli methedenler var. Fakat kendisini bir kere dinleyebildim. Ruhumu pek okşamadı.

• *Hayatınızdan memnun musunuz?*

– Piyasada çalışmaktan memnun değildim. Fakat şimdi vaziyetimden memnunum. Çünkü sade radyoda ve plaklara söylüyorum.

• *Sesinizi nasıl muhafaza edersiniz?*

– Hemen hiçbir şey yapmam. Fakat bu mesele hakikaten pek tehlikeli bir şey. Hiç güvenmemek lazım. Ses bir dakikada mahvolabilir. Mesela geçen Atina'ya gitmiştik. Sesim birdenbire kısılıverdi. Kuvvetli bir bronşite, sonra zatürreye tutulmuştum. Tam üç ay sesim açılmadı. Memleketimizde bir ses sigortası olsa ne iyi olacak.

• *Radyoda çalışmaktan memnun musunuz?*

– Memnunum ve burada çalışanların en eskilerinden birisiyim. Üç-dört şarkı söylemekle mükellefken on bire kadar çıktığım olur. Esasen radyoda söyleyenlerin biraz fedakâr olmaları da lazımdır.

• *Alaturka-alafranga bahsinde ne düşünüyorsunuz?*

– Tabii alaturkayı çok severim. Biz alaturkacıyız. Ve alafranganın verdiği zevkten çok anlamıyoruz. Bununla beraber tabii bu kısımda da sevdiğim şarkılar vardır.

Makbule [Enver] Hanım (1902-?): Ninniden türküye kantodan gazele aşina bir ses

Makbule Hanım, kadınların ilk sahneye çıktığı dönemde en gözde okuyucular arasında yer alıyordu. Gramofon artistleri arasına giren sanatçı, halk tarafından çok sevilmiş ve takdir edilmişti. Külhani ağzıyla kendine özel bir tavırla ilk defa "Adalı" türküsünü okuyup başarılı olduktan sonra artık bu tavırdaki türkülerin biricik okuyucusu olarak tanınmış ve kendisinden gramofonlarda devamlı bu ağızda şarkılar doldurması istenmiştir.[1] *Nota Dergisi*'nin onun hayatı hakkında verdiği kısa bilgilerde sadece bu ağzın değil, klasik eserlerin de en kuvvetli okuyucuları arasında olduğu belirtilir.

1902'de İstanbul'da doğan Makbule Hanım, müziksever bireylerden oluşan bir aile ortamında yetişmiştir. Kimseden özel ders almasa bile ud çalmayı öğrenebilmiştir. Sahnede ve plağa okuyacağı eserlerin bestecileriyle meşk etmiş, bu şekilde kendilerinden yararlanmıştır. Makbule Hanım'ın Polydor plak firması için okuduğu "Aylarca bırakıp da unuttum seni sanma", "Ey şen kadın", "Ölürsem yazıktır sana kanmadan" ve "Sahillerde güller açar yar gülse" gibi eserlerin bestekârı olan Kemanî

1 Columbia firmasının etiketiyle piyasa çıkan plak (No. 18507) Adalı, Ey Sevgili Kız.

ve Udî Sahak [Hocasar] Efendi'den ders aldığı akıllara gelmektedir. Çünkü bu eserleri nerdeyse sadece kendi seslendirmiştir. Makbule Hanım'ın özgün bir üslubu olsa da hocasıyla yaptığı meşkin izlerine kayıtları dikkatlice dinlerken rastlayabiliyoruz. Plaklara sesini verdiği diğer eserlerle bir karşılaştırma yapıldığında konu daha iyi anlaşılacaktır. Makbule Hanım 1930'lardaki müzik camiasında olgun bir okuyucu ve sesini zevkle dinleten sanatkâr olarak anılmaktadır.[2]

Süheyla Bedriye, Mahmure ve Semiha Hanım gibi en çok dinlenen seslerle birlikte çalışmıştır. Kemanî Haydar, Piyanist Nimet Hanım ve Şef Nuri Halil'in yönettiği on iki kişilik bir musiki topluluğu olan Türk Aile Musiki Birliği'yle[3] Beyoğlu'nda ya da Harbiye Belvü Bahçesi'nde İstanbul Nağmeleri Musiki Heyeti'yle bir aradadır.[4] Yine çok popüler eğlence merkezilerinden bir haline gelen Taksim'deki Panorama Bahçesi'nde meşhur ses Hikmet Rıza ile beraber söyler.[5] Aynı muhitin bir başka mekânında bu kez Nezihe, Suzan, Behice hanımlarla Londra Birahanesi'nde Ziver Bey'in idaresindeki fasıl heyetinde yer alır.[6] Radyoda, Sahibinin Sesi, Columbia ve Odeon plaklarında okuyan bülbül sesli sanatkârlar İzmir'deki Bahribaba Sahil Park Gazinosu'na konser için gelmişlerdir. Ünlü sanatkârlar arasında Müşerref Hanım ve Kemanî Faik Bey, İstanbul Operet Heyeti'nden tenor Hafız İhsan Bey, Neyzen Avni, Suzan, Afet, Zahide, Nezihe ve Makbule hanımlar bulunmaktadır.[7]

Makbule Hanım'ın okuduğu eserleri dinlediğimizde dikkati çeken ilk unsur üslup çeşitliliğidir.[8] Geleneksel halk ezgilerin-

2 "Makbule Hanım", *Nota*, sayı 10, 1 Eylül 1933, s. 37.

3 "Türk Aile Musiki Birliği", *Milliyet*, 18 Eylül 1929, s. 3.

4 "Belvü", *Cumhuriyet*, 9 Temmuz 1931, s. 7.

5 "Panorama", *Milliyet*, 21 Temmuz 1932, s. 7.

6 "Londra Birahanesi", *Akşam*, 20 Teşrinisani 1931, s. 12.

7 "Bahribaba Belediye Çiftlik Sahil Parkı", *Halkın Sesi*, 5 Temmuz 1934, s. 3.

8 Diğer kadın okuyuculara göre hakkında daha az bilgiye rastladığımız Makbule Hanım'ın 1930'lu yıllarda hangi tür ve formlarda eserler okuduğuna bakmak yararlı olacaktır. Makbule Hanım'ın tespit edebildiğimiz farklı tarihlerde doldurduğu plaklardan bir seçki, devrin müzik zevki hakkında fikir ver-

den beslenmesi, birlikte çalıştığı hocalarla değişik tarzda eserler geçmesi ve fasıllarda, radyoda ünlü hanendelerle okuması onun repertuvar yelpazesini genişletmesine olanak tanır. Hafız Ahmet, Hafız Aşir, Aksaraylı Hafız Yaşar gibi ünlü hanendeler dönemin çok revaçta olan kanto formunda eserler seslendirirken Makbule Hanım da bu modaya uyacak ve "Horoz" kantosunu okuyacaktır. Bu durum, dönem için pek de şaşırtıcı değildir. Otomobili, şoförü, özel kâtipleri, yazıhanesi olan "asrî" hafızımız Burhan [Sesyılmaz] aynı gün başında takkesiyle mevlit okurken, akşamüstü bir yaz bahçesinde siyah takım elbisesiyle gazel söyleyebilmektedir. Kazancı bundan dolayı epey yerindedir. Günde iki, bazen üç mevlidi 25 liradan hesaplar. Plaklardan aldığı mühim parayı da katınca 1.500, hatta 2.000 liraya kadar kazandığı olur. Hafız, yüzden fazla plak doldurduğunu belirtir.[9] Makbule Hanım'ın kayıtları dinlendiğinde kimi yerlerde onun da bu etkinin dışında kalamadığı açıkça görülmektedir.

"Heyamola Hacı Ali Kaptan" adlı kanto türündeki eserde ritimli melodi üzerine okuduğu gazelde, bir hafız edasıyla yüksek/tiz seslerdeki gırtlak nağmeleri, uzun ses kaydırmaları, hançeresindeki kıvraklık onun gerçekten de zamanın ruhundan ne derece beslendiğini, çağdaşlarını yakından takip ettiğini, revaçtaki türleri kendi sesiyle orijinal bir hale nasıl dönüştürdüğünü yorumlayabilmemiz açısından çok önemlidir.[10] Sa-

---

mektedir. 1930'ların ilk yıllarında Columbia plakları arasında "Asrî hovarda", "Aşka inanma", "Âlemin evleri çamdan", "Beyoğlu dilberleri", "Sevdalı gözlerle", Şu kızı bana vermiyorlar", ilk okuduğu ve çok sevdiğini belirttiği Udî Neşet Bey'in mahur makamındaki şarkısı "Mukteza-yı taliimdir", yakıcı ve latif ve hoş sesleriyle Panorama Bahçesi'ni şenlendiren Makbule Enver ve Hikmet Rıza hanımların "Harput Mayası", "Su gelir bendi döver", "Çıktım çınarın başına", "Bahçenize inemedim" başlıklı eserler vardır. Bununla birlikte "Sevdalı gözlere", "Şu kızı bana vermiyorlar", "Bar Çiçeği / Barda gezerek gözler süzerek", "Fikrimin ince gülü", "Sarhoşum amma hiç rakı içmedim", "Heyamola Hacı Ali Kaptan", "Çini kız, kara kız", "Kıpkırmızı gül renkli", "Genç Osman gelir alaylı handan", "Nineler hanım nineler" gibi daha pek çok eser plaklar aracılığıyla ses tarihimize nakşedilmiştir.

9 Hikmet Feridun, "Hafız Burhan Bey Nasıl Yaşar?", *Akşam*, 12 Haziran 1934, s. 7.

10 Külhani tarzdaki okuyuşundan dolaylı, "piyasa tavrının ünlü temsilcilerinden biri olan Müzeyyen Senar'ın icralarını etkilemiş olmalıdır. (...) Senar'ın anıla-

dece Türkiye'de değil, Paris ve Lyon radyolarında halk musikisi heyetiyle Avrupa'ya da ulaşır Makbule Hanım'ın sesi.[11] Bu yıllarda radyo programlarında Makbule Hanım ve saz heyeti İstanbul'u sesiyle renklendirenler arasındadır.[12]

rında bu etkileşime dair hiçbir ipucu yakalanamasa da plak ve sahne çalışmalarıyla zamanında büyük şöhret kazanmış olan Makbule Enver Hanım'ı dinlememiş olması pek olası görünmemektedir. Bu iki sanatçının ses kayıtları dinlendiğinde, tavır açısından farklı özelliklere sahip oldukları dikkati çekse de özellikle icralarına hâkim olan vurgu ve tonlamalar oldukça benzeşir niteliktedir. Bu külhanca okuyuşun Müzeyyen Senar'dan sonra da şöhretli bazı assolistler eliyle geliştirilerek devam ettirilmesi, piyasa tavrı açısından ayrıca dikkat çekicidir." Murat Birer, Hakkı Alper Maral, "Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, sayı 24, 2023, s. 38.

11 "Radio Lyon", *Radio-magazine: hebdomadaire illustré de TSF*, sayı 323, 22 Aralık 1929, s. 41 ve "Lyon (Radio)", *La Parole libre TSF*, sayı 86, 22 Aralık 1929, s. 9.

12 "Radyo, Bugünkü Program", *Cumhuriyet*, 11 Teşrinievvel 1931, s. 5.

Kemençeci Aleko Efendi*

-Bir ahenkte Bayramzâde
kendisine 5.000 lira göndermiş ama-



Kemençeci Aleko Efendi ile Udî-Piyanist Yorgo Efendi piyasanın en meşhur simalarındandır. Kardeştirler. İstidatlarıyla birleşen talih ikisine de yaver olmuş, ikisine de iyi bir hayat şöhret temin etmiştir. Hikmet Rıza Hanım'ın iltihakıyla [katılımıyla] barlarda ve radyoda çalıyor ve söylüyorlar. Aleko Efendi musikiye nasıl başladığını şöyle anlatıyor:

– Bu iş bize bir dede mirasıdır. Babam da lavta çalardı ve epeyce şöhret kazanmıştı. İsmi Lambo idi. Bu itibarla daha kundaktayken kulaklarımız musikiyle dolmuştu. Biraz büyüdüm ve musikiden fevkalade hoşlandığımı anlamaya başladım. Bizim evde haftada bir de hususi saz âlemleri yapılır ve devrin kemençeci Anastas gibi meşhur simaları bu âlemlerde bulunurlardı. Bu esnada ben sekiz yaşımdaydım ve keman çalmak için uğraşmaya başladım. Ailemiz bizim daha ziyade başka bir meslek tutmamıza taraftardı. Fakat bütün gayretleri nafile oldu. Kemana bir-iki sene çalıştım. Epeyce şeyler çalıyordum. Fakat evimizde mutat saz âlemlerinin yapıldığı bir

(*) "Kimlerdir, Ne kazanırlar? Kemençeci Aleko Efendi", *Vakit*, 18 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.

gecede kemençeci Anastas'ın elinde yeni bir kemençe gördüm. Bunu kendisine hediye etmişlerdi. Elime aldım. Ve birdenbire hoşuma gidiverdi. Toplantıda bulunan teyzem de bana yardımcı çıktı: "Keman çok var. Aleko da bunu öğrensin, bununla meşgul olsun" dedi. Ben de derhal kemençeyi alarak boş bir odaya kapandım. İşte o kapanış! Birkaç sene sonra kemençeyi epeyce çalıyordum. Artık hayatımın istikameti de bu suretle taayyün etmişti. İlk defa umum karşısında, rıhtımda o devrin en belli başlı modası olan gazinoda çaldım... Evvela tabii heyecan duyuyordum. Sonra iş tabiileşti.

• *Hayatınızdan, daha doğrusu sanatınızdan memnun musunuz?*

– Hamdolsun. Memnunum işte geçinip gidiyor, kimseye muhtaç olmuyoruz.

• *Kazancınız?*

– Rakam söyleyip ne olacak. Yalnız tabii eski kazancımızla şimdiki kazancımız bir değil. Eskiden çok kazanırdık. Paranın da kıymeti vardı. Fakat ne yazık ki tutamadık, hepsini sarf ettik.

• *En sevdiğiniz şarkı?*

– Güzel eserlerin hepsini severim. Ayırt etmek çok güç. Yalnız seslerin iyi ve temiz olması şarttır.

• *En heyecanlı hatıranız? (Aleko Efendi bir hayli düşündü. Sonra yine bir hayli tereddütle.)*

– Bir kere, *dedi,* devrin zenginlerinden birisi bir saz âleminde fevkalade memnun olmuş ve bana bir kalemde beş bin lira göndermiş. Fakat ben bu hediyeyi aynı dakikada reddetmiştim!

• *Bu zat kimdi?*

– Bayramzâde Hakkı Bey. İşte hayli heyecanlı hatıralarımdan birisi de budur.

• *Alaturka-alafranga hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Musikide esas, temiz okumak ve çalmaktır. Alafranga ve alaturka bahsi bence bunu takip eder. Temiz perdelere basılmak şartıyla ikisini de severim. Hafif havalar o kadar hoşuma gitmez. Maahaza [bununla beraber] bu tamamıyla bir zevk meselesinden ibarettir tabii.

Kemençeci Aleko [Bacanos] (1888-1950): Kemençesiyle musiki evrenini dolduran üstat

Ailesinin Çatalca'nın Çanta köyünden İstanbul'a geldiğini babasından işitir Aleko. İstanbul'da doğar ve bütün ömrü Beyoğlu'nda geçer. Babasının babası klarnet çalar. Babası meşhur lavtacı Lambo, dayısıysa zamanın ünlü kemençecilerinden Anastas'tır.

Aleko'nun müziğe olan merakını dayısı Anastas Efendi fark edince ona hemen bir keman bulur. Birkaç sene babasıyla peşrev ve saz semailerini ve özellikle ağır fasılları meşk eder. Kemanî Tekirdağlı Vasil'den nota ve keman dersleri alarak yetişir. Aleko'nun çocukluk yılları bu şekilde devam eder. Bir gün dayısı Anastas'a saraydan bir kemençe hediye edilir. Evlerinde haftanın üç-dört günü yapılan musiki toplantılarından birinde dayısının kemençe taksiminden çok etkilenir ve gece herkes gittikten sonra Anastas'ın kemençesini alıp sabaha kadar çalışır. Ertesi gün dayısı kemençesini ister. Ancak Aleko "Bir kemençeyi yeğenine çok mu görüyorsun" deyince, gülerek, "Haydi onu sana hediye ettim" der. İşte o gün Aleko'nun müzik kariyerinde yepyeni bir sayfa açılır.

Kemanla öğrendiği bütün eserleri kemençeyle çalan ve çok hızlı ilerleyen Aleko, dayısına gittiği bir gün "Yeter artık, git ve bir daha buraya gelme" sözlerini işitir. Bunu bir hakaret olarak algılayan Aleko üzülür ve babasına durumu anlatır. Babasının gülümseyerek gerçeği açıklar: Dayısı, babasına "Bizim çocuk benden daha temiz seslere basıyor, onun derse ihtiyacı yok,

kendi kendine ilerler. Kemençeyi büyük kabiliyet ve zekâsıyla yenmiş" demiştir.[1]

On üç yaşında babasının katıldığı, saraylara kadar girmiş en meşhur saz takımlarına amatörce iştirak eden Aleko'ya bilinen saz takımlarından teklifler gelmeye başlar. Bir süre sonra babasının saz takımıyla boy ölçüşen meşhur Klarnetçi İbrahim, Hanende Karakaş ve Lavtacı Ovrik efendilerin bulunduğu heyete alınır ve böylece piyasaya atılmış olur. Aleko hatıralarında Tanburî Cemil Bey'in, kendisinin de içinde bulunduğu topluluğu dinlemeye geldiğini, herkesin üstatla birlikte eserler çalmak istediğini anlatır. Aleko, Şehzâde Burhanettin Efendi ile bir akşam buluşur. Ancak büyük sürprizden habersizdir; Tanburî Cemil Bey de oradadır ve "İşte evlat, seni böyle getirirler" der. Aleko, Cemil Bey'i görünce kendini kaybeder. Fasıl başlar ama nerdeyse kendinden geçen Aleko çevrede olup bitenin farkına varamaz. Cemil Bey, sazdan sonra tanburunu bir tarafa bırakıp Aleko'yu kucaklar ve "Seni tebrik ederim, bu yaşa geleli bu kadar zevkli saz çalmamıştım, âdeta uzun zaman beraber ders yapmış gibiyiz" der.[2]

Bütün hayatı Eftalipos, Cafe Royal, Eldorado, Belvü ve Türk Yuvası gibi meşhur yerlerde geçen Aleko, Kemanî Memduh, Bülbülî Salih gibi üstatların fasıl idarelerini kimi zaman kendisine bıraktıklarına da değinir. Sanat hayatının en parlak zamanları Kadıköy Yoğurtçu Çayırı'ndaki gazinolarda geçer. İlk eserini ("Cânâ tercih ederken şivekârım ben seni" adlı rast makamındaki şarkı) on sekiz yaşındayken besteler.[3] "Gel ey denizin nazlı kızı" en çok bilinen eserlerindendir.

Çalgısındaki ustalığa rağmen şartlar onu şiddetli siyasi rüz-

1 Reşat Ekrem Koçu, "Bacanos, Kemençeci Aleko", *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 4, s. 1782.

2 Koçu, *a.g.e.*, s. 1782. Hayat Tanburî Cemil Bey ve Aleko Bacanos'u yıllar sonra çeşitli bestelerde, kimi zamansa akademik çalışmalarda yine yan yana getirecektir. Onlar tarafından icra edilmiş iki saz eseri ve iki taksim üzerine yapılan bir çalışma için bkz. Aslıhan Eruzun Özel, "Klasik Kemençe İcra Üslûbu Karşılaştırmasında Tanburî Cemil Bey ve Aleko Bacanos", *Uluslararası Sanad Kongresi Bildiri Kitabı,* (ed.) Turan Sağer, Hasan Arapgirlioğlu, vd. Gece Akademi, Ankara, 2019.

3 Koçu, *a.g.e.*, s. 1782-1783.

gârın esiş yönüne uygun hareket etmek durumunda bırakır. 1934 Kasım ayından itibaren Beyoğlu'ndaki Bursa Sokağı'nda Musiki Sanatkârları Cemiyeti'nin açtığı kursta eski musiki sanatkârları alafranga dersler almaya başlarlar. Bu, bir zorunluluktur. İlk derste Edgar Manas, Garp musikisinin teorisini anlatır. Tanburî Selahattin, Udî Yorgo ve ağabeyi Kemençeci Aleko gibi müzik piyasasında üne kavuşmuş otuz sanatçı da bu derse katılmışlardır.[4] Aleko her koşulda müziğini yapacak, sanat çevresinden destek görecektir: 3 Eylül 1935 akşamı Küçük Çiftlik Parkı'nda müzik hayatının 30. senesi kutlanır.[5]

Aleko yaşadığı dönemde çok takdir görmüş, alkışlanmış bir sanatkârdır. Mazhar Müfit onu yayına hâkim, kemençesinden ruhu titretecek nağmeler taşıran, isterse bu nağmelerle kendinden geçiren istemezse aldırış dahi etmeyip bir-iki kürdili, hüseyni nağmeleriyle taksime son verebilen bir portre olarak çizer.[6] Cüneyd Orhon da kemençe üstüne kendisiyle yapılan bir söyleşide müzik kariyerinin başlangıç yıllarında İstanbul musiki piyasasında en tanınmış kemençecinin Aleko Bacanos olduğuna değinir. Ona gittiğini, kendisine bir kemençe verdiğini ama ders alma isteğini söylediğinde işlerinin çokluğu dolayısıyla kabul etmediğini belirtir.[7] Aleko Bacanos'un son zamanlarında kendisinden kemençe dersi almayı başarabilmiş bir öğrenci vardır: Nihat Doğu. Hocasının taksimleri onun müziğe ve makamlara bakışında etkili olmuştur.[8] Doğu, Aleko Bacanos'tan aldığı özel derslerin nasıl başladığını şu şekilde anlatır:

> Aleko Bacanos, Küçük Çiftlik Parkı Gazinosu'nda başladı. Ben geliyorum burada dikiliyorum. Hem faslı dinliyorum hem de Aleko'nun yüzüne bakıyorum ille gör beni gibilerden. Bir gün

4 "Müzik Değişimi", *Akşam*, 6 Kânunuevvel 1934, s. 3.

5 "Kemençeci Aleko", *Akşam*, 2 Eylül 1935, s. 10.

6 Mazhar Müfit, "Musiki Bahisleri, Bizde Saz Heyetleri ve İnce Sazlar", *Tan*, 27 İlkteşrin 1937, s. 5.

7 Aksoy, *a.g.e.*, s. 301.

8 Konuyla ilgili bir çalışma hakkında bkz. Mehmet Yalgın, *Biraz Hayat, Biraz Sanat, Kemençeci Bir Avukat, Nihat Doğu Kitabı*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009.

gene öyle dikildim. Baktım İsmail Şençalar koşturuyor. Tam bana yaklaştı gülmeye başladı. "Buyur ustam" dedim. "Hadi gel içeri. Hocanın elini öp, razı ettim sana ders verecek" dedi. Hemen gittim onun peşinden. Ben gidiyorum her hafta, sonra öyle bir hal oldu ki üç beş hafta sonra sabah 10.00'da gidiyordum öğleden sonra 4.00'de 5.00' te ayrılıyorum. Çok sistemli değil, piyasacı adam yalnız çalıyor; dinliyorum, gösteriyor parmakları şurayı yap diye bir defa olmazsa bir daha çalıyor, bıkmıyor.[9]

Orhon açısından Aleko popüler musiki dünyasında başı çeken bir kemençecidir. O dönemde Hafız Kemal, Hafız Yaşar gibi hanende-hafızların ortak üslubundan Aleko'nun etkilendiğini bu yüzden icrasında fazla glissandolu, geniş kitleye seslenen, daha çok alkış toplayabilecek bir tavrın olduğuna vurgu yapar ve üslubunu Anasatas'ın ya da Ruşen [Ferit Kam] Bey'inkiyle aynı bulmadığını söyler. Bununla birlikte tekniği yüksek, sazından çok sıcak ses çıkaran, ezgileri güzel olan bir kemençecidir.[10] Kemençecilerin silsilesi sayıldığında mutlaka onun adı da geçer. Mesela Kemal Niyazi'nin bu çalgıdaki ustalığı konu edildiğinde Ulunay şöyle bir sıralama yapar: "Vasil'den sonra Anastas, Aleko Bacanos, Sotiri ayarında bir üstattı."[11]

Aleko Bacanos, 1930'larda pek çok kez Atatürk'e de kemençesiyle taksimler yapar, takdirlerine mazhar olur. Devrin Dışişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın evinde misafir olan Atatürk, Aleko ve kardeşi Yorgo'yu gecelerine davet eder. Aleko bir kemençe taksimi yapar ancak Atatürk onu bırakmak istemez, taksimin nağmelerini çeşitli makamlar üzerinde defalarca tekrarlatır.[12]

Kemençeci Aleko, sanat basamaklarını çıkarken zamanın en ünlü ses yıldızlarına refakat etmesiyle de tanınır. Denizkızı Ef-

9 Togay Şenalp, *1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması*, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012, s. 34.

10 Aksoy, *a.g.e.*, s. 305.

11 Ulunay, "Takvimden Bir Yaprak: Kemal Niyazi Seyhun", *Milliyet*, 30 Mart 1967, s. 3.

12 Vedat Pekgirgin, "Ağabeyim Musiki İçin Ah Çekerek Öldü", *Vakit*, 3 Ocak 1951, s. 3.

talya ve Safiye Hanım onun için çok özel yerdedir. Safiye Ayla, Aleko'yu ilk sanat hayatından beri tanır. Onu sanatkâr vasfına tam manasıyla layık, ince ruhlu çok sevimli biri diye anar. 27 Aralık 1950'de İstanbul'da çalıştığı Turkuaz Gazinosu'nda sahneye çıktıktan birkaç dakika sonra kemençesi elindeyken gözlerini hayata kapayan[13]Aleko'nun cenazesinde bulunan Safiye Hanım, "En yakın akrabalarımdan birini kaybetseydim bu kadar üzülürdüm. Aleko, kaybına en çok ağladığım insanlardan biri oldu. Yalnız beni müteselli eden tek cihet, cenazesinin çok kalabalık oluşuydu" diyerek üstadın son yolculuğu hakkında görüşlerini paylaşır.[14] Münir Nurettin ise "Piyasa musikisinin en eski ve en kıymetli elemanlarından Aleko Bacanos'un ölümü bittabi kendi sahasında bir kayıptır. Hassas ruhlu çalışkan bir kimseydi" şeklinde onu tanımlar. Hamiyet Yüceses onu sevgi ve içtenlikle ananlar arasındadır: "İstanbul'da şarkıya başladığım zaman sesimi işitince alnımdan öpüp bana 'Evlat' demişti. Beni çok severdi. Plak şirketleriyle tanıştırdı. Büyük yardım ve alakasını esirgemedi. Aleko'nun ölümü musikimiz için büyük bir kayıptır."[15] Osman Nihat için Aleko'nun geride bıraktığı en dertli yetim kemençedir. Çünkü kemençeyi konuşturan yay, ümit edilmedik bir anda en ince yerinden kırılmıştır. Hem de öyle bir yerden ki, artık tamir kabul edemez. Üstat, Aleko'nun çok küçük yaştayken sanatında şöhrete kavuştuğunu fakat şöhretin en üstüne çıktığı devirlerde dahi böbürlenmediğinin altını çizer. Bütün ömrünce kendini takdir edenlere, edemeyenlere hatta cenazesine gelenlere bile güleryüz gösterdiğini söyler ve şöyle devam eder: "Ufacık tahta parçasıyla musiki dünyasını dolaşabilen bu büyük artist, son bir yolculuğa daha çıktı. Bu uzun ve nihayetsiz seferden döneceğe benzemiyor."[16]

Burhanettin Ökte ölümünden birkaç gün evvel Aleko ile beraberdir. Son aylarda onu çok üzgün görür. İstanbul Radyo-

13 Sadun Kemali Aksüt, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967, s. 96.

14 Pekgirgin, *a.g.e.*, s. 3.

15 Pekgirgin, *a.g.e.*, s. 3.

16 Osman Nihad, "Aleko Da Gitti", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 36, Aralık 1950, s. 6.

su'nun koridorlarında kendisiyle dertleşir. Bir zamanlar memleket çapında şöhreti olan Aleko'nun fasıl takımının sönmesi, dönemindeki sazlarda şefken şimdi sadece bir icracı olması onu belli ki dertlendirmektedir. Aleko, pazar günleri matine dahil on saat kemençe çaldığı halde aldığı paranın azlığından şikâyet eder. Çünkü bütün ümidi radyoda kendisine bir kadro verilmesidir. Ne yazık ki o günleri göremez:[17] "Aleko, Zaharya'nın devam edegelen bir yoldaşıydı. Şimdi bir Yorgo kaldı. Arkadan da Paraşko'nun başı görünüyor. İşte o kadar. Vasillerin, Nikoğosların geçtiği yolda şimdi bir Yorgo, bir de Paraşko..."[18]

Selahattin Pınar için de Aleko çok özeldir. Ondan "dünyada en sevdiğim arkadaşım" diye söz eder. Kendisini sürekli ziyaret eden Aleko'ya bir gün şöyle takılır: "Aziz dostum, her gün bizim eve kadar yorulacağına, mekânı buraya nakletsen daha iyi olacak. Zira ne sen beni ne de ben seni görmeden duramayacağız." Bu esprisine gülen Aleko: "Haklısın, birbirimizi görmeden geçen günlerin tadı olmuyor" der. Aleko sadece vefakâr bir dost değil, çok güzel şarkılar yazan bestekârdır. Eserlerinde kendisine has orijinal bir üslubun izleri mevcuttur. Şarkıları adet itibariyle belki azdır ama Pınar için çok özlü eserlerdir.[19]

17 Burhanettin Ökte, "Aleko'yu Kaybettik", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 36, Aralık 1950, s. 6.

18 Ökte, *a.g.e.*, s. 6.

19 Baha Kayserilioğlu, "İçli Nağmelerin Gönüller Yakan Sanatkârı Selahattin Pınar", *Radyo Magazin*, sayı 10, 27 Ocak 1951, s. 22-23.

Yorgo Efendi*

-Dededen kalma müzisyeniz biz!
Kemancı [Kemençeci] Aleko Efendi'nin kardeşi Udî Yorgo-



Aleko Efendi'nin kardeşi Udî ve Piyanist Yorgo Efendi de şöyle anlatıyor:

– Efendim, kardeşimin dediği gibi biz dedemizden kalma müzisyeniz. Bizim peder, Allah rahmet eylesin, bizi doktorluk gibi, bankacılık gibi başka mesleklerde yetiştirmek, musikiyle de ancak zevk için meşgul etmek istiyordu. Lakin ne mümkün. Biz buna bir türlü uyamadık, içimiz kayıyordu. Bir aralık Fransız Mektebi'ne gidiyordum. Mekteplerin tatili başlamıştı. Babam beni elimden tutarak sanat öğreneyim diye bir makinecinin yanına koydu. Artık benim için azaplı günler başlamıştı. Bu sanata karşı bir türlü içim ısınmıyordu. İçimden her dakika, "Siz ne yaparsanız yapınız, ben daima müzisyen kalacağım" diyordum!

Nihayet bir gün canıma tak dedi, ellerim, yüzüm kapkara, üzerimde boyalı ve yağlı bir iş elbisesi oradan savuştum. Eve gittim. Bizim peder biraz da titiz bir adamdı. Beni bu kı-

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Yorgo Efendi", *Vakit*, 19 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2. Yazar, ünlü udînin adını Yorgi olarak belirtmişse de kamuoyu tarafından yaygın olarak bilinen Yorgo şekliyle kullandım.

lıkta görünce bağırıp çağırmaya başladı. Fakat imdadıma annem yetişmişti. Beni böyle kapkara görünce o da dayanamamıştı: "Artık ben böyle bir iş istemem, oğlumu bir daha böyle yerlere göndermem" diye söylenmeye başladı. Tabii ben de bir yandan işi alevlendiriyordum. Nihayet arzuma kavuştum. Bizim peder söz geçiremeyince duvarda asılı lavtasını kaptı, "Anladım, artık sen mektep de okuyamazsın" dedi ve başladı ders vermeye. İçimde müthiş bir heves ve istidat olduğu için lavtayı çabucak öğrendim. O vakit 12-13 yaşımdaydım. O kadar çabuk ve iyi çalmaya başladım ki, bu kadarcık çocukken bir heyetle beraber çalmaya başladım. Bir sene kadar para almadım. Fakat bundan sonra Karakaş gibi zamanın meşhur ustalarıyla birlikte çalışmaya başladım. Yine bu esnada bir arkadaş elde ettiği udu bize hediye etmişti. Lavtayı bırakıp udu çalmaya heves ettim. Onu da öğrendim. Aldığım iki çeyrek ücret pek az zamanda yükseldi ve diğer arkadaşların yevmiyelerine yetişti. Hatta geçti bile.

• *Şimdi hayatınızdan memnun musunuz?*

– Memnunum, Allah'a çok şükür geçinip gidiyoruz. Bence dünyada her iş iyidir. Fakat bir şartla; o işi tamamıyla kavramak ve iyisini yapmak üzere...

• *Bugünkü musiki âlemini nasıl buluyorsunuz?*

– Efendim eskiden mızıka alet ve edevatı mahduttu. Şimdi işe kadınlar da karıştı, tabii tarz da değişti. Şimdiki bestekârlardan çoğu kendi arzularına ve isteklerine göre beste yapıyorlar. Kimisi alafrangaya kaçıyor, kimisi tam alaturkaya. İyi bir eser vücuda getirdikten sonra bunların ikisi de iyidir. Değil mi efendim, tabiatta bile öyle... Gül de var, karanfil de ve daha başka çiçekler de. Bunların hepsinde ayrı bir tat, ayrı bir koku var. Mahaza [bununla birlikte] yine bazı bestekârlar var ki, akla gelmez kıtıpiyoz [sıradan] şarkılar yapıyorlar, tabii buna hepimiz gülüyoruz.

• *Barlarda çalmaktan memnun musunuz?*

– Ben daha çok hususi âlemlere bayılırım. Saz çalınan yerin sakin olmasını, patırtıdan uzak olmasını isterim.

• *Siz içmez misiniz?*

– Şimdi içmiyorum. Eskiden çok içerdim. Hani gün olurdu ki, içki âlemlerimiz üç gün üç gece sürerdi! Fakat şimdi doktor menetti, içmiyorum.

• *Ne kazanırsınız?*

– Rakam söylemek doğru olur mu? İşte çok şükür kimseye muhtaç olmuyoruz. Geçinip gidiyoruz.

Yorgo Efendi ile daha bazı şeyler konuştuk ve öğrendim ki, lavtadan sonra udu da bırakan ve şimdi piyano çalan Yorgo Efendi'nin belli başlı iptilası [düşkünlüğü] sadece çalmak değildir. Futbol maçlarını seyretmeye de çok bayılıyor. Ve kardeşi gibi kendisi de müthiş surette bir Fenerbahçe taraftarıdır.

Udun efendisi: Yorgo [Bacanos] (1900-1977)

Udun devirleri vardır. Sağladığı onca popülariteye rağmen oradan bir süreliğine –yaklaşık iki yüz yıl kadar– kaybolarak yerini başka bir çalgıya, Tanburî Cemil Bey'in ellerinde kâinatın en güzel seslerini çıkaran tanbura devreder. 20. yüzyıldaysa udun sesi saraylardan yalılara, konaklardan kahvehanelere ve sandallara İstanbul'un da hemen her yerinde duyulurdu. 1902 ve 1915 yılları arasındaki *İkdam* gazetesinin musiki hakkında çıkan haberlerine baktığımızda İstanbul'da fasılların aranan ud sanatçılarının başında Afet, Arşak, Boğos, Serkis, Cemil, Kısırlı İbrahim, Beyrutlu Ankar, Şamlı Selim, Hasan gibi isimlerin geldiğini görürüz. 11 Mayıs 1927 tarihli *İkdam* gazetesinde yer alan radyo programına baktığımızdaysa İstanbul'da radyo konserlerinde Türk müziği icrasında adı geçen ilk kadın ic-

racının Udî Hayriye [Örs] olduğunu görürüz.[1] 1900 yılında bir çalgı için yazılan ilk metot ud içindir. Mısır, Suriye, Irak, Lübnan, Ermenistan, Yunanistan ve İran gibi ülkelerin kendilerine ait tınıları yine dile getiren çalgı ud olmuştur.

Türkiye'de yetişen virtüözler adlarını ud tarihinin en başına yazdıracak kabiliyetteydiler, tıpkı Udî Yorgo gibi. Onun hakkında kaleme alınmış bir yazı, dönemindeki diğer udîlerle arasındaki farkı ve ayrıcalığı görmek açısından önemlidir.

> İstanbul Radyosu'nun tekrarından bıkıp usanmadığı fersude [eskimiş] plaklarının arasından fasıl saz heyeti ile beraber bir ud sesi geliyor. Mahalle aralarına kadar düşen, harcıâlem olmuş bu meşhur saz hevesli ellerde, acemi mızraplar altında, falso basa basa, Salim Bey'in hicaz peşrevini çalmaya yarar, birkaç piyasa şarkısını çıkarmaya çalışır talihsiz bir alettir. Onu bir zamanlar Nevres Bey'in elinde dinledik. Hele Nevres'in o yalnız kendisine has boğuk sesine taklit edilemez tavrına uymaya çırpınırken zavallı ud şahlanır, nağmelerindeki sırları yalnız çalmakta maharetli parmaklara söyler bulurduk, tıpkı kadın kalpleri gibi. Hilkat Nevres'i de şu öteki sıradaki insanlar gibi, acımadan içimizden aldı gitti. Aynı, udî üstat Şerif Muhiddin'in elinde, fakat ötekinden bütün bütün başka bir eda ve mahiyette bulduk. En basit bir ihmale bile tahammül etmez, titiz, temiz, tam Garplı bir üslûp ki şimdiye kadar onu hiç kimse onun kadar hürmetle çalamamıştır. Tıpkı bir senfoniyi canlandıran, hatayı affetmez bir şef kudretiyle. Evet, İstanbul Radyosu'ndaki uda geliyorum. Fersude plaklardan sonra tellerde canlanan, hayat bulan, ta ruhlara akan bir ud ki sanatkârı üstat Yorgo'dur. O nasıl sıhhatli çalış, o parmaklardaki yarım milimetre sağa veya sola kaçmaz itina, o hesaplı mızrap bize neler söylemeyi bilirmiş meğer... Laubalilikten usanmış, herkese, her şeye, benzerlerden bıkmış zevklerimize üstat Yorgo teselli sunuyor. Onda Nevres'in hissini, Şerif Muhiddin'in teknik ve itinasını duyar gibi oluyoruz. Şu harcıâlem utta o ka-

1 Ünsal Deniz, "Konser Salonlarından Radyo Stüdyosuna (1927): Cumhuriyet Döneminin İlk Türk Müsikisi Radyo Sanatçıları ve İlk Radyo Konserleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, cilt 12, sayı 27, 2019, s. 819.

dar beklenmedik nağmeleri, şet yollarının nankör ve tehlikeli vadilerinde, güçlükleri küçük göre göre ihya eden Yorgo'ya bu yazılar, belki de matbuatta ilk alkıştır. Onu biraz daha kültüre dalmış, biraz daha şair görmekten başka bir dileğimiz yoktur.[2]

Udî Yorgo çok küçük yaşlarda başladığı bu çalgıyla tanınmanın ötesinde 1930'larda adı çoğunlukla piyanoyla anılacaktır. Türk müziğindeki diğer çalgılarla piyanonun yan yana gelişi makamların içerisindeki çeşni ve perdelerle, kısacası kendine has seslerle nasıl bir uyum sağlayabilir ki sorusu akla gelebilir? Yahut fotoğraflarda, dergi ve gazetelerde sıklıkla gördüğümüz Yorgo'nun elindeki cümbüşün "klasik" veya "geleneksel" sözcükleriyle aynı cümlede adı geçen büyük üstatların sahnesinde ne işi olabilir? Anlaşılan iki çalgı da seçilen repertuvar gereğince tartışmaların gölgesinde kendine bir yer bulabilmiştir. Yorgo aynı müziğe farklı isim bulan, ad takanların ya da siyasi çekişmelerinin dışında hareket eden oldukça yetenekli bir müzisyendir. Zaten müzik aslında bu konuların ötesindedir. Malzemesi ses olan bir sanattır. Ancak ideolojik veya muhafazakâr bakış açısının getirdiği algıyla çalgılar, türler ve formlar arasında böylesi ayrımlar yapılabilmektedir. Yorgo'nun piyano ya da udun dışında cümbüş çalması müzik kültürünün çeşitliğindendir.

Yılmaz Öztuna, Yorgo'nun Silivri'de doğduğunu söyledikten sonra onu Rum asıllı, tanınmış sazende ve şarkı bestekârı olarak tanımlar. Reşat Ekrem, Çatalca'nın Çanta köyünün değerli musikişinaslar çıkarttığını yazar. Lavtacı Lambo, onun oğulları Aleko ve Yorgo Bacanos kuvvetle tahmin edilir ki, Çanta köyündendirler.[3] Yorgo Bacanos müzisyen bir ailedendir: Kemençeci meşhur Aleko ağabeysi, Kemençeci Anastas dayısı, yine onun oğullarından biri olan Kemençeci Paraşko yeğeni, Kemençeci Sotiri ise kardeş çocuğudur. Yorgo'nun ilk öğretmeni babasıdır. Lavtayı ve udu ondan öğrenir. Nota derslerini ise Karnik Garmiriyan Efendi'den alır.

---

2 F. Celâleddin, "Udî Yorgo", *Tanin*, 8 İkinci teşrin 1943, s. 3.

3 Reşat Ekrem Koçu, "Despina (Kara)", *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 8, 1966, s. 4519.

"On parmağında on marifet var" teşbihi Yorgo için fazlasıyla yerindedir. Yerel müziğin özelliklerini bilen, fasılda, gazelde, taksimde, şarkıda veyahut saz eserinde kendi imzasını atan bir müzisyendir.[4] Kullandığı her çalgının ses kapasitesini artırmış, tekniklerini geliştirmiştir. Çocukluğundan itibaren eline aldığı lavta, cümbüş, ud ve piyanoya zenginlik katmıştır.

Mızrap kullanımında uyguladığı orantılı güç, hiç şaşmayan ritim ve serilik, lavtanın sağladığı özgür ve coşkun mızrap salınımı ve icra stili Yorgo'nun çevikliğindeki etkenlerin başında gelir. Arpejler, sesler arasındaki armonik yürüyüşler, oktavlar arasındaki hızlı geçişler ve perdelere olan hâkimiyet, Yorgo efsanesinin kapsadığı anahtar sözcükler arasındadır. Bu yönleriyle Cinuçen Tanrıkorur, Şerif Muhiddin'i ve Yorgo'yu fantezist-atılımcı sanatkârlar olarak aynı kategoride değerlendirir.[5]

Bu özelliklerinin yanında Yorgo Bacanos'un besteciliğinin ve nağme üretmedeki kudretinin altı çizilmelidir. Ayrıca klasik makam tariflerindeki anlayışı takip eden motifler icat etmesi onun özgün yanlarındandır. Dönemin önde gelen bütün ses sanatçılarına uduyla ya da piyanosuyla refakat etmiştir. Onların müzikal üsluplarından esinlenerek uddan çıkardığı ses, yani elde ettiği ton, tavrının estetik bir biçimde gelişmesinde etkili olmuştur. Bir yanda Hafız Sadettin ve Hafız Kemal, Münir Nurettin, diğer taraftaysa Denizkızı Eftalya, Safiye ve Hamiyet hanımlarla Berlin, Paris, Kahire ve Lefkoşa gibi onlarca şehirde konserler vermiştir.

Telsiz Dergisi'nde İstanbul Radyosu'nun 1927 Eylül ve Ekim ayı Türk musikisi icracıları ve program içeriklerine baktığımızda Yorgo'nun uduyla ilk yayın döneminde yer aldığına rastlamaktayız.[6] O günleri unutmamış olacak ki, bir söyleşisinde

4 Yorgo Bacanos'un ud taksimlerinin makamlara göre analizi hakkında geniş bir değerlendirme için bkz. Gülçin Yahya, *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Taksimleri, Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

5 Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik, Kültür, Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003, s. 179.

6 Deniz, *a.g.e.*, s. 824 ve 826.

"Alaturka saza ilk defa piyanoyu ben koydum. Daha sonra piyasadan kendimi kurtarmak istedim. Zira gazinolar musiki bakımından beni tatmin etmiyordu. Onun için Konservatuvar İcra Heyeti kadrosuna geçtim. Açıldığı zamanından beri de İstanbul Radyosu'nda çalıştım" der.[7] Müzik çalışmaları bir yandan devam ederken hayatını Despina [Beletoğlu, İncesu] ile birleştirir. Öztuna'ya bakılırsa "mahur hariç, şarkılarının sanat değeri yoktur."[8] Ancak bu düşünceye katılmak pek mümkün değildir. Kürdilihicazkâr ve hüseyni makamlarında yapmış olduğu sengin semai usulündeki iki eser bile onun usta besteciliğinin ve üstün meziyetinin ispatıdır. İbnülemin ise Yorgo ile ilgili şu ifadeleri kullanır: "Bestekârlığa heves eden Yorgo bazı güzel ve içli şarkılar da bestelemiş ise de asıl musiki şahsiyeti udunun telleri arasındadır."[9]

Yorgo'nun hangi bestekârları ve ses sanatkârlarını beğendiğine sıra geldiğinde kendini pek genç saymadığı için eski bestekârların eserlerini sevdiğini söyler. Okuyucuların en iyilerinin başında erkeklerden Münir Nurettin'i, kadınlardan da Safiye Ayla'yı sayar. Söyleşide ilerisi için ne düşündüğü sorulduğunda "Şimdi yaş elli! Bundan sonra artık ne yapabilirim? İlerisi için bir mülk filan alıp iradiyle [geliriyle] geçinmeyi düşünüyorum. Bizim eski üstatlarımızın çoğu sefalet içinde ölmüştür" der.[10] Yorgo anılarında Mısır'da oldukları bir gün otelde otururlarken Arap âleminin meşhur ses kraliçesi Ümmü Gülsüm'ün udîsi ve aynı zamanda bestekârı olan Muhammed el-Kasapcı'nın geldiğini, Ümmü Gülsüm'ün de orada bulunduğunu söyler. Doğu'nun billur sesinin kendisini çok beğendini, evine davet ettiğini ve Mısır'dan ayrılmadan önce orada kalıp hocalık yapmasını teklif ettiğini belirtir. Ama böylesine ciddi bir öneriyi memleketinden ayrılmak

7 Sermet Sami Uysal, "Ümmü Gülsüm'ün Âşık Olduğu Ud Üstadı", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 41, 8 Nisan 1950, s. 2.

8 Yılmaz Öztuna, "Bacanos [Yorgo]", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 138.

9 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958, s. 284.

10 Sadettin Gökçepınar, "Yorgo Bacanos", *Akşam*, 7 Haziran 1950, s. 4.

istemediği için kabul etmez.[11] Müzik piyasasında yaptığı her taksimin eser kimliği kazanmasından dolayı kendisi "Parçacı Yorgo" olarak da anılır. İstanbul'da kendisiyle başlayan devir, ölümüyle 1977'de kapanır.

11 Hilmi Rit, "Yorgo Bacanos", *Milliyet*, 9 Kasım 1967, s. 6.

Kemençeci Anastas Efendi*

-Kemençeci Anastas Efendi kadınlardan şikâyetçi.
Nerede o eski fasıllar, o eski âlemler?-



Çalgıcılar arasında bu sanatı babadan veya dededen tevarüs suretiyle benimsemeyenler herhalde pek nadir olacak. Piyasanın maruf simalarından kiminle konuşsam ya baba yahut dede cihetinden musikiyle alakadar çıkıyorlar. Kemençeci Anastas Efendi de böyle. Babası da kemençe çalarmış. Şöyle anlatıyor:

– Babam kemençe çalardı. Fakat ben küçükken kendimde fevkalade bir heves duymuş değildim. On üç, on dört yaşımdayken bir gün babam duvarda asılı kemençesini göstererek: "Yahu şunu al da çalış, bakalım neler yapabileceksin?" dedi. Ben de aldım, çalışmaya başladım. Küçük küçük bazı havalar çıkarmaya muvaffak olunca hevesim birdenbire arttı. Ve on dört yaşımdan itibaren de hayatımı bununla kazandım.

• *E... memnun musunuz bu sanatınızdan?*

– Tabii. On tane çocuk yaptık. Yedi tane torun sahibi olduk. Bunların bir kısmını yetiştirdik, adam ettik. Kolay mı

(*) "Kimlerdir, Ne kazanırlar? Kemençeci Anastas", *Vakit*, 21 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.

bunlar? İşte bunların bütün masraflarını benim parmaklarım çıkarıyordu.

Anastas Efendi'nin anlattığına göre kemençe bu ailenin belli başlı bir istinat duvarıdır. Kemençeci Aleko'nun babasının kayınbiraderi olan Anastas Efendi oğullarından ikisini de kemençeci olarak yetiştirmiştir. Hem o kadar iyi yetiştirmiştir ki, bir aralık Yunanistan'a giden bir oğlu kemençesinin gördüğü rağbet yüzünden orada kalmaya mecbur olmuştur. Fakat Anastas Efendi'nin asıl küçük oğlunda büyük ümitleri vardır. Diyor ki:

– Bizim küçüğü görmeyin. Müthiş bir istidadı var. Beni bile şimdiden hayrette bırakıyor.

• *Hayatınızda hiç endişeli günler geçirdiniz mi?*

– Mütareke esnasında bir hayli endişeli günler geçirdik. O zamanın hadiseleri malum tabii. Şehre birçok ecnebiler dolmuşlardı. Kemençe nerde, bunlar nerde... Onların kulakları alaturka musiki gibi kemençeden de bir şeyler anlamıyordu. Fakat Allah'a bin şükür, bizi bu heriflerin elinde bırakmadı. Defolup gitmeye mecbur oldular, biz de rahat bir nefes aldık.

Birçok erkek çalgıcılarda sezdiğim kadın meslektaş düşmanlığı, Anastas Efendi'de daha bariz görünüyor.

• *Bugünkü musiki aletlerini nasıl buluyorsunuz?*

Sualime şu cevabı veriyor.

– İyi bir halde. Amma kadınlar meselesi işi berbat ediyor!

• *Ne gibi?*

– Çoğunda musiki malumatı yok. Usulsüz bir iki şarkı okuyup alkış topluyorlar. Nerde o eski kemençeli, udlu, tanburlu, besteli fasılların güzelliği. O başka bir âlemdi. Ruh vardı, çalışma vardı, derin bir musiki muhabbeti vardı. Hepsi kayboldu gitti. Şimdi bir hanım kantoya çıkıyor, hafif bir şarkı söylüyor, alkış alkış üstüne topluyor.

• *Eskiden kadınlar söylemezler miydi?*

– Söylerlerdi amma az. Hem o vakit söyleyen kadınlar, erkek gibi okuyan, fasılları bilen, musikiye vakıf kadınlardı.

• *Alaturkayı mı, alafrangayı mı daha çok seversiniz?*

– Tabii alaturkayı daha çok severim ve hakiki alaturkanın, eski alaturkanın da alafrangalaşamayacağına kaniyim.

Anastas Efendi, göstermiyor fakat hemen hemen en kıdemli çalgıcılar arasında sayılabilecek derecede yaşlıdır. Birçok tabancalı, kamalı musiki âlemleri geçirmiş. Fakat hayatında en yer eden hadiselerden birisi istibdat devrinde başına gelmiş. Devrin maruf paşalarından birisinin oğlu kendisine musallat olmuş. Kendisini sürdürmeye kalkmış ve haber yollamış: "Yer beğensin!" *Anastas Efendi bunları anlatırken:* "Allah büyüktür, beni sürdürmeye kalkan bu adamın bir hafta geçmeden kendisi sürüldü" *[dedi.]*

Vasil'in kıymetli çırağı Anastas [Leondaridis] (1880?-1945)

Klasik Türk müziğinin en önemli sazlarından biridir kemençe. Fasıl topluluklarında bilhassa 19. yüzyıl sonlarından itibaren aranan, gözde enstrümanlar arasına girmiştir. Adnan Saygun, klasik kemençeyi folk müzikteki türevlerinden ayırmak için daha 1940'lı yıllarda onu, günümüzde de sıklıkla kullanılan biçimde, "İstanbul kemençesi" olarak tanımlamıştır.[1] Kemençenin yeniden itibar kazanmasında Cemil Bey'in katkısı inkâr edilemez. Tanburda olduğu gibi kemençede de kendine ait bir üslup ve şahsiyet ortaya koymuştur. Çağdaşı olan isim Vasil[2] kemençedeki ustalığıyla büyük şöhret kazanmıştır.

1 Ahmed Adnan, *Halkevlerinde Musiki*, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Ankara, 1940, s. 61.

2 Çoğu kaynakta Vasilaki olarak da geçmektedir. Vasil'in diğeri öğrencisi de onun peşrev çalış ve taksim ediş tarzından ustalıkla yararlanan Tanburî Cemil Bey'dir.

Onun öğrencileri bu tavrı geliştirmiş ve piyasada kendilerine yer edinmişlerdir.

Günümüze erişen kemençe üsluplarında iki büyük sanatçının etkisi bulunmaktadır: Vasil ve Cemil. Yaygın biçimde izlenen yolun Cemil Bey tarafından açılmış olmasının nedeni onun plak çağına yetişmesi Vasil'inse az bir farkla bunu ıskalamış oluşudur. Gerçi kovanlar doldurmuşsa da onlara erişmek artık kolay değildir. Bununla birlikte Vasil'i dinleyen Kemal Niyazi Seyhun ve ondan kemençe dersi alan Suphi Ziya Özbekkan'ın anlattıkları göz önünde tutulursa Vasil çok güçlü bir yay tekniği ve çok temiz seslerle, ağırbaşlı, zengin ifadeli, zarif bir üslupla çalan büyük bir kemençe üstadıydı. Vasil ve Cemil'in icrası karşılaştırıldığında ikisinin de güzel tınılara ancak farklı tekniklere sahip oldukları görülmektedir. Cemil kırık yayı daha fazla tercih ederken, Vasil uzun yayı sever. Yayını kullanmadaki ustalığı hayranlık uyandırıcı derecede dengelidir. Vasil'in icrasına tanık olan Kanunî Âmâ Nâzım, onun için "Metrelerce yayı var!" diyerek hayranlığını ortaya koymuştur.[3]

Müzik piyasasının en mahir kemençecilerinden biri olan Silivrili, Rum asıllı Anastas, büyük virtüöz Vasil'in öğrencisidir. Anastas'ın fasıl musikisine olan hâkimiyeti onu döneminde aranan isimlerinden biri yapar. Oğullarının ikisi de babalarından devraldıkları genetik mirası başarıyla taşırlar: Kemençeci Lambros ve Kemençeci Paraşko. Ailenin önemli müzisyenleri sadece bunlarla sınırlı değildir. Anastas aynı zamanda Aleko ve Yorgo Bacanos kardeşlerin dayısıdır. Yine usta isim Kemençeci Sotiri de onun yeğenidir.[4] Sermet Muhtar için Anastas, Vasil'in çıraklarından biridir. Kemanî Memduh fasıl takımından çekildikten sonra onun yerine geçtiğini ve Anastas'ın selefini aratmadığı belirtir.[5]

---

3 Aksoy, *a.g.e.*, s. 306-307.

4 Yılmaz Öztuna, "Anastas [Kemençeci]", *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 61.

5 Sermet Muhtar Alus, "Kırk Yıl Evvelkiler, Piyasadaki Kemanîler, Kemençeciler", *Akşam*, 26 Mart 1939, s. 8.

Hugo Strötbaum'un araştırmalarına baktığımızda, 1900'lerin başında İstanbul'da yapılan ilk kayıtlara katılan hanende ve sazendelerden oluşan listede Lavtacı Civan, Sarı Onnik, Karakaş Efendi, Vasil, Hafız Ahmet, Udî Afet, Kemanî Aşkî gibi isimlerin yanında Kemençeci Anastas'ı da görürüz. Ayrıca onun ismine The Gramophone Company'nin 1905 yılı kataloglarında da rastlanır.[6] Bu dönemin kayıtlarında keman ve kemençe gibi tiz çalgılarının itibar görmesinin bir nedeni de fonograf kayıtlarından beri ses teknisyenlerinin eşlik sazı olarak tiz çalgıları tercih etmeleriyle ilgilidir. Kemanî Ağa, Kemanî Memduh ve Kemençeci Anastas bu nedenle plaklarda yer alabilmişlerdir. Anastas'ın kayıt yaptığı firmalardan bir diğeriyse Disc Pour Zonophone'dur.[7]

Anastas, 1930'lu yıllarda piyasadaki şöhretinin en yüksek mertebesine ulaşır. Saz topluluklarının ve seçkin gazinoların vazgeçilmezleri arasında anılır. Bu şöhreti ona yönelik saygıyı beraberinde getirir. 1932 yılının 13 Eylül Salı akşamında memleketin en kıymetli icracılarının katılımıyla onun adına bir gece düzenlenir.[8] Ancak bu vefa gecesi sahnelere veda anlamına gelmemektedir. Nitekim izleyen yıllarda Sirkeci'deki Yeni Ankara Lokantası ve Birahanesi'nde onun idaresindeki bir saz heyetiyle Semiha, Hamiyet ve Mükerrem hanımların da katılımıyla her akşam sahne almaktadır.[9] Devrinin gözde icracılarından biri oluşu müzisyen dostları arasında ona yönelik iltifatları artırmaktadır. Anastas'ın 53. sanat yılı Çağlayan'da kutlanır. Burada dönemin en ünlü ses yıldızı Denizkızı Eftalya ve Bimen Şen başroldedir. Baba Ovrik, Kanunî Artaki, Fikriye ve Müzeyyen hanımlar da onu yalnız bırakmazlar.[10] Bir yıl sonra yapılan gecede yine Eftalya Hanım vardır. Bu kez kendisine eşi Kemanî Sadi Bey ve Tamburacı Osman Pehlivan eşlik

6 Cemal Ünlü, *Git Zaman Gel Zaman, Fonograf-Gramofon-Taş Plak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 139 ve 147.

7 Ünlü, *a.g.e.*, s. 150.

8 "Kemençeci Anastas Efendi Gecesi", *Vakit*, 12 Eylül 1932, s. 11; "Kemençeci Anastas Efendi Gecesi", *Akşam*, 13 Eylül 1932, s. 12.

9 "İnce Saz", *Akşam*, 26 Teşrinievvel 1934, s. 11.

10 "Kemençeci Anastas'ın 53. Sanat Hayatı", *Akşam*, 7 Nisan 1936, s. 16.

etmektedir.[11] Eftalya'nın Anastas'a olan vefası boşuna değildir. İlk konserlerini verdiği sırada Anastas kemençesiyle onun yanındadır.[12]

Anastas, devrin solistlerinin aradığı bir isimdir. Nitekim Aleko Bacanos gibi o da solistlerin güvendiği ve sazında yer almasını istediği bir icracıdır. Küçük Çiftlik Parkı'nda, Fikriye Hanım'ın kadrosunda yer alan Kemanî Nubar, Klarnetçi Şükrü gibi tanınmış isimler arasında onun ismine rastlanması şaşırtıcı değildir.[13] Çok meşhur da olsalar sanatçıların maddi durumlarının iyi olmadığı zamanlarda onlara destek olmak için birkaç yılda bir geceler düzenlenir. 1937 yılında Çağlayan'da yapılan 56. sanat yıldönümü kutlamasında Leyla Hanım solisttir. Azerbaycan Musiki Heyeti, zeybek ve Anadolu oyunları da programa renk katmıştır.[14] Aynı yıl gazetelerde rastlanan ilanlarda bu defa Anastas'ın adı Şehir Bahçesi'nde ünlü okuyucu Mualla Dinçses'e eşlik ederken geçmektedir.[15]

Kendisi de yıllarca kemençe çalmış, eğitimini vermiş Cüneyd Orhon, ona olan takdirini şu sözlerle ifade eder: "Anastas çok güzel bir kemençeci. Hep çok parlak yıldızlara bakınca, gökte onlar kadar parlak görünmeyen öteki güzel yıldızları göremezsiniz. Anastas bir Cemil değil, bir Vasil değil, ama çok güzel, çok temiz bir icracı. Doğrusu çok güzel ifadeler var plaklarında. Mesela ud ve kanun eşliğinde plağa çaldığı Tatyos'un rast peşrevinde baştan sona bir maestro gibi çalıyor, saz ekibini yönetiyor."[16] İhsan Özgen ise Cüneyd Orhon'dan bu konuda farklı düşünmektedir. Özgen, katıldığı bir radyo söyleşisinde Nazmi Özalp'in arşivinden dinlediği iki Anastas taksimini analiz ederken bu üslubun Cemil Bey üslubuna benzediğine işaret eder. Gerek tını ve cümle kuru-

11 "Maksim Salonu'nda", *Akşam*, 21 Mart 1935, s. 12.

12 N., "İçtikçe Çalıyor ve Okuyor, Okudukça İçiyordu", *Son Posta*, 18 Şubat 1933, s. 9.

13 "Küçük Çiftlik Parkı", *Akşam*, 21 Haziran 1936, s. 12.

14 "Şehrimizin Tanınmış Musiki Sanatkârlarından Kemençeci Anastas", *Son Telgraf*, 15 Nisan 1937, s. 8.

15 "Şehir Bahçesinde", *Ulus*, 8 Mayıs 1937, s. 12.

16 Aksoy, *a.g.e.*, s. 308.

luşları gerekse zevk açısından bu üslup Cemil Bey'in üslubuyla aynıdır.[17]

Anastas, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan müzik yaşamının ve eğlence hayatının önemli bir portresidir. Etno-mezhepsel Osmanlı kültüründen Cumhuriyet'in ulus-devlet projesine giden sürecin tanıklarındandır. Çok zengin ve renkli bir müzik dünyasının temsilcisi olarak İstanbul gece yaşamında onsuz bir müzik ortamı düşünmek nerdeyse mümkün değildir. Örneğin Karaköy'deki Cenyo Lokantası'nın ilanlarında onun ve Bülbülü Ali'nin [Ali İçingir] isimlerinin en üstte yer alması gördüğü ilginin bir yansımasıdır.[18] Yaşamının son yıllarına kadar sanatını icra etmeyi sürdürmüştür. Gazino ve müzikhollerde ismi ünlü okuyucuların hemen yanındadır. Adına geceler düzenlenmekte, dostları onu her fırsatta onurlandırmaktadır. O da bunun karşılığında dostları için düzenlenen gecelerde yer almaktadır. Aktör Ziya Bey için Maçka'daki Küçük Çiftlik Parkı'nda düzenlenen gecede Naşit ve Halide Pişkin gibi Türk tiyatrosunun önemli isimlerinin yanında sazendeler arasında o da yer alacaktır.[19]

Anastas, 2 Ocak 1945'te vefat eder. Feriköy Rum Ortodoks Dodeka Apostoli Kilisesi'ndeki törende eşi Kiryakiça A. Leondaridu ve çocukları onu son yolculuğuna uğurlarken sevenleri de onu yalnız bırakmaz.[20] Anastas'ın kaybı Türk müziği için bir sayfanın kapanması anlamına gelir. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e intikal eden bir müzik hafızasının önemli temsilcileri sahneden arka arkaya çekileceklerdir. Cemil ve Vasil'in çıraklarının kariyerleri sonraki döneme incelikli icralarını bırakan ustalar olarak sona ermiştir.

---

17 (haz.) Ahmet Yağmur Kucur, *İhsan Özgen, Sesler Renkler ve Çizgiler Peşinde*, Vakıfbank Yayınları, İstanbul, 2023, s. 245.

18 "Cenyo Lokanta ve Birahanesi", *Cumhuriyet*, 22 İkinci teşrin 1939, s. 7.

19 Burada dikkat çeken bir noktaysa sonraki yıllarda büyük başarı kazanacak olan ünlü Tanburî Ercüment Batanay'ın "küçük sanatkâr" sıfatıyla ilanlarda geceye katılacaklar arasında anılmasıdır. "Aktör Ziya Gecesi", *Tasvir-i Efkâr*, 23 Ağustos 1940, s. 4.

20 "Vefat, Bay Anastas Leondaridis", *Tanin*, 2 Ocak 1945, s. 4.

Münir Nurettin Bey*

-Az kalsın ziraatçı olacaktı, fakat konserlere başladı, şimdi bir filmde rolü var-



İnce sanatı ve yüksek sanatkâr ruhuyla musiki hayatımızda belli başlı bir varlık yaratmaya muvaffak olan muganni Münir Nurettin Bey bir müddettir Kıbrıs'ta bulunuyordu. Memleket hududunu aşan şöhretinin Kıbrıs'taki akisleri kendisini orada birkaç konser vermeye mecbur etmişti.

Dün, iki gün evvel şehrimize dönmüş bulunan genç sanatkârı ziyaret ettim. Henüz yorgunluğunu atamamış görünüyordu. Bununla beraber konuştuk. Kıbrıs'ta gördüğü büyük alakadan çok mütehassisti. Oradan Yunanistan'a geçmişti. Arzusu burada da birkaç konser vermekti. Fakat daha Pire'ye ayak basar basmaz bir konser verebilmek için lâakal [hiç olmazsa] on beş gün beklemek lazım geldiğini görmüştü. Bütün sanat muhitleri, tiyatrolar, salonlar, mevsim dolayısıyla tamamıyla meşguldü ve Yunanistan'ın bütün sanat âlemi, biraz hayret ve daha çok gıpta uyandıran bir hayatiyetle kaynıyordu. Bu itibarla konser vermeden İstanbul'a dönmeye mecbur olmuştu. Fakat bu şekilde bir ziyaret bile Yunanistan'ın sanat âleminde akissiz [yankısız] kal-

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 22 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.

mamış ve birçok Yunan gazetelerinde kendisine ve binnetice [sonuçta] Türk musikisine dair vâkıfane birçok yazılar çıkmıştır.

Münir Nurettin Bey, kendisinde musiki istidadının nasıl doğduğunu ve büyüdüğünü şöyle anlattı:

– Ses güzelliği ufaktan belli oluyor. Babamın musikiye çok merakı vardı. Kendisi Âmedîi Divan-ı Hümayun muaviniydi. İsmi Nurettin'di. Babıâli'de Rauf Yekta Bey'le beraber bulunuyorlardı. Beni bir gün Rauf Yekta Bey'in de teşvikiyle Zekâizâde Ahmet Efendi'ye götürdüler. Bir iki şey okutarak dinlettiler, beğendi. Bu suretle esaslı olarak musikiye 13 yaşımda başlamıştım. Bu sırada Kadıköy Lisesi'ne devam ediyordum. Tahsile devam ederken musikiyle de ciddi bir alakayla meşgul olmaya vakit buluyordum. Ahmet Efendi'den sonra bir müddet Ziya Bey'den ders aldım ve Ahmet Efendi'nin delaletiyle Dârülelhân'ın ilk teşekkülünde fasıl heyetine dahil oldum. Bu faaliyetim bir müddet devam etti. Fakat Umumî Harb'in ilk senesinde ailem tarafından ziraat tahsili için Macaristan'a gönderildim. Döndüğüm vakit bir müddet ticaret hayatında bulunduktan sonra o vakit yeni kurulan Şark Musiki Cemiyeti'ni tesis ettik. Konsere esasen Şark Musiki Cemiyeti'nde başlamıştım. Bu esnada gramofon işleriyle de alakadar olmaya, plak yapmaya başladım ve Garp musikisine olan merak ve alakam dolayısıyla Paris'e ses tahsili için gittim. Bilfiil alakadar olmaya, plak yapmaya başladım. Bundan bir müddet sonra da yapılan ısrar ve teşvik üzerine yalnız olarak konser vermeye başladım.

• *Hayatınızdan memnun musunuz?*

– Memnun oldum. Memnun olduğum cihet Türk musikisinin yalnız meyhane musikisinden ibaret olmadığını memleketin en münevver grupları önünde beş senedir her fırsatta verdiğim konserlerle ispat etmiş olduğumdandır. Kıymetli arkadaşlarım Mesut Cemil'le Ruşen Ferit de bana yardım ettiler. Hiç şüphesiz kül halinde Türk musikisi vardı. Fakat yalnız olarak konser hayatı benimle başlıyor. Münevver bir halk kitlesini, başka hiçbir şey olmaksızın, bir ses konseriyile iki

saat memnun etmek ve onu heyecana getirebilmek bir muvaffakıyettir ki, bunu yapabilmek şahsım ve Türk musikisi namına beni cidden çok memnun ve müftehir ediyor. Bu konserlerimde, birçok alafranga taraftarlarının gelip, Türk musikisinin sadece naradan ibaret olmadığına, bir disiplin dahilinde yürüdüğüne kanaat hasıl ettiklerini her defasında görüyorum.

Münir Nurettin bir saniye duruyor, sonra gülerek ilave ediyor:
– Bu imana geliş beni cidden sevindiriyor!

• ***Maddeten memnun musunuz?***
– Gramofon işleri başlangıçta epey menfaat de temin ediyordu. Fakat buhran dolayısıyla bu vaziyet bugün üçte bire, hatta dörtte bire düşmüştür diyebilirim.

(Münir Nurettin Bey'in konserler ve Türk musikisi hakkındaki düşüncelerini yarın yazacağız)

*–Alaturka musiki hakkındaki kanaatleri, verdiği konserler ve tahassüsleri–**

Muganni Münir Nurettin Bey'in hayatından ve bazı kanaatlerinden dünkü nüshamızda biraz bahsetmiştik. Münir Bey'in musikimiz hakkındaki intibalarını da bugün yazıyoruz.

Münir Nurettin Bey'e, senede ancak birkaç konser vermesi dolayısıyla işitilen şikâyete benzer tahassüslerden ve temennilerden bahsettim. Dedi ki:

– Haklıdırlar, fakat ben de haklıyım. Konser vermek için hazırlanmış olmak lazımdır. Bir konser hazırlamak benim için en aşağı iki aylık bir çalışmaya ve emeğe mal oluyor. Çünkü bizim musiki telakkilerimiz çok dağınıktır. Alafranga sevenler var, alaturka isteyenler var, halk türküsü seven-

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 23 Kânunuevvel 1932, s. 6.

ler, piyasa şarkısından hoşlananlar var. Bütün bu noktaları hesaplayarak öyle bir program hazırlayacaksınız ki, her sınıf halkı memnun edebilsin. Bizdeki dinleyiciler, diğer memleketlerdeki dinleyicilere katiyen benzemez. Konser müşkülatından birisi de hiçbir memlekette olmadığı halde, bizde konserlerden çok fazla, yüzde 20 resim [vergi] alınmasıdır.

Münir Nurettin Bey'in esaslı teessür ve şikâyetlerinden birisi de musikimiz hakkındaki yanlış telakkilerdir. Diyor ki:

– Vakıa her millette ayrı istikamette yürüyen cereyanlar olabilir. Mesela Fransızların klasik musikisi yanında bir de Montmartre[1] musikisi vardır. Fakat bunlar derhal ayırt edilir ve bir münekkit işe başlarken asıl Fransız musikisini, klasik musikiyi ele alır. Halbuki bizde kritik yapanlar Türk musikisi deyince gözlerinin önüne bir bar mızıkasını getiriyorlar ve bir çalgılı kahve musikisini nazarı itibara alarak işe başlıyorlar!

• *Bugünkü musiki hayatımızı nasıl görüyorsunuz?*

Sanatkârı en çok düşündüren bu sual oldu. Çünkü mevzu pek geniş ve şümullü idi. Fakat Münir Nurettin Bey bunu kolaylıkla ve kısaca ifade etmeye muvaffak oldu: "Bu sorduğunuz sual çok mühim bir mesele" *dedi.*

– Kendi kanaatimce Türk musikisi deyince aklıma piyasa musikisi gelmez. Türkün klasik ve bir de halk musikisi gelir. Bu iki kısım da kendi sahalarında fevkalade zengin olmakla beraber bizde noksan olan kısmı bugünün ihtiyaçlarını, duygularını ifade edecek temsil musikidir. Asıl klasik Türk musikisinin armonize edilmesi taraftarı değilim. Buna imkân da göremiyorum. Esasen bizim eski musikide melodi zenginliği ona armoniyle verilecek zenginlikten kendisini müstağni vaziyette bırakmaktadır. Yalnız, yapılması lazım bir şey varsa, hakiki Türk melodilerini, Türk renklerini Garp tekniğiyle telif edebilecek temsili bir musiki vücuda getirebilmektir ki, bu da birkaç ayda olacak iş değildir. Her iki musikiyi bihakkın bilen ve ken-

1 Kulüplerde icra edilen hafif eğlence müziği.

disinde bestekâr ruhu bulunan bir adamın senelerce çalışması şartıyla bu iş yavaş yavaş vücut bulabilir. Her memlekette de böyle olmuştur. Klasik musikimizin yegâne ihtiyacı ise icra tarzındaki muvaffakiyet, iyi eda ve hissetmek kısmında toplanır.

• *Sesinizi nasıl muhafaza eder nasıl çalışırsınız?*

– Beş sene evvel Paris'te şana başlamıştım. Garp musikisinin ses tekniğinden birçok noktalarda istifade ettim ve etmekteyim. Sıhhatime dikkat ederim. İçki ve sigara kullanmam. Her gün ses egzersizleri yapar ve okuyacağım eserler üzerinde daimî surette yeni renkler, yeni ifadeler bulmak emeliyle çalışırım.

• *Eskilerden kimleri beğenirsiniz?*

– Klasik bestekârlardan en çok beğendiklerim Itrî, Büyük Dede Efendi, Zaharya'dır. Klasik şarkı bestekârlarından da Hacı Arif ve Şevki beyleri beğenirim. Yenilerden Ali Rıfat, Lemi [Atlı], Muhlis Sabahattin ve Yesarî Asım en beğendiklerim arasındadırlar.

• *Musikimiz için ne yapmak lazımdır?*

– Türk musikisinin kıymetini maalesef kendi müntesipleri [ilgilileri] düşürmüştür. Bu musiki, iyi ifade olunduğu vakit iyi dinlenebiliyor. Türk musikisi, alaylı musikişinaslardan kurtarılıp yetişmiş insanlar tarafından ekseriyetle temsil edildiği vakit kendisini bu tezebzübten [karışıklık] kurtarmış olacaktır. Bir mektep ve bir disiplin lazımdır.

• *Yeni yetişenlere ne tavsiye edersiniz?*

– Evvela her işte olduğu gibi musikinin de bir ihtisas şubesi olduğunu kabul edip ona elifinden başlamayı, bir disiplin altında gayeye doğru yürümeyi, okumanın, teganninin yalnız bağırmaktan ibaret olmayıp okunan eserin ifade ettiği manaya göre o eseri icra etmenin lazım geldiğini ve asıl meselenin ruhunun burada olduğunu, nihayet iyi okuyanlardan iyi tavır öğrenmeyi...

Henüz otuz bir yaşında bulunan genç sanatkâr Münir Nurettin Bey'le konuşmamız burada bitti. Malum olduğu üzere kendisi yakında İpek Film Stüdyosu'nda çevrilmeye başlanacak "Mineli Kuş" ismindeki filmde bir rol alacak ve bu suretle film hayatına da başlamış bulunacaktır. Bu filmin musikisini Mesut Cemil hazırlamaktadır. Münir Nurettin'le Mesut Cemil'i sevenlere ne büyük bir müjde.

Hanendelikten solistliğe bir kutup: Münir Nurettin [Selçuk] (1900-1981)

Münir Nurettin ismi Türk müziğinde bir milada denk gelir. Ses icrasında Münir'den önce (MÖ) ve Münir'den sonra (MS) olmak üzere iki devir söz konusudur. Bu devri açan Münir Nurettin, gelenekten gelen muazzam birikimini yaşadığı dönemin gereklerine uydurarak geleneği modern zamanlara eklemlemeyi başarmış bir üstattır. Köklü bir ailenin çocuğu olarak doğduğu Osmanlı son yüzyılı İstanbulu'nda çocuk yaşlarda yeteneği keşfedilmiştir. Daha o yıllarda Dellâlzâde İsmail Efendi'nin yegâh bestesini okuyuşuyla Refik Fersan ve Ziya Paşa'yı ağlatmış oluşu İstanbul'un müziksever üst sınıfları arasında ismini tanınır hale getirmiştir. Ailesinin ısrarıyla Macaristan'da ziraat tahsilini gitmişse de onun kalbi müzik için çarpmıştır. Nitekim Orfeon Record, Pathé, Polydor ve Sahibinin Sesi gibi plak firmaları o genç yaşında üstadın sesini gölge gibi takip etmekteydiler. Münir Nurettin, kâh Büyükdere Beyazpark'ı kâh Boğaziçi'nin koylarını sesiyle çınlatırken diğer günler de Fransız Tiyatrosu'nda, Melek Sineması'nda veya Saray Sineması'nda tarihî konserler için sahneye çıkacaktır.[2] Solistlik tarihi kendisiyle başlayacaktır çünkü; yüzyılların ses belleğini hançeresinde barındıran Münir Nurettin, müzik tarihimizde solistlik kurumunun mimarıdır.

16 Mart 1925'te Ankara'da Türk Ocağı'nda Refik Fersan ile verdikleri büyük konserde solist olarak ilk kez sahneye çıkan

2 "Münir Nurettin", *Akşam*, 18 Ağustos 1939, s. 11.

Münir Nurettin'in bu ilk programı daha sonra İstanbul'da düzenlenecek olan programların habercisiydi.[3] Onun konserleri "o kadar hücum edilen zavallı alaturkanın ne şanlı bir varlığı olduğunu ispat ettiği için iki değil, bin kere kıymetlidir."[4] O, gelenekten intikal eden sesleri kendi üslubuyla birleştirmiş, temel değişim ekseninin yaratıcısı olmuştur. Nitekim Fransız Tiyatrosu'nda 22 Şubat 1930'da verdiği konser, Türk müziğinde belirleyici bir dönüm noktasıdır. Zira alaturkayı solist olarak icra eden ilk vokalisttir. Sahnede oturmak yerine ayakta duran, aynı zamanda alaturkayı geleneksel bir format yerine "Batılı" bir geleneğe uygun biçimde sunan ilk sanatçıdır. Mesut Cemil, Ruşen Ferit, Kemanî Nubar, Kanunî Artaki ve Piyanist Mösyö Vasilief gibi seçkin bir müzisyen grubunun eşliğinde, frak giyerek ve "Batılı" müziğin yerleşik olduğu bir mekânda sahne alarak, alaturkayı alafranga bir yapı olan konser salonunun kutsanmış duvarları içinde yüceltmeye çalışmıştır.[5]

Münir Nurettin, her okuduğu eseri farklı bir şekilde sunmaktaydı. Örneğin Mesut Cemil'in ustalıklı ifadelerle icra ettiği tanbur refakatinde seslendirdiği nihavent makamındaki "Lâl olursun söylesem" gazeli başlı başına şaheserdir, bir kompozisyon niteliği taşır. Türk müziğinin bütün inceliklerini, makamın seyir özelliklerini ve ses kullanım tekniklerinin işleyişini göstermesi bakımından gerçekten eşsizdir. Böylesine işlek bir gırtlak ve nağme üretimi, perdeleri bir bir yoklayarak inip çıkmalar, sesin gürlüğünü ve şiddetini ayarlayıp ses hâkimiyet kurmak ancak olağanüstü bir yeteneğin ortaya çıkaracağı yaratıcılık vasıflarıdır.

Geleneksel mirasın üzerine inşa ettiği ancak farklılıkları ve yenilikleri beraberinde getirdiği üstada yer yer eleştiriler de yapılmaktaydı. Meşhur konserinin ardından henüz bir yıl geçmiştir ki, Rahmi Bey'in nihavent makamında bestelediği "Süzüp süzüp de ey melek" adlı eserin yalnız güftesini değil beste-

3 O'Connell, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, *a.g.e.*, s. 117.

4 Hakkı Sûha, "Münir'in Konseri", *Vakit*, 25 Şubat 1930, s. 4.

5 O'Connell, a.g.e, s. 109.

sini de tahrif etmekle suçlanır. Henüz yeni bir okuyucu olduğu hatırlatılarak yakışık almayan nağmeleri şarkıya eklememesi gerektiği ve eseri bozmaya hakkı olmadığı söylenir.[6] Tenkitler bununla da sınırlı kalmaz. Münir Bey'le çağdaş Sinekemanî Nuri Bey şu sözleri söyler: "Bugün ekseriyetin baş tacı olan hanende Münir Nurettin Bey, klasik musikiyi kimse anlamıyor diye harcıâlem şeyler okuyor. Okuyuşunun sanatkârane olduğunda şüphe yok. Fakat okuyuşlarında içten terennüm ettiği eski tesir yok. Bunun sebebi de ihtimal, herkes zevkine varmıyor diye klasik eserleri okumadığından ve harcıâlem eserlere rağbet olduğundan."[7]

Mısırlı bir gazetecinin kendisiyle yapmış olduğu bir söyleşide eski ve yeni musiki anlayışı arasındaki keskin çizgilerin ne olduğunu Münir Nurettin cesurca ifade etmiştir.

> • *Eski şarkılar hakkındaki fikriniz nedir?*
>
> – Ben eskinin düşmanıyım. Bu düşmanlık bende ilk gençlik çağlarımda başlamıştı. O zaman hanendeler, büyük bir sabırla, sağa ve sola başlarını oynatarak: "Aman, aman... Yalelli, canım aman..." diyerek bunu defalarca tekrar ederlerdi. Ben bunları gördükçe fena halde kızar, bulundukları meclisi terk etmekten başka çare bulmazdım. Buna yalnız ben değil, birçokları da sinirlenir, iki saat süren bu "canım efendim"lerden yaka silkerdik.
>
> • *Bu yenilik gayenizde muvaffak oldunuz mu?*
>
> – Evet, tam bir muvaffakiyet. Fakat çok mücadele ettim. Birçok tenkitlere maruz kaldım. Türk musikisine getirmek istediğim yeniliği birçokları beğenmedi, beni "Türk musikisinin zevkini bozuyor" diye itham ettiler. Fakat bu adamlar çok geçmeden hepsi, beni beğenenlerin ilk safına geçtiler ve beni taklit etmeye başladılar. Böylelikle "canım efendim"li şarkıları ezip geçtim.[8]

---

6 Vâ-Nû, "Akşamdan Akşama, Aferin", *Akşam*, 30 Teşrinisani 1931, s. 3.

7 Sermet Muhtar, "Eski Defterdekiler", *Akşam*, 20 Mart 1932, s. 6.

8 "Şöhreti Dünyaya Yayılan Eşsiz Sanatkâr Münir Nurettin", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 2, 29 Haziran 1950, s. 28-29.

Buradaki ifadeler günümüz okuruna enteresan gelecektir. Çünkü söyleşide Münir Nurettin'in üzerinde durduğu sözcükler "klasik" repertuvarımızdaki bestelerin terennümleridir. Üstadın bunlara karşı bir savaş açması, "canım efendim'li şarkıları ezip geçtim" demesi düne, dünkü musiki anlayışına bir nokta koyduğu anlamı taşır. Yani açık bir biçimde "Devrimciyim" demektedir.

Bu güçlü ve cesur sesin sahibinin ünü Türkiye'nin dışında birçok ülkede de hayranlıkla takip edilecektir. Münir Nurettin için Mısır'ın ayrı bir yeri vardır. Kahire'ye her gidişinde oradaki dostları tarafından ilgiyle karşılanır. Konserleri büyük beğeni toplar, Leyla Murad, Ferit El-Atraş, Yusuf Vehbi gibi isimlerle yolu çok kereler kesişir. Efsanevi Ümmü Gülsüm'ün de yer aldığı özel müzik meclislerinde sanatıyla hayranlık uyandırır. Abdülvahab yıllar sonra onun için şunları diyecektir: "Ben tek bir Türk müzisyeni tanıdım: Münir... Münir Nurettin. Çok büyük sanatçıydı ve çok iyi arkadaşımdı. Onunla ve eşi Enise Hanım'la yıllar süren çok güzel bir dostluğumuz vardı. Hatta bir keresinde Münir, beni İstanbul'a davet etmişti. Gittiğimde birkaç filminin dublajı yapılıyordu. Stüdyoya gidip dublajı izledim. Şarkılar hep Arapçaydı, ben okuyordum."[9] Türkiye'de film sektöründe de adından söz ettirir Münir Nurettin.

Münir Bey'in bu şöhret ve başarısı ekonomik açından bir refahı beraberinde getirmiş miydi? Münir Nurettin'le 1950'lerde oldukça fazla bir araya gelme fırsatı yakalayan, kemençeci, Ankara ve İstanbul radyolarında resmî görevler üstlenmiş yönetici Cüneyd Orhon, "Parası olan bir insan değildi", "Radyoda dışında verdiği konserler Münir Nurettin'i geçindirmiyordu. Solist önce etrafındakileri geçindirir. Münir Nurettin, Zeki Müren'in bir senede kazandığını ömrü boyunca kazanamamıştır" demektedir. Yine "Münir Bey bir musikici hassasiyetini taşıdığı için hayatını, hele 1954 ve 1955'ten sonra çok zor kazanan bir insandı", "Yaşlılığında konservatuvar hocalığı gibi bir imkân olmasaydı, fakir bir insan olarak ölürdü Münir Bey. Bunlar

9 Murat Bardakçı, "Arap Müziğinin Babası Abdülvahab İle Söyleşi", *Gösteri*, sayı 109, Aralık 1989, s. 34.

kendini sanata vermiş insanların hazin hikâyeleridir" diye de ekler.[10] Aslında genç yaşında bu durumun farkındadır Münir Nurettin. 1934'te verdiği bir söyleşide "Bugün sesime bir şey olsa köşede birikmiş on param bile yoktur" demektedir.[11] Münir Nurettin, Türkiye'nin müzik yaşamında sesiyle, besteleriyle ve filmleriyle ancak ayakta kalabilmiştir.

Her durumda onun biricikliği tartışmasız herkesin ortak görüşüdür. Hakkı Süha için Münir Nurettin, "Allah'ın sazıdır. Nefesler, onun hançeresine Tanrı'nın eliyle çekilen mucizeli bir yay gibi sürünür."[12] Münir Bey ses sanatımızda bir merhaledir; daha önce bahsettiğimiz gibi bir ona kadar olan hanendelik, bir de ondan sonraki ses sanatkârlığı vardır. Hançeresinin potasında sesi eritir, ona istediği, dilediği derinliği verir. Kariyerinin en parlak döneminde memleketin muhtelif yerlerinde; Mısır, Irak, Macaristan, İngiltere ve Kıbrıs'ta aşağı yukarı 100 küsur konser gerçekleştirir. Bazı çevreler tarafından Hafız Kemal'in ve Hafız Sami'nin tesiri altında kaldığı yönündeki haberlere dairse şöyle bir açıklama yapar:

> Eski plaklarım tetkik edilirse bu iddianın yanlış olduğu anlaşılır. Kendisinden çok istifade ettiğim hocam, Üsküdarlı Bestenigâr Ziya Bey'in lâdînî eserleri okuyuşunu son derece beğenirdim. Okuyuşumda herhalde onun tesiri olmuştur. Hafız Şaşı Osman'ın da gazel üslubunu severdim. Biliyorsunuz ki, gazel okurken dinî musiki üslubundan, daha doğrusu mevlit tarzı okumaktan imtina etmek lazımdır. 35 yıl evvel yaptığım gazel plakları ki –Bahar olsa çemenzâr olsa– diye başlayan acemaşiran gazel güzel bir misal olur. Gazelde de eserleri icra tarzında olduğu gibi değişik bir tarzdadır. Sonra rast gazel filan da var. Musiki müntesipleri, muhipleri meraklıları bunlarla yeni bir gazel tarzının doğduğunda hemfikirdirler. Paris Konservatuvarı hocalarından aldığım şan dersleriyle Batı müziğindeki ses tekniğine dayanan bir tarza sahip oldum. Şark musi-

10 Aksoy, *a.g.e.*, s. 58, 73-74, 90.

11 Hikmet Feridun, "Münir Nureddin Bey'le Bir Saat", *Akşam*, 24 Şubat 1934, s. 6.

12 Hakkı Süha, "Allah'ın Sazı, Münir Nurettin", *Yeni Mecmua*, sayı 44, 1 Mart 1940, s. 5.

kisinde kullanabiliyorum. Bizde mevcut hançere ve göğüs sesinden maada tam seslerde de kafa (mask) sesini kullanabiliyorum. "Endülüs'te raks" isimli bestemi eski tarz okuyan bir şarkıcı imkân yok okuyamaz.[13]

18 Ağustos 1951 akşamı Münir Nurettin'in 35. sanat yılı için Açıkhava Tiyatrosu'nda bir jübile düzenlenmiştir. Bu jübile münasebetiyle hazırlanan kitapçığa yazanlardan biri de kadim dostu Şerif Muhiddin'dir. "Zaman meğer sesle de bazen ölçülürmüş, yurdun otuz beş senesini kaplayan bir ses" diyen ve Münir Bey'in tarihî misyonunun ve mirasının farkında olan Şerif Muhiddin, Münir Bey'i Itrî'lerin, Dede'lerin, Sadullah ve Şakir Ağa'ların bıraktığı gülistanın sadık bülbülü olarak anar.[14] İhsan Özgen içinse Münir Nurettin "Son İmparator"dur. Özgen izlediği bir konserinde Münir Nurettin'den oldukça etkilenir ve hayretini gizleyemeden şu soruyu sorar kendine: "Bir insan tek başına nasıl böyle koca bir sahneyi doldurabilirdi?"

Anlaşılan duruşuyla, bakışıyla her şeyin, bütün kâinatın farkındaydı Münir Nurettin. Son söz yine Özgen'den olsun: "İmparator, kendisini ve bizi ayakta tutan birçok değeri beraberinde götürdü."[15]

13 Salih Harun, "Münir Nurettin Selçuk", *Yeni Sabah*, 10 Ocak 1964, s. 4.

14 *Münir Nurettin 35 Yıl*, Şerif Muhiddin Targan, "Artık Bir Münir Nureddin De", Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1951, s. 14.

15 İhsan Özgen, *Avludaki Ses*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012, s. 57.

Hikmet Rıza Hanım*

–Umuma açılan yerlerde musiki değil,
şarlatanlık ve gürültü olduğunu söylüyor–



Hikmet Rıza Hanım'la, şarkı söylediği bir barda ve aşağı yukarı kulis arasında konuştuk. Bu konuşmada Hikmet Hanım'ın kocası Rıza Bey'le diğer bazı söyleyen ve çalanlar da vardı. Kendisinden çok dikkate ve alakaya değer sözler dinledim.

Rıza Bey'in, "Allah'ın verdiği sesi suiistimal etmeyen refikam, musikiye çok küçükken başlamıştır" *cümlesiyle açılan bahsi Hikmet Hanım tamamladı. Dârülelhan'da başlamış, Üsküdar Musiki ve Şark Musiki Cemiyetleri'nde çalışmış. İlk konserlerini de bu teşekküllerde ve Dârüttâlim-i Musiki'de vermiş. Kendisinin istidadını sezen Ziya Paşa, Ali Rıfat Bey, merhum Zühtap Efendi, İsmail Hakkı Bey, Mahmut Celâlettin Paşazâde Ziya Bey'le refikası İsmet Hanım, İsmet Hanım'ın biraderi ve Başvekil Paşa'nın yaveri Atıf Bey kendisinin yetişmesi için büyük himmet ve alâka göstermişler.*

Hikmet Rıza Hanım'ın en büyük şikâyetlerini musikinin piyasa sazına inhisar etmesi ve halkın sanat eserlerinden çok, hafif şarkıları alkışlaması teşkil ediyor. Diyor ki:

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Hikmet Rıza Hanım", *Vakit*, 24 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.

– Ah, Dârüttâlim-i Musiki... Ne güzel bir teşekküldü. Onun dağılması, memleket için çok büyük ziyan oldu. Musiki zevkimizi ancak orada tatmin ediyorduk. Klasik musikiyi ancak orada dinliyorduk.

Rıza Bey burada ortaya bir iddia atıyor: "Musikimizin hali pek berbat beyefendi, ruhen Araplaşıyoruz. Evet, bir yandan dil inkılabı yaparken, ruhî gıdamızı Arap nağmeleri tatmin ediyor. Bu çok şayanı dikkattir. Yeni bestekârlarımızın bir kısmında ruhî delalet var!"

Hikmet Rıza Hanım devam ediyor:

– Şimdi umuma açılan yerlerde musiki yok, bir şarlatanlık, bir gürültüdür gidiyor. Vakıa arada çok güzel klasik fasıllar yapılıyor, fakat ne yazık ki, buna ekseriyet aldırış bile etmiyor. Güzel sanat eserlerini, güzel şarkıları ve kıymetini anlamıyor veyahut nazarı itibara almıyor. Fakat buna mukabil güftesi basit olan, musikisi olmayan boş eserler, falsolu bile olsa alkışlanıyor. İstenilen ve tutulan şey musikinin ince nağmeleri, nüansları değil, mümkün olabildiği kadar yüksek sestir! Öyle hanımlar var ki, fevkalade sesleri ve gırtlakları olduğu halde avazları çıktığı kadar bağırabilen diğer hanımların yanında bir kıymet teşkil etmiyorlar. Klasik parçalarımıza çok yazık oluyor. Bence musikimizi biri meyhane, diğeri konser musikisi olarak ikiye ayırmaktan ve bunlara ayrı ayrı kıymet vermekten başka tutulacak yol yoktur.

• ***Alaturka musikinin biraz hüzünlü olduğunu iddia edenler var?***

– Katiyen... Eski musikimiz çok sanatlı, fakat hüzünlü değildir. Çiftetellilerimizi düşününüz. Alafranga musikide hüzün yok mu, Chopin'in parçalarını unutuyor muyuz? Emin olun beyefendi, beni, güzel bir sanat karşısında arkasını dönenleri görmek kadar hayatımda hiçbir şey bu kadar fazla müteessir etmemiştir.

Piyasada olduğu kadar sanat muhitlerinde de okuyuş tarzı ile büyük bir şöhret yapan hanımların hemen en başında gelen Hikmet Rıza Hanım, içten geldiği belli olan, bu şayanı dikkat sözlerini şöyle tamamlıyor:

– Alkışlamayabilirler, fakat arkalarını döndürmek suretiyle tahkire [aşağılamaya] ne hakları var?

• ***Ne vakitten beri plağa okuyorsunuz, kaç plak doldurdunuz?***

– 1929'dan beri. Aşağı yukarı yüze yakın plak doldurdum.

• ***Ne kazanırsınız?***

Hikmet Rıza Hanım'dan evvel Rıza Bey cevap veriyor:

– Acıklı hikâye. Musikiden para kazanılır, fakat plak işinden değil. Çünkü burada da sanattan ziyade bir plak doldurmaya yetecek sese kıymet verenler daha çoktur.

• ***Hayatınızdan memnun musunuz?***

Hikmet Rıza Hanım hiç düşünmeden cevap veriyor:

– Asla... Bilhassa böyle sahnelerde çalışmak istemiyorum. İçkisiz sanat muhitlerini istiyorum. Söylerken karşımda içki içmeyen insanları gördüğüm vakit ruhum daha derinleşecek, maneviyatım daha yükselecek zannediyorum. Bu itibarla iki şahsiyet taşıyorum diyebilirim. Biri evdeki ben, diğeri bir barda söyleyen Hikmet. Doğuşumdan beri iyi bir musiki terbiyesi aldım. Musikiyi asıl manasında anladım. Bir sarhoş tatmin edecek iktidarı kendimde bulamıyorum ve inanınız ki, evde söylediğim gibi burada okuyamıyorum.

• ***En sevdiğiniz şarkı?***

– O kadar çok ki. Klasiklerden Ziya Paşa'nın nişaburek saz semaisi vardır. Bunu çok severim. Rahmi Bey'le Ali Rıfat Bey'in eserlerini de severim. Yeni şarkılardan en sevdiğim parçalar: "Ruhumda baharı", "Son hatıra", "Kirpiklerinin" ve "Anladım sevmeyeceksin"i çok seviyorum.

• *Arkadaşlarımız arasında beğendikleriniz?*

– Belkıs'la Makbule başta, beğendiğim bazı hanımlar vardır. Çalan, okuyan ve besteleyen erkeklerden Celal, Hamit, Nevres, Ruşen Ferit, Mesut Cemil, Tanburî Selahattin, Yesarî Asım beylerle Aleko, Artaki, Yorgo ve Nubar efendileri beğenir ve takdir ederim. Muhlis Sabahattin'in kendisine mahsus sevilen bir tarzı vardır. Aleko Efendi bestekârdır da. Geçenlerde ölen oğlu için yaptığı şarkıyı pek beğendim.

• *Radyoda okurken heyecan duyuyor musunuz?*

– İlk zamanlar duyardım. Fakat şimdi duymuyorum. Çünkü gittikçe sesime hâkimleştim.

• *Sesinizi muhafaza için tedbir alır mısınız?*

– Hemen hiç. Çünkü iki tane gözbebeğim yavrum var. Onlara bakmaktan, onlarla meşgul olmaktan sesi düşünmek aklıma bile gelmiyor.

• *Alaturka-alafranga ve başka bir tabirle asri musiki hakkında ne düşünüyorsunuz?*

– Alafrangayı severim. Yalnız lisan bilmediğim için maalesef anlamadığım tarafları var. Fakat birçok parçalar çok hoşuma gidiyor. Asri musikiyi sevmiyorum. Çünkü gözümü açtım klasik musiki dinledim ve onunla büyüdüm. Gerçi bu klasik musikiyi bir tarafa bıraksam da "Küçük Hanım bere giymiş başına"yı söylesem, dinleyicilerimin üçte iki nispetinde çoğalacağını bilirim amma, işte bütün mesele bunu yapabilmekte ve bereyi küçük Hanım'ın başına giydirebilmektedir! Bunu ben yapamıyorum.

Sahneden plaklara eşsiz bir bülbül: Hikmet Rıza [Sesgör] Hanım (1909-?)

1909'da İstanbul'da doğar Hikmet Rıza Hanım. Selçuk Kız Lisesi'ni tamamlar. Ardından da Dârülelhân girer. Babası Divan-ı Muhasebat'ın –günümüz Sayıştay'ı– eski memurlarından Mus-

tafa Bey'dir. 1922 yılında evlenir. Asker olan eşinin görevi nedeniyle Anadolu'nun birçok şehrinde uzun süre dolaşmak durumunda kalır. Son duraksa İstanbul'dur. 1927'de ilk kez Sahibinin Sesi firmasına plak yapar. Okuduğu ilk eser hüseyni makamındaki "Lebimde açarken" adlı şarkıdır. Bu plağın hemen arkasından "Şebnemde bir gül vardır"ı söyler. 1928'de Columbia için de seslendirir aynı eseri. Bu dönemde "Ruhumda bahar açtı", "Son hatıra", "Kirpiklerin", "Kapına düşen benim", "Seni candan severim" gibi parçaları seslendirir. Süleyman Opereti'nden bazı bölümler repertuvarında bulunur. Polydor firmasıyla 1929 senesi için kırk eser üzerinden bir sözleşme imzalar. Seçtiği eserleri başka yerde okumasına bir engel yoktur. Çünkü antlaşma "serbest" olarak imzalanmıştır. Ama gelin görün ki, bu bilgileri öğrendiğimiz söyleşide kendisine yöneltilen bir soru dönemin diğer parlayan yıldızları gibi onun için de acı bir gerçeği yansıtmaktadır: "Size fabrikalar her plak için kaç lira veriyorlar?" Hikmet Rıza Hanım yanıtlar: "Eskiden hiç nispetinde, ehemmiyetsiz bir şeydi. Şimdi her plak için elli lira alırım."[1]

Hikmet Rıza Hanım'ın sesi hem plaklarla hem de radyo aracılığıyla dinleyicilere ulaşır. 21 Haziran 1927 tarihli *Vakit* gazetesinde İstanbul Radyosu'nun programlarına yeni başladığı bir dönemde Hanende Hikmet Rıza Hanım ve tanburuyla Mesut Cemil Bey eserleri icra edenler arasında yer aldığı görülmektedir.[2] Hikmet Rıza Hanım, 1927'nin Temmuz-Kasım ayı programları süresince İstanbul Radyosu'nda Kemençeci Hadiye, Kanunî Naime Hanım, Udî Fehime Hanım, Udî Bedia Talat Hanım, Kanunî Vecihe Hanım, Kemanî Nigâr Galip Hanım ve Nısfiyesiyle Selahattin Bey gibi isimlerle çalışır.[3] Ayrıca "Millî Hanımlar Musiki Heyeti" adıyla Udî Fahriye Hanım, Kemanî Nigâr Hanım ve Hikmet Rıza Hanım'dan oluşan yeni bir topluluk oluşturulmuştur. 1926'da Dârülelhân'dan Türk müziği eğitimi kaldırıldığında rad-

1 Hakkı Süha, "Her Plaktan 50 Lira", *Vakit*, 23 Haziran 1929, s. 1 ve 3.

2 Ünsal Deniz, "Konser Salonlarından Radyo Stüdyosuna (1927): Cumhuriyet Döneminin İlk Türk Mûsikisi Radyo Sanatçıları ve İlk Radyo Konserleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, cilt 12, sayı 27, 2019, s. 820.

3 Deniz, *a.g.e.*, s. 825.

yonun üstlendiği bu etkin rol Türk müziğinin icradaki mekân ve temsildeki sürekliliği açısından oldukça önemlidir.[4]

Radyoyla sesini daha geniş kitlelere ulaştıran Hikmet Rıza, gençlerin örnek aldığı bir isim olmaya daha 1930'lar gelmeden başlamıştı. Henüz 16 yaşında sesinin güzelliği ve kabiliyetiyle çok beğenilen, Sahibinin Sesi ve Columbia firmalarıyla çalışmaya başlayan Nazmiye Sedat'ın en beğendiği seslerden biridir.[5] Sadece Türk müziğindeki lezzetli okuyuşuyla değil, halk müziği türkülerinde yöresel ağız özelliklerini söyleniş biçimleriyle de yansıtmayı başarmıştır. Onun repertuvarında bir yanda Konya ve Ege'ye ait türküler, diğer taraftaysa Sahibinin Sesi için okuduğu Kanunî Artaki'nin hüzzam makamının en güzel örneklerini teşkil eden "Kirpiklerinin her teli bir katre taşırken" ve "Son hatıra aşkımda kalan bir sarı saçtı" eserleri bulunur. Hikmet Rıza Hanım'ın ses aralığının genişliğini ve seslere/perdelere olan hâkimiyeti, Kemanî Nubar'ın hicaz makamında bestelediği "Severek aldanıyordum" adlı eseri okurken kolaylıkla fark edilebilir.

13 Eylül 1929'da yeni bir modanın başlangıcında Hikmet Rıza Hanım ve Muallim Ali Rıza'nın idare ettiği iki incesaz heyetinin haberi dikkat çekmektedir: 1936 Ağustosu'nda Denizkızı Eftalya'nın Şirket-i Hayriye vapurlarının eşlik ettiği özel tasarlanmış bir salda Boğaziçi'nin koylarında verdiği konserin bir benzerini yıllar öncesinde özel bir teşebbüsün organize ettiğini görmekteyiz. Lüks Kalamış vapuruyla Değirmendere seyahati yapılır. Vapur cazbant, oyun grupları, iyi hazırlanmış bir büfe ve ışıklandırma sistemiyle Üsküdar, Haydarpaşa, Kadıköy, Heybeli ve Büyükada güzergâhında seyreder.[6]

Hikmet Rıza, 1930'larda gazino yaşamıyla da adından söz ettirmektedir. Çalıştığı Sarayburnu Parkı gibi mekânlar onu "Son hatıra ve Ruhumda baharın bülbülü" şeklinde öne çıkarır.[7] Beyoğlu'nda açılan Mulen Ruj'da ilk solist Hikmet Rıza'dır. Sonrasında Semiha, Mahmure ve Seyyan hanımlarla Asrî Türk Ai-

4 Deniz, *a.g.e.*, s. 830-831.

5 "16 Yaşında Sanatkâr", *Vakit*, 2 Haziran 1929, s. 3.

6 "Değirmendere Seyahati", *Akşam*, 13 Eylül 1929, s. 7.

7 "Sarayburnu Parkı", *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1930, s. 5.

le Musiki Heyeti'yle sahne alır.[8] Sık sık etkinliklere katılmaya devam eder.

Bu yıllarda Kız Kulesi Park ve Plajı'nda Dârüttâlim-i Musiki Heyeti'yle sahneye çıkar, bazen de Taksim Panorama Bahçesi'nde. Başka bir sefer Harbiye Belvü Bahçesi'nde sanatçıların yakın dostları arasında bulunan Yavru'nun Gecesi'ne çıkar.[9] Şehzade Turan Tiyatrosu'nda düzenlenen Halide müsameresinde ses kraliçesi Hikmet Rıza assolisttir.[10] Yine Taksim İzzet Bahçesi'nde Suzan Güven'in gala programında Hikmet Rıza, Udî Marko ve Selahattin Pınar gibi ünlü sanatkârlar yer alacaktır.[11]

Yoğun geçen programlar devam ederken Hikmet Rıza Hanım kariyerinin en önemli başarılarından birine 1931 yılında imza atacaktır. Oynadıkları filmlerde, konserlerde seyirci ve dinleyicilerin karşısına çıkan pek çok ismin öne çıkartılmak istenen tarafları olur. Plak firmaları ve eğlence mekânlarının buldukları isim ve unvanların başında "kraliçe" gelir. 1930'lar bir yandan da yarışmaların yıllarıdır. Türkiye'nin ilk ses kraliçesi 1930'un sonunda *Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği yarışmayla birincisi seçilen Hüdadat Şakir Hanım'dır. Yarışmada Batı müziği repertuvarına ait eserler seslendirilmiştir. Bu yarışmanın gördüğü rağbetin ardından Türk müziği alanında "Türkiye'nin Bülbülü"nün seçilmesi için aynı gazete harekete geçer. Yarışmanın birincisine "Türkiye Bülbülü" unvanı ile 150 lira mükafat ve bir de radyo hediye edilecektir. İkinciliği kazanana 175 lira değerinde büyük bir Columbia gramofon, üçüncüye ise portatif bir Columbia gramofonu hediye edilecektir. Yarışmanın önde gelen adayları bu dönemin plak yüzleri olarak adlarından sıklıkla söz ettiren Hikmet Rıza, Safiye, Mahmure, Müşerref ve Saadet hanımlardır. Jüri üyeleriyse müzik tarihimizin önde gelen isimleri arasındadır.[12] Günler süren elemelerin

8 "Mulen Ruj Açılıyor", *Son Posta*, 3 Teşrinievvel 1930, s. 8.

9 "Yavru'nun Gecesi", *Cumhuriyet*, 26 Eylül 1936, s. 10.

10 "Halide Müsameresi", *Akşam*, 10 Teşrinievvel 1936, s. 4.

11 "İzzet Bahçesi'nde", *Akşam*, 18 Ağustos 1939, s. 12.

12 Udî Ali Rıfat Bey'in başkanlık ettiği "milli musiki hakem heyeti" arasında konservatuvar müdürü Yusuf Ziya, yine oradaki hocalardan Kemal Niyazi, Tanburî Dürrü, Udî Sedat gibi isimlerle birlikte musiki üstatları Hafız Kemal, Rauf

ardından elli dört yarışmacıdan dokuzu finale kalır. Son yarışmada 19 hakem üyesinin vereceği toplam puan 190'dır ve Hikmet Rıza Hanım 174, Safiye [Ayla] 170, Hatice Hanım ise 169 puan almıştır. Bu sıralamaya göre Hikmet Rıza yarışmanın galibidir ancak "Türkiye Bülbülü" unvanı kimseye verilmez. Gerekçe hakem heyeti adına Ali Rıfat Bey tarafından esprili bir dille şöyle açıklanır: "Müsabaka kış mevsimine tesadüf ettiği için aradığımız güzel sesli bülbülü bulamadık. Onun için Türkiye Bülbülü unvanı ve birinciliği kimseye vermiyoruz. Hikmet Rıza, Safiye ve Hatice Hanımlar ikinci, üçüncü, dördüncü ilan edilmişlerdir."[13] Ancak daha önce belirtilen ödüller aynı şekilde yarışma sonucunda üç sanatçıya takdim edilmiştir.

Hikmet Rıza, yarışmayla birlikte radyodaki prestijini artırır. Önce İstanbul Radyosu'nda sonra Ankara Radyosu'nda sesini Türkiye'ye duyurur. Kazandığı unvan uzun yıllar ön plana çıkmaya devam eder. Örneğin Kızkulesi Parkı'nda, Udî Muallim Fahri Gecesi'nin solisti "Türkiye'nin ses kraliçesi" Hikmet Rıza'dır.[14] "Uzun senelerden beri o tesirli sesi musiki sahnelerinde göremeyenler" Türkiye ses kraliçesi Hikmet Rıza'yı, Taksim Mete Caddesi'ndeki İzzet Bahçesi'nde dinleme şansı yakalayacaktır.[15] Aynı dönemde Atatürk de Hikmet Rıza Hanım'ı tanımış ve sesini çok beğenerek ona "Sesgör" soyadını vermiştir. Hikmet Rıza Hanım, Atatürk'ün o zaman en çok beğendiği eserlerin "Mâni oluyor halimi takrire hicâbım", "Cânâ rakibi handân edersin", "Bir sihri tarab" ve "İndim yârin bahçesine" olduğunu belirtir. Atatürk hemen her mecliste Hikmet Rıza'ya bu şarkılardan birini okutur.[16]

Yekta, Zekâi Dede'nin oğlu Hafız Ahmet, Mesut Cemil, Tanburî Refik, Münir Nurettin, Ruşen Ferit, Kirkor Çulhayan ve Leon Hancıyan gibi daha pek çok isim en iyi sesi seçmek için yer almaktaydı.

13 "Türkiye Bülbülü Unvanı Kimseye Verilemedi", *Cumhuriyet*, 14 Şubat 1931, s. 2.

14 "Kızkulesi Parkı'nda", *Akşam*, 4 Eylül 1936, s. 12.

15 "İzzet Bahçesi'nde", *Akşam*, 13 Ağustos 1939, s. 16.

16 Gökhan Akçura tarafından kaleme alınan söz konusu yarışma hakkındaki bir yazı için ayrıca bkz. "Popstar 1930!", *IST Dergi*, sayı 7, Ağustos 2021, https://www.istdergi.com/tarih-belge/popstar-1930 (erişim 01.12.2023).

Yesarî Asım Bey*

-Halkın en çok tuttuğu şarkılar onundur-



Yesarî Asım Bey, musikiyle söylemek, çalmak, yazmak ve bestelemek gibi üç dört koldan alakadar. Fakat bu alakası en çok bestelemekte tebarüz ediyor. Piyasanın en geçer şarkıları, halk tarafından en tutulan besteleri kendisinindir. Mesela "Adalardan bir yar gelir bizlere, Aman Allah gözlere bak gözlere" şarkısı gibi.

Henüz hayli genç bulunan bu artist de kendisinin musikiye nasıl başladığını şöyle anlattı:

– Babam, Tuna havalisinde Berkofçe kasabasında doğmuş. 93 Harbi'nde oradan hicret ederek Dırama'ya gelmiş ve orada Türk Ahmet Ağa ailesine intisap etmiş. Kendisi ticaretle meşguldü. Prensip sahibiydi. Drama'da Berkofçalı Ömer Lütfü namıyla maruftu. Nihayet 1328'de Balkan Harbi bizi İstanbul'a sürükledi. İstanbul'da kısa bir müddet kaldıktan sonra babamın memleketlileri daha ziyade Adapazarı'nda toplandıkları için biz de oraya gittik. Ben musikiye Adapazarı'nda başladım. Babamın taassubuna rağmen musikiyi terk etmedim. Kendisi dinine çok merbut [bağlı] bir adamdı. Nitekim

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Yesarî Asim Bey", *Vakit*, 26 Kânunuevvel 1932, s. 5.

udu kucağımda gördüğü zaman müthiş kızar ve "Yine mi o telli tekneyi eline aldın?" diye beni azarlardı. Çocukların arasında evvelce en çok beni sever, benden hoşlanırken – çünkü ben pek küçükken güzel ezan okurdum. Hatta mekteple haşarılığım yüzünden cezalandırıldığım zaman ezan okuyuşumun bana kazandırdığı aferin, tahsin, imtiyaz mükafatlarını geçer akçe gibi istimal ederek Cuma hapislerinden kurtulurdum!-, yani babam beni kendi yolunda yetiştirmek gayelerini güderken mukadderat bilakis beni musikiyle arkadaş etti ve dolayısıyla babamla aramızdaki o taşkın sevgi hararetini kaybetti. Maahaza ben muhitimden gördüğüm teşvik üzerine hiç kimseden istiane etmeden [yardım istemeden] delicesine çalışmak suretiyle bir müddet yürüdüm. Beş-altı sene bu suretle çalıştıktan sonra biraz da musikinin esasatı [esasları] üzerinde yürümek ihtiyacını hissettim. Notaya başladım. İstifadeli bazı fasılları meşk ettim. Usuller ve makamlar hakkında fikirler ve kanaatler edindim.

• *İlk bestenizi ne vakit yaptınız?*

– Beş sene evvel ve küçük bir Bursa seyahatinden avdetten sonra. Bu bestem hicazkâr-ı kürdidendi. Güftesi de şöyle başlıyordu: "Kedersiz hiç coşar, ağlar taşar mı kalb-i nâşâdım!"

• *Ne kadar kazanıyorsunuz, kaç eseriniz var?*

Geçinecek kadar. Beş seneden beri münhasıran bu işle meşgulüm, altmış küsur eser çıkardım. "Adalar şarkısı", "Açmazsan eğer", "Sevda yaratan" şarkıları bu aradadır.

• *Beste yaparken günün hadiseleriyle sanat noktai nazarından alakadar olur musunuz?*

– Hayalatıma renk veren, süsleyen canlı ve cansız manzaraları mümkün olduğu kadar natürel objektifimden kaçırmam. Tahayyülatım haricinde de eser işlemem.

• *Şarkılarımızın çoğu ağdalı bir lisanla yazılıyor, sade dille yazmayı tecrübe ediyor musunuz?*

– Ben kendim terkipli güfte yazmam. Fakat yazmamakla beraber zevkimi tutanları benimserim.

• *Mesleğiniz sizi memnun ediyor mu?*

"Asude olayım dersen eğer, gelme cihana..." maahaza azami derecede müşteki [şikâyetçi] değilim.

• *Bu memnuniyetsizliğinizin sebepleri nedir?*

– Çünkü yorulduğumuz kadar bunun semeresini göremiyorum. Avrupa'da halkın tuttuğu bir eser besteleyeni her noktadan tatmin eder. Halbuki benim bestekârlığa intisap ettiğim tarihten bugüne kadar bestelemiş olduğum eserlerin yarısı halk tarafından çok rağbet görmüştür. Buna rağmen kazanç ciheti ehemmiyetsizdir.

• *Bestelerinizi okuyanlardan en çok kimleri beğenirsiniz?*

– Bestelerimi en muvaffakiyetli okuyanlar mı? Bu işlerde fazla tenevvü [çeşitlilik] olduğu için okuma her artistin zevkine ve tabiatına göre değişiyor. Bu itibarla her artistin zevkini, tabiat ve janrını kollamak lazımdır. Eser beğenilirse bunun kimin janrına daha uygun geleceği o vakit düşünülür. Aksi cebri tabiat olur tabii...

Ati ile mazi arasında bir bestekâr: Yesarî Asım [Arsoy][1] (1896-1992)

Yıllarca evvel yazıldığı ve bestelendiği halde dalından koparılmış bir gül gibi tazeliğini koruyan Türk müziği eserleri arasında "Biz Heybeli'de her gece mehtaba çıkardık" şarkısı müzikseverler için ayrı bir yerdedir. Hangi müzik meclisine gitseniz ve hangi saz âleminde bulunsanız Asım Bey'in bestekârlığının

1 Yesarî Asım, Soyadı Kanunu'ndan önce bestelerinin yer aldığı plaklarda ailesinin lakaplarından Türkoğlu'nu soy ismi olarak kullanıyordu. Örneğin Columbia firmasının "Aşk Kaptanı" plağında "Bayan Mahmure Şenses ve Yesarî Asım Türkoğlu" yazmaktadır.

ilk yıllarına ait bu şarkıyı şüphesiz dinlemişsinizdir. Bestekârın güftesi de kendisine ait olan "Menekşe gözler hülyalı" ya da "Hisarlı kız" gibi daha nice şarkıları vardır ki, onlar da yine böylesi kıymettedir.

İlerleyen yaşlarında radyoyu ziyaret ettiği bir gün kendisiyle yapılan bir söyleşide kırk sene zarfında üç yüz küsur eser bestelediğini, bunların içerisinde şarkı formu dışında şedaraban makamında zeybek ve longasının bulunduğunu belirtir. Kısa söyleşide en can alıcı yer, "Mensup olduğum camianın yaşayışının enteresan taraflarına tercüman olmak istedim" şeklindeki sözlerdir.[2] Çünkü bir gözlemci hassasiyetliyle toplumun hissettiği ve özlem duyduğu nağmeleri toplayarak müzikal eğilime uygun eserleri ortaya çıkardığını vurgulamaktadır üstat.

Cumhuriyet döneminin en popüler bestecilerinden olan Asım Bey müziğe intisap ettiği ilk yıllarda İstanbul'da zamanın tanınmış musikişinaslarından Muallim İsmail Hakkı Bey'in öğrencisi İzzeddin Hümâyî Elçioğlu ve bestekârlar Fehmi Tokay'la Zeki Arif Ataergin'den faydalanır. 1930'dan sonra bestelediği şarkılar plağa alınır, devrin modasına uygun olan bu parçalar kısa sürede çok beğenilir. Genç Asım, Hanende Hamit'le Konya, Adana, Tarsus ve Mersin'de konserler verir. Sesiyle ön plana çıkmak istemese bile bestekârın kendine has bir okuyuş tavrı vardır.[3] Kültürle kuşatılmış bir çevreye mensup üstat, Sadun Aksüt'ün düşüncesince zarif, titiz, asabi mizaçlı bir İstanbul efendisidir.[4] Sadece seslerle örülü değildir bestecinin hayatı. Galata Gümrüğü'nde komisyoncu nezdinde altı ay çalışır. Ardından Balık Pazarı'nda Bandırmalı Topal Ahmet'in muhasebesini tutar, az bir müddet bir avukatın kâtipliğini yapar; İzmit'te maliye memuru olarak çalışır; tütün şirketinin İzmit şubesinde hesap işlerine bakar; Antalya'da vapur acenteliğinde yazıcı olur. Fakat bu işlerin hiçbiri ona bestekârlık kadar çekici gelmemiştir. O süreçte

2 "Yesari Asım Arsoy-Bir Bestecimiz Var Röportajı", https://www.youtube.com/watch?v=5OXxPn9r2kw (erişim 11.11.2023).

3 Yılmaz Öztuna, "Arsoy, Yesarî Mustafa Asım", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 113.

4 Sadun Kemali Aksüt, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967, s. 169.

dahi hiçbir vakit musikiyi ihmal etmez.[5] Asım Bey'in bir şansı da komşuları arasında yer alan Udî Refet, Kemanî Vamık ve Kanunî Süreyya beylerle birlikte meşk etmesidir.[6]

Edebiyata olan düşkünlüğü bestekârlığını desteklemeye yardımcı olmuştur. Besteci olabilmenin sırları vardır. Eski musiki repertuvarının zenginliğinden tamamıyla yararlanmak, beslenmek ilk koşuldur. İkincisiyse hayat huzurudur. Bestekârlıkta zihnin başka işlerle uğraşmamalıdır. Ama hayat şartları içinde yalnız tek işle geçinmek ve hayatı sürdürmek kolay değildir. Asım Bey'e göre üçüncü olaraksa bestekâr vuslattan ziyade hicran yaşamalıdır. Oysa şimdi bu imkânsız bir şeydir. "Çünkü bugünün aşkları şıp başlayan ve çıt kopan buluşmalardan ibarettir."[7] Eserleri sadece dinleyicilere değil, dönemin diğer büyük bestecilerine de memnuniyet verir. Selahattin Pınar için zamanının iyi bestekârları Yesarî Asım ve Sadettin Kaynak'tır.[8] 1936'da bir plak acente temsilcisinin ifadesiyle "Yesarî Asım günün en iyi bestekârıdır. Ağır ya da hafif her türlü ses üzerine yaptığı besteler halk tarafından çok iyi karşılanmıştır."[9]

Ancak kimi zaman besteleri yüzünden sorunlar da yaşar Yesarî Asım. "Adalar" ismiyle bilinen "Adalardan bir yar gelir bizlere" şarkısı iki gramofon şirketi arasında davaya sebebiyet verir. Bestekâr Yesarî Bey, şarkısının telif hakkını bir gramofon şirketine, imlâ hakkını[10] da diğer şirkete satmış, her ikisi de şarkıyı piyasaya çıkarmış ve birbirlerini dava etmişlerdir.[11] İleriki yıllarda üretken bestekârımız bu konuyla ilgili pek çok demeç verir, telif meselesinin çözümü için öneriler getirir.

---

5 İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958, s. 82.

6 İnal, *a.g.e.*, s. 81.

7 Cemaleddin Bildik, "Yesarî Asım'ın Hayatına Karışan 'O Kadın' Şiirleri", *Akşam*, 3 Temmuz 1948, s. 5.

8 "Büyük Bestekâr Selahaddin Pınar", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 5, 20 Temmuz 1950, s. 37.

9 "Her Gün Bir Röportaj: Kadın Sesi Daha Fazla Dinleniyor", *Kurun*, 19 Nisan 1936, s. 3.

10 Bir eseri veya bir nağmeyi notaya alıp yazma.

11 "Adliye ve Mahkemelerde", *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1931, s. 6.

Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar ve daha niceleri gibi şikayetlerini ömür boyunca sürdürecektir Asım Bey. Örneğin "Bestekârlık ne zaman bir geçim işi olabilir?" şeklindeki bir soruya "Bizde bestekârlığın bir geçim işi olabilmesi için her şeyden evvel eski telif hakları kanunun bugünkü ihtiyaca uygun şekilde değiştirmenin lazım geldiğini" söyler ve devam eder: "Bir zamanlar bu mevzu üzerinde meşgul olduk. Merhum Bimen Şen ve Lemi Atlı, şimdi hayatta bulunan Tanburî Refik Fersan, Selahattin Pınar, Sadettin Kaynak, altı arkadaş, Refik Fersan'ın Şişli'deki evinde bir toplantı yaptık. Telif haklarımız üzerine uzun boylu konuştuk, bir esasa vardık. Fakat tatbikatında muvaffak elde edemedik. Biz bestekârlar, yalnız plak acentelerinden aldığımız yüzdelerle kalır ve bunun haricinde hiçbir telif hakkı alamayız."[12]

Bestecilik geçmişinden müziğe başlama çağlarına bir pencere açarsak onun bu büyük birikime ve ruha nasıl kavuştuğunu daha iyi anlayabiliriz. Altı yaşındayken Türk musikisine saz çalarak adım atan besteci, çocuk yaşına rağmen babasının Adapazarı'ndaki bakkal dükkânının idaresini üstlenir. Asım bir yandan gelen müşterilere zeytinyağı, şeker veya sabun tartarken, diğer yandan da sazına çalışır.[13] On iki yaşından sonra gönlüdeki çalgı olan udla bu yola devam eder. Solak olduğu ve sol elle çaldığı için "Yesarî" olarak tanınmıştır. 1930'ların sonuna kadar elinden hiç bırakmaz udunu. Bestelerinin çoğunu onunla yapar.

Yesarî Asım ilhamını aşktan alır, hisleriyle hareket eden diğer sanatçılar gibi. Çünkü aşksız bestekârlık olamayacağına inanır. "Hassas ve ince ruhlu bir kadının, bir bestekârın mesleği sahasında inkişafına ne derece yardımı dokunduğunu" aşkı yaşarken fark ettiğini belirtir. Kavuşamasa bile uzaktan uzağa sevmenin, hasret duymanın tesiriyle kendisine şiir yollayan bir kadının ilhamı ona bu yolla besteler yaptırır.[14] "Açmazsan eğer

12 Cemaleddin Bildik, "Yesarî Asım'la Telif Hakları Mevzusunda Bir Konuşma", *Akşam*, 1 Temmuz 1948, s. 5.

13 Gavsi Ozansoy ve Edip Akın, "Yesarî Asım", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 6, 27 Temmuz 1950, s. 8.

14 Bildik, *a.g.e.*, s. 5.

kalbime sen yâre-i hicran", "Ömrüm seni sevmekle nihayet bulacaktır", "Bir lâhza bile ayrılamam şen kucağından" ve "Nûr-u vechin bir güneştir bakan gözler kamaşır" adlı şarkıları yazdıran, adını vermeden sadece "o kadın" dediği kişi aslında Fitnat Hanım'dan başkası değildir.

Bu gizemli haller bazı çevreler tarafından farklı şekilde yazılır, çizilir. "Sevdiğiniz kızın ailesi tarafından reddedilmeniz üzerine kendinizi içkiye vurduğunuz, hatta içkiyle, meyhaneyle, sarhoşlukla ilgili şarkılar bestelediğiniz iddia ediliyor" gibi bir soru bile sorulur. Yesarî Asım bunun üzerine: "Akılsızlıklardan hoşlanmam. Böyle haller hiç kimseye yakışmadığı gibi bana da yakışmaz. Bu söylentiyi 'Fâriğ olmam [vazgeçmem]' şarkısı doğurmuş olsa gerek. Halbuki bu şarkı tamamıyla mistik bir eserdir. Tasavvuf zevkini içerir. İşretle ve ayyaşlıkla alâkası olamaz" der. Yesarî Asım, "Fâriğ olmam meşreb-î rindaneden, Yüz çevirmem nafile peymaneden, Bezmedikçe halet-i mestaneden, Çıkmam Allah etmesin meyhaneden" güfteli eserini bir sabah namazından sonra yazıp bestelediğini anlatır. Kendisine yöneltilen "Hayatınızın nerede sona ermesini isterdiniz?" sorusuna verdiği karşılık onun mana yönüne açıklıkla işaret eder: "Nerede olursa olsun, yeter ki hüsranlı bir son olmasın. Bir insan için en büyük bedbahtlık manen fakir ölmektir. Hele Allah ile arasını düzeltmeyen kimseye bütün cihan ağlasın!"[15] Başka söyleşilerinde de dinin müzik üzerindeki etkisini ortaya koyan açıklamalarda bulunur: "İlham Allah'ın verdiği bir his, bir duygu olduğu için aşka dayanan her mevzuda dinin, bahusus imanın büyük tesiri vardır."[16] Elindeki tespih tanelerini ağır ağır çekerken bu kez bir başka söyleşi gerçekleşir. "En büyük tevazu Cenabıhak'tadır. Bunu gören görür. Bütün kâinatın halikı bu kadar tevazu içinde bulunurken, biz fani insanların gurur gibi insanı alçaltan ve ruhî tekâmülümüze engel olan basit ruh hallerine düşmemiz garip olmuyor mu? Biz neyimizle övüne-

15 Sermet Sami Uysal, "Yesarî Asım Arsoy Anlatıyor", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 24, 1949, s. 2-4.

16 Girizan Tunârâ, "Mülakat Vermeyen Büyük Bestekâr Yesarî Asım Neler Anlatıyor?", *Salon*, sayı 40, 1949, s. 661.

bilir, neyimizle gururlanabiliriz ki?"[17] Yesarî Asım'ın şu ifadeleri de aynı istikamettedir. "Bestekârlığı kimden öğrendim diye sorsanız, size şu cevabı veririm: 'Allah'tan'."[18] Bu açıklamalar onun düşünce dünyasını ve hayata olan bakışını özetler niteliktedir. Kendini maneviyatın derin ummanına hiç tereddüt etmeden bırakan Yesarî Asım, duyan, hisseden, tefekkür eden ve bilerek yaşayan bir sanatkârdır.

Yesarî Asım yaşadığı dönemde hem şahsiyeti hem de sanatıyla sevilen, sayılan bir sanatkârdır. Nâzım Hikmet'in üvey oğlu Memet Fuat'ın çocukluk anılarında da Dutlu Köşk'ün kiracısı Yesarî Asım'ın özel bir yeri vardır. Onun ifadesiyle Asım ve iki ablası "Eski zaman terbiyesi almış, içine kapalı, ortalarda pek görünmeyen insanlardır." Evin bahçesinde uduyla komşularına verdiği mini konserler ablaların pek hoşuna gitmese de az sayıdaki dinleyicisini mest etmeye yetmektedir.[19]

Yesarî Asım'ın yaşamı toplumun geçirdiği büyük değişimlerden soyutlanarak anlaşılamaz. II. Abdülhamit devrinde başlayıp İkinci Meşrutiyet'e, bağımsızlık savaşından Cumhuriyet'e uzanan bir süreçte şekillenmiştir onun hayatı. Zıtlarla uyumun, kopuşlarla sürekliliğin karmaşasında olgunlaşan bir tarihsel süreçtir bu. Operet ve tango dönemiyle, Türk müziğinin okullaşma serüvenini başlatan Dârülelhân'ın kuruluşuyla, İstiklâl Marşı'nın kabulüyle, Türk müziğinin bir dönem yasaklanışıyla, hızlıca yapılmış film müzikleriyle renklenen bir kesittir. Tüm bu dönüşümler onun birikimini ve duyarlığını kökten etkilemiş, eserlerindeki geniş yelpazeyi ortaya çıkarmıştır. "Yüz yıl o güzel gözlere baksam yine kanmam" dizesiyle başlayan suzidil şarkıyı besteleyen zarafet de "Bende tanbur, sevgilimde bir keman" diye başlayan "popülistlik" müzikler de onun yaratıcılığının dönemin tanıklığını içerdiğinin göstergesidir.[20]

---

17 Baha Kayserilioğlu, "Yesarî Asım Arsoy", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 34, Eylül-Ekim 1950, s. 16.

18 Gavsi Ozansoy ve Edip Akın, "Yesarî Asım", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 6, 27 Temmuz 1950, s. 9.

19 Memet Fuat, *Gölgede Kalan Yıllar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 490-494.

20 Gönül Paçacı, "Artık Müziğin Makamı Yok", *Cumhuriyet*, 22 Ocak 1992, s. 20.

Denizkızı Eftalya Hanım*

-Neden denizkızı ismini koymuşlar?
Boğaziçi'nde mehtap âlemlerinde şarkı söylermiş,
13 yaşında umuma şarkı söylemeye başlamış.
Bu işte en çok kazanan o olduğu halde...-



Kemanî Sadi Bey'le muganniye Eftalya Hanım meslek hayatında birbirleriyle tanışmış, anlaşmış ve evlenmiş iki şöhrettir. Denizkızı namıyla maruf olan Eftalya Hanım memleketimizde en yüksek ücretle çalışan bir artist olarak da işaret edilir. Kendisinde musiki istidadının nasıl doğduğunu şöyle anlatıyor:

– Küçükten, çok küçükten beri alaturka musikiyi sevdim ve seviyorum. Babam, annem de bu musikinin perestişkârları [sevenleri] idi. Kendilerinden duya duya, göre göre hevesim arttı fazlaca üzerine düştüm. Çalışmaya başladım.

• *Umum karşısında ne vakit söylemeye başladınız?*

– 13 yaşımda. Fakat daha ziyade hususi ve aile toplantılarında. Rica ederler, ısrar ederler ve ben de incecik sesimle okumaya başlardım. Tanımadığım halk karşısında 1929 senesinden itibaren söyledim. İlk konserimi de bir plak angaj-

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Deniz Kızı Eftalya Hanım", *Vakit*, 27 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.

manı dolayısıyla Paris'te bulunduğum sırada, orada bir salonda verdim. Birçok Fransız artistleri ve bu arada Komedi Fransez'den* tanınmış bazı şahsiyetler vardı. Konserin sonunda geldiler, elimi sıktılar ve hararetle tebrik ettiler. Orada kendilerine Türk musikisi hakkında bir fikir verdiğim için büyük bir memnuniyet duydum.

• *Plak doldurmaya ne vakit başladınız?*
– 1928'de. İlk angajmanı Pathé ile yapmıştım.

• *Bu hayattan memnun musunuz?*
– Memnunum. Halk tarafından çok rağbet görüyorum. Bu itibarla memnuniyetim daima artırıyor da...

• *En çok beğendiğiniz arkadaşlarınızı söyler misiniz?*
– En çok beğendiğim Münir Bey'dir. Kendisini fevkalade takdir ediyorum. Kadınlardan da Neyyire Hanım'ı (Nerkis Hanım) ve Nebile Hanım'ı beğenirim.

• *Hikmet Rıza ve Sabahat hanımları?*
– Kendilerini hiç dinleyemedim. Sadece bir iki plağını dinledim. Fakat plaktan kati bir şey anlaşılmaz tabii.

• *Size denizkızı niçin diyorlar?*
Bu sorgu Eftalya Hanım'la Sadi Bey'i ve hatta misafirlerini bile gülümsemeye mecbur etti ve hemen hepsi bu noktanın birçok kimselerin alâkasını celp ettiğini, birçok suallere muhatap olduklarını söylediler. Eftalya Hanım küçükken Ortaköy tarafında otururmuş. O devirde Boğaziçi'nde çok sık sık mehtap âlemleri yapılırmış. Eftalya Hanım da arkadaşlarıyla veya ailesiyle birlikte sandalla Boğaz'da gezdiği vakit şarkı söyler ve söyledikleri her tarafta dehşetli bir alaka uyandırırmış. Bunun için kendisine "Denizkızı" lakabını vermişler. Sadi Bey, Eftalya Hanım sözünü bitirince, "İşte, bizim madam da küçüklüğünden beri bu suretle denizkızı olmuş!" *dedi.*

(*) Comédie-Française dünyanın en eski ulusal tiyatrolarından biridir.

• *Kazancınız için muhtelif rakamlar söyleyenler var, memnun musunuz?*

– Evet, rivayetler çok. Maahaza kazancımdan çok memnunum. Plaklardan da hem maktu [kesin] bir ücret hem de satış üzerinden hisse alırım.

• *En çok beğendiğiniz beste ve şarkı hangileridir?*

– Ah beyim! Bu sualinize hayli güç cevap verilir. Benim çok beğendiğim eskilerdir. Doğrusunu isterseniz şimdikileri mecburen okuyorum. Eskilerden de en beğendiğim sultaniyegâh bestedir: "Yar misalini ne zemin-ü zeman görmüştür." Sonra Hoca [Selanikli] Ahmet Efendi'nin eserlerini de severim.

• *Demek siz de Sadi Bey gibi musikimizin bugünkü halini beğenmiyorsunuz?*

– Evet, bugünkü hali ben de beğenmiyorum. Benim kanaatim de böyle. Bilhassa kadın okuyuculardan şikâyetçiyim. Erkek okuyucular saz heyetini doldurur, heyete bir azamet, bir canlılık verirdi. Kadınlar bu heyete girince bunlar kalmadı. Bu itibarla kadınların okuyuculuktan menedilmesine şiddetle taraftarım. Bu işte en fazla kazananlardan birisi olduğum halde, tabii diğer kadınların da menedilmesi şartıyla böyle bir memnuiyeti derhal ve teşekkürle karşılamaya, kabul etmeye hazırım!

• *Bazı arkadaşlarınız âdeta halktan şikâyet eder gibi oldular. Musikimizin meyhane musikisi haline geldiğinden, dinleyenlerden çoğunun eski, ağır ve sanatkârane besteleri beğenmediğinden, hafif şeyler istediğinden bahsettiler?*

– Bilakis efendim. Ben halktan çok memnunum, hiçbir şikâyetim yok. Halk eski eserleri de pekâlâ beğeniyor ve takdir ediyor. Ben yerine göre beste de okuyorum şarkı da. Aynı derecede rağbet görüyorum. Galiba iş bunu dinletmede, dinlenebilmededir!

Yıllar sonra nostaljik çağrışımlarla onun için yapılan çalışmalarda yaşamı hakkında yanlışlar yapılmış hatta sesi başka okuyucuların sesleriyle karıştırılmış olsa bile, yaşadığı dönemde hiçbir hayranı Eftalya'nın sesini kimseyle karıştırmayacak kadar tanır, hayatına dair her ayrıntı gazetelerde günün olayı gibi halkın hafızasına kazanırdı. Apartmanları, mücevherleri, yardımcılarıyla olan kavgaları, servetine rağmen bir türlü vazgeçemediği bohemliği şehir efsanesine dönüşerek dilden dile dolaşırdı.

Denizkızı Eftalya'nın efsanesi Boğaziçi'nin asude semtlerinden birinde Büyükdere'de başlamıştı. Osmanlı son dönemi deniz eğlenceleri içerisinde çok özel bir yere sahip olan mehtap âlemlerinin genç yaşında aranılan ve beğenilen isimlerinden biri olmuştu. Babası jandarma yüzbaşısı Yorgaki Efendi'nin "Haydi Efto söyle" demesiyle deniz üzerinde başlayan müzik kariyeri İstanbul sahnelerinde yıldızlaşmasına, Yunanistan'dan Paris'e, Kıbrıs'tan Mısır'a uzanan bir üne kavuşmasına giden yolun başlangıcı oldu.

Hocaları arasında Selanikli Ahmet Efendi gibi bir ismin olduğunu tespit etsek de gerek üslup ve repertuvar gerek musikinin nazari kısmını daha sonra yaşamını birleştireceği, sahnedeki en yakın desteği olan Kemanî Sadi Işılay'la geliştirmiştir. Gençlik yıllarında Ahmet Rasim, Avram Naum ve Bimen Şen'den de istifade ettiğinin altı çizilmelidir. Türk müziğinde tüm zamanların en iyi icracıları arasında sayılan Yorgo ve Aleko Bacanos kardeşler de Eftalya'nın konser ve plaklarında ona refakat eden üstatlardır.[1] Eftalya, ona hayran olanlar kadar, kadın sesinin alaturkada yozlaşmaya neden olduğunu, aslında bu musikinin erkek sesi üzerine kurulduğunu savunanların gazete köşelerinde yüksek sesle münakaşa ettikleri bir devrin sesidir. Ercüment Ekrem [Talu] onlardan biridir. Musikide kadın sesinden âdeta nefret eden Ercüment Ekrem, alaturka musikiyi kurtarmak is-

1 "Melek Sineması'nda", *Milliyet*, 24 Mart 1930, s. 6.

teyenlerin onu evvela kadın sesinden kurtarmaları gerektiğini söyler. Çünkü güzel erkek sesine hayrandır. "Türk musikisinin güzel erkek sesi üzerinde durduğuna, kadın sesinin bunu adileştirdiğine kanidir."[2] Böylesi çatlak sesler az da olsa duyulmaya devam edecektir.

Eftalya'nın sesi oldukça geniş ve parlaktır. İki oktavı aşan hacimli ve gür bir sese sahiptir. Mikrofonsuz okuduğu yerlerde sesi mekânı doldurabilmektedir. Kadın seslerde karanlık bir bölge olan pesleri oldukça berrak ve belirgindir. Tizleri de kafa sesine gerek hissetmeden göğüs sesiyle ulaşabileceği kadar yeterli ve geniştir. Bazı plak kayıtlarında daha erkeğe benzer okumayı tercih etmesi meşk ettiği kaynakların erkek orijinli ve bilhassa devrin popüler formu olan gazel okuyucularıyla etkileşimine bağlanabilir. Nitekim bir mezzo-soprano olan Safiye Ayla da ilk yıllarında Hafız Sami'den bir hayli etkilendiğini icrasıyla ortaya koyar. Fakat daha sonra kendi benzersiz üslubunu edinir. Böyle bir durum Eftalya için de söz konusudur. Bundan ötürü olsa gerek bazı çalışmalarda ses aralığı ve rengi dikkate alınmadığından başka icracılarla karıştırılabilmiştir. Eftalya'nın müzikal performansında dönemin zevki ve beğeni ölçütleri tespit edilebilir. Eşi Sadi Işılay ile kaydettiği hüzzam makamı ve semai usulündeki "İnan inan ey güzel" güfteli eserdeki düette Işılay ve Eftalya'nın üsluplarının ne kadar uyumlu olduğu dikkatlerden kaçmaz.

Hakkındaki söylencelerden birinde Atatürk, Nâzım Hikmet ve onun ismi yan yana gelir: Atatürk bir akşam genç ve yetenekli şair Nâzım Hikmet'i sofrasında ağırlamak ister. Gece yarısı Atatürk'ün davetini iletenlere Nâzım Hikmet'in "Ben Denizkızı Eftalya mıyım?" şeklinde sert yanıt vermesi şiirini meze gibi kullandırmadığına yönelik bir yüceltmeyi içerir. Ne var ki, Nâzım Hikmet bu şehir efsanesinin gerçek olmadığını Orhan Karaveli gibi dostlarına söylemiştir.[3]

Atatürk'ün 1927 yılında İstanbul'a dönmesi Denizkızı Eftalya'nın yaşamında da yepyeni bir başlangıca işaret eder. Savaş

2 Portreci, "Asrî Evliya Çelebi", *Akşam*, 16 Eylül 1937, s. 7.

3 Bilen Işıktaş, *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi Denizkızı Eftalya*, *a.g.e.*, s. 61-72.

ve işgal yıllarının sessizliğinin ardından Eftalya'nın sesi şehre hayat verir. Bundan sonra Atatürk'e konserler verecek, hatta bazen kendisinin bile haberi olmadan yıldızı yeni parlayacak olan Safiye Ayla'yla yarıştırılacaktır.[4] Atatürk, Eftalya'yı beğenerek dinlemekte ve takdir etmektedir. Örneğin 1932 yılı yaz sonunda Muhittin Bey'le Müşerref Hanım'ın oğulları Metin ve Üstün'ün sünnet düğününde bir ara Eftalya'yı dinleme arzusunu ifade eder. O sıralarda Belvü'de sahne almakta olan Eftalya bulunup getirilir ve sabahlara kadar hep beraber şarkılar söylenir.[5]

Eftalya ilk yıllarında çok müsrif ve bohem bir imaj çizse de sonraki döneminde kazancını eşi Sadi Bey'in desteğiyle yatırıma dönüştürmeyi başaracaktır. Eftalya ve Sadi ikilisinin Paris dönüşünde Haziran ayında İstanbul'da başlayan düzenli gazino hayatı çok geçmeden plak anlaşmalarıyla taçlanır. Gazeteler 1932'nin Ekim ve Kasım aylarında Columbia ve Sahibinin Sesi firmalarına doldurdukları plakların haberleriyle doludur. Denizkızı'nın, Bimen ve Sadi'nin Harbiye Belvü Bahçesi'nde, Arap revüsü Melike Cemal ve Muganniye Sabriye hanımlarla olan programları İstanbulluların yoğun ilgisiyle karşılaşır.[6] Londra Birahanesi, Sarayburnu Parkı, Çağlayan, Küçük Çiftlik Parkı ve Belvü'nün programlarında assolist hep Eftalya'dır. İlanlarda ondan "Şark Bülbülü" olarak bahsedilmekte, dokunaklı ve güzel sesiyle dinleyicilerini mest ettiği duyurulmaktaydı.[7]

Yalnız sahne ışıkları altında değil, beyazperdede de Eftalya efsanesi görülmektedir. Türkçe sözlü ve şarkılı ilk film 26 Mart 1930'da Melek Sineması'nda Denizkızı Eftalya Hanım ve Kemanî Sadi, Kemençeci Aleko, Udî Yorgo eşliğine seyirciyle buluşuyordu.[8] Bir başka filmdeyse bu defa Tanburî Refik'in şarkılarıyla izleyici karşına çıkıyordu. Şehir Bahçesi Sineması'nda

4 Işıktaş, *a.g.e.*, s. 64-66.

5 Songül Güneş, *İstanbul'un Son Şehremini, Atatürk Döneminin İstanbul Valisi ve Belediye Reisi Muhittin Üstündağ Muhiddin Üstündağ*, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, İstanbul, 2023, s. 186.

6 "Eftalya", *Tan*, 13 Haziran 1936, s. 12.

7 "Şark Bülbülü", *Milliyet*, 29 Haziran 1932, s. 4.

8 "Haftanın Filmleri", *Vakit*, 17 İkinci teşrin 1933, s. 7.

gösterilen "Leblebici Horhor" filminin yıldızı olarak da Eftalya'nın ismine rastlamak şaşırtıcı değildir.[9]

Yardım konserlerinin vazgeçilmez yıldızı Eftalya'dır. Galata Çocuk Esirgeme'de,[10] Fevziye Mektepleri Cemiyeti yararına konserde,[11] Hilâliahmer'in Ankara merkezi tarafından tertip ettiği fakir çocukların sünnet düğününde ve nicelerinde hep o vardır.[12] Bununla birlikte apartmanları, kıymetli taşlarla süslenmiş yüzükleri ve kazancı da daima insanların gündemindedir. Hatta kimi zaman musiki çevrelerinde başka sanatçıların kazançlarıyla kıyaslanmakta ve bu, bir ölçü gibi kullanılmaktadır. "Denizkızı'nın kazancına nispetle Münir Nurettin'in bir martı değil, bir saksağan bile olamadığı bu sözlerimle sabit olur" şeklindeki haberler dönemin basınında ilgi çekmektedir.[13] Gerçi Eftalya da basında iktisat konusundaki fikirlerini paylaşmaktan çekinmez. Tutumlu olmanın, israf etmemenin önemini dinleyicilerine anlatır. Bu arada günah da çıkarır. Zamanında çok savurduğunu, paranın değerini bilmediği günler olduğunu oysa şimdi bu durumun değiştiğini belirtir.[14]

Zamanının en popüler ve en çok izlenen yıldızı olarak[15] bazen sansasyonel açıklamalarda da bulunur. Bunlardan en dikkat çekicisi Eftalya'nın musikiyi bitirenin kadınlar olduğunu ifade etmesidir ki, bu çoğumuz için şaşırtıcı gelebilir. Ancak Eftalya bunun nedenini kendince şöyle açıklar: Musikiyi bilen, onun eğitimini almış olanlar değil de fiziğine güvenerek komşu gramofonundan öğrendiği iki üç akılda kalıcı basit şarkıyla sahneye çıkanlar yüzünden musiki bitmiştir.[16]

Osmanlı sonrası Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı geleneksel toplumda etno/dinsel ayrımlardan birine işaret eden

9 "Leblebici Horhor Ağa", *Ulus*, 23 Ağustos 1936, s. 8.

10 "Taksim Bahçesi'nde", *Tan*, 11 Ağustos 1936, s. 12.

11 "Feyziye Mektepleri", *Tan*, 4 Mayıs 1936, s. 4.

12 "Hilâliahmer", *Milliyet*, 21 Temmuz 1933, s. 8.

13 Kemal Emin Bara, "Musiki Davası", *Son Posta*, 14 Eylül 1937, s. 7.

14 "Halkın Sesi, Ekonomiye Hazırlanıyor musunuz", *Son Posta*, 12 Birinci teşrin 1935, s. 2.

15 "Denizkızı Madam Eftalya", *Nota*, sayı 13, 15 Birinci teşrin 1933, s. 53.

16 "Türk Musikisini Kadınlar Öldürdü", *Vakit*, 20 Mayıs 1934, s. 7.

Rum Ortodoks kimliğiyle dönemin en ünlü ses yıldızına dönüşmesi elbette kolay olmamıştır. Ulus inşası, nüfus mübadelesi gibi siyasi gerilim hatlarının üzerinde Eftalya kendine müzik yoluyla bir alan açabilmiştir. Sosyal duyarlılığı, yardımseverliği, ihtiyaç içinde olanlara koşarak yardımlarda bulunması, ücretsiz konserlere çıkması onu halkın gözünde daha saygın bir konuma taşımışsa da hastalığı dolayısıyla katılamadığı bir yardım konseri nedeniyle etnik kimliği ve dili üzerinden ne yazık ki, ağır ve haksız yergilerle karşı karşıya kaldığı da olmuştur.[17]

Ölümünün ardından çıkan yazıların çoğu güzellemelerle doludur ancak bu, son günlerinde yalnız bırakıldığı gerçeğini değiştirmemektedir. Boğaziçi'nin bülbül sesli Rum güzeli gazetelerde Türk musikisini yücelten bir isim olarak Türklükle de ödüllendirilir. Bir zamanlar onun okuyuşunu ve telaffuzunu diline dolayanların aksine Aka Gündüz, vefatından sonra yazdığı yazıda Eftalya'nın en hakiki, en tükenmez, en sonsuz şöhretinin sesinden geldiğini ve o sesin sadece Türk musikisini ebedileştirdiğini vurgular. "Bunun içindir ki Ortodoks Eftalya mükemmel bir Türk'tür. Türkün milli ve güzel sanatlarını kim benimser ve onun gibi kim şan ve şöhretiyle yaparsa o, mükemmel bir Türk'tür. Gomidas Vartabet, Leon Hancıyan, Karakaş, Bimen gibi; Zurnacı Yakomi, Lavtacı Ovrik, Kemancı Ağa, Kemençeci Anastas gibi... Onun sihirli kudreti sesindeydi. Türk bestesi, Türk şarkısı, Türk türküsü onun daima gülümser dudaklarında en yüksek ve cana yakın notu bulmuştur."[18] Derya Bengi'nin yerinde tespitiyle Denizkızı Eftalya "maziden kopup gelmiş, görmüş geçirmiş bir divadır ve Cumhuriyet'in reddedemeyeceği değerli bir mirastır."[19]

Eftalya'nın görkemli sanat yaşamı kadar sahnelerdeki sonu da dramatiktir. 1936 yazındaki Boğaziçi'ndeki sal üzerinde gerçekleşen konserin ardından sağlığı hızla bozulur. Bazılarına göre genç yaşlarındaki hızlı yaşamı onu ve kalbini yıprat-

17 "Hilâliahmer'den Esirgenen Ses", *Zaman*, 28 Eylül 1934, s. 2.

18 Aka Gündüz, "Kırk Yıl Öten Şark Bülbülü Sustu", *Tan*, 24 Mart 1939, s. 5.

19 Derya Bengi, *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 1 (1923-1950), Her Savaştan Bir Yara*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020, s. 75.

mıştır. Boğaziçi'ndeki son konser bunun sadece görünür sebebidir. O gecenin tanığı Betül Mardin'in anılarında yıllar sonrasında bile sal üzerinde rüzgâra karşı şarkı söyleyen kadın imgesi canlılığını koruyacaktır.[20] Eftalya'nın son yılları kendi köşesinde geçmişin anılarıyla baş başa geçer ve 15 Mart 1939'da gözlerini yumar.

20 Salâh Birsel, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 40.

Kemanî Sadi Bey*

-Denizkızı 13 yaşında halkın karşısına çıktı.
Sadi Bey 12 yaşında-



Denizkızı Eftalya Hanım'ın kocası Kemanî Sadi Bey de kendisinde musiki istidadının nasıl uyandığını şöyle anlatıyor:

– Benimki hayli enteresandır. Evvela pederden irsen intikal etti. Bizim peder, İstanbul'da musiki muallimliğiyle tanınmıştı. İsmail Efendi derlerdi. Birkaç maruf musikişinasa da ders vermişti. Bu itibarla evimize devrin en maruf musikişinasları sık sık gelirlerdi. Musikiye meyil galiba çok dinlemekle oluyor ve ilk örgüyü o örüyor. Hülasa efendim, sekiz yaşımdan beri musikiyle meşgul oluyorum. On iki yaşımdan itibaren de bu yüzden geçinirim, evime bakarım. Diğer taraftan on iki yaşında sahneye çıkarak çalmak suretiyle galiba bir rekorum da vardır. Ud da çalarım. Tanburî Cemil Bey'den çok istifade ettim. Hocam da merhum Rıza Bey'dir. Bununla beraber piyasa hayatına tamamıyla atılmaklığım on sekiz yaşında olmuştur. Şimdi otuz altı yaşındayım.

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Kemanî Sadi Bey", *Vakit*, 29 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.

• *Hayatınızdan memnunun musunuz?*

– Şimdi memnunum. Bu sayede ferih fahur [bağımsız] yaşayabiliyoruz. Mesleğimi çok severim. Düşününüz ki, tahsilimi bile bırakmama bu aşk sebep olmuştur.

• *Eftalya Hanım'la ne vakit evlendiniz?*

Gramofon plakları doldururken kendisiyle tanışmıştık. Anlaştık ve evlendik.

• *Başınızdan geçen heyecanlı vakalar?*

– Umumi Harp'te askerliğim çıkmıştı. Bu da bir vazifeydi tabii. Fakat kemanımdan mahrumiyet bana çok ıstıraplı günler geçirtti. Bundan sonra Anadolu'da üç buçuk sene süren muallimliğim ve gına [şarkı söyleme] dersleri müfettişliğim de vardır.

• *Avrupa'ya seyahatiniz nasıl olmuştu?*

– Üç buçuk sene evvel. Bir plak angajmanı dolayısıyla Paris'e gittik. Eftalya Hanım'la beraber konserler verdik. Muvaffak olduk ve çok iyi tesirler bıraktık.

• *Alaturka-alafranga bahsinde ne düşünüyorsunuz?*

– Bizim musiki... Doğrudan doğruya milli musikimizin bir hususiyeti vardır. Bundan harice çıkılırsa bizim musikinin katiyen zevki kalmaz. Bizim musiki çeyrek sesler dolayısıyla armonize edilememesi yüzünden yalnız ruhî ve hissî bir musiki olarak kalmıştır. Benim kanaatim budur. Çeyrek sesli makamlar hazfedilmedikçe [ortadan kaldırılmadıkça] musikimiz armonize edilemez, edilemiyor ve bundan dolayıdır ki, monoton vaziyetinde kalmaya mahkûm görünüyor. Bizim tarzımız fazla yükselmeye müsait olmadığı gibi bugünlerdeki görünüşü de sadece bir tuvalet meselesidir. Eski klasik eserlerimiz tamamen heder olmuştur. Yeni eserlerin güftelerinden başka bir kıymeti yoktur.

Sadi Bey'in bu sözlerini Eftalya Hanım tasvip ediyor, fakat misafirleri, bestekâr Nebiloğlu Hakkı Bey doğru bulmuyor. İki musiki adamı bir hayli münakaşa ediyorlar. Nebiloğlu Hakkı Bey'le de görüştüğüm için bu münakaşalardan burada bahsetmeye lüzum görmüyorum ve Sadi Bey'e soruyorum:

• ***Peki, bu işin çaresi?***

– Bir dâhiye lüzum var. Evet, ancak bir dâhi yetişmeli ki, bizim musikiden bir inkılâp yapacak bir kudret gösterebilsin. Beklediğimiz adam alafranga musikiyi de, alaturkayı da tamamıyla bilmeli. Aynı zamanda büyük bir vukuf ve zevk sahibi de olmalıdır. Ben bu hale çok acıyor ve bir dâhinin çıkmasını dört gözle bekliyorum. Herkesin bahse karışması müzisyen, bestekâr olması beni musikiden ikrah ettiriyor [tiksinmek], bana bu tarz musikiyi çalmaktan uzaklaşmak hissini veriyor dersem bilmem samimiyetime inanır mısınız? Evet, emin olunuz ki, sahneye ikrahla [zorla] çıkıp akkompani [eşlik] ediyorum.

• ***Kimleri beğenirsiniz?***

– Mevcutlardan okuyuş itibarıyla memleketin yegânesi olan Münir Bey'e meftunum. Çalanlardan Kemanî Reşat Bey'i, Udî Nevres Bey'i beğenirim. Bunlar hâkim ve muktedir adamlardır. Yorgo ile Nubar'ı da teknik itibarıyla mükemmel bulurum. Eskilerden Dede ve Zaharya'nın eserleri hiç şüphe yok ki, nefis şeylerdir. Şimdi ne o zamanki dinleyiciler ne o nağmeler kaldı. Yeni bestekârlara gelince Nebiloğlu Hakkı Bey'le, Yesarî'nin şarkıları güzeldir, halk tarafından memnuniyetle karşılanıyor.

• ***En sevdiğiniz şarkı?***

– En sevdiğim şarkı malum amma, sahibiyle dargınım.[1] Fakat haydi söyleyeyim. En beğendiğim şarkı: "Sana gönül verdim" şarkısıdır ki, bu tamamen yeni bir çığırda bestelenmiştir. Çok hoşuma gider.

---

1 Kemanî Sadi'nin gücendiği kişi eserden anlaşıldığı üzere Tanburî Selahattin Pınar'dır.

Kemanî Sadi [Işılay] (1889-1969): Sahnede benzersiz bir maestro

Sadi Işılay bir devri temsil eden şahsiyetlerin başında gelir tıpkı Kemanî Reşat gibi. Benzer biçimde gazinolarda zamanın büyük şöhret yapmış solistlerine eşlik eden önemli yay üstatları vardır. Necati Tokyay, Nubar Tekyay, Hakkı Derman ilk akla gelenler arasındadır. Işılay da başta Denizkızı Eftalya olmak üzere Mahmure Şenses, Mualla Gökçay, Safiye Ayla ve Münir Nurettin gibi ses sanatkârlarına sıklıkla refakat etmiştir. Erişilen ses kayıtlarındaki taksim ve eser icralarını dinlediğimizde uzun yay tekniğiyle sesleri ara vermeden kesiksiz olarak birbirine bağlayıp çaldığı örnekler dikkatimizi çekmektedir. Reşit Çağın'ın arşivinden ulaşabildiğimiz Işılay'ın özellikle hicazkâr ve karcığar makamlarındaki taksimlerinde kendine has tavır kolaylıkla anlaşılmaktadır. Bağlı çalmayı sadece yayla değil, melodik istiflerinde uzun uzun sıraladığı cümlelerde de fark etmekteyiz. Kullandığı makamın seyir özelliğini "klasik" anlayışla geleneksel estetik zevki keman sazının ve müziğimizin perde/çeşni zenginlikleriyle harmanlayarak başlı başına bir ekol olmayı başarmıştır.

Onun bu ayrıcalıklı müzikal yolculuğu beslendiği kaynaklar ve dönemin en yetkin kişilerinden istifade etmiş oluşuyla ilgilidir. Kemanî Aşkî, İhsan, Memduh ve Kemanî Zafiraki'nin 1900'lerin başında İstanbul'un Şehzadesi'nde çalgılı mekânların vazgeçilmez fasılları arasında yer aldıklarını biliriz. Tam bu zamanların içerisinde Sadi Bey'in babasının Laleli'deki kıraathanesine musiki meşki için gelenlerin içerisinde Şevki Bey, Kanunî Hacı Arif Bey, Kemanî Tatyos, Hafız İsmail bulunur. Henüz ilkokul çağında eline aldığı kemanıyla onların arasında yetişir. Sahneye ilk çıkışı on iki yaşındayken Musiki-i Osmaniye Cemiyeti'yle Selanik'te verdikleri bir konserdir. Şehzade Sebahattin Efendi'nin köşklerinde haftada iki gün yapılan musiki toplantılarında Tanburî Cemil ve Bestenigâr Ziya Bey'den onlarca fasıl geçerek kendini geliştirir. Denizkızı Eftalya ile evlenmesi iki sanatkâr için oldukça başarılı geçecek bir kariyeri be-

raberinde getirir. 1928 ve 1932 yılları arasındaki Paris döneminde hem ünlenmiş hem de kazançlarını artırmışlardır. İstanbul'a geldiklerindeyse onları gazino, plak, konser ve sinemayla çevrelenen renkli bir müzik yaşamı beklemektedir. Mısır, Suriye, Irak, Yunanistan gibi ülkelerde konserler verirler.

1939'da eşi Eftalya'yı kaybetse de müzik çalışmalarına ara vermez Işılay, piyasa çalışmaları dışında resmî kurumlarda da görev alır. Nitekim İstanbul Konservatuvarı İcra Heyeti'yle 1941 yılında çalışmaya başlaması ona farklı bir vizyon getirecektir. Eğitimde eksikliğini hissettiği metot meselesi onun söyleşilerde altını çizdiği meseleler arasındadır. Sadi Bey'in kanaatince bugünkü bestekârların içerisinde eski devirde yetişenler kadar kabiliyetli isimler vardır. "Fakat bunlar arasında zamana uymak ve geçinebilmek gayretiyle eser yaptıklarından asıl kabiliyetlerini gösteremiyorlar."[2] Sadi Bey kemanıyla, udu ve sesiyle plaklar doldurmuştur. Sadettin Kaynak, Lemi Atlı ve Selahattin Pınar onun sevdiği bestekârlardır. Şarkı, saz eseri ve epeyce fazla aranağme yazan Işılay buna rağmen "Ben bestekâr değilim" diyerek tevazusunu göstermektedir. Onun amacı çaldığı bir eseri en iyi şekilde ifade edebilmektir. Yalnız kendi zevki için ve hiçbir endişeye kapılmaksızın kendi deyimiyle "huzur içinde" bestelediği şarkıların başında segâh makamındaki "Ruhunda ölen nağmede sevda sesi var mı?" güfteli eser gelmektedir. Ancak dönemin genel akımına o da uymuş, şarkılı filmler için eserler yazmıştır; üç yüzü aşkın film müziği bestelemiştir.

Sadi Bey'in 23 Eylül 1943'te Taksim Belediye Gazinosu salonunda Münir Nurettin, Necmi Rıza, Malatyalı Fahri, Safiye Ayla, Hamiyet Yüceses ve Zehra Bilir'in katılımıyla jübilesi gerçekleştirilir.[3] Sanat geceleri, jübileler belli yıllar arasında tekrarlanabilir. Sadi Bey'in jübileleri de öyle olur. Dost çevresinin yıldız solistleriyle katılımını gerçekleştirdikleri 1943'teki jübileden sonra Işılay'ın beste üretiminde artış başlayacaktır. 1950'de 5-6 kadar şarkı bestelediğini söylerken 22 Ağustos 1959'deki jübilesine giden süreçte eser sayısı belirttiği rakamın birkaç katına çı-

2 Sadettin Gökçepınar, "Sadi Işılay", *Akşam*, 13 Haziran 1950, s. 4.

3 "Sadi Işılay'ın Jübilesi", *Cumhuriyet*, 22 Eylül 1943, s. 2.

kacaktır. Onun icrasını en güzel cümlelerle özetleyenlerden biri, eşsiz nağmeleriyle, sazından çıkardığı sesle kendisine hayran bırakan Tanburî İzzettin Ökte'dir. Sadi Bey'in jübilesi için hazırlanmış fasikülde Ökte, "Sadi ile sayısız konserler verdik. Bir tek bozuk ses bastığını duymadım. Bir milimetre ileri veya geri, basabilir insanın parmağı. Hayır, o daima notların en sıhhatlisini bastı" der. Sadi Işılay'ın üst düzey müzisyenliği birlikte çalıştığı bütün üstatlarca takdir edilir. Nitekim Alâeddin Yavaşca da benzer biçimde şunları ifade eder: "Sadi Işılay, çok sağlam bir kemandı, gazinolarda da çalardı. İcra tarzlarını, mesela piyasayı veya radyoyu çok iyi ayırmasını bilen bir sanatkârdı. Radyodaki ve sahnedeki Sadi Işılay arasında fark vardır."[4]

Onun icrasını takdir eden isimlerden biri de Tanburî Cemil'in meclislerinde yer alan Pertev Demirhan'dır. İyi sazlarla yapılan Türk musikisi taksimlerinin iyi çalınan Batı müziği parçaları gibi onu aynı derecede heyecanlandırdığından söz eder. İstanbul Radyosu'nda Sadi Işılay'ın eviç makamında büyük bir maharetle yaptığı keman taksimini dinlediğini, dilkeşhâveran makamındaki sabah selâsını andıran bazı cümlelerin kendisini oldukça etkilediğini hatta ağladığını söyler.[5] Onu yakından dinleyenlerden Yılmaz Öztuna ise Sadi Bey'in icrasını şu şekilde anlatır: "Umumi ve musiki tahsili görmeyen, pratikten yetişen Işılay, Türk musikisinin son asırda kemanda yetiştirdiği en iyi sanatkâr sayılabilir. Virtüözlükle ilgisi olmamakla beraber, fevkalade müzikalitesi ve taksimlerinin muntazamlığı ile büyük ve haklı bir ün yaptı. (...) Yayın tamamını kullanır, falsosuz, kuvvetli, çok müzikal ses çıkarırdı."[6]

Sadi Bey, zaman zaman eğlence sektöründe işletmeci olarak da çalışmıştır. 1939-1940 yıllarında Beyoğlu'ndaki Ambassador mekânını revize edip "Kemanî Sadi Salonu" adıyla işletmeye başlar. Bu dönemde kendi idaresindeki saz heyetiyle birlik-

4 (ed.) Sinan Sipahi, *Alâeddin Yavaşca*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s. 65.

5 General Pertev Demirhan, *Mûsikî Düşüncelerim*, Ebüzziya Matbaası, İstanbul, 1946, s. 35.

6 Yılmaz Öztuna, "Işılay, Kemanî Sadi", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 374.

te Mualla Hanım gazinolarda isim yapmaya başlar.[7] Ünlü ses yıldızlarının vazgeçemediği bir eşlikçidir Sadi Bey. Safiye Ayla da bunlar arasındadır. Birlikte Kıbrıs'ın Lefkoşa ve Leymosun [Limasol] şehirlerinde düzenlenen konserlere katılır.[8] Ayla'nın Atatürk ile ilgili hatıraları arasında onun da yeri vardır. Atatürk, saz takımında mutlaka Kemanî Nubar ile Sadi Işılay'ı ister, onların olmadığı müzik ortamından tatmin olmaz.[9]

Her icra platformunda saygınlığıyla adından söz ettirir Işılay. 1953 yılında İcra Heyeti'ni yöneten Refik Fersan'ın geçirdiği bir rahatsızlık sonrasında Nevzat Atlığ heyetin idaresi için çağrılır. O tarihte Sadi Işılay hem kemanî hem de şef yardımcısıdır. "Nevzat Bey, biz bu şekilde çalıştık; değiştirilmesini düşündüğünüz, şöyle icra edilirse daha iyi olacak dediğiniz yerler varsa, ona göre çalalım, istediğiniz gibi olması için yeniden çalışabiliriz" demesi Atlığ'ın yıllar sonra aklından çıkaramadığı anılar arasında yer alır.[10] Sazının üstadı, deneyimli bir müzisyen olarak çok iyi bildiği ve tatbik ettiği sanat ahlâkını genç şefe aktarmaktadır. İcra Heyeti'yle konserlerde keman çalarken düzenlenen ses yarışmalarında veyahut sınavlarda jüri üyesidir.

Arada her sanatçının yaşamında olduğu gibi tatsız hadiseler de yaşayacaktır. Konservatuvarın İlmî Kurul'unda, sahnelerde, radyoda çalıştığı Tanburî Refik Fersan ile sürtüşmeleri olur. *Vatan* ve *Dünya* gazeteleri aracılığıyla birbirlerine açık mektup gönderirler. Mevzu konservatuvar konserleridir. Işılay vaktiyle kendisine "Senin yerine kimseyi koymamıza imkân yoktur", "Sanat âleminde rakipsiz sanatkârsın" diyen Refik Fersan'a kırgınlığını belirtir.[11] Neyse ki, her iki üstadın karşılıklı muhab-

7 "Borsa Kıraathanesi", *Tan*, 3 Ocak 1939, s. 1.

8 Nazif Süleyman Eboğlu, "Türk Müzik Sanatkârlarının Kıbrıs'a Gelmeleri Münasebetiyle Bir Teklif ve Bir Temenni", *Hür Söz*, 25 Kasım 1946, s. 1.

9 Bildik'in anlattıklarına göre, Atatürk, Tanburî Selahattin Pınar, Udî Nevres, Udî Yorgo, Kemanî Necati Tokyay, Kemençeci Aleko'yu da pek sever. Hele Hafız Yaşar'ın sesine hayrandır. Cemaleddin Bildik, "Atatürk'le İlk Karşılaşma ve İkinci İmtihanın Notu", *Akşam*, 14 Ocak 1948, s. 5.

10 Ergun Balcı, *Nevzat Atlığ Mûsikîmizle Övünmemiz İçin*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2005, s. 113.

11 (ed.) Hikmet Özkahraman, *Basında Nevzat Atlığ, 1949'dan Günümüze*, Üstün Eserler, İstanbul, 2010, s. 42-43.

bet ve saygısı konunun büyümesini engeller. Gördüğü takdire rağmen çok ağır eleştirilere de muhatap olur Işılay. Osman Şevki, bir konser sonrasında rahmetli Reşat'ın yerini dolduramadığını iddia ederek Işılay'ı sert cümlelerle tenkit eder; onu klasik bir konserde gazino üslubunda çalmakla suçlar. Ferahfeza gibi bir makama bol bol –re bemol– nağmeleri katarak ve kendisini Dede'nin musikisiyle asla bağdaşmayan gazino nağmelerine terk ettiğini hem ferahfeza makamını ifa edemediğini hem de Dede'nin ruhunu incittiğini yazar.[12]

Her durumda Osman Şevki gibi düşünenlerin sayısı azdır. Sadi Işılay, Cinuçen Tanrıkorur için keman icrasında çok önemli olan yayın tamamını kullanma tekniğini –ciddi bir müzik eğitimi geçirmemiş olmasına rağmen– üstün kabiliyetiyle ilk defa başarıyla uygulayan kişidir. Hatta aşağı ve yukarı çekişlerde yayın eklenme yerini kaybetmeyi büyük ustalıkla başarması ve icra sırasında yayını hemen hiç kaldırmaması yüzünden, musiki çevrelerinde "çember yayla çalan kemancı" olarak anılmıştır.[13] Türk müziğinde gerek sahnelerde gerek radyo ve plaklardaki seçkin icrasıyla yer edinen, Eftalya'dan Mualla Gökçay'a ve Zeki Müren'e kadar birçok yeteneğin kendini bulmasında rolü olan Sadi Işılay, 1954 yapımı "Beklenen Şarkı" filminin finalindeki mütebessim haliyle Yorgo Bacanos, Burhanettin Ökte ve birçok değerli üstatla Türk müziği tarihinde ses hafızasını taşıyanlar arasında hatırlanmaktadır.

12 Osman Şevki Uludağ, "Dede Efendi Konseri Münasebetiyle", *Tasviri efkâr*, 9 Birinci teşrin 1941, s. 2.

13 Cinuçen Tanrıkorur, *Türk Müzik Kimliği*, (yay. haz) İsmail Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004, s. 295.

Nebiloğlu Hakkı Bey*

-Birçok musiki eserleriyle şöhret kazanmış olan bu zat, musikimizin halini ve istikbalini anlatıyor-



Nebiloğlu Hakkı Bey, yeni ve eski birçok eserleriyle şöhret kazanmış bestekârlarımızdan birisidir. Kendisinde musiki istidadını nasıl duyduğunu şöyle anlattı:

– Musikiye istidadım irsen ve çocukluğumda validemden ve akrabamdan dinlemek suretiyle doğmuş, musikişinaslarla sık sık temas etmek neticesinde de olgunlaşmıştır. Musiki hayatına udla beraber girdim ve yalnız evimde tahsilime halel getirmemek üzere musikiyle inkıtasız [kesintisiz] meşgul oldum. Bu arada ressam olduğumu da söylemeyi unutmamak isterim. Bu şubede de çalıştım. Fakat bu çalışmam hususi mahiyette kaldı.

• *İlk besteniz nedir?*

– İlk bestem mi? İşte düşündürücü bir mesele. Maahaza rağbet gören eserlerimden ilki "Kara Kız" şarkısıdır. Bestekârlık âlemine dökülüşüm ve halka ismimi tanıtışımdaki saik de, Harbi Umumi'deki vazifem esnasında gözlerime

(*) "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Nebiloğlu Hakkı Bey", *Vakit*, 31 Kânunuevvel 1932, s. 2.

arız olan hastalığım bugün beni malûl vaziyette bırakmış olmasıdır.

• ***Halkın hangi şarkılar daha çok hoşuna gidiyor?***

– Milli tarzda, fakat orijinal, yani gayri menus [alışılmadık] ve yepyeni bir kalıpta yaptığım eserler halkın hoşuna gidiyor. Çünkü bu janrda başka eser dinlememiş olduğundan, yenilik dikkati celp ediyor.

• ***Musikimizin bugünkü halini nasıl buluyorsunuz?***

Bundan evvelki yazımda, Nebiloğlu Hakkı Bey'in Kemanî Sadi Bey'in fikirlerine iştirak etmediğini, münakaşa ettiklerini işaret etmiştim. Bu sorguma Hakkı Bey'in verdiği cevap aynı zamanda Sadi Bey'in fikirlerine de cevap oluyor. Bunlar cidden dikkate değer. Hakkı Bey diyor ki:

– Bu hususta düşüncem şudur: Musikimizin bugünkü hali eskisine nazaran prozodik oluşundan dolayıdır ve iyi bir inkişafa doğru gidiyor. Şunu evvelemirde işaret edeyim; eski klasik musiki eserlerinde o bestenin güftesi, sırtında taşıdığı bestenin mahiyetinden bihaberdir. Keza kaziyenin [meselenin] aksi de sahihtir, yani beste de güfteden haberdar değildir. Eski musikinin beste kısmı mükemmeldir. Fakat güfteyle birlikte katiyen sevimsiz olur. Nitekim revacını gittikçe kaybetmektedir. Bugünkü halk musikimizin güftesi de, sırtında taşıdığı bestenin mahiyetini biliyor, yani güftesiyle bestesi birbirleriyle kaynaşmış, kelimeleri anlaşılabilir bir halde telaffuza müsait eserler halkımızca seviliyor. Milli musiki dediğimiz umumiyetle bu prozodik eserlerden ibarettir ve harsen [kültür bakımından] çok tekamül etmiş, emsaline rast gelinmeyecek derecede zevkini olgunlaştırmış lehçemize, lisanımıza, ahlâkımıza uygun, hususi ve milli tavır ve edasını tamamen giyinmiş âdeta Şark bahçelerinde toplanan bir demet çiçek olmuştur.

Armoni ve alafranga bahsine gelince, ben şu kanaatteyim: Melodisi kendisini tatmin etmeyen bir millet onu zenginleştirmek için suni süslerle bezemeyi arzu edebilir. Bu, sırf bir

sanata temas eder. Bundan dolayıdır ki, milli musikilerini bırakıp alafranganın merhametsiz basamaklarına ayak uydurularak ve majör-minör gamları dediğimiz tonalitelerden ve bunların nakil kabiliyetlerinden istifade edilerek ortaya armoni, kontrpuan ve kanon tarzları ve ilimleri çıkmıştır. Bütün Garp'ta bunlar tedris edilmekte ve tatbikatı her yerde işitilip gidilmektedir. Rica ederim, muazzam bir orkestranın melodi çalan partisi hariç olmak üzere diğer kısımlarını susturunuz; ortada çırılçıplak, düpedüz, sapsade, hatta zevksiz, tatsız, tuzsuz bir melodi kalacaktır ki, o da yalnız kaldığını görünce sağına soluna bakarak utanıp susacaktır. Demek Garp musikisini bize haşmetiyle, renkleriyle, şekilleriyle sevdiren, sanattan başka bir şey değildir.

İkinci bir şık, kullanılan apareylerdir [araçlardır]. Alaturkamızın tebliğ vasıtası mahdut birkaç saza inhisar ediyor. Kemanı, piyanoyu, klarneti harice çıkarırsak tebliğ vasıtası çok sade kalıverir. Bunu bir orkestrayla mukayese edince şüphesiz orkestra partiyi kazanır. İcra kabiliyeti yükselmiş, sanata daha uygun şekilde, muhtelif tonda sesler çıkarabilen Avrupa apareylerinden istifade etmeliyiz. Çeyrek sesli makamlarımız hariç olmak üzere majör-minör gamlarına tamamıyla tevafuk makamlarımızdaki bazı eserleri armonize edip, bu muazzam orkestralarda çaldırmak çok mümkündür. Bu tecrübeler yapılmış ve dinletilmiştir de. Fakat buna rağmen bizim kulaklarımız aradığını bulamamış, fakat belki gözlerimiz sevimli bir manzara karşısında kulağımızın duyamadığını telafi etmiştir. Zevk çok tuhaf şeydir. İnsan alıştığını ister. Yeni bir şeye alışmak, nihayet ondan zevk alabilmek, belki bizim için güçtür. İnsan neyle ülfet ederse hamuru onunla yoğrulur. Muhakkak alafranga istiyorsak alaturkayı tamamen susturup çocuklarımıza tamamen alafrangayı dinletmek lazımdır. Bu takdirde kısa bir zaman sonra hem alaturka tarihe karıştırılmış ve haliyle onu sevenler de mazileşmiş olabilir. Fakat biz elimizdeki mücevherin kıymetini takdir etmiyorsak bu bizim pısırıklığımızdan ileri gelir. Allah razı olsun o Profesör [Joseph] Marx'a ki, tanpone edilmiş bazı delikleri açtı da biraz teneffüs etmek

imkânı hâsıl oldu. Biz ne söylesek dinlenmiyordu. Bir Profesör Marx iddiamızı tevsik suretiyle bizi tasdik etmiş oldu. Fakat bu tasdik yalnız Marx'ın değildir. Birçok Avrupalı âlimler de bu fikirdedir.

Bir tarihte bir gazetede okumuştum. Deniyordu ki: Eğer Avrupalılar bizim musikimizi beğenselerdi, daha uzakta olan zenci musikisini[1] Avrupa'ya nakletmezler de alaturkayı naklederlerdi. Ne yanlış fikir! Mesele hakikatte şudur: Zenci musikisinin basitliği Avrupa musikisiyle ülfetin imkânını hazırlayıvermiştir. Avrupalılar bu kadar akılsız mıdırlar ki, bizi atlatıp oraya gitsinler? Hayır, onlar çok mütekamil kimselerdir. Yalnız alaturkanın makam zenginliklerini, işleme zenginliklerini kendi apareylerinde, kendi tonalitelerinde tatbike imkân bulamamışlardır. Şunu da ilave edeyim ki, alaturka tebliğ vasıtalarıyla arz edilen herhangi bir eser dinleyicide alaturka hissini uyandırabilir. Keza aynı eser Garp apareyleriyle icra edildiği vakit de dinleyiciler üzerinde alafranga tesirini göstermektedir.

Şu halde, boş oturmaktansa bu sahada bilhassa majör-minöre tevafuk eden makamlarımızda hafif armonizelerle halka eser dinlete dinlete nesli atiyi, musikimizin milli rengini kaybettirmeyerek Garb'a yaklaştırmış oluruz. Fakat çeyrek sesli makamlarımızı şimdilik bozmaya kalkmayalım. Onları yetişecek dâhinin buluşuna terk edelim.

• *Kimleri beğenirsiniz?*

– Okumak meselesi başlı başına bir âlemdir. Söylenecek eserin mahiyetini tamamen ihata etmek [kavramak] lazımdır. Eser neşeli olabilir, elemli olabilir, müstereddidâne [tereddütle] olabilir, temennikâr olabilir. Bunlardan hangisine uygunsa sesin ahengini buna göre idare etmek lazımdır. Okuyucu bir hatibe benzer. Hatibin kondurduğu puanlar, yaptığı jestler neyse şarkı okuyandaki hareketler de odur. Eserin karakterini gösterebilen bir kimse ancak iyi okuyucudur. Teganni

1 Nebiloğlu belli ki Amerika'daki caz müziğini kastetmektedir.

bahsi çok mühim ve bizde de bir hayli ihmal edilmiş bir şubedir. Beğendiklerime gelince, bunu tayin etmek güçtür. Yukarıki sözlerimde işaret ettiğim noktaları kim kavrayabilmiş ve tatbik sahasına koymuşsa işte bunları beğeniyorum!

Nebiloğlu İsmail Hakkı (1893?-1965): Yaşamı seslerle resmeden besteci

Yaşadığı talihsizlikler sonucu genç yaşında görme yeteneğini kaybeden Nebiloğlu İsmail Hakkı, İstanbul'da Nişantaşı'nda yüksek bürokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Mehmet Nebil Bey ile Fatma Melek Hanım'ın oğludur. Doğum yılını 1895 diye belirtse de, onunla ilgili yayınların büyük kısmında 1893 yılı geçer. Kabataş İdadisi'ndeki öğreniminin ardından Mekteb-i Hukuk'tan mezun olur. Dönemin her aydını gibi iyi Fransızca öğrenir. Birinci Dünya Savaşı'nda yedek subay rütbesiyle Kafkas ve Çanakkale cephelerinde bölük komutanlığı görevinde bulunur. Yaşamının sonuna kadar onu karanlıkta bırakacak olan trajik hadise savaş içinde yaşanır. Bazı kaynaklarda Kafkas cephesinde telgraf hattı döşerken soğuktan etkilenerek kör olduğu şeklinde anlatılsa bile kendisiyle yapılan bir söyleşide Keşan'dayken bir gece düşman topçu ateşi sonucu görme yeteneğini kaybederek malul gazi olarak emekliye ayrıldığını belirtir. Bir müddet çeşitli okullarda öğretmenlik yapar. Ardından kendini tamamen musiki çalışmalarına verir.

Yaşam ondan görme yeteneğini esirgese de o, renkleri ve sesleri iç dünyasında yaşayarak ilhamı notalara döker. Gözlerini yitirmeden önce resimle uğraşmış, Hoca Ali Rıza gibi üstat isimlerden istifade ederek özellikle suluboya tekniğinde eserler ortaya koymuştur. Ressam Hoca Ali Rıza, İsmail Hakkı'nın babası için ve kızı için de resim yapmıştır. Resme olan sevgisi çocuklarına da geçmiştir. Yakın arkadaşları arasında yer alan ressamlardan Hayri Çizel, üstadın kızına resim dersi vermiştir. Hocası Ali Rıza Bey'in yumuşak tarzının izleri ve besteciliğinin

şiirsel anlatımı resimlerinde fark edilir. Doğayı izlenimci bir şekilde ifade eden İsmail Hakkı Bey, ışık ve gölgeyi oldukça başarılı kullanmıştır. Aydıngün'ün düşüncesince canlı ve parlak renkleri tercih eden İsmail Hakkı Bey'in rahatsızlanmadan önceki hayata bakış açısı resimlerinden okunmaktadır.[2] Ancak savaş sonrası yeni koşullarda yaşamını dolduran yegâne sanatsal uğraş bestekârlığı ve yanından ayırmadığı udu olacaktır.

İlk musiki eğitimini küçük yaşlarda annesinden ud öğrenerek alan İsmail Hakkı, Udî Afet'ten aldığı kısa süreli ud dersleri dışında herhangi bir hocası olmamasına rağmen şahsi çalışmalarıyla kendini yetiştirir. Tanburî Cemil, Bestenigâr Ziya, Giriftzen Asım ve Muallim İsmail Hakkı gibi musikişinasların çevresinde bulunarak onlardan istifade eder. Saz, kanun ve keman öğrenir. Sesinin güzelliğiyle tanınan ve 1920'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in kurduğu İstanbul Opereti Topluluğu'nda sahne sanatkârı olarak rol alan İsmail Hakkı Bey'in kendi düşüncesince ilk bestesi, "Sîne-i gül-rengine hep haleden şal gerseler" mısraıyla başlayan suzinak şarkıdır. 500'ün üzerinde eser bestelediğini ancak büyük kısmının güftesi de kendisine ait olan bu eserlerin çoğunun notasının bulunmadığını son yıllarında söylemiştir. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*'nde onun eserlerinden tespit ettiği kırk dört şarkının listesini vermiştir.[3] Özcan'a göre TRT repertuvarında bunlardan ancak on beşi kayıtlıdır. Rahmi Kalaycıoğlu ise *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı*'nda on dört şarkısının notasını yayımlamıştır. "Doldur ey sâkî bu cem bezminde bir gün mey biter" mısraıyla başlayan yegâh ve "Beklerim her gün bu sahillerde mahzun böyle ben" mısraıyla başlayan hüzzam eseri günümüzün sevilen şarkıları arasındadır.[4] Bununla birlikte Öztuna, onun eserlerinin sayısını tespit ederken ilginç bir yorumda

2 Şengül Gündoğan Aydıngün, "Cumhuriyet Dönemi Öncesi Ressamlarımızdan İsmail Hakkı Nebiloğlu (1893-1965)", *Antik&Dekor*, sayı 47, Haziran-Ağustos 1998, s. 234.

3 Yılmaz Öztuna, "Nebiloğlu, İsmail Hakkı", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, cilt 2, s. 102.

4 Nuri Özcan, "Nebiloğlu, İsmail Hakkı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2006, cilt 32, s. 473-474.

bulunur: "1943'te yegâhtan son derece parlak bir şarkı bestelemiş, bunun dışında dikkate değer hiçbir eserine rastlanmamıştır. Hatta şarkılarının hemen hepsinde üslup zevksizliği olduğu söylenebilir."[5]

İsmail Hakkı, şiirle, müzikle, resimle, oyunculukla ilgilenmiş, ailesinin verdiği bilgiye bakılırsa bir ara mühendis mektebine de devam etmiştir. Birinci Dünya Savaşı tüm bunları sekteye uğratmıştır. Bundan sonraki süreçte yeteneklerinin hepsini sadece müzik yönünde kullanmaya başlamıştır. İstanbul'un işgal yıllarında maddi zorluklar çeken Nebiloğlu, piyango bileti dahi satmıştır. İşgal sonrasında gençlik zamanlarında öğrendiği ud onun beste yapmasına yardımcı olur ve radyoyla ilişkisi bu dönemde başlar. Kızı Nevvare Hanım bu süreçte babasının gözü rolünü üstlenerek çalışmalarında en büyük desteği vermiştir. Kendisi piyano ve şan eğitimi aldığından babasının eserlerini notaya yazacak kadar bilgi sahibidir. Zaman zaman bu besteleri birlikte okurlar, radyoya da beraber gidip gelirler.

Nebioğlu İsmail Hakkı, İstanbul'un muhtelif semtlerinde bir yaşam sürer. Nişantaşı, Yıldız, Moda ve Fatih, bu semtlerden bazılarıdır. Ancak Fatih ona yeni bir sosyal çevre edindirir. Nebiloğlu evinde toplantılar düzenler, devrin önemli entelektüellerini ağırlar. Komşuları arasında meşhur İslâm âlimi Elmalı Hamdi Yazır gibi isimler, konukları arasında Münir Nurettin Selçuk, Musahipzâde Celal ve Atatürk'ün manevi kızı tarihçi Afet İnan da vardır. Bu dostluklar onların unutamayacağı hatıralarla doludur.[6]

Nebioğlu İsmail, geleneklerine bağlı, evini eski zevke uygun döşemiş, eski terbiyeyi önemseyen biri olsa da yeniliklere açık bir insandır. Kendisiyle yapılan söyleşilerde musiki konusundaki fikirlerini paylaşırken çokseslilige gidecek sürecin ne şekilde ve hangi aşamalarla olması gerektiğine değinir. Joseph Marx'ın düşünceleriyle yakınlık kurması devrin tartışmalarını yakından takip ettiğini de gösterir. Onun nazarıyla maziyi bil-

5 Öztuna, *a.g.e.*, s. 102.

6 "İsmail Hakkı Nebiloğlu-Mûsıkîşinas Portreleri 4", Biyografi Enstitüsü, https://www.youtube.com/watch?v=ZTDMZ2HX338 (erişim 01.12.2023)

meden bir gelecek kurulamaz. O yüzden Türk müziğini bilmek ve öğrenmek gerekir ancak bunun yanında Batı müziğini biliyor olmak ikinci bir servet olacaktır. Kızı konservatuvarda Batı müziği eğitimi görür. Nebiloğlu'nun evinde ud ve kemanın yanı sıra üzerinde Beethoven, Verdi gibi büyük bestecilerin resimlerinin yer aldığı bir piyanonun olması şaşırtıcı değildir.[7]

İsmail Hakkı Bey, radyodaki çalışmalarının yanı sıra yetiştirdiği öğrencilerle de müzik yaşamına katkılar yapmayı sürdürür. Bu isimlerden biri İnci Çayırlı'dır. Anılarında hocasından samimi hislerle bahseden Çayırlı, onunla mesleğinin başlarında tanıştığını söyler. Hocası konuşkan, esprili ve insan seven biridir. İsmail Hakkı Bey'in udu bir nevi gözleridir. Görmediği şeyleri onla anlatır. Zengin bir iç dünyaya ve ürküten bir altıncı hisse sahiptir. Ayrıca engin bir iç âlemde yaşar. Yukarıda değindiğimiz Öztuna'nın yorumunun aksine Çayırlı, Nebioğlu'nun bestelerinin temiz ve değişik üsluplu olduğunu, seçtiği güftelerin de melodileri kadar zevkli olduğunu belirtir.[8] Hoca öğrenci arasındaki bağlılığın bir göstergesi olarak Nebiloğlu, nişaburek makamında bestelediği "İşte ser-i zülfü zerrin, sarı güldür sevdiğim" adlı eseri İnci Çayırlı'ya ithaf eder. Eserin güftesi akrostiştir.[9]

Üstattan istifade etmiş bir başka önemli okuyucuysa Alâeddin Yavaşca'dır. İkilinin yolları 1952-1953 senelerinde, bir programında İsmail Hakkı Bey'in hüzzam makamındaki "Beklerim her gün bu sahillerde, mahzun böyle ben" güfteli şarkısını okumasının ardından gelen bir telefonla kesişir. Seans sonrası Yavaşca'ya gelen telefondaki tonlu ve ahenkli, etkileyici İstanbul şivesiyle konuşan ses Nebiloğlu'na aittir. Genç icracı-

7 Nusret Safa Coşkun, "Bizde Niçin Bestekâr Yetişmiyor?", *Son Telgraf*, 4 Haziran 1938, s. 5.

8 Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı, İ. Hakkı Nebiloğlu*, Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı Yayınları, İstanbul, sayı 25, 1978, s. 511.

9 İnci Çayırlı anılarında hocasının kendisine sahnede okuması için iki şarkı daha yaptığını ancak bunların yıllar içinde kaybolduğunu kaydeder. Murat Derin, *Müziğin Güzel Günlerine Yolculuk İnci Çayırlı'nın Anıları*, Pan Yayınları, İstanbul, 2015, s. 119; Orhan Tahsin, "İnci Atalay", *Hayat Mecmuası*, sayı 107, 24 Ekim 1958, s. 8.

ya teşvik edici iltifatlarda bulunduktan sonra onunla tanışmak isteğini dile getirir. Böylece yıllar sürecek bir dostluk ve meşk ilişkisi başlamış olur.[10] Kadıköy'deki evlerinde buluşmaları sırasında Yavaşca, bestekârın aynı zamanda Sadettin Arel'in öğrencisi olduğunu da öğrenir. Nazariyat bilgisinin sağlamlığını buna bağlayan Yavaşca'ya göre, nazariyatı en iyi bilenlerden biri hocası Nebiloğlu'dur.[11]

Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey yaşadığı dönemde saygı gören ve dost mahfillerinde aranan bir simadır. 1932 ve 1933 yılları arasında radyolarda sıklıkla yer verilen ve halkın dinlemekten zevk aldığı bir isimdir. *Milliyet* gazetesinin düzenlediği bir ankette en çok dinlenen ve sevilen sanatçılar arasında adı geçer.[12] Yalnızca öğrencileri değil, devrin ünlü yıldızları da ona karşı dostluklarını göstermekten kaçınmazlar. 1935 yılında Harbiye Belvü Bahçesi'nde onun için bir gece tertip edilir. Programa Belvü Saz Heyeti ile Safiye Hanım ve Bestekâr ve Muallim Fahri Bey katılmıştır.[13]

Gördüğü sevgi ve itibara rağmen burukluğunu yaşadığı konular vardır. Bunlardan biri de 500 kadar olduğunu söylediği eserlerinin çoğunun ilgisizlik sonucu kaybolmasıdır: "Rahmetli ailem bunları muhafaza etseydi ve kızım da aynı titizliği gösterseydi şimdi pek çoğu meydanda olurdu."[14]

---

10 Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı, İ. Hakkı Nebiloğlu*, Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı Yayınları, İstanbul, sayı 25, 1978, s. 531.

11 (ed.) Sinan Sipahi, *Alâeddin Yavaşca*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011, s. 49.

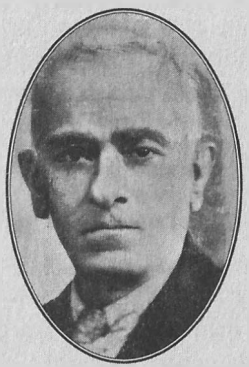
12 "Anketimize Gelen Cevaplar", *Milliyet*, 16 Temmuz 1933, s. 5.

13 "Bay Hakkı Gecesi", *Akşam*, 9 Ağustos 1935, s. 16.

14 Rahmi Kalaycıoğlu, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı, İ. Hakkı Nebiloğlu*, Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı Yayınları, İstanbul, sayı 25, 1978, s. 512.

Lavtacı Ovrik Efendi*

-Bu zat 42 senelik bir çalgıcıdır. Saltanat devrinde çektikleri müşkülat: Umumi yerlerde şarkı söyleyemezlerdi. Bir gün başlarına bir kadeh indi-



Lavtacı Ovrik Efendi tam 42 senelik çalgıcıdır. Devrinin çok şöhretli bir siması olan ve koşma ile mani tarzlarında mütehassıs sayılan Ovrik Efendi, bugün artık kullanılmaz bir saz olan lavtasıyla beraber piyasadan çekilmiş bir vaziyettedir. Ancak hususi davetlerde bulunuyor ve ancak böyle davetlerde musiki hasretini bir kere daha dindirmeye imkân buluyor. Diyor ki:

– Musiki hevesim küçükken başladı. Sesim güzelmiş. Bu itibarla kiliselerde müezzinlik ediyordum. Sonra lavtaya meylettik. Lavtacılar da hem çalar hem okurlardı. İşte bu işe böylece başladık, devam ettik. Dile kolay tam 42 sene çalıştık. Güzel günler geçirdik. Fakat zaman bu. Her zaman bir âşığın devranıdır. Şimdi de zaman gençlerin.

• ***Bu kırk iki sene içinde başınızdan geçen heyecanlı hatıralar tabii çoktur değil mi?***

(*) "Lavtacı Ovrik Efendi", *Vakit*, 3 Kânunusani 1933, s. 1 ve 9. Yazar, meşhur lavtacının adını Uvrik olarak yazmışsa da dönemin gazetelerinde Ovrik şeklindedir. Burada yaygın kullanımını tercih ettim.

– Tabii mesleğimizde en fazla müşkülâtı saltanat devrinde çektik. İçkili yerlerde saz çalmak o devirde çok güçtü. Âdeta kellemiz koltuğumuzda gezerdik. Bendegândan [padişahın hizmetinde] olanlar, saray mensupları, zaptiyeler buralara her dakika musallat olurlardı. Şimdi Cumhuriyet devri bütün bu zorbalıkları temizledi, götürdü. Şimdi her şey iyi, her meslek rahat ve kolay şartlar içinde. İşte başımdan en heyecanlı, en korkulu hâdise de bu devirlerde geçti. Bir gün Kınalıada'da o vakit meşhur olan "Nasihat Destanı"nı okuyorduk. Bunun içinde söyle bir kıta vardı:

"Kovma muhanneti, kovdun yeter / Kahraman edersen karşına biter / İyiye bir kem söz ölümden beter / Ve lakin namertte namus ar olmaz!"

İşte bunu okurken başımıza birdenbire bir bira kadehi indi. Sonra beş on kişi önümüze dikilip saldırmalarını [büyük bıçak] çektiler. Az kaldı öbür dünyaya gidiyorduk. Bereket versin bir polis vardı, yetişti, kurtardı.

• ***Peki sebep?***

– Sebep muhannet kelimesi!

• ***Muhannet de nedir?***

– Mihnet canım... Bu, her nedense o vakit muhannet diye okunurmuş... Bize hücum edenler de muhanneti, Muhammet zannetmişler! İşte efendim, bizi oradan Kartal kazasına, mahkemeye de götürdüler fakat sonra bir manası olmadığını anlayarak koyuverdiler.

Başımıza gelen ikinci heyecanlı vakalardan birisi de şu: Bir tarihte Ermeni vakası olmuştu bilirsiniz; işte o zaman bütün sazlar, tiyatrolarda yasak edilmişti. Sonra padişah tekrar müsaade etti. Biz de Şafak Bahçesi'ne giderek çalmaya başladık. Ortada hiç müşteri yoktu. Fakat yine biz çalıyorduk. Meğer bizim görmediğimiz bir köşede tek bir müşteri varmış: İri yarı bir Arnavut silâhşor. Bu adam yerinden birden fırlayarak bize Arnavut havası çalmamızı emretti. Başladık çalmaya. Fakat nedense hoşuna gitmedi. Gözleri kan içinde masaları de-

virerek yanımıza geldi. Yeleğinin düğmelerini çözmeğe başladı. Uzakta bulunan sivil memurlar bu esnada vaziyeti görerek: "Eyvah zavallıların işi bitti" demişler! Bizse bu esnada tırıl tırıl titriyorduk. Derken efendim birdenbire palasını çekerek asılı lambaya bir tane vurdu, yere indirdi. Fakat tam o anda oradan bir kanun geçmez mi? Hızır mısın mübarek? Geldi, kulağına bir şey söyledi, sırtını okşadı, eline de bir de cigara verdi, yumuşattı. İşte bundan da böylece kurtulmuştuk.

• *Sanatınızdan memnun musunuz, kazanır mıydınız?*

– Memnundum. Saz o vakitler yalnız cuma, pazar günleri vardı. Çalgıcılar beş kuruştan yüz kuruşa kadar kazanırdık. Sonra eğlentiler, düğünler vardı. İyi kazanırdık, iyi de yerdik.

• *Hangi şarkıyı beğenirdiniz?*

– Ooo... Kırk iki sene içinde kaç şarkı geldi geçti. Bunlar hatırda kalır mı? Ben her makamı beğenirim. Hepsinin güzel güzel tarafları var. Sonra saba gibi, bestenigâr gibi söylenmek için ayrı saatleri ve vakitleri olan makamlar var. Eskilerden öyle üstatlar var ki, sayılamaz. Yenilerden Selahattin Bey'in şarkılarını beğenirim, maharetle yapılmıştır, ruhnevaz [ruh okşayan] şeylerdir. Sonra birçok fasılları ihya eden Bimen Efendi'yi de çok beğenirim.

• *Alaturka-alafranga bahsine ne dersiniz?*

– Bizce alaturka alafrangadan daha zengin, daha kıymetlidir. Bir alaturkacı genç Avrupa'ya giderek mükemmel bir alafrangacı olabilir fakat bir ecnebinin gelip mükemmel bir alaturkacı olmasına imkân yoktur. Alafrangayı da severim ancak alaturka başkadır.

Musikimiz Arapçalaşıyor iddiasına da hak vermem. Bizim musikimiz Arap musikisine yakındır. Fakat içine Arapça bir nağme karışmış diye musikimiz Araplaşıyor demek doğru değildir. Musikiyi biraz da tabiat doğurur. Bu itibarla bir musiki parçasında belki Japoncadan bir nağme de bulunabilir. Bu takdirde bu musikiye Japonca mı diyeceğiz? Mesela Tat-

yos Efendi'nin saz semaisi baştanbaşa Arapça nağmelerle doludur. Şimdi bu adam bunu Arapça diye mi yaptı? Tabii hayır. Elverir ki oğul, yapılan beste kulağa uygun gelsin ve temiz olsun.

Fasıl müziğinin vazgeçilmezi: Lavtacı Ovrik [Hovrik/Ovrestes Kazasyan] (1872-1936)

İstanbul Kumkapı'da doğan Ovrik, Türkiye Ermenileri Patrik Vekili Senpad Episkopos Kazasyan'ın kardeşiydi. Lavtacı Sarı Onnik'ten lavta ve Türk musikisi öğrendi. Döneminde piyasanın önde gelen lavtacılarındandı. İstanbul folkloru içinde gelişen koşma, semai ve divan gibi halk şiirinin bestelerini okumasıyla ünlenmişti.[1] Ahmet Rasim'in verdiği bilgilere bakılırsa en iyi destan söyleyenler arasında Ovrik ve hocası Sarı Onnik yer almaktadır.[2] Edebiyatımızın güçlü kalemlerinden Salâh Birsel de onların bu yönüne işaret eder.[3] Ovrik Efendi'nin en meşhur şarkılarından biri hicazkâr makamındaki "Mestim bu gece"dir. 1930'lu yılların sonunda radyoların popüler repertuvarları arasında kendine yer bulmuştur. Müzeyyen Senar, 19 Aralık 1936'da Dolmabahçe'de Atatürk'ün huzurunda bu şarkıyı büyük bir başarıyla okuduğunu anılarında belirtmektedir.[4]

Direklerarası adıyla ünlenen Şehzadebaşı Caddesi'nde yer alan ve edebi metinlere geçen Fevziye Kıraathanesi, İstanbul'un en seçkin sazende ve hanendelerinin fasıl yaptığı bir müzik mahfiliydi. Fasıl ya Kemençeci Vasil'in yahut Kemanî Memduh Efendi'nin idaresinde yönetilirdi. Çalan ve okuyan sanatkârlar Memduh veya Vasil'den biri olurdu. Hafız Osman,

1 Yılmaz Öztuna, "Ovrik Kazasyan", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 173.

2 Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 152.

3 Salâh Birsel, *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 156.

4 Radi Dikici, *Müzeyyen Senar Efsanesi, O Bir Devdi, Bir Devirdi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016, s. 62.

Tanburî Cemil, Udî Ali Rıfat, Rauf Yekta, Lemi Atlı ve Rahmi Bey gibi devrin musiki alanındaki önemli isimleri bazı geceler yapılan faslı takip etmek için bu mekâna gelirlerdi. Lavtacı Ovrik burada yapılan fasılların vazgeçilmez sazendeleri arasında yer almaktaydı.[5] Bunun dışında Kemençeci Vasil ve Lavtacı Ovrik, Sakızağacı'ndaki İspiro'nun Gazinosu'nda birlikte çalışmaktaydılar.[6] Ovrik Efendi bu şöhretli günlerinde lavta eğitimi de veriyordu. En iyi öğrencilerinden biri Mesut Cemil'di. Babası Cemil Bey'in evde yalnızken lavta çaldığını, tatlı ve kalın sesiyle okuduğunu hatıralarında nakleder. Ancak lavtayı babasından değil, Ovrik Usta'dan öğrenir.[7]

Dönemin müzik piyasasında curcuna usulünde eserler ve köçekçeler halkın coşkulu anlarına daha çok eşlik ederler. Dans esnasında icra edilen müzik formlarından biri olan tavşancalarda özellikle lavta, kemençe ve zilli tefler kullanılır. Beyoğlu'nda Royal Gazinosu'nda Kemençeci Anastas, Lavtacı Ovrik, Udî Mısırlı İbrahim ve Hanende Karakaş bahsettiğimize benzer bir repertuvarla sahne alırlar. Yine Taksim'de Eftalipos Gazinosu'nda Kemanî Selanikli Ethem, Udî Arşak, Kanunî Şemsi, Hanende Ahmet ve Lavtacı Ovrik çalgılarıyla Ramazan Bayramı'nda ahenk kurarlar.[8]

---

5 Reşat Ekrem Koçu, "Fevziye Kıraathanesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 10, 1970, s. 5727.

6 Ahmet Bülent Koçu, "İspiro'nun Gazinosu", *Servet-i Fünun (Uyanış)*, sayı 2379, 26 Mart 1942, s. 8. Sazendeler arasındaki bu yakınlık onların müzik yaşamlarında oldukça etkilidir. Ancak bağlılıkları kimi zaman hüzünlü sonlara neden olabilmektedir. Lavtacı Ovrik ile aynı sahneyi paylaşan kemençe üstadı Vasil'in vefatı üzerine Lavtacı Hristo o kadar derinden etkilenir ki, sefalet içende yaşamaya başlar ve üzüntüsünden intihar eder. Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, (haz.) Uğur Derman, Kubbealtı Neşriyâtı, İstanbul, 2012, s. 130.

7 Mesud Cemil, "Lavta", *Musiki Mecmuası*, sayı 276, 1972, s. 4. Eğitim meselesi açılmışken şu noktaya değinebiliriz: "Nağmeler evi" anlamına gelen, Osmanlı'da kurulan ilk resmî ve sistemli konservatuvar olan Dârülelhân'ın ilk döneminde (1917-1923) ders veren hoca kadrosunda lavta öğreten kimse yer almamaktadır; her ne kadar müzik encümeni ve Dârülelhân talimatnamesinde 7. faslın 40. maddesindeki çalgılar arasında lavta sayılsa bile. Kubilay Kolukırık, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-elhân ve Dârü'l-elhân Mecmuası*, Barış Kitap, Ankara, 2015, s. 35 ve 44.

8 Ruhi Kalender, "Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 23, 1978, s. 426.

1930'lar Ovrik'in ömrünün son demleridir. Onun şerefine Kırmızı Değirmen/Mulen Ruj'da muhteşem musiki ziyafetleri verilir.[9] Tarihî konserlerin verildiği Saray Sineması'nda İstanbul Sanatkârları Cemiyeti Heyeti, Safiye Hanım, Tanburî Refik ve Kemanî Sadi ile Kemal Niyazi ve arkadaşlarının dışında Lavtacı Ovrik Baba ve grubu gecenin yıldızları arasındadır.[10] Bu kez Çiftlik Parkı'nda Tanburî Selahattin [Pınar] gecesi düzenlenir. Ünlü müzisyenlerin bir arada olduğu özel bir program ayarlanır. Selahattin Bey bestelediği şarkıları uduyla bazen de tanburuyla çalar, okur. Yer yer kendisine Udî Marko, Kemanî Cevdet refakat eder. Lavtacı Ovrik Efendi ve Kanunî Artaki de klasik repertuvardan eserler seslendirir. Ovrik'in "Sevsem azarlar, sevmesem azarlar, Öpsem azarlar, öpmesem azarlar" ara nağmeli türküsü de dinleyenler tarafından çok beğenilir.[11] Aynı yıl Belvü Bahçesi'nde Baba Ovrik gecesi tekrar düzenlenir.[12]

Sevenlerinin onu son yıllarında yalnız bırakmadığını, en azından özel etkinliklerle hatırladığını görmek sanatçı açısından önemlidir. Yine Taksim'de Kışlık Belvü Bahçesi'nde Ovrik'in sanat yaşamının 50. yılı kutlanır.[13] Hem mutluluk hem de veda aynı yılda üstadı bulur. Mide ülserinden İstanbul'da 64 yaşında vefat eder.[14]

---

9 "Lavtacı Ovrik Efendi", *Cumhuriyet*, 22 Kânunuevvel 1933, s. 7.

10 "Saray Sineması", *Akşam*, 15 Mayıs 1934, s. 4.

11 İskender Fahrettin, "Tanburî Selahattin Bey'i Dinlerken", *Vakit*, 25 Ağustos, 1934, s. 4.

12 "Baba Ovrik Gecesi", *Akşam*, 13 Ağustos 1934, s. 12.

13 "Lavtacı Ovrik Baba'nın 50. Yıl dönümü", *Akşam*, 17 Kânunusani 1936, s. 12.

14 Yılmaz Öztuna, Lavtacı Ovrik'in vefat ettiği yıl olarak 1936'ya işaret ederken, Rona'ya göre bu tarih 1940'dır. Mustafa Rona, *50 Yıllık Türk Musikisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1960, s. 110.

Neyzen İhsan Bey*

-Eski Dârüttalim'in şefi piyasaya nasıl atıldı?-



Neyzen İhsan Bey, görüştüğüm birçok musikişinaslar tarafından "Ah nerede" diye tahassürle [özlemle] anılan eski Dârüttâlim-i Musiki Heyeti'nin şefidir. Şimdi bir barda çalıyor. Kendisinde musiki istidadının nasıl doğduğunu şöyle anlattı:

– Bu istidat diyebilirim ki irsidir. Babam, Allah rahmet eylesin, Bestekâr Şevki Bey'in en iyi arkadaşlarından biriydi, sık sık buluşurlardı. Musiki sohbetlerini ve fasılların kulak misafiri olarak ben de dinlerdim. Bunun bir neticesi olarak 1317'de [1899-1900] ney çalmaya başladım. Bir iki sene sonra da bilahare Dârüttâlim'i beraberce kurduğumuz Fahri, Nazım ve Kemanî Ömer beylerle buluştuk. Meşrutiyet bidayetine [başlangıcına] kadar bu suretle gizli gizli, ötede beride toplanarak çalıyor, musiki aşkımızı tatmine uğraşıyorduk. Malum ya, o devirde birkaç kişinin bir araya gelmesi memnu [yasak] idi. Meşrutiyet'ten sonra İsmail Hakkı merhumun riyasetinde kurulan Musiki-i Osmani Cemiyeti'nde bir-iki sene çalıştık. Bizde o zamanlar cemiyetler payidar olamadığından bu cemiyet de inhitata [çöküşe] sürüklenmeye başladı. Ben

(*) "Kimlerdir? Neyzen İhsan Bey", *Vakit*, 6 Kânunusani 1933, s. 1, 6.

ayrıldım, Fahri ile Nazım da ayrıldılar ve Fahri Bey bu arada "Dârüttâlimi-i Musiki" ismiyle bir mektep ruhsatnamesi aldı. Fevziye Kıraathanesi'nin üst katında birer ikişer bizi topladı. Bu teşekkül birçok faaliyetlere sahne oldu. Ufak tefek inkılaplar geçirdik. Mütareke aralarında da Beyazıt'ta Moda Kıraathanesi'ne taşındık. Bir Ramazan da orada çalıştık. Sonra piyasa hayatına atıldık.

• *Bu güzel teşekkülün dağılmasının sebebi nedir?*

– Dağılmanın sebebi şudur: Bugünkü musiki şekli. Biz fazla mutaassıptık. Rakı içilen yerde çalmayacak derecede mutaassıptık. Buna kadınlar da inzimam edince [eklenince] heyet dağıldı.

• *Tekrar bir toplanma mevzu bahis midir?*

– Şimdilik değil. Bunu yaparsa zaman yapacak.

• *Hayatınızdan memnun musunuz?*

– İsterseniz olmayınız ve eğer açlığa idmanınız varsa... İşte çok şükür geçiniyoruz.

• *Ya mesleğinizden?*

– Fevkalade. Gerçi bu kadarı söylenecek şey değil ama düşününüz ben 14 sene adliyecilik yaptım da onu sonra feda ettim. Hukuk mektebini bile ikinci sınıfta bıraktım. Bunlar hep musiki aşkının neticeleridir tabii.

Bugünkü musiki şeklini bütün ısrarıma rağmen İhsan Bey söylemek istemedi:

– Bu bapla beni söylemekte mazur görünüz. Çünkü ben henüz çalıyorum. Memlekette musikiyi bizden çok iyi bilenler, bizim henüz eline su dökemeyeceğimiz musiki adamları var. Onlar söylesinler ve söylemek onların hakkı! Yalnız şu kadar söyleyebilirim, ben klasik musikiyi severim. Size şunu da ifşa edeyim: Radyo programına bakarsanız, benim çaldığım akşamlarda bir de söyleyici olarak "Abdülgaffarzâde Hafız Sudi"

ismine rastlarsınız. Bu adam kimdir, bilir misiniz? Bu adam benim ve dikkat ederseniz söylediklerim de hep eski şeylerdir.

İhsan Bey'in anlattığına göre bu hayli tuhaf bir hikâyeciktir. Galiba bir gece radyoda şarkı söyleyenlerden birisi hastalanmış, gelmemiş. Mesut Cemil bir söyleyici arıyormuş, İhsan Bey'e "Sen okuyuver" *demiş. İhsan Bey de razı olmuş. Beraberce bir isim aramışlar ve "Hafız Sudi"de karar kılmışlar. Mesut Cemil de İhsan Bey'i dinleyicilere bu suretle takdim etmiş. Ertesi akşam aynı vaziyet. Fakat bu sefer Ruşen Ferit,* "Bu iş sadece Hafız Sudi diye olur mu ya... Buna bir de zâdelik lazım!" *demiş. İşte Apdülgaffarzâdelik de böyle ortaya çıkıvermiş.*

• *Eski bestekârlardan kimleri en çok beğenirsiniz?*

– Dede Efendi ile Zaharya'yı. Yenilerden hepsi iyi çalar, hepsi iyi okur!

• *Tercih ettikleriniz yok mu?*

– Söyleyip de zorla âlemi kendime düşman mı edeyim!

• *Peki, en heyecanlı anınız?*

– Bir cemm-i gafir [büyük cemaat] önünde yaptığım ilk taksimdir. 1325 senesindeydi. Mahmut Şevket Paşa tarafından tertip ettirilen bir deniz eğlentisinde üç vapurla Beykoz'da toplanılmıştı. Burada binlerce kişinin önünde musiki fasılları yapıldı ve ısrar üzerine ben de bu arada bir taksim yapmıştım. İşte en heyecanlı dakikalarım burada geçti.

Mektepten sahnelere musikide bir nefes: Neyzen İhsan [Aziz] Bey (1884-1935)

1884 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Babası dönemin Maliye Bakanlığı'nda memur Aziz Bey'dir. İhsan Bey, Vefa Lisesi'nden mezun olduktan sonra hukuk fakültesine geçmiş ve adliyede zabıt kâtipliğinde bulunmuştur. Ney üflemeyi Bahariye Mevle-

vihanesi Şeyhi Hüseyin Efendi'den, musikinin teori kısımlarını Hacı Kirami, Bestenigâr Ziya, Kaşıyarık Hüsameddin, Muallim İsmail Hakkı, Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel gibi devrin yetkin üstatlarından öğrenmiştir. 1908 Meşrutiyeti'nin ilk aylarında kurulan Musiki-i Osmanî Cemiyeti'nde bir süre bulunduktan sonra Balkan Savaşı sırasında Türk müziği sevgisi ağır basar ve memuriyetten çekilerek Udî Fahri [Kopuz] ile birlikte Dârüttâlim-i Musiki gibi zamanın pek çok değerli sanatkârını içinde barındıran Türk musiki topluluğunun oluşumunda başat rol üstlenir. 1916 yılında çalışmalarına başlayan Dârüttâlim-i Musiki, özel musiki okullarının en uzun ömürlü ve en verimli olanlarından biridir.[1]

Neyzen İhsan Bey, 1914'te Beşiktaş Musiki Cemiyeti'ini kurar. Muhiddin Erev, Hakkı Derman, Şerif İçli gibi isimler buranın öğrencileri arasındadır.[2] İhsan Bey'in öğrencileri içinde Neyzen Şevki Sevgin yer almaktadır. İlk senelerinde hocasının etkisinde kalsa bile sonraki yıllarda kendi has tavrını bulmuştur.[3] İhsan Bey'in müzisyenlerle kurduğu iyi ilişkiler onun müzik piyasasında takdirle anılmasını sağlamıştır. Udî Cevdet Kozanoğlu, İhsan Bey'le iyi görüştüğünü ve kuvvetli bir dostluğa sahip olduğunu söyler.[4] Neyzen İhsan, Tanburî Selahattin ile Londra Birahanesi'nde Denizkızı Eftalya'ya, Av Lokanta ve Birahanesi'nde Müzeyyen [Senar] Hanım gibi ünlü isimlere eşlik eder.[5]

Müzik tarihimiz açısından birçok önemli adımda ismine rastlarız neyzenin. Her türde eseri icra etme vasfına sahip İhsan Bey bir oyunda da karşımıza çıkar. Tarihî dram türünde halk

1 Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 74. Kuruluş yılını 1912 olarak gösteren kaynaklara da rastlamaktayız.

2 Yılmaz Öztuna, "İhsan Aziz Bey, Neyzen", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 383.

3 Orhan Araslı, "Neyzen Şevki Sevgin'i Kaybettik", *Musiki Mecmuası*, Sayı 254, 1970, s. 17.

4 Cevdet Kozanoğlu, *Radyo Hatıralarım*, (haz.) M. Nazmi Özalp, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara, 1988, s. 6.

5 "Denizkızı Eftalya Hanım", *Milliyet*, 6 Ekim 19332, s. 8; "Av Lokanta ve Birahanesi", *Akşam*, 13 Kânunuevvel 1934, s. 16.

hayatını canlandıran, toplumsal hicvi öne çıkaran musikili komedi biçimindeki ilk eser olan Musahibzâde Celal Bey'in yazdığı "İstanbul Efendisi" İlk kez 1917'de Benliyan Kumpanyası ve sonra İstanbul Operet Heyeti tarafından oynanır. Bu çalgılı piyesi geleneksel Türk müziği eserlerinden derleyerek Leon Hancıyan uyarlar. Suphi Ezgi ve onun ardından Fahri Kopuz besteler. Suphi Ezgi'nin eserinin sahnelendiği sırada görev alan saz sanatkârları arasında Neyzen İhsan Bey de bulunur.[6] Tuluat tiyatrosunun en önemli oyuncularından Naşit, ülkemizdeki operet ve gelişimi hakkında kaleme aldığı yazısında İstanbul'un operete olan ihtiyacını hisseden, dikkate alan bazı müzisyen ve sahne oyuncularının bir araya gelerek İstanbul Opereti'ni kurduklarını, orkestranın alaturka sazlardan oluştuğunu ve operetin başında İsmail Hakkı Bey'in bulunduğunu anlatır. Kemanî Haşim, Udî Fahri ve Neyzen İhsan gibi tanınmış musiki üstatlarından oluşan yirmi beş kişilik bir heyet tarafından musiki kısmı idare edilir.[7] Boğaziçi'nin gezi yerlerindeki duraklardan biri olan Çubuklu Gazinosu'nda da Neyzen İhsan yine iş başındadır. Sermet Muhtar'ın defalarca dinlediği Hanende Aksaraylı Hafız, Kemanî Cevdet ve Neyzen İhsan o dönemde cuma ve pazar günleri gazinonun incesaz heyetinde müzik yapmaktadır.[8]

İhsan Bey dostlarına karşı vefalı ve sadıktır. Onlara yaşarken olduğu gibi ölümlerinin ardından da bağlılığını sürdürür. Heyetlerinde yer alan yakın müzik yoldaşlarından Kanunî Âmâ Nâzım Bey'in 1920 Eylül'ünde geçirdiği bir kalp krizi sonucunda vefat etmesi onu derinden yaralar. Dostunun mezarı başında geride bıraktığı dört evladının hayatlarını kurtaracaklarına dair yeminli nutuklar atanları sessizce dinler. Bu yeminin gereklerini yerine getirense Neyzen İhsan Bey'den başkası olmaz; dostunun çocuklarına sahip çıkar ve onların kendi gelecekleri ni kurmalarında yardımcı olur. 1929'da ses sanatçıları arasında plak firmalarıyla sözleşme yapanların arasında yer alan Naime Hanım yakın dostunun kendisine mirasıdır. Değindiğimiz gi-

6 Özalp, *a.g.e.*, s. 240.

7 Naşit, "Bizde Operetin Tarihi", *Son Posta*, 9 Mart 1939, s. 8.

8 Sermet Muhtar Alus, "27 Yıl Evvelki Çubuklu", *Akşam*, 12 Temmuz 1950, s. 4.

bi, İstanbul'daki musiki cemiyetleri arasında önemli roller üstlenen Dârüttâlim-i Musiki Cemiyeti'nin kurucularından olan Neyzen İhsan Bey, buradaki heyette çalışan Kanunî Ferit [Alnar] Bey'in Viyana'ya eğitim amacıyla gitmesiyle boşalan kadroya manevi yeğenim dediği Nâzım Bey'in yetenekli kızı Naime Hanım'ı yerleştirir.[9]

Sosyal dayanışma ruhuyla hareket edenlerin başında gelen Neyzen İhsan Bey, İstanbul musiki sanatkârlarının Beyoğlu CHF salonunda yaptığı kongrede bulunduğu sırada ekonomik buhran dolayısıyla işsiz kalmış olan musikişinaslara yardım sağlamak amacıyla her üyenin kazancının yüzde ikisinin cemiyete bağışlanması konusunu gündeme getirenlerle birlikte hareket eder.[10]

Yaşadığı devrin kültür-sanat çevresindeki gelişmelerini yakından izleyen İhsan Bey, 1934 Kasımı'ndaki musiki tartışmalarının rüzgârı içerisinde savrulanlardan biridir. Türk Musiki Cemiyeti'nin kararları arasında alaturka musikicilere alafranga musikisi aletlerine alıştırmak için kurslar açılacağı yazar. Bunun için konuyla ilgili ders verecek hocalar seçilir. Alaturkacılardan bazıları çalmak istedikleri müzik aletlerini gönüllü olmasalar da tercih ederler. Tanınmış neyzenimiz İhsan Bey flüt, ünlü kemençeci Aleko ise viyolonsel istediğini söyler.[11]

İcracılık ve eğitim üstadın önemsediği ve çok sevdiği taraflardı. Ali Rıza Şengel tarafından 1922 yılında kurulan Terakki Musiki Mektebi'ne giden, bir taraftan Dârüttâlim'in konserlerini kaçırmayan Burhanettin Ökte aynı dönemde Neyzen İhsan Bey'le tanışır ve öğrencisi olur. Ney dersleri iki sene kadar devam eder. O tarihlerde tatil günü cumadır. Burhanettin Bey, Heyet'in çaldığı Beyazıt'taki Moda Kıraathanesi'ne erkenden giderek İhsan Bey'in parmaklarını rahatça görebileceği bir yere oturur. Bazen bir bazen de iki saat hiç sıkılmadan onları dinler.

---

9 "Geçen Sene Berlin'de", *Vakit*, 1 Temmuz 1929, s. 3.

10 "Musiki Sanatkârları", *Milliyet*, 15 Eylül 1932, s. 3.

11 "Musiki Değişimi", *Haber*, 22 İkinci teşrin 1934, s. 3; "Musiki Kursu", *Kurun*, 22 İkinci teşrin 1934, s. 4.

İhsan Bey, his dünyasıyla, dostlarına olan vefasıyla, müzisyenliğindeki incelikli unsurlarla yaşadığı döneme iz bırakmış bir şahsiyettir. Vefatından birkaç yıl evvel Dârüttâlim-i Musiki Heyeti'yle konser vermek üzere gittikleri Konya'da yaşananlar İhsan Bey'in yaptığı müzikte kendini manevi yönden nasıl beslediğini anlamamız açısından değerlidir. Mevlana Müzesi'ni ziyaret ederken vitrinde gördüğü neylerden birini eline alır, orada bulunan müze hizmetlisi buna bir an mani olmak ister. Ancak İhsan Bey'in eşikte diz çöktüğünü görünce biraz bekler. İhsan Bey neyin baş paresiyle [ağızlık] dudak dudağa gelir, boynunu büker. "Yüreğindeki hicran duygularını üflediği neyin hüzünlü nağmeleriyle Hazreti Pîr'in manevi varlığına sunar. Bu esnada ayakta, ellerini göğsüne kavuşturmuş, boynu bükük müze hizmetlisinin gözlerinden yaşların iki sıralı aktığını görür. Kendisi de ağlar."[12]

Yaşadığı zamanda müzikle ilgili hemen her etkinlikte onun varlığı ve katkısı hissedilir. İstanbul Matbuat Cemiyeti tarafından Beyoğlu'nda Musiki Sanatkârları Cemiyeti'nde kalem erbabı Ahmet Rasim için bir anma töreni düzenlenir. Ahmet Rasim'in musiki hayatı hakkındaki bilgileri Rauf Yekta verirken, eserlerinden bazılarını seslendirecek sanatçılar arasında Udî Fahri, Kemanî Cevdet ve Neyzen İhsan bulunur.[13]

"Muallim" lakabıyla tanınan İsmail Hakkı Bey'in Meşrutiyet zamanında kurduğu, bir okul görevi üstlenen Musiki-i Osmâni Cemiyeti'nin Eyüp şubesini kuran, hocalık yapan ve konserler veren Ali Rıza Şengel, Birinci Dünya Savaşı sırasında bu okulun kapandığını söyler. Ancak Askerî Müze Müdürü Ahmet Mümtaz Paşa'nın yönetiminde kırk beş kişilik mehter takımı oluşturulur. Bunların içinde Neyzen Tevfik, Neyzen İhsan, Zurnacı Arap Mehmet Emin ve İbrahim gibi müzisyenler vardır.[14]

Neyzen Burhanettin Ökte'nin anılarında hocası Neyzen İhsan Bey'in apayrı bir yeri vardır. Maddi ve manevi yönden ona olan gönül bağını şu cümlelerle anlatır:

---

12 Hayri Yenigün, "Neyzen İhsan Bey", *Musiki ve Nota*, Sayı 2, Aralık 1969, s. 9.

13 "Ahmet Rasim Bey İçin Bir İhtifal Düzenleniyor", *Vakit*, 28 Teşrinievvel 1932, s. 7.

14 Hasan Bedrettin Ülgen, "Bugünkü Musikimiz", *Vakit*, 7 Ekim 1941, s. 2.

Bir akşam İstanbul Adliyesi erkânından bir zatın evinde misafirdim. Oraya İhsan Bey de geldi. Çok güzel eserler çaldı ve bir ara neyi bana uzatarak çalmamı istedi. Utana sıkıla bir taksim yaptım ve ev sahibi sanattaki durumumu sordu, büyük sanatkâr ve yüksek ruhlu insan, "Artık uçacak hale geldi" demek büyüklüğünü gösterdi. Derhal kalktım elini öptüm ve ömrümün sonuna kadar da benden takdir ve iltifatlarını esirgemedi. Neyzen İhsan Bey merhum, insanlık ve büyüklüğün timsali olarak yaşadı ve ölümü de öyle oldu. Bir dostunun evinde ve musiki âleminde hayata gözlerini kapadı. Ölümünden birkaç gün evvel sevdiği arkadaşlarından birisine kısa zamanda dünyayı terk edeceğini söylemişti. Hocanın bu kehanetine hepimiz şaşırdık. Hakikaten İhsan Bey bu sözleri söyledikten kısa bir zaman sonra aramızdan ebediyen ayrıldı. Şunu esefle söylerim ki, başında mütevazı bir mezar taşı bile yoktur. Senelerce musiki âleminde binlerce hayranına en güzel musikiyi dinleten bu üstadın bir mezarı, bir abidesi olmamalı mı? Ne çare kadir bilmiyoruz. Mekânı cennet olsun.[15]

Ney aşkı son yolculuğunda onu bir başka neyzenle buluşturmuştur. Mezarları başında sanat kudretlerinden bahsedilerek uğurlanan Rauf Yekta ve Neyzen İhsan aynı gün defnedilirler. Tarih 10 Ocak 1935'tir.[16]

15 Burhanettin Ökte, "Dârüttâlim'e Ait Bir Hatıra", *Türk Musikisi Dergisi*, sayı 37, 1951, s. 15 ve 19.

16 "Rauf Yekta Dün Gömüldü", *Milliyet*, 11 İkinci kânun 1935, s. 4.

Hamiyet Hanım*

-Bu 18 yaşındaki genç sanatkâr
geçen sene bir müsabaka neticesinde parladı-



Hamiyet Hanım galiba plaklarda ve barlarda şarkı söyleyen hanımların en genci. Yaşını sorduğum vakit henüz on sekizine yeni girdiğini söyledi. Orta tahsilini bitirir bitirmez, Allah'ın kendisine bahşettiği "güzel ses"le hayatını kazanmaya başlamış. Şunu da bilhassa işaret etmek isterim ki kendisinde, musiki istidadı, hemen hemen bütün musiki mensuplarında görüldüğü gibi irsen intikal etmemiştir. Bu itibarla bu cihetten de bir istisna teşkil ediyor. Daha ilk mektep sıralarındayken ne vakit bir şarkı söylese arkadaşlarının kendisini büyük bir istekle dinlediklerini görürmüş. Ailesinin arasında da bu ses güzelliğini ilk sezen teyzesinin kızı olmuş. Şarkı söylerken bir gün dayanamamış ve "Senin ne kadar güzel sesin varmış canım" *diye duyduğu hayranlığı anlatmış. Bundan sonra teşvik faslı başlamış. Artaki Efendi'ye gidilmiş, ders alınmaya başlanmış ve neticede Hamiyet Hanım birkaç sene sonra kendi sesini plaklarda dinlemeye muvaffak olmuş.*

Fakat Hamiyet Hanım'ın asıl şöhreti geçen sene Kadıköy'de Mısırlıoğlu Bahçesi'nde yapılan müsabakadan sonra başlamıştı.

(*) "Kimlerdir? Hamiyet Hanım", *Vakit*, 8 Kânunusani 1933, s. 1, 7.

Çünkü burada yapılan müsabaka kendisini yalnız maddeten değil, manen de kazandırmış, diyor ki:

– İşte hayatımda en heyecanlı günüm. Beni tuttular müsabaka var diye Kadıköy'üne götürdüler. Müsabakaya tam on yedi hanım giriyordu. Yüzlerce halkın önünde hepimiz birer birer söyledik. Neticede birinciliği kazandığımı haber verdikleri vakit heyecanımdan boğulacak bir halde bulunuyordum.

• ***Hayatınızdan memnun musunuz?***

– Memnunum efendim. Musiki mesleğim oldu ve ben mesleğimi seviyorum. Maahaza evlendikten sonra piyasa hayatından çekileceğim tabiidir.

Hamiyet Hanım'a birçok musikişinasların, kadınların saz heyetine dahil olmalarından şikâyetçi olduklarını, bu halden musikinin kaybettiğini iddia ettiklerini anlattım, düşüncesini sordum. Bu iddiayı doğru bulmadığını ve bu telakkinin olsa olsa daha çok "para kazanmak" meselesinden çıkmış olabileceğini söyledi.

• ***Arkadaşlarınızdan en çok hangilerini beğenirsiniz?***

– Hepsini. Bütün sanatkâr arkadaşlarımı beğendim. Çünkü hepsinin ayrı güzellikte sesleri var.

• ***En çok sevdiğiniz hangi şarkıdır?***

– Birçok şarkıları severim. Fakat en çok sevdiğim "Anladım sevmeyeceksin" diye başlayanıdır.

Hamiyet Hanım, Naşit Bey Tiyatrosu'nun Ramazan için baş muganniyesidir. Saat altıda söylediği bara geliyor ve on ikide buradaki işini bitirip, kendisini bekleyen annesiyle birlikte Beyoğlu'ndan Şehzadebaşı'na gidiyor.

Hamiyet [Yüceses] Hanım (1916-1996): Türkiye ses kraliçesi

Eftalya'dan sonra pek çok ses gür ve kuvvetli bir okuma tavrı içerisindeydi, ancak özellikle Hamiyet Hanım mikrofonsuz dönemde yaşarcasına aralarında bu bayrağı taşıyan ayrıcalıklı isim olacaktı. 1930'ların başlarında okuma yazma bilmeyen annesinin altına parmak bastığı sözleşme gereği üç ay yerine üç yıl boyunca yine annesiyle birlikte Pera'daki gazinoya gidip gelen küçük kız çocuğunun sadece birkaç yıl sonra bütün Türkiye'nin radyo ve plaklardan dinlediği büyüleyici sesine hayran olduğu büyük bir yıldıza dönüşeceğini kimseler tahmin edemezdi. Sesinin kudreti ve okuyuşundaki etki kendisine çok yakışan "Yüceses" soyadını ona kazandıracaktı.

Daha çok erkeklere özgü bir alan gibi görülen gazel okuyuşundaki kıvraklık ona milyonlarca hayran kazandırmış, "Taksim Bahçesi'nde mikrofonsuz okuduğu vakit Dolmabahçe'de gemiler motorlarını durdurup onu dinlerdi" şeklindeki söylentilerle bir şehir efsanesi haline gelmiştir. O, dönemin müzik dergilerinde "sesiyle bülbülü mağlup eden sanatkâr" olarak tarif edilmektedir. Abdülhak Hamid'in Hafız Burhan tarafından en popüler müzik eserlerinden birine dönüştürülen "Makber" 1950'li yıllarda bu defa Yüceses'in hançeresinden ülkenin her yerine ulaşacaktır.[1] O da yaşamının her döneminde Hafız Burhan'ın sesine olan aşkını belirtmekten kaçınmayacaktır.

Hamiyet Yüceses'in müzik aşkı daha çocukluk yıllarına dayanır. Annesinin kucağında ona okuduğu ninnileri dinleyebilmek için uykuya dalmayan bir çocukluktur onunki. Yavaş yavaş büyüdükçe kendi içinde bir ses dünyası yaratmaya başlar. Çünkü güzel sese âşıktır. Küçük bir çocukken nerede güzel bir sesle şarkı söylendiğini işitse hemen durur, o güzel sesle söylenen şarkıyı dinler, hafızaya alır sonra da evde kendisi söylemeye çalışır. Bazen bunda başarılı olamadığını zannederek üzülür. Sesinin güzelliği dilden dile dolaşmaya başladığında döne-

1 Derya Bengi, *50'li Yıllarda Türkiye, Sazlı Cazlı Sözlük, Şimdiki Zaman Beledir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 121.

min üstatlarından eserler meşk edip musiki bilgisini artırır. İlk kez Londra Birahanesi'nde dönemin en renkli ve meşhur gazinosunda işe başlar. Sadettin Kaynak, Kanunî Hacı Arif ve Artaki Candan ile çalışır. Sonraları Dârülelhan'da İcra Heyeti'nde dört sene şarkı söyler.

Erken yaşlarında her yerde ona şarkı söyletmek isterler. Özellikle okulda öğretmeni onu fazlasıyla teşvik eder, sesini ziyan etmemesi, musikiye çalışması gerektiğini belirtir. Su çağıltısını andıran berrak ve pürüzsüz sese sahip olduğunu sık sık vurgular. Öğretmeni ona sadece en yüksek notu vermekle kalmaz, okuldaki bütün müsamerelerde, bütün temsillerde kendisine başrol verir. Hamiyet Hanım müzik kariyerinin başladığı ilk zamanları anlattığı bir söyleşide "Demek, daha küçükken primadonnalığa başladınız?" sorusunu "Onu şimdi bile olamadığıma kaniyim!" diyerek alçakgönüllü biçimde yanıtlar.

Kısa sürede sesine dikkat edenler çoğalmaya başlar ve nihayet bir gün o küçük yaşında sahneye çıkarırlar. O anı hatırlayan Hamiyet Hanım "Fakat keşke çıkmasaydım!" der ve nedenini şöyle açıklar: "İlk sahneye çıktığım gün, âdeta sesim yok oldu zannettim. Halkın bütün nazarlarını üzerimde hissedince o kadar utandım, o kadar sıkıldım ki az daha sahneden içeriye kaçıyordum. Beş-on saniye ben halka, halk bana, velhasıl karşılıklı birbirilerimize bakıştık durduk. Nihayet bütün cesaretimi topladım ve söylemeye başladım."[2]

Hamiyet Hanım söyleşilerinde Ağustos 1932'de Kadıköy'de düzenlenen ses yarışmasında birinci geldiğinden sıklıkla bahseder. Tanınmış musikişinasların hakemliğini yaptığı yarışmada birinci gelerek 200 lira olan para ödülünü alır.[3] Orada yaşanan enteresan bir olay yıllar sonra Hamiyet Hanım'ın yüzünde tebessüme neden olur. 16 yaşındaki bir gencin ses kraliçesi olması aynı yarışmaya katılan daha kıdemli yarışmacıların ağırına gitmiş olacak ki, motorla karşıya geçmek üzere olan Hamiyet Hanım'ı denize atmayı planlarlar. Hamiyet Hanım, konuş-

2 Sabih Alaçam, "Ne Olmak İstiyordunuz, Ne Oldunuz?", *Son Posta*, 23 Birinci teşrin 1938, s. 7, 10.

3 "Güzel Ses", *Son Posta*, 9 Ağustos 1932, s. 9.

maları duyan motorcu tarafından uyarılarak kurtulur.[4] Böyle başlayan sahne deneyimi onun Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda Şamramlı ve Naşitli programlarda yer almasını sağlar.[5]

Milyonlarca hayran kazanıp yıldızlaşsa da kendi sesini çok beğenmediğini söyler. Onun deyişiyle "Ben daima olduğumu değil, olacağımı sever ve beğenirim." Oysa şöhretinin en parlak döneminde Osman Nihat Akın, Sadettin Kaynak ya da Hüseyin Mayadağ gibi üstat bestekârlar onun sesinin ahengine, nefesinin uzunluğuna ve sahip olduğu yüksek vasıflara övgüler yağdırmışlardır.[6]

Hamiyet Hanım'ın yaşamı yalnızca başarılarla değil, karşılaştığı trajedilerle de şekillenir. İlk eşi deniz subayı Fethi'nin 1942'de Atılay Denizaltısı faciasında yaşamını yitirmesinin yasını sadece o değil, bütün sevenleri tutar. Gazinolar, turneler, yardım konserleri, arka arkaya satış rekorlarına imza attığı plaklar ve büyük beğeniyle dinlenen radyo konserleri onu benzersiz bir fenomene dönüştürür. Ancak dikkat çekici bir husus vardır. Halkın gösterdiği yüksek teveccühe karşı kimi müzik çevreleri ona dudak büker. Bunların ifadesiyle Hamiyet Hanım "piyasa tavrıyla radyoda okumakta" ve halkın zevkini düşürmektedir. Oysa onu radyoda okumaya davet eden kişi büyük bir müzik üstadı olan Mesut Cemil'dir.[7] Bilhassa gazel okuyuşu halk arasında ne kadar tutuluyorsa müzik çevrelerinde o kadar eleştirilere uğramaktadır. Osman Şevki Uludağ bir yazısında, "Hiçbir nağmesi olmaksızın dümdüz bir 'ah' çeken artist kimdir diye merak edilebilir. Bu meraka cevap vermek için söyleyeyim ki Bayan Hamiyet başta gelir" diyerek kendisini bir dakikada bitecek bir gazeli dört dakikada okumakla eleştirmektedir.[8]

---

4 Esra Aliçavuşoğlu, "Makber'in Yüceses'i Anılıyor", *Cumhuriyet*, 10 Temmuz 1997, s. 12.

5 "Ramazanda Her Gece", *Cumhuriyet*, 9 Kânunusani 1933, s. 11.

6 Sadettin Işık, "Hamiyet Yüceses İçin Bestekârlar Neler Söylüyor?", *Resimli Radyo Dünyası*, Özel sayı 1, 1950, s. 25.

7 "Hamiyet Yüceses'in Radyo Konserleri", *Resimli Radyo Dünyası*, cilt 16, sayı 208, 15 Mayıs 1954, s. 6-7.

8 O. Ş. Uludağ, "Radyo'da Türk Musiki: Buna Bir Adam Lazım", *Vakit*, 24 Mart 1950, s. 3.

Hamiyet Yüceses bir müzik geleneğinin son demlerini yaşadığını düşünenlerdendir. "Bugün Türk musikisi diye maalesef bir musiki yoktur. Vaktiyle vardı. Şimdi onu da yıktık. Ve bu asar-ı harabede şakıyoruz"[9] derken bu acı gerçeğe işaret etmektedir. En beğendiği bestecileri Itrî, Dede Efendi, Hacı Arif, Hacı Faik, Şevki Bey, Sadettin Kaynak, Selahattin Pınar ve Şerif İçli olarak saysa da Hacı Arif Bey'in "Bakmıyor çeşmi siyah" adlı eseri onun şöhretini ülke sınırlarının ötesine taşır.[10] 1948 yılında Gazeteciler Cemiyeti'nin gecesinde Hamiyet Yüceses'i dinleyen Refi Cevat Ulunay, mikrofonsuz okuyuşundaki gücü ve sahnedeki özgüvenini övgüye boğar. Bu konserdeki icrasıyla Hamiyet Hanım, güzel ve yüksek sesinin parlak belagatini halka doya doya tattırır.[11]

Yüceses'in müzik yaşamının merkezinde yer edinen "Bakmıyor çeşmi siyah" adlı nihavent eserin meyan kısmına bağlanan saba gazel Yüceses'le özdeşleşmiş, beğeni ve eleştirileri bir araya getirmişti. Gerçi o zamanlar daha plak piyasaya verilmeden dedikodular ayyuka çıkmış, plak firmaları Hamiyet Yüceses ve Nevzat Akay'ın okuduğu bu eserin telifiyle ilgili mahkemelere düşmüşlerdi. Nihayet 1948'de kayda alınan şarkı hukuki meseleler aşılınca 1950'de dinleyiciye ulaşabilmiş, satış rekorları kırmıştır.[12] 1950'li yılların plak satış firmalarının istatistiklerine göre devrin en çok satan ve talep edilen plağı buydu. Ancak aynı eserin radyoda okunması gündeme geldiğinde kıyamet kopmuş Nevzat Atlığ gibi radyo idaresinin önde gelen isimleri Hamiyet Hanım'a karşı yasaklar gündeme getirmişlerdi.[13] Yüceses bu tavra oldukça gücenmiş ve durumu protesto etmişti. Hatta dönemin başbakanına telgrafla şikâyette bulun-

9 Sadettin Işık, "Çeşmi Siyah Çağlayanı Hamiyet Yüceses", *Radyo Magazin*, sayı 3, Aralık 1950, s. 12.

10 Işık, *a.g.e.*, s. 19.

11 Refi Cevad Ulunay, "Musiki Bahisleri, Gazeteciler Cemiyeti'nin Konseri", *Yeni Sabah*, 12 Şubat 1948, s. 4.

12 "Dedikodu Uyandıran Şarkı, Bakmıyor Çeşmi Siyah", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 8, 10 Ağustos 1950, s. 38-39.

13 Ergun Balcı, *Musikimizle Övünmemiz İçin Nevzat Atlığ*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005, s. 165.

muştu. Yaşananlar kamuoyunu günlerce meşgul etmiş, matbuattaki magazin köşeleri konuya geniş yer ayırmıştı.[14]

İstanbul Radyosu'ndaki yayınlarda kendisine yer verilmemesi hayranları arasında hayal kırıklığı yaratırken Hamiyet Hanım kendisine karşı bu haksız kararı alanlara cevabını Ankara Radyosu'nda gerçekleştirdiği ve büyük beğeni toplayan konseriyle verir. Öyle ki, müzik yayınları şefi Cevdet Kozanoğlu heyecanını gizleyemez ve büyük yıldızı içtenlikle tebrik eder: "İstanbul Radyosu'nun âdeta boykot ilan ettiği Hamiyet Yüceses'in Ankara Radyosu'ndaki konseri büyük bir sükse yarattı."[15]

Sahnelerde, plaklarda ve filmlerde sadece okuyucu olarak yer aldığı sahnelerle bile gördüğü büyük ilginin yarattığı hayran kitlesi kadar ona karşı olanlar da az değildir.[16] Musiki tavrını eleştirenler, onu ve devrin diğer kadın okuyucularını sınava tâbi tutmak isteyenler Hamiyet Hanım'ın canını sıkar. Eylül ve Ekim 1941'de Belediye'nin Esnaf Cemiyeti binasında gerçekleştirilen sınavlarda Ali Rıza Şengel, Artaki Candan, Dürrü Turan, Sadi Işılay ve Selahattin Pınar gibi Konservatuvar İcra Heyeti ve bestecilerinden oluşan bir komisyonun huzurunda Hamiyet Hanım da sınav verir. Müzeyyen Senar ile birlikte on numara alırlar.[17] Hamiyet Hanım sınavda o derece başarılı bir performans ortaya koyar ki, istekler üst üste gelir. Bu sınavlar basında büyük bir tartışmayı başlatır. Selahattin Pınar, Safiye, Müzeyyen ve Aleko gibi memlekete şöhret salmış ve beğenilmiş sanatkârların imtihan edilmesinden rahatsız olduğunu açıklar.[18] Usta yazar Naci Sadullah buna cüret edenleri ağır biçimde eleştirir.[19]

Bu eleştirilerin üzerinden 13 yıl geçmiştir ki, bu defa sanatçıların üslup ve icra konusunda dersler almaları gerektiği tar-

---

14 "Radyoevinde Bir Hâdise", *Bizim Yıldızlar*, Sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 50.

15 Ayhan Bilgin, "Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız", *Radyo Haftası*, cilt 16, sayı 199, 13 Mart 1954, s. 19-20.

16 Zeki Tükel, "Bir Gazinoda Çevrilen Filmde Nasıl Gözüktüler", *Radyo Haftası*, cilt 8, sayı 88, 26 Ocak 1962, s. 24.

17 "Musiki Sanatkârlarının İmtihanı Devam Ediyor", *Tasviri Efkâr*, 27 Eylül 1941, s. 1.

18 "Musiki Sanatkârlarının İmtihanı", *Tan*, 3 İlkteşrin 1941, s. 2.

19 Naci Sadullah, "İmtihandan Evvel Mektep", *Tan*, 5 İlkteşrin 1941, s. 2.

tışma konusu edilir. Başrolde büyük sanatkâr Münir Nurettin vardır: İstanbul Radyosu'na müşavir seçilince bir tamim hazırlar ve bütün ses sanatkârlarına gönderir. Radyonun geleceği bakımından her ses sanatkârının tayin edilecek saat ve günlerde onun direktifi ve hocalığı altında usul dersi almalarını gerekli görür. Ancak karar protesto edilir. Hamiyet Hanım'ın da aralarında olduğu sanatçılardan bazıları şifahen konser vermeyeceklerini söylerler ve bu dayatmayı radyo idaresine bildirdiler.[20]

Yaşanan tüm tartışmalar, hakkındaki çekememezlikler, Hamiyet Yüceses'i yıldırmaz tam tersine çalışma azmini kamçılar. O, sahnelerde bir numaradır. Okuduğu her yerde alkış tufanına neden olmaktadır. Gazetelerde ve mecmualarda konser haberlerinin yanı sıra Siemens gibi radyoların reklam yüzü olarak da yer bulmaktadır. Çağlayan'da Yavru'nun Gecesi'nde,[21] Belvü Bahçesi'nde Tanburî Selahattin Pınar ve Kemanî Nubar Tekyay'la[22] yine Belvü'de Piyanist Fevzi Aslangil'in Gala Gecesi'nde, dönemin Münir Nurettin, Mualla Gökçay, Kemanî Sadi Işılay gibi yıldız sanatkârlarının içinde adı hep öne çıkmaktadır.[23] O, büyük bir şöhrettir. Safiye Ayla'nın da işaret ettiği gibi, "şöhret" yalnızca sesle ve sanatla olunmaz, Hamiyet Hanım her yönüyle gerçek bir şöhrettir.[24]

20 Keşmekeş, "Radyo", *Akis*, 16 Ekim 1954, s. 27.

21 "Çağlayan'da", *Akşam*, 12 Nisan 1938, s. 15.

22 "Hamiyet Yüceses", *Akşam*, 27 Haziran 1940, s. 4.

23 "Feyzi Aslangil", *Akşam*, 4 Eylül 1940, s. 4.

24 Zeki Coşkun, "Tabii Seslere de Yüceseslere de Veda", *Cumhuriyet*, 13 Temmuz 1996, s. 3.

Şamram Hanım*

-57 yaşında olduğu halde tiyatrodan ayrılmıyor!-



Şamram Hanım'ı tanımayan ve hiç değilse ismini işitmeyen kalmış mıdır? Şarkıları, düetoları oynak ve kıvrak edalarıyla yakın zamanlara kadar büyük halk tabakalarını kendisine bağlayan bu sayılı şöhret bugün elli yedi yaşında bulunmasına rağmen hâlâ sahneden çekilmemiştir. Hâlâ yeni şarkılar yazıp besteliyor ve hâlâ oynak edasıyla alkış topluyor. Bunun sırrı ne olsa gerek diye uzun uzun düşünmeyiniz. Bu, çok alakaya değer bir meslek aşkından ibarettir. Öyle bir meslek aşkı ki, Şişli'de müstakil bir evi olmasına rağmen Şamram Hanım'ı sahneye en yakın bir yerde oturmaya kadar sevk ediyor. Evi tiyatronun içindedir. Naşit Bey Tiyatrosu'nun kapısından içeriye girdiniz mi, soldaki merdiveni tutturunuz, nihayete kadar çıkınız. Kendinizi paradide bulursunuz. Şamram Hanım'ın evinin kapısı da işte bu paradiye açılan kapılardan birisidir. Bununla beraber cadde üzerine rastlayan bu dairenin manzarasına diyecek yoktur. Yalnız caddeyi değil, İstanbul'un yarısını görüyor.

• ***Sahneye nasıl çıktınız, anlatır mısınız?***

Tatlı dili ve mültefit edasıyla başladı:

(*) "En Kıdemliler Kimlerdir? Şamram Hanım", *Vakit*, 3 Şubat 1933, s. 1, 6.

– Bir Ermeni patırtısı olmuştu evladım, bilmem duymuş musunuzdur? O tarihte ben evli barklı bir kadındım. İki çocuğum vardı. Fakat bu hadise üzerine kocam işsiz kaldı. Geçinmek için ne yapacağımızı şaşırmıştık. Peruz Hanım teyze kızımdı ve çoktandır sahneye çıkmış, muvaffak olmuştu. Geldi, benim de sahneye gelmem için ısrar etti. Ben de mecbur oldum, rıza gösterdim. İşte sahneye çıkışım, o çıkıştır.

Ah evladım ah, ilk sahneye çıktığım gün kendime malik değildim. Rahmetli Hasan Efendi'nin kumpanyasına girmiştim. Oyunumuz "Pembe Kız"dı. Bana şalvarlar giydirdiler, süslediler, takıp takıştırdılar sonra "Haydi çık, şarkı söyle, oyna" dediler. Gördün mü başıma geleni evladım? Ben şanteden[1] hiç hoşlanmazdım. Onun için ağlamaya başladım, "Çıkmam tek başıma" dedim. Bunun üzerine teyzem düşündü taşındı ve ilk defa olmak üzere sahnede düeto usulünü çıkardı. Fakat ne dersiniz? Bu ilk geceden itibaren çok ama pek çok sükse gördüm ve bugün tam otuz beş sene oluyor ki sahnedeyim.

• *Söylediğiniz şarkıları siz mi tertip edersiniz?*

– Evet evladım. Yaptığım şantelerin, kuvartoların güftelerini de bestelerini de kendim yaparım. Hem musiki bilmediğim, hiçbir saz çalmadığım halde beyim. Besteyi zihnimde hazırlarım, söylerim, notaya alırlar. Tabii buna hepsi de şaşarlar.

• *Demek eğer nota da bilseydiniz?*

Şamram Hanım ince karakaşlarını çatarak, başını sallayarak ve gülerek:

– Kim bilir ne olacaktım, değil mi evladım, kim bilir ne olacaktım hakikaten? Ah... Eskiden çocuklarımızı "Paşa olacak" diye büyütürdük. Kimse çıkıp da çocuğum sanatkâr olsun demezdi ki...

1 Fransızca "chant", şarkı söylemek.

• *Nasıl şarkılardan hoşlanırsınız?*

– Kıvrak ve oynak şarkıları pek severim. Esasen bendenizin branşı komiktir. Fakat rollerde komikliği değil, valide rollerini severim. Evlada düşkün kadınım da galiba onun için olacak.

• *Kaç çocuğunuz var?*

– Allah iki tane verdi. İkisini de evlendirdim. Kimin varsa bağışlasın rabbim.

• *Hayatınızdan memnun oldunuz mu?*

– Biraz memnunsam da *–geniş bir hareketle içini çekerek–* çok da şikâyetçiyimdir. Ben yaşımı saklamam evlatçığım. Yaş saklayan, beş yaş için birbirlerine giren, maraza çıkaran kadınlara da çok gülerim. Ben şöyle böyle elli altımı bitirdim, elli yedime bastım. İyi günler gördüm, iyi zevkler sürdüm. Fakat bak hâlâ şarkılarımdan hoşlanıyor patronum Naşit Bey, hâlâ kapımı çalarak beni arıyor. Bunun içindir ki, hâlâ çalışıyorum ve çalışacağım. Sonra cevherim çoktur. Yaşım çoktur ama sanatım daha yirmi yaşındadır evladım. Sonra evlatlarıma da bar [yük] olmak istemiyorum. Fakat şimdi tabii eskisi gibi oynamıyor, sadece şarkımı söyleyip, başımı eğiyorum. Bundan başka lüzum oldukça erkek rolü, valide rolü yapıyorum. Âdeta parçacılık ediyorum.

• *Parçacılık nedir?*

– İşte benim yaptığım gibi muhtelif rolleri oynamak evlatçığım. Biz buna parçacılık deriz.

• *Halktan, yani seyirciden memnun musunuz?*

– Halk bizce velinimettir. Onlar teşrif etmezse işimiz bozulur, geçinmekten aciz kalırız. Seyirci sınıf sınıftır. Avam takımı başka şeyden hoşlanır. Zeki efendiler başka türlü isterler. Gençler ve ihtiyarların ayrı ayrı arzuları vardır. İşte bu çeşit çeşit halkı memnun etmek lazımdır. Bak burada gene yaş bahsine geleceğim evlatçığım, çok kişi sahnede orta yaşlı bir

kadın gördüler mi, "A... Koskoca karıya bak, göbek atıyor! Evde büyük anan yok mu senin, onu da getir!" derler. Halbuki sanat yaşta değildir. Her yaşta adamın sahnede yeri vardır. Beyoğlu'na son günlerde bir Yunan kumpanyası gelmiş subretlerinin [kadın oyuncu] birisi altmış, diğeri elli dört yaşındaymış. Şiddetle alkışlanıyorlarmış. Ne mutlu onlara... Bence bir kadın esasen kırk yaşını geçti mi onun için artık yaş meselesi kalmamış demektir. Onun için her şey gelmiş, geçmiş, bitmiştir. Onların artık vazifeleri mahduttur. Mesela bana şimdi patronum hafif bir rol verse ben hiç kabul eder miyim? Tabii etmem, çünkü haddimi bilirim, branşımdan ayrılmam.

• *Dârülbedayi'yi nasıl buluyorsunuz?*

– Ah vaktimiz müsait değil beyim. Gidip göremiyoruz bir türlü doğrusu. Değil oraya kadar yani başımızda oynayan hokkabaza bile gidemiyoruz.

• *En heyecanlı hatıralarınız hangileridir?*

– Vallahi beyciyim, hatırda kalır mı bunlar? İnsan zamanla filozof oluyor da her şeyi hor görüveriyor. Bazen uzak yerlerde temsil veririz, gece yarısı motorla döneriz. Bu esnada çok heyecanlar geçirdiğimi hatırlarım.

• *Efendim, teyze kızınız olmasına rağmen Peruz Hanım'la aranızda çok şiddetli bir rekabet varmış diye anlatırlar?*

Şamram Hanım bu nazik bahse pek girişmek istemiyordu, nihayet – "Rahmet olsun," *dedi.*

– Peruz çok kıskançtı, kendisini de âlemi de çok üzerdi bu yüzden. Kıskançlık da nedir evlatçığım, kim daha iyi oynar, oynak olursa o daha çok alkışlanır. Hepimiz kendimizi aynada görür, kıymetimizi ölçeriz değil mi? Size şimdi piyangodan yirmi bin lira çıksa, buna mukabil benim de cebimde yirmi kuruşum olmasa, benim size hatta başkasına küsmeye hakkım olur mu bu yüzden? Bence herkes kaderine razı olmalı, yanlış görmemeli, üzülmemeli, kin ve garez tutmamalıdır, işte bu kadar!

–35 seneden beri şarkı söyleyen bu 57 yaşındaki kadının hayatı–*

Şamram Hanım'la konuşmaya devam ediyoruz, soruyorum:

• ***Eski sahneyle yeni sahne, eski seyirciyle yeni seyirci arasında ne farklar görüyorsunuz?***

– Eski müşteri ve eski sahne mi? Ah evet, o vakitler sahnede böyle açık saçık giyinemezdik. Bileklerimize kadar inen ten fanilaları giyer de sahneye öyle çıkardık. Sonra istediğimiz sözleri de söyleyemezdik. Seyirciler de ayrı ayrı otururlardı. Hanımefendilerimiz kafesler arkasında seyrederlerdi. Biraz açık telakki şarkılar yasak ediliverirdi. Ama açık saçık kadınlarımız olmaz mıydı diyeceksiniz, tabii olurdu. Doğrusu bu meslekte bence alnını açarak gezenler biraz az bulunur. Fakat böyle kadınlar ciddi murakabe [kontrol] altında tutulurdu. Bir kadın oyuncunun bir locaya birkaç kere bakması bile dikkati celp eder, memur gelip kendisine bu hareketinin sebebini sorardı. Bu yüzden oyundan menedilen kadınlar bile vardı. Fakat şimdi elhamdülillâh hür ve serbestiz.

• ***Kadın artistlerin sahnede çok açılıp saçılmalarını kendileri için faydalı mı bulursunuz?***

Şamram Hanım gevrek gevrek güldü:

– Bence sahne kadınlarının biraz kapalı kıyafeti daha iyiydi. Çünkü daha ziyade merak ve alaka uyandırırdı. Allah sizi inandırsın, kibarların ısrarına rağmen kendilerine sokulamazdık. Kendileriyle konuşamazdık. Çok sürünemez, sokakta gezemezdik. Tiyatro paydos olunca kadınlar kapıdan arabaya binerler ve evlerine böyle giderlerdi. Fakat o kadar rağbet ve alaka uyandırırlardı ki, kapının önünde kadın erkek birçok seyirciler birikir, bizi yakından görmeye uğraşırlardı. Şimdi o tat kalmadı. Ben şimdi bazı cahil tazelerimize nasihat ediyorum: "Sahnede ağır durursanız, ciddi olursanız daha ka-

(*) "En Kıdemliler Kimlerdir? Şamram Hanım", *Vakit*, 4 Şubat 1933, s. 9.

zanırsınız, biz de Meryem Ana'nın kızı değildik ya" diyorum ama zamane kızları dinlemiyorlar ki!

• *Yeni yetişen kadınlarda neler görüyorsunuz?*

Şamram Hanım tekrar güldü; yerinden kalktı ve parmaklarını şıkırdatarak oynar bir vaziyet gösterdi, dedi ki:

– İşte şunları görüyorum! Birçokları havai meşrep çocuklar. Hiçbirisi rollerimizi ezberleyelim, iyi oynayalım, diye hiç gayret göstermiyorlar. Naşit Bey böyle heveskârlara sık sık bendenizi misal gösterir: Havailiğe bakmayınız, rollerinizi bellemeye çalışınız. Şamram Hanım'dan ibret alınız der. Der ama yine beklediğini ve umduğunu çok defa bulamaz.

• *Sanat eserleri kalmıyor, bizde tiyatro operetçiliğe gidiyor diyorlar, sizin fikriniz nedir bu hususta?*

– Ah evlatçığım, bunları biz de hep işitip dinliyoruz. Eee, gönül bu. Müşteri kısım kısımdır. Kimisi acıklı, hissi dramlardan hoşlanır, kimisi "Ben dünyaya ağlamaya gelmedim!" der. Dârülbedayi bile en büyük hasılatı operetlerden çıkarıyormuş. Demek ki, halkın yüzde sekseni böyle oyunlardan hoşlanıyor. Ama tabii ara sıra da hissi dramlar oynamak lazımdır.

• *Şehzadebaşı tiyatrolarında temsillere dikkat edilmez, sanat eserleri oynanmaz diye sık sık şikâyet edilir, ne dersiniz?*

– Biz mektep medrese görmedik. Konservatuvarımız da yok, rejisörümüz de yok. Bizi görenek yetiştirdi. Eski aktörlerden öğrendik. Okuduk, ne yapacağımızı kendi kendimize bulduk. Mesela: Bu rol bir tiran karı rolüdür, demek canavar bir karı hali takınacağız! Bu rol anne rolüdür, demek ağlayacağız, diye işlerimizi ayırt ettik. Hülasa doğuş ve görüş bize ne emrettiyse onları yaptık. Bizi bu yoksulluk ortasında kritik edeceklerine aferin desinler!

Naşit Bey'in repertuvarında her şey var. Saçmaları olduğu gibi çok ciddileri, güzelleri de var. Bununla beraber daha çok biz halkın arzusuna göre oynarız. Kabahatin en çoğu biz-

de değildir. Düşünün ki, kırk sene evvel oynadıklarımızı tekrar oynuyoruz, çocukluğumda seyrettiklerimi ben de oynuyorum da bu eserler hâlâ rağbet görüyor.

• *Sinemayı sever misiniz?*

– Bayılırım evladım. Ah, çok severim. Branşım komik ama benim en sevdiklerim hissi dramlar, familya arasında olup biten şeylerdir. Seyreder eder de sonra hıçkıra hıçkıra ağlarım.

• *Sinema kadınlarından hangilerini beğenirsiniz?*

Şamram Hanım bir hayli düşündükten sonra bir isim heceledi:

– Liya... Liya...

• *Liya Döpütti mi?*[2]

– Evet evet... İşte onu çok beğenirim.

• *Ya Greta Garbo'yu?*

– O da fevkaladedir, Allah için!

• *Erkeklerden?*

– Pek hatırlayamıyorum. Fakat iyi oynayan herhangi bir aktörü alkışlamaktan kendimi alamam. Ama bazı filmlere bakıyorum da şaşıyorum. Çünkü beğenmiyorum. Gerçi ben bir şey değilim, estağfurullah evlatçığım ama içimde cevher var, ben olsaydım daha iyi oynardım gibi geliyor. Ama ne yapalım, biz anamızın karnından acele doğmuşuz. Kader böyleymiş. Ama yine Türklerimiz bu yaştaki kadını da taltif ediyor, alkışlıyorlar. Doğrusu teşekkürden acizim. Hem vallahi, billâhi, tallahi ciddi söylüyorum. Bu kadar genç ortasında hâlâ bize teveccühlerini muhafaza ediyorlar.

Şamram Hanım'la daha bazı şeyler konuştuk. Bu arada tuluatçılıktan da bahsettik. Tuluatçılığın dedikleri gibi kolay olma-

2 Büyük ihtimalle sessiz sinema döneminin yıldızlarından Macar oyuncu Lya de Putti kastedilmektedir – e.n.

dığını anlattı: "Suflörle, rejisörle oynayanlarda esas var, hazırlık var. Fakat bunda hiçbir şey yok. Ansızın söylemek lazım. Hem söylemek hem de bu sözle hoşa gitmek göründüğü kadar kolay şey değildir" *dedi.*

Vaktiyle bir muharrir, Şamram Hanım'ı ziyaret etmiş ve bu arada kendisini yüzünün kıllarını ağdayla yolarken gördüğünü yazmış. Şamram Hanım bana bundan da bir hayli teessürle bahsetti. Ağdanın ne olduğunu bile bilmediğini ve kendisini bu manasız satırlarla içten üzen muharrir beye çok kırıldığını anlattı.

Kantoda "Üstade-i Sanat": Şamram [Kelleciyan] Hanım (1870?-1955)

1900'lerin başında Türkiye'nin en önemli eğlence müziği kanto ve sahnelerin yıldızları kantocularda. Önce kanto, sonra operet şarkıları, daha sonra da tango... Bunlar, Batı'dan kopup gelerek Türkiye'ye giren ilk popüler türlerdi. Kantolar, 1870 sonrasında, sarayda icra edilen ağır musikiye karşı halk tarafından verilen tepkinin sonucunda ortaya çıkmış, dönemin "pop" ürünleri olmuşlardı. Operetler için bestelenen şarkılar önce kantoların yanında yer almış, zamanla onların yerine geçmiş, alaturkanın hâkim olduğu piyasada farklı bir kanal açmıştı.[3] Türkiye'nin kültür tarihinde kentsel popüler sanatın ilk ürünleri olarak ortaya çıkan kantolar Doğulu ya da Batılı müzik etkileri arasında Türkiye'ye özgü bir tarihin ürünüdür. Hem seçkinlere seslenir hem de halkın diğer kesimlerine. Şehirli orta sınıf, kanto seyircisinin ana ağırlığını oluştururdu. Kantonun ve eklemlenerek parçası olduğu tiyatronun, yüzeysel bir anlamda "Shakespeare Çağı" tiyatrosunu hatırlatan bir yanı vardır. Aynı anda çeşitli toplumsal sınıflara hitap edebilmesi ve tek bir müzik tipine indirgenmemesi onun zenginliklerindendir. Gazellisi olduğu gibi rumba ritmine yakın olanı da bulunur. Kimi komik-

3 Murat Meriç, *Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği, Pop Dedik*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 28.

tir, kimi de duygusal. Her meslekten olduğu gibi, kozmopolit imparatorluk yapısında çeşitli etnik gruplardan kişileri de ilgilendirir. Bu karma nitelik kanto türünün dinamizmine önemli katkıda bulunmuştur.[4]

Tiyatroda olduğu gibi kanto okuyan ilk kadınlar gayrimüslimler arasında çıkar. Sonrasında Müslüman kadınlar sahnede yerlerini alır. Makbule Enver, Behice, Güzide ve Mahmure Handan gibi isimler açıkça tanıtırlar kendilerini. Kantonun canlılığı sadece erotizme, gevşeyen tabular arasından serbestlik bulmaya başlayan bastırılmış cinselliğe indirgenemez. Toplumda görülen en güncel sanat türüdür kanto. Çünkü en önemli özelliği, o dönemin İstanbul hayatında ortaya çıkan her şeyi anında sahneye yansıtmasıdır. Bu nedenle bir nevi "müzikli gazete, canlı karikatür, gülünçlü yorum" işlevi görmüştür. O günlerin İstanbul'unda yaşayanlar vapurdan tramvaya, yeni kılıklara ya da yeni insan ilişkilerine alışmaya çalışırlar. Kanto bütün bu yeniliklerin şaşkınlığını bir bakıma gülünç duruma getirerek dayanılır kılan bir yapı olur. Birbiriyle ilgili olarak, yeniliği İstanbul'a, İstanbulluyu da yeniliğe hazırlar, ısındırır ve alıştırır.[5] Devrin eğlence haritasında İstanbul'u sesleriyle ve danslarıyla çevreleyen ünlü kantocular halkça tutulan ve sevilen karakterlerdir.

Kantoda bütün kelimelerin hakkını veren, dürüst, muntazam söz söyleyen isimse Şamram Hanım'dır. Küçücükten okuduğu "Bir yar sevdim şiveli, cilveli" şarkısını şaşırmayarak okur. Yine "Kırk küp kırkının da kulpu kırık küp"ü de mutlaka hatasız söyler. Sermet Muhtar, Şamram'ın gözlerini sık sık kırpıştırdığını, dans sırası gelince biraz toplu olduğu için pek kendini vermediğini ancak iyi kötü durumu idare ettiğini yazar.[6] İlk kez sahneye çıktığında 28 yaşındadır Şamram. Oyunculuğu, müzikle olan ilişkisi ve eğlenceli şarkı söylemesi onu sadece şantöz ve kantocu gibi sıfatlarla sunmaz piyasaya; gazete ve dergilerde "Dansöz-ü Şehir Şamram Hanım" olarak

4 Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983, s. 373.

5 Belge, *a.g.e.*, s. 375.

6 Sermet Muhtar, "30 Sene Evvel İstanbul", *Akşam*, 13 Nisan 1931, s. 5.

da adı geçer.[7] En meşhurlardan Mardiros Mınakyan'ın tiyatrosunda pullu elbiseleriyle sahnede arzı endam eder ve dansa başlarken "Yeni doğan bir yıldızım, Ben çarliston bir kızım..." der.[8]

O devirde Peruz gibi önemli bir kantocuyla adını sıkça duyurmuş Şamram Hanım bu edasıyla yazarlara da ilham olmuştur. Örneğin Hikmet Feridun musiki fasıl ve âlemlerinin en çok yapıldığı yerlerin başlarında gelen Kuşdili Çayırı'nı ilerlemiş yaşında Şamram Hanım'a benzetir. Garip bir teşbihtir ama fikrini şu şekilde açıklar: Şamram Hanım senelerden beri seyircilerini eğlendiren, onlara tatlı saatler yaşatan ihtiyar bir kadın şarkıcıdır. Altmışlarını geçtiği halde halkı kendisine çekebilmektedir. Yaşlı kantocuyla ihtiyar Kuşdili bu bakımdan birbirlerini çok andırırlar. Şamram Hanım nasıl o yaşına rağmen epeyce seyirci bulabiliyorsa Kuşdili de kalabalık ziyaretçi bulabilmektedir. Kuşdilinin yaşıtları, Göksular, Çırpıcılar, Fındıksuları, Kâğıthane ve Beykoz âlemleri artık tamamıyla maziye karıştığı gibi Şamram Hanım'la aynı yaşta olanlar bugün oturdukları minderlerde torunlarının torunlarını sevmektedirler.[9]

Oysa Şamram Hanım oturan, bekleyen ve üretmeyen biri değildir. Sadece sahnelerde yer alışıyla kalmaz. Bestelediği kantolarla müzik ve eğlence yaşamının bir parçasıdır. Şehzadebaşı Hilal Sineması'nda "Sanatkâr-ı Şehir" Şamram Hanım'ın yeni bestelediği "Ocakçı Kuartetosu" başlıklı büyük revü seyirciyle buluşur.[10] Şamramlı zamanlarda kantonun ve oyunculuğun, gündelik olayların aktüel parlaklığını içeren sahneler özellikle Ramazan aylarında artmaktadır. Çünkü Ramazan demek bilhassa İstanbul için eğlence ayı, gece hayatı demek, tiyatro demek, Dârülbedayi, Şehzadebaşı demek, Mersin'in Çayhanesi, meddahlı kahvehaneler demektir. Merkezi de Direklerarası'dır o renkli dünyanın.

---

7 Fa, "Varyete Taksim Bahçesinde", *Servetifünun/Uyanış*, 22 Ağustos 1929, s. 18.

8 Hikmet Feridun, "Manakyan'ın Karakteri Nedir?", *Akşam*, 22 Teşrinievvel 1929, s. 6.

9 Hikmet Feridun, "Kuşdili Çayırı'nda Bir Gezinti", *Akşam*, 28 Eylül 1930, s. 5.

10 "Artistler Müsameresi", *Akşam*, 27 Şubat 1931, s. 11.

Şehzadebaşı'nda 1930'ların ilk yıllarında hummalı faaliyetler göze çarpar. Sinemaların önüne "sesli, sözlü, şarkılı" levhalar asılır... El ve büyük duvar ilanları hazırlanır. Bunlardan birinde şöyle yazar: "Kanlı Derya" on bir perde dram, aynı zamanda Şamram Hanım'ın iştirakiyle "Bedbaht Peder" sekiz perde dram." Anlaşılan Şamram Hanım'ın Ramazan'daki faaliyetleri oldukça yoğundur. Eski ve emektar oyuncu Ramazan'da her gece en önemli rolleri sahneleyecektir.[11]

Londra Birahanesi'nde Denizkızı Eftalya ve Kemanî Sadi yılbaşı gecesi için sahnede yer alırken, Naşit ve Fahri beyler Ramazan temsillerinde bu defa "Üstade-i Sanat Şamram" ve Muganniye Hermine Hanım Şehzadebaşı Millet Tiyatrosu'nda program yapar.[12] Şamram'ın tüm sanat çalışmaları devam ederken, Columbia ve Blumenthal fabrikalarıyla Hafız Aşir ve Hamit Bey aleyhine tazminat ve ceza davası açar. Şamram Hanım, "Leblebici Horhor Opereti"nin telif hakkının kendisinde olduğu halde bu fabrikaların ona sormadan bu opereti plağa aldıklarını iddia eder.[13] "Bu operet benim malımdır" der. Fabrika vekiliyle opereti plağa okuyan Hafız Aşir ve Hamit beyler başkasının hakkına el uzatmadıklarını söylerler.[14]

Bu dönemin Şehzadebaşı semtinden geçerken tiyatro ilanlarına bakıldığında eskiden tuluat oyunlarının isimlerinin yazdığı yerlerde artık bütün dünyaca tanınmış şaheserlerin adları görülür. Çünkü birkaç senede yaşamın temposu, dünyayla olan sıkı sanat teması edebiyatın, haliyle müziğin rotasında bir değişiklik yaratmıştır. Naşit, "Hamlet", "Makbet" veya "Peer Gynt" gibi tiyatroları oynamak tasavvurundadır. Naşit, böylesi bir durum için "Tabii, gayet tabii. Halkın zevki çok değişti. Artık biz o eski tuluat eserlerini oynamıyoruz. Görüyorsunuz ki dünya şaheserlerini çıkarıyoruz. Halkın tiyatro zevkini yükseltiyoruz" der. Bunlar yaşanırken Şamram bir taraftan ah edip, tanık olduğu tiyatroya ve seyirciye baktığında sahnede bütün

11 "Şehzadebaşı'nda Hummalı Bir Faaliyet", *Akşam*, 14 Kânunusani 1931, s. 5.

12 "Millet Tiyatrosu", *Akşam*, 30 Kânunuevvel 1932, s. 11.

13 "Şamram H. Dava Ediyor", *Milliyet*, 17 Temmuz 1933, s. 3.

14 "Şamram Hanım Tazminat İstiyor", *Cumhuriyet*, 17 Temmuz 1933, s. 2.

varlığıyla oynamak için genç olmadığına hayıflanır; tuluatçılık yavaş yavaş tarihe karışmaya başlamıştır, öncekilere nazaran çok daha ciddi eserler oynanır. Şamram, tiyatro adına mutludur: "Böyle bir tiyatroya insanın nasıl ağzının suyu akmaz ki? Ben öteden beri müşfik valide rollerine, ciddi rollere bayılırım. Böyle Hamlet oynanırken iftihar ediyorum. Keşke genç olsaydım ve hayatımı sahneye verseydim."[15]

İlk sanat yıllarına Peruz Hanım'la başlayan İsmail Dümbüllü de yirmi dört saatinin çoğunu Şamram'la şaka yaparak geçirir ve onun için "Ömür kadındır, iyi arkadaştır" der.[16] Peruz ve Şamram hanımlar akraba olsalar da birbirlerine rakiptirler.[17]

Şamram Hanım Türkiye'nin ve tiyatronun değiştiği bir zamanda eski dönemin temsilcileri arasında var olabilmiştir. Mart 1929'da sanatının 73. yılı dostları tarafından kutlanmış, bu gecede Dümbüllü İsmail, Florinalı Nâzım Bey gibi isimlerin yanında devrin büyük yıldızı Denizkızı Eftalya da yer almıştır. Hüzünlü bir tesadüftür ki, tıpkı Denizkızı Eftalya gibi Şamram da 15 Mart'ta vefat etmiştir, aradaki tek fark yıllardır: Eftalya 1939'da Şamram ise 1955'te sonsuzluğa uğurlanmıştır.[18]

---

15 Hikmet Feridun, "Tulûatçılık Günden Güne Ölüyor", *Akşam*, 6 Şubat 1936, s. 7.

16 Hikmet Feridun, "Dümbüllü'nün Kahvesini İçerken", *Yedigün*, sayı 7, 26 Nisan 1933, s. 13.

17 Sermet Muhtar, "30 Sene Evvel İstanbul: 8", *Akşam*, 9 Nisan 1931, s. 5.

18 "Şamram Hanım", *Ikdam*, 3 Mart 1929, s. 3.

"HAYATI BECEREMEDİM"

Müzisyenlerin yaşamlarındaki zorlu günleri ve çektikleri maddi sıkıntıları araştırmalarım sırasında çeşitli kaynaklardan ayrıntılarıyla öğrendim. Ancak kitabın tamamlandığı günlerde uzun zamandır aklımda olan bir konu çalışmamın merkezine denk düşen cinsten oldu. 1930'lu yılları, biraz öncesi ve sonrasını, sosyal hayatın panoramasını müzisyenlerin üzerinden anlattım. Ama bu yıllarda doğan, tanıdığım bir müzisyenin ömrünün son zamanlarına rastlayan tanıklığımı yazmadan edemezdim. Çünkü kâğıt üzerinde değil, yaşamın bizzat içinde, gün gün büyük bir servetten geçim sıkıntısına düşmüş, çalışma gücünü yitirmiş birinin yanındaydım. Onun görkemli müzik geçmişinin çok da farkında olmadan...

Uzun yıllardır yaz aylarında Yalova'nın Armutlu ilçesine ailemle birlikte tatile giderim. Lise yıllarımın sonrasıydı. Udu ilerletmeye çalıştığım bir dönemde önemli bir ud sanatçısının orada olduğunu duydum. Ona da yetenekli bir gencin ud çaldığı söylenmiş. Bizleri bir araya getiren, Türk müziğini çok seven sevgili Tuncay Güneş ağabeyim beni aldı ve Polat Tezel'in evine götürdü. Tanıştık. Bana, "Gün aşırı gelebilirsin" dedi. Öyle de yaptım. İlerlemiş yaşına, geçirmiş olduğu kazalar ve hastalıklara rağmen ud üzerinde bazı alıştırmalar göstermişti. Birlik-

te geçirdiğimiz haftalar ve aylar bizleri âdeta aynı ailenin üyeleri haline getirdi. Büyük hevesle saatlerce çalışıyordum, "Olmamış" deyip parmak uçlarım su toplayıp kanayıncaya kadar devam etmemi söylüyordu. Ders almaya başlamıştım bir kere. Vefatına giden süreçte –18 aylık askerlik hizmetimi kenarda tutarsak– altın kalpli annem ve babam da onu sıkça ziyarete giden, ihtiyaçlarını gideren vefalı insanlardı.

Tezel'in yakın dost çevresindeki Tanburî Sadun Aksüt onu "Bir alkol tutsağı" olarak tanımlıyordu. Kim miydi Polat Tezel? 1933'te doğmuştu. Amatör bir udî olan babasından tevarüs eden yeteneğini önce onunla, daha sonraki yıllarda Vedia Tunççekiç, Zeki Duygulu ve Kadri Şençalar ustalardan Türk musikisi dersleri alarak geliştirmişti. Ses sanatkârı Emin Gündüz'ün ısrarlı teşvikiyle de besteciliğe adım atmıştı.[1] Atlas Plak firmasının sahibi, udla oyun havaları kaydeden, Arzu ve Doğu plak firmalarına çalıp okuyan, kurduğu Arya Plak'ta Ercüment Batanay'la "sual ve cevaplı" olarak taksimler yapan, Zeki Müren'e zaman zaman eşlik eden bir müzisyendi. 1955'ten sonra çeşitli filmlerin müziklerini de yapmıştı. Asıl hüneri yıldızlaştırdığı sanatçıların plak rekorlarıydı. Behiye Aksoy ve Müzeyyen Senar özel artistleriydi Tezel'in.

Gönül Yazar, Gönül Akkor, Suat Sayın, Ahmet Özhan, Selami Şahin, Ferdi Özbeğen, Kibariye, Bergen, Beyaz Kelebekler ve Metin Bükey gibi pek çok ünlü isme bestelerini okutmuş, firmasında plaklar doldurtmuştu.[2] 1960 sonrası Türk müziğinin popülerleşme sürecindeki sanatçılara "piyasa" taleplerine uygun onlarca eser yapmıştı. Tezel'in bir bestesini Grafson firmasının 45 devirli plağına Zeki Müren okuyordu: "İnsanlığı aradım insan gölgelerinde."

Kimine göre sonunu kendi hazırlamıştı. Şöhretini ve kazandığı parayı hazmedemeyişi, özel hayatındaki mutsuzlukları, çevresini saran ve onu acımasızca sömüren dalkavukları

1 Mustafa Rona, *Elli Yıllık Türk Musikisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1970, s. 706.

2 Mesut Kara'nın kendisiyle gerçekleştirdiği "Polat Tezel: Sigaramda Duman Duman" başlıklı söyleşi için bkz. https://www.evrensel.net/yazi/80901/polat-tezel-sigaramda-duman-duman (erişim 27.07.2024)

onun düşüşünün, bir zamanların bu büyük plak yapımcısının ve şöhretli sazendesinin trajik sonunun hazırlayıcısı olmuşlardı.[3] Zaten Nebil Özgentürk ile yaptığı son söyleşilerinden birinde "Hayatı beceremedim herhalde" diyerek kendisi de bunu itiraf etmişti. Evet, kendi ifadesiyle çok büyük hataları olmuştu ama ona karşı da birçok hata yapılmıştı. Açıkçası küsmüş ve köşesine çekilmişti. Şatafatlı, süslü bir hayattan Beyoğlu Kallavi Sokak'taki üçüncü sınıf Devran Otel'e, oradan aynı sokaktaki Kallavi Meyhanesi'ne geçmiş, son durağıysa Armutlu olmuştu.[4]

Ben hocayı tanıdığımda artık o parlak devri geride kalmıştı. Elleri titreyen, sigaradan sesi boğuklaşmış, yürümekte zorlanan bir haldeydi ve ne yazık ki alkole teslim olmuştu. Önünü göremeyen müzisyenlerin makûs talihi bir kez daha tekerrür etmişti. Tanınmış eserinde ifade ettiği gibi yaşıyordu hayatı: "Sigaramda duman duman, kadehimde yudum yudum." Ancak onun da sonuna gelmiş, gırtlak kanserine yakalanmıştı. 2002'de hayata sessizce veda etti.

Polat Tezel bu acı sonla karşılaşan ne ilk ne de son sanatkârdı. Gazete arşivlerinde, kitaplarda, biyografik incelemelerde buna benzer birçok örnekle karşılaşmıştım. 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyıl ortasına kadar olan dönemde zamanının pek çok popüler yıldızı yokluklarla karşı karşıya kalmış, parlak dönemlerindeki ışıkları sönmüştü. Bunun ekonomik, toplumsal ve insani nedenleri vardı. Elinizdeki çalışmada benim de yaşamının bir parçasına şahit olduğum Polat hocamın öncülerinin dünyasına girmeye çalıştım. Böylelikle amacım müzik tarihimizin performans ve sahne ışığının gölgesinde kalan, çoğunlukla da görünmeyen bir yüzüne dikkatleri çekmektir.

28 Temmuz 2024, İstanbul

---

3 Sadun Aksüt, *Alkışlarla Geçen Yıllar*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 62.

4 Nebil Özgentürk, "Gündüzler Sizin Olsun Geceleri Bana Verin", *Star*, sayı 161, 13 Kasım 1994, s. 10.

Ekler

EK 1

Münir Nurettin Bey'in Konseri*

Kıymetli muganni Münir Nurettin, evvelki akşam ikinci konserini verdi. Glorya Salonu, başlama saatine rast gelen şiddetli yağmura rağmen baştanbaşa dolmuş, hemen hiç oturacak yer kalmamıştı. Program, birincisine nispetle daha dolgundu. Dede Efendi merhumun yirmi dört makamdan mürekkep "kâr-ı natık"ı bu programın ilk numarasını teşkil ediyordu. Münir Nurettin Bey bunu sanatına lâyık bir maharet ve vukufla teganni etti, çok alkışlandı. Fakat gecenin daha çok alkış toplayan kısmı ikinci kısım oldu. İzmirli H. Rakım Bey'in kürdilihicazkâr'dan, "Demedim hiç ona kimsin" ve Yesarî Asım Bey'in nihavent'ten "Bir kış gecesi" şarkıları çok alkışlandı, tekrar ettirildi. "Çamlıca" isimli şarkı da değerli sanatkârın söyleyiş ve muhtelif makamları birbirine bağlayış noktasından yeni bir muvaffakiyetinin tebarüzüne [görünmesine] vesile oldu. Üçüncü kısım halk şarkılarından mürekkepti. Bunlar da çok hoşa gitti. Münir Nurettin Bey'le, arkadaşları Mesut Cemil, Ruşen Ferit ve Artaki beyleri tebrik ediyoruz.

(*) "Münir Nurettin Bey'in Konseri", *Vakit*, 17 Şubat 1933, s. 7.

EK 2

İstanbul Radyosu'nda Bir Saat*

Şarkı buhranı var! Alaturka musiki bağırırsa radyo da bağırır tabii
-Şarkı söyleyerek ayda 1.600 lira kazanan hanımlarımız varmış-

Gün geçmiyor ki, radyodan şikâyet etmeyelim. Havalar yeknesak, artistler mahdut, nağmeler bayat, program birbirinin aynı demeyelim.

Sağdan soldan yağan bu şikâyetler karşısında acaba radyo şirketi ne düşünüyor diye merak ediyordum. Dün bu merakımı giderdim. Aynı zamanda, garip değil mi, radyonun kapısından şikâyetlerin kendi hesabıma olan en mühim kısımlarını silerek çıktım...

Şirketin meclisi idare reisi Hamdi Bey'le konuşuyorum. Çok nazik bir zat. Fazla bağırmasından şikâyet edilen İstanbul Radyosu Meclisi idare reisinin belli başlı bir hususiyeti nedir bilir misiniz? Yavaş konuşmak. Hem o kadar yavaş ki, ancak işitiyorum. Şikâyeti mucip olan noktaların hatırımıza gelenlerini şöylece işaret ettikten sonra verilen cevapları not etmeye başladım. Hamdi Bey diyor ki:

– Neşriyatımızda üç esas vardır: 1- plak, 2- alaturka, 3-alafranga. Alafranga plaklarımız bir buçuk ayda bir tekerrür eder. Bir buçuk ayda bir tekrar edilen bir parça hakkında şikâyet doğru olur mu bilmiyorum.

• *Ne kadar plağınız var?*

– Beş yüz kadar var. Yeni gelen plakları hemen tamamen alırız. Bundan başka Paris'ten bile plaklar getirttik ki, bunlar henüz İstanbul piyasasında bile yoktur.

(*) "İstanbul Radyosu'nda Bir Saat", *Vakit*, 14 Eylül 1932, s. 5.

Sonra en nazik bir fasıl olan alaturka bahsine geçelim. Alaturkada bilirsiniz ki semai, peşrev birkaç dakika devam eder. Alaturkayı bir alafranga orkestra gibi şansız, saatlerce idare etmenin imkânı yoktur. Bir şarkı kaç dakika devam eder tahmin eder misiniz?

• *Beş dakika mı?*

– Hayır, üç dakika... İki saatlik alaturka revizyonumuz vardır. Demek ki, bu müddet içinde bize söylenecek kırk şarkı lazım. Fakat haydi, otuz, hatta haydi yirmi şarkı diyelim. Şimdi size sorayım: Senede kaç şarkı besteliyoruz?

• *Kırk, elli mi?*

– Evet, nihayet o kadar. Görüyorsunuz ya bir hesap meselesi. Bir senelik mahsulü radyomuz iki-üç günde sarf ediyor. Dördüncü günü ne söyleyelim? Demek ki, aynı şeyleri tekrar etmeye mecburuz, hem de yeni şarkıları. Çünkü eğer bir sene evvelkini söylersek: "A, bu şarkılar büyükbabamız zamanından kalma şarkılar" deneceğine hiç şüpheniz olmasın. Demek ki, aşağı yukarı bir şarkı buhranı var! Evet. Eğer radyo aynı şarkıları tekrar ediyorsa kabahat kendisinin değildir. Bunu hep birden başka yerlere, mesela konservatuvara şikâyet etmeliyiz. Bir radyo demek o memleketin aynası demektir.

• *Aboneleriniz en çok ne istiyorlar?*

– Alaturka namütenahi, alaturka isteniyor. Alaturka, milli musikimiz diye belki hepimiz seviyoruz. Fakat milli musiki yalnız bize münhasır değildir zannediyorum. Almanların, Macarların, Rumların, Rusların da milli musikileri var. Bununla beraber hangi radyo istasyonunda günde iki saat milli musiki dinliyorsunuz? Radyomuz mükemmeldir diye bir iddiamız yok bittabi. Bilakis bence en mühim tenkit şudur: "Yahu dünya radyolarının yanımda pek çocuk oyuncağı gibi kalıyorsunuz!" Evet, bunu söyleyenler pek haklıdırlar. Edilen şikâyet çok yerindedir. Fakat şikâyet ederken de munsifane [adil] düşünmek lazımdır. Hangi müessesemizi Avrupa müesseseleriyle mukayese edebiliriz? İstanbul limanı Hamburg limanına benziyor mu, beledî faaliyetlerimiz Avrupa belediyeleri derecesinde mi? Herhangi bir gazetemizi *Times* gazetesiyle mukayeseye imkân var mı?

Eğer İstanbul Radyosu, herhangi bir Avrupa radyosu kadar mükemmel olsaydı, zannediyorum ki o vakit daha hayret etmek lazım gelecekti. Sonra varidat [gelir] meselesini de düşünmek lazımdır. Alman istasyonunun senelik varidatı ne kadardır biliyor musunuz? Tam dört milyon li-

ra... "Tenevvü [çeşitlilik] yok" şikâyetlerine de aynı mukayese yollarından geçmek şartıyla pekâlâ cevap verilebilir. Her şeyin bir imkân ve varlık meselesi olduğunu unutmamak lazımdır. Radyo demek bütün memleketin mecmuu [bir araya getirilmişi] demektir. Bence en büyük kusurumuz, en nazik noktamız bir mukayese zemini olmamızdır.

• *Ne kadar aboneniz var?*

– Beş bin kadar.

• *Artıyor mu?*

– Az... Bir kere makineler gümrük dolayısıyla çok pahalıya mal oluyor. Sonra kontenjan dolayısıyla memlekete pek mahdut makine girebiliyor.

• *"Neşriyat az, artistler değişmiyor" şikâyetlerine ne diyorsunuz?*

– Her gece beş saatlik neşriyatımız var. Bazı istasyonları düşünürsek bu bizim için hayli muvaffakiyettir. Demin Bulgaristan'dan bir zatın her akşam İstanbul Radyosu'nun bağırdığından şikâyet ettiğini işaret etmiştiniz. Bu şikâyeti yapan herhalde Türk olmasa gerektir. Türk olsaydı alaturka musikiyi bilecekti. Alaturka şarkı bağırırsa radyo da bağırır tabii! Musikimizin nevi öyle.

Artistler değişmiyor iddiasına gelince, bu, doğru değildir. Radyo kadar keyfiyet ve kemiyet [nicelik] itibarıyla artist toplayan bir müessese daha gösteremezsiniz zannediyorum. Mesela Münir Nurettin Bey, Suat Bey, Safiye ve Fikriye hanımlar, Mesut Cemil, Tanburî Refik, Ruşen, Cemal beyler, Belkıs, Muzaffer, Seniye, İnci, Eliza, Hikmet Rıza hanımlar, Aleko ve Yorgo efendiler, İhsan, Cevdet beyler ve daha diğerleriyle birlikte İstanbul Radyosu'nda söyleyen ve çalan otuza yakın artist vardır. Sonra bu artistlerimiz ancak haftada bir defa söylerler. Zannediyorum ki, bu manzume haricinde kalan artistlerimizin adedi de nihayet beş-on taneyi geçmez. Biz bütün memlekette bu kadar buluyoruz. Halbuki Avrupa'da böyle mi? Mesela Paris'te sadece Folies Berger'e gitseniz dinlenecek otuz artist bulursunuz.

• *Artistlere kaç para ve nasıl veriyorsunuz?*

– Şarkı başına veriyoruz. Fakat rakam söyleyemeyeceğim. Beni mazur görünüz. Yalnız verdiğimiz para iyi paradır. Sonra bu saydığım artistler memleketin her tarafında isimleri tanılan ve istenilen artistlerdir. İçlerinde ayda 1.500 lira kazananları bile var.

• ***En çok para kazanan şarkıcılarımız ne kadar kazanırlar?***

– Zannediyorum ki, bu bahiste en başta hanımlarımız geliyor. Mesela "Denizkızı" namıyla maruf Eftalya Hanım'ın ayda 1.600, Safiye Hanım'ın 1.500 lira kazandığını kuvvetle söyleyenler var.

Hamdi Bey, hayretimi sezer gibi olmuştu. Gülümsedi ve dedi ki:

– Allah bize de ses vermeliydi değil mi?

Postanenin geniş ve loş merdivenlerini ağır ağır inerken kendi kendime: "Evet, Allah bize de biraz ses vermeliydi!" [dedim.]

EK 3

A. Sırrı Uzelli'nin *Servet-i Fünûn - Resimli Uyanış Dergisi*'ndeki Yazıları*

"Beyaz Kasketli Kadın", 14 Mayıs 1931, S. 128, nr. 1813, s. 374.
"Bir Buhran Gecesi", 1 Kânunusani 1931, S. 109, nr. 1794, s. 71.
"Dev Aynası", 2 Temmuz 1931, S. 135, nr. 1820, s. 75.
"Dostlarım", 25 Eylül 1930, S. 95, nr. 1780, s. 263.
"Gece Yarısı Güneşi", 22 Ağustos 1929, S. 38, nr. 1723, s. 614.
"Genç Kızlar", 25 Kânunuevvel 1930, S. 108, nr. 1793, s. 58 ve 59.
"Gülen Adam", 11 Haziran 1931, S. 132, nr. 1817, s. 19.
"Günlerim", 2 Temmuz 1936, S. 395, nr. 2080, s. 87.
"Haydut", 28 Mayıs 1931, S. 130, nr. 1815, s. 406.
"Kendini İnkâr Eden", 8 Ağustos 1929, S. 36, nr. 1721, s. 574.
"Kuduz Hastanesi", 30 Teşrinievvel 1930, S. 100, nr. 1785, s. 347.
"Medeniyetin Ölçüsü", 12 Kânunusani 1933, S. 215, nr. 1900, s. 106.
"Memleket Hikâyeleri", 2 Şubat 1933, S. 218, nr. 1903, s. 162.
"Musahabe: İstediğimiz Münekkit", 6 Teşrinisani 1930, S. 101, nr. 1786, s. 354 ve 355.
"Ölümün Zaferi", 16 Teşrinievvel 1930, S. 98, nr. 1783, s. 311.
"Sadri Ethem'in Hikâyeleri", 9 Mart 1933, S. 223, nr. 1908, s. 234.

(*) A. Sırrı Uzelli'nin *Servet-i Fünûn - Resimli Uyanış Dergisi*'nin 1928-1936 yılları arasındaki ilk 400 sayısında yer alan yazıları (başlığa göre alfabetik sıralı). Konunun ayrıntıları hakkında bkz. Sezin Tüfekçi Köroğlu, "Servet-i Fünun - Resimli Uyanış Dergisi 1928-1936 (İlk 400 sayı), Konu, Tür ve Yazar Dizini", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2018, s. 343-344.

"Seni Arıyorum", 13 Teşrinisani 1930, S. 102, nr. 1787, s. 375.
"Seylap", 1 Ağustos 1929, S. 35, nr. 1720, s. 558 ve 559.
"Sihirbaz", 4 Kânunuevvel 1930, S. 105, nr. 1790, s. 3.
"Son Put", 8 Kânunusani 1931, S. 110, nr. 1795, s. 91.
"T.A.T.", 25 Kânunuevvel 1930, S. 108, nr. 1793, s. 55 ve 59.
"Yalanlar", 27 Teşrinisani 1930, S. 104, nr. 1789, s. 407.
"Yalnız Adam", 8 teşrinievvel 1931, S. 149, nr. 1834, s. 294.
"Yeşil Şal", 7 Temmuz 1932, S. 188, nr. 1873, s. 87.

EK 4

A. Sırrı Uzelli'nin Çeşitli Yazı ve Şiirlerinden Bir Seçki (başlığa göre alfabetik sıralı)

"933 İstanbul Mıntıkası Kürek Şampiyonluğu", *Vakit*, 9 Eylül 1933, s. 7.

"Avusturya-İngiltere, Maç Bugün Yapılıyor", *Vakit*, 7 Kânunuevvel 1932, s. 7.

"Beşiktaş-Fenerbahçe Maçı Ara sıra Kopan Bir Filme Benzedi", *Vakit*, 3 Teşrinisani 1934, s. 9.

"Beşiktaş Şampiyon", *Vakit*, 12 Mayıs 1934, s. 6.

"Beşiktaş Türkiye Şampiyonu", *Vakit*, 30 Teşrinievvel 1934, s. 9.

"Beşiktaş-Fener Muhtelitinin Güzel Galibiyeti", *Vakit*, 9 Birinci teşrin 1933, s. 1.

"Birisinden Birisini Tercih Etmek Elinizdedir", *Vakit*, 13 Eylül 1933, s. 7

"Bizde Atletizm İşleri", *Kurun*, 14 Birinci teşrin 1935, s. 5.

"Boş İskemle", *Kurun'un ilavesi*, 4 Temmuz 1936, s. 5.

"Eserler Arasında, Kadıköy'ün Romanı", *Kurun*, 13 Ağustos 1935, s. 9.

"Fenerbahçe Takımının Güzel Bir Muvaffakiyeti", *Vakit*, 30 Eylül 1933, s. 6.

"Futbolda Temsil Hakkını Fenerbahçe'ye Vermeliyiz", *Kurun*, 2 Mart 1936, s. 4.

"Galatasaray İçin Yapılacak İlk İşler", *Vakit İlavesi*, 30 Mart 1933, s. 3.

"Galatasaray Kulübünde Son Vaziyet", *Vakit*, 28 Haziran 1933, s. 7.

"Galatasaray-Fenerbahçe Maçı Etrafında Yerinde Olmayan Bir Fikir ve Teklif", *Vakit*, 8 Mayıs 1934, s. 7.

"Gökyüzü", *Kurun*, 3 Birinci Kânun 1935, s. 9.
"Güzel ve Heyecanlı Bir Maçtan Sonra", *Vakit*, 2 Temmuz 1932, s. 5.
"İlk İş, Futbolu Teşkilattan Ayırmalıyız", *Vakit*, 7 Eylül 1933, s. 1.
"İstanbul-İzmir Maçının Bıraktığı Fena Akisler", *Vakit*, 11 Mayıs 1932, s. 4.
"İstanbulspor İçin Bir Saha Lazım", *Vakit*, 26 Teşrinievvel 1932, s. 7.
"Kitap Sergileri", *Kurun*, 27 Ağustos 1936, s. 3.
"Kitaplar Arasında, Bay Virgül", *Kurun*, 26 Birinci teşrin 1935, s. 7.
"Kulüp Değiştirmek Modası Etrafında Fikirler", *Vakit*, 17 Ekim 1933, s. 7.
"Kulüplerin Hakkı", *Vakit*, 13 Ağustos 1932, s. 7.
"Millî Müesseseler, Bu Gençlere İş Veriniz", *Vakit*, 21 Eylül 1933, s. 6
"Sabah", *Kurun*, 12 Eylül 1936, s. 2.
"Söylenmeyen Sözler", *Kurun*, 30 Birinci Teşrin 1935, s. 6.
"Söz Arasında, Gazete Okuyan Yıldızlar", *Vakit*, 9 Eylül 1931, s. 3.
"Söz Arasında, İş ve Şöhret", *Kurun*, 31 Ağustos 1936, s. 3.
"Söz Arasında, Kolay Kazanılmış Şöhretin Zahmeti", *Vakit*, 19 Eylül 1931, s. 3.
"Spor İçin", *Vakit*, 31 Ağustos 1933, s. 6.
"Suad Derviş'i İnkâr Eden Suad Derviş", *Kurun*, 11 Nisan 1936, s. 15.
"Şehir Tiyatrosu'nda Mırnav", *Kurun*, 30 İkinci Kânun 1936, s. 3.
"Türk Destanına Giriş, Kaos, Eve Düşen Yıldırım", *Vakit*, 28 Nisan 1934, s. 9.
"Zeybek Dansı", *Kurun*, 9 Eylül 1936, s. 3.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Adorno, Theodor W., *Current of Music*, (ed.) Robert Hullot-Kentor, Polity Press, Cambridge, 2008.

Adorno, Theodor W., *Müzik Yazıları*, (haz. ve çev.) Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

Ahıskalı, Meltem, *Radyonun Sihirli Kapısı Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005.

Ahmed Adnan, *Halkevlerinde Musiki*, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Ankara, 1940.

Ahmet Rasim, *Anılar ve Söyleşiler*, (yay. haz.) Nuri Erten, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1983.

Akçura, Gökhan, *Gramofon Çağı, Ivır Zıvır Tarihi II*, Om Yayınevi, İstanbul, 2002.

Akçura, Gökhan, *Yıldızların Altında, Cumhuriyet Döneminde Türkiye'de Eğlence Yaşamı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2022.

Aksoy, Bülent (yay. haz.), *Cüneyd Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Aksüt, Sadun Kemali, *500 Yıllık Türk Musikisi Antolojisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1967.

Aksüt, Sadun, *Alkışlarla Geçen Yıllar*, Aksoy Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Alimdar, Selçuk, *Osmanlı'da Batı Müziği*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

Attali, Jacques, *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*, çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Ayas, Güneş, *Musiki İnkılabı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2020.

Balcı, Ergun, *Musikimizle Övünmemiz İçin Nevzat Atlığ*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2005.

Bardakçı, Murat, *Refik Bey, Refik Fersan ve Hatıraları*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

Bardakçı, Murat, *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017.

Bartsch, Patrick, *Musikpolitik im Kemalismus, Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949*, University of Bamberg Press, Bamberg, 2011.

Becker, Howard, S., *Hartîciler (Outsiders), Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*, çev. Şerife Geniş, Levent Ünsaldı, Heretik Yayıncılık, Ankara, 2015.

Becker, Howard, S., *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

Behar, Cem, *Bestesiz Güfteler, Şarkılardan "Klâsik"liğe: XIX. Yüzyıl Matbu Güfte Mecmuaları (1852-1905)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2024.

Belge, Murat, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1983.

Bengi, Derya, *100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 1 (1923-1950), Her Savaştan Bir Yara*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2020.

Bengi, Derya, *50'li Yıllarda Türkiye, Sazlı Cazlı Sözlük, Şimdiki Zaman Beledir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

Bercavi, A., Faik, *Nazım'la 1933-1938 Yılları*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1992.

Berendt, Joachim E., *Caz Kitabı, Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına*, çev. Neşe Ozan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

Birsel, Salâh, *Kahveler Kitabı*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2001.

Birsel, Salâh, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2004.

Briggs, Asa, Burke, Peter, *Medyanın Toplumsal Tarihi, Gutenbergen'den İnternete*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Erkan Uzun, Kırmızı Yayınları, İstanbul, 2011.

Demirhan, General Pertev, *Mûsikî Düşüncelerim*, Ebüzziya Matbaası, İstanbul, 1946.

Derin, Murat, *Müziğin Güzel Günlerine Yolculuk İnci Çayırlı'nın Anıları*, Pan Yayınları, İstanbul, 2015.

Dikici, Radi, *Müzeyyen Senar Efsanesi, O Bir Devdi, Bir Devirdi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2016.

Ergur, Ali, *Müzikli Aklın Defteri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.

Ergur, Ali, *Portedeki Hayalet, Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002.

Ergur, Ali, *Ses ile Yankı Arasında*, Raskolnikov Kitap, Denizli, 2020.

Gezgin, Hakkı Süha, *1929'da Plaklarda Dinlediğiniz Sanatkârlar*, (yay. haz.) Turgut Çeviker, Merkez Kitaplar, İstanbul, 2007.

Gezgin, Hakkı Süha, *Edebi Portreler*, (haz.) Beşir Ayvazoğlu, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999.

Gross, Sally Anne ve Musgrave, George, *Can Music Make You Sick? Measuring the Price of Musical Ambition*, University of Westminster Press, London, 2020.

Güneş, Songül, *İstanbul'un Son Şehremini, Atatürk Döneminin İstanbul Valisi ve Belediye Reisi Muhittin Üstündağ Muhiddin Üstündağ*, İBB Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü, İstanbul, 2023.

Güngör, Necati, *Safiye Ayla'nın Anıları*, Milliyet Yayınları, İstanbul, 1996.

Hirschman, Albert O., *Exit, Voice and Loyalty, Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, Cambridge, 1970.

Işıktaş, Bilen, *Boğaziçi'nin Büyülü Sesi Denizkızı Eftalya Dönemi, Yaşamı ve Çevresi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2023.

Işıktaş, Bilen, *Peygamber'in Dâhi Torunu Şerif Muhiddin Targan, Modernleşme, Virtüozite, Bireyselleşme*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2018.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Hoş Sadâ, Son Asır Türk Musikişinasları*, Maarif Basımevi, İstanbul, 1958.

Kahraman, Cengiz ve Yüce, Mehmet, *Fotoğraflar ve Haberleriyle İstanbul Hafızası*, cilt 1 *(1924-1931)* ve cilt 2 *(1932-1944)*, İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, 2020.

Kaya, Celal Volkan, "Şerif Muhiddin Targan'ın Tanburî Cemil Bey Hakkındaki Hatıraları", (yay. haz.) Ruhi Ayangil, *100. Ölüm Yıldönümünde Üstâd-ı Cihân Tanbûrî Cemil Bey'e Armağan*, 2016, İBB Yayınları, İstanbul, 2016.

Kocabaşoğlu, Uygur, *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

Kocatürk, Önder, *Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluş Yılında İlginç Bir Yarışma, Bir Milyon Liram Olsa Ne Yapardım? Mayıs-Temmuz 1924*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 2022.

Kolukırık, Kubilay, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-elhân ve Dârü'l-elhân Mecmuası*, Barış Kitap, Ankara, 2015.

Kozanoğlu, Cevdet, *Radyo Hatıralarım*, (haz.) M. Nazmi Özalp, TRT Müzik Dairesi Yayınları, Ankara, 1988.

Krueger, Alan B., *Müzikonomi, Müzik Endüstrisi Ekonomi ve Hayata Dair Ne Söylüyor?*, çev. Ergin Özler, Mundi Kitap, İstanbul, 2020.

Kucur, Ahmet Yağmur (yay. haz.), *İhsan Özgen, Sesler Renkler ve Çizgiler Peşinde*, Vakıfbank Yayınları, İstanbul, 2023.

Kutluk, Fırat, *Müzik ve Politika*, Doruk Yayımcılık, Ankara, 1997.

Memet Fuat, *Gölgede Kalan Yıllar*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.

Memet Fuat, *Nâzım Hikmet, Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.

Mesud Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı*, (haz.) Uğur Derman, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2012.

Münir Nurettin 35 Yıl, Şerif Muhiddin Targan: "Artık Bir Münir Nureddin De", Cumhuriyet Matbaası, İstanbul, 1951.

Nora, Pierre, *Hafıza Mekânları*, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2006.

O'Connell, John Morgan, *Alaturca: Style in Turkish Music (1923-1938)*, Ashgate Publishing, Birleşik Krallık, 2013. [*Alaturka Türk Müziğinde Bir Üslup*, çev. Ömer İpek, Albaraka Yayınları, İstanbul, 2022.]

Özalp, Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000.

Özbilgen, Füsun, *Sana Tütün ve Tespih Yolluyorum Semiha Berksoy'un Anıları*, Broy Yayıncılık, İstanbul, 1985.

Özgen, İhsan, *Sanatı Yaşamak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.

Özgen, İhsan, *Avludaki Ses*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2012.

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

Rona, Mustafa, *50 Yıllık Türk Musikisi*, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1960.

Seçkin, Nalân, *Musalladan Şöhrete, Safiye Ayla*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998.

Sezer, Baykan, "Müzik ve Batıcılaşma", *Türk Müziği, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı Çalışma Günleri*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

Sipahi, Sinan, (ed.) *Alâeddin Yavaşca*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

Şen, Hasan Oral, *Sadeddin Kaynak*, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu, Ankara, 2003.

Shiner, Larry, *Sanatın İcadı Bir Kültürü Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Müzik, Kültür, Dil*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Türk Müzik Kimliği*, (yay. haz) İsmail Kara, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2004.

Toprak, Zafer, *Türkiye'de Kadın Özgürlüğü ve Feminizm (1908-1935)*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2014.

Toprak, Zafer, *Türkiye'de Yeni Hayat, İnkılap ve Travma 1908-1928*, Doğan Kitap, İstanbul, 2017.

Ünlü, Cemal, *Git Zaman Gel Zaman, Fonograf-Gramofon-Taş Plak*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016.

van der Loo, Hans ve van Reijen, Willem, *Modernleşmenin Paradoksları*, çev. Kadir Canatan, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014.

Yahya, Gülçin, *Ünlü Virtüöz Yorgo Bacanos'un Taksimleri, Taksim Notaları, Analiz ve Yorumlar*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002.

Yalgın, Mehmet, *Biraz Hayat, Biraz Sanat, Kemençeci Bir Avukat, Nihat Doğu* Kitabı, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 2009.

KİTAP BÖLÜMLERİ

Adorno, Theodor, W., "Müzik ve Dil", (ed.) E. Efe Çakmak, "Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe", *Cogito*, sayı 36, 2003, s. 320-324.

Ayas, Güneş, "Münir Nureddin Selçuk Neyi, Nasıl Temsil Ediyordu?", (haz.) İncila Bertuğ, Hüseyin Kıyak, *İstanbul'un Engin Sesi, 40 Yılın Ardından Münir Nureddin Selçuk*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 2022, s. 49-85.

Bloomster, W.V., "Müzik Sosyolojisi, Adorno ve Ötesi", *Frankfurt Okulu*, (ed.) H. Emre Bağçe, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2010, s. 487-519.

Fowles, Jib, "Kitle İletişimi Araçları ve Yıldız Sistemi", *İletişim Tarihi, Teknoloji-Kültür-Toplum*, (ed.) David Crowley-Paul Heyer, çev. Berkay Ersöz, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2014, s. 282-286.

Guilbault Jocelyne ve Rommens, Timothy, "The Political Economy of Music and Sound, Case Studies in the Caribbean Tourism Industry", (ed.) Jocelyne Guilbault ve Timothy Rommens, *Sounds of Vacation, Political Economies of Carribbean Tourism*, Duke University Press, Durham, 2019, s. 9-39.

Işıktaş, Bilen, "Bir Dostluğun Gölgede Kalan Tanıkları: Şerif Muhiddin'den Mehmet Âkif'e Mektuplar", *Kabulünün 100. Yılında İstiklal Marşı ve Mehmet Akif*, (ed.) Arzu Terzi, Sinem Serin, İstanbul Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2022, s. 387-407.

Işıktaş, Bilen, "Cumhuriyet Dönemi'nde İstanbul'a Gelen Batılı Virtüozların Konserleri", *İstanbul'un Çoksesli Batı Müziği Tarihi*, (ed.) Serhan Bali, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları, İstanbul, 2022, s. 260-300.

Işıktaş, Bilen, "Safiye Ayla", *Türk Mûsikîsi Atlası*, (ed.) Feyzan Göher Vural, Timur Vural, Yeni Türkiye Yayıncılık, Ankara, cilt 1, 2019, s. 437-446.

MAKALELER

Ayas, Onur Güneş, "Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma", *Bilig*, sayı 77, 2016, s. 131-155.

Birer, Murat, Maral, Hakkı Alper, "Türk Makam Müziğinde Vokal Piyasa Tavrının 20. Yüzyıl Başlarındaki Performatif Yansımaları", *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, sayı 24, 2023, s. 21-43.

Ergur, Ali, "Gerilimden Bileşime Doğru Modern ve Postmodern: Tanımlar, Kavramlar, Toplumsal Bağlam", *Journal of Modernism and Postmodernism Studies (Jomops)*, cilt 1, sayı 2, 2020, s. 1-9.

Ferguson, James, "Cultural Exchange: New Developments in the Anthropology of Commodities", *Cultural Anthropology*, 1988, cilt 3, sayı 4, s. 488-513.

Goehr, Lydia, "Political Music and the Politics of Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, cilt 52, sayı 1, 1994, s. 99-112.

Kalender, Ruhi, "Yüzyılımızın Başlarında İstanbul'un Musiki Hayatı", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 23, 1978, s. 411-444.

Terry, Noone, "Why Musicians Are the Canaries in the Coal Mine?", *Eureka Street*, cilt 27, sayı 16, 2017, s. 30-32.

Shiloah, Amnon, "The Traditional Artist in the Limelight of the Modern City", *The World of Music*, cilt, 28, sayı 1, 1986, s. 87-88.

Ünsal, Deniz, "Konser Salonlarından Radyo Stüdyosuna (1927): Cumhuriyet Döneminin İlk Türk Mûsikisi Radyo Sanatçıları ve İlk Radyo Konserleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, cilt 12, sayı 27, 2019, s. 813-832.

BİLDİRİLER

Eruzun Özel, Aslıhan, "Klasik Kemençe İcra Üslûbu Karşılaştırmasında Tanburî Cemil Bey ve Aleko Bacanos", *Uluslararası Sanad Kongresi Bildiri Kitabı*, (ed.) Turan Sağer, Hasan Arapgirlioğlu vd., Gece Akademi, Ankara, 2019.

ANSİKLOPEDİ MADDELERİ

Koçu, Reşat Ekrem, "Bacanos, Kemençeci Aleko", *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 4, 1960, s. 1782-1783.

Koçu, Reşat Ekrem, "Despina (Kara)", *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 8, 1966, s. 4519.

Koçu, Reşat Ekrem, "Fevziye Kıraathanesi", *İstanbul Ansiklopedisi*, cilt 10, 1970, s. 5727.

Özcan, Nuri "Nebiloğlu, İsmail Hakkı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, 2006, cilt 32, s. 473-474.

Öztuna, Yılmaz, "Anastas, [Kemençeci]", *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 61.

Öztuna, Yılmaz, "Arsoy, Yesarî Mustafa Asım", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 113.

Öztuna, Yılmaz, "Bacanos [Yorgo]", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 138.

Öztuna, Yılmaz, "İhsan Aziz Bey, Neyzen", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 383.

Öztuna, Yılmaz, "Nebiloğlu, İsmail Hakkı", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 102-103.

Öztuna, Yılmaz, "Işılay, Kemanî Sadi", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi I*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 374.

Öztuna, Yılmaz, "Ovrik Kazasyan", *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi II*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s. 173.

TEZLER

Köroğlu, Sezin Tüfekçi, "Servet-i Fünun-Resimli Uyanış Dergisi 1928-1936 (İlk 400 sayı), Konu, Tür ve Yazar Dizini", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2018.

Kuçlu, Esra, "Kültürel Bir Meta Olarak Müzik: 90'lar Sonrası Pop Müzik Örneği", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa, 2020.

Togay Şenalp, "1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziğinin Değişimi Sözlü Tarih Çalışması", yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2012.

SÜRELİ YAYINLAR (GAZETELER)

"16 Yaşında Sanatkâr", *Vakit*, 2 Haziran 1929, s. 3.

"933 Film Yıldızı Müsabakası Yapıldı", *Akşam*, 28 Mart 1933, s. 1.

"A. Sırrı Uzelli Gömüldü", *Ulus*, 13 Eylül 1936, s. 1.

"A. Sırrı Uzelli", *Akşam Postası*, 12 Eylül 1936, s. 3.

"Acı Bir Kayıp", *Cumhuriyet*, 11 Eylül 1936, s. 3.

"Adliye ve Mahkemelerde", *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1931, s. 6.

"Afife Hanım", *Akşam*, 20 Temmuz 1929, s. 8.

"Ahmet Rasim Bey İçin Bir İhtifal Düzenleniyor", *Vakit*, 28 Teşrinievvel 1932, s. 7.

"Aktör Ziya Gecesi", *Tasvir-i Efkâr*, 23 Ağustos 1940, s. 4.

"Alaturka Musiki ve Çorba", *Son Telgraf*, 17 Eylül 1937, s. 2.

"Alaturka Musikiye Paydos", *Vakit*, 2 Teşrinisani 1934, s. 1.

"Anketimize Gelen Cevaplar", *Milliyet*, 16 Temmuz 1933, s. 5.

"Arkadaşımız Sırrı Uzelli İçin", *Kurun*, 13 Eylül 1936, s. 1.

"Artistler Müsameresi", *Akşam*, 27 Şubat 1931, s. 11.

"Asrî Bir Bestekâr Hatıralarını Anlatıyor", *Haber/Akşam Postası*, 31 Mart 1936, s. 9.
"Atina'ya Giden Musikişinaslar", *Cumhuriyet*, 2 Ekim 1931, s. 2.
"Av Lokanta ve Birahanesi", *Akşam*, 13 Kânunuevvel 1934, s. 16.
"Baba Ovrik Gecesi", *Akşam*, 13 Ağustos 1934, s. 12.
"Bahribaba Belediye Çiftlik Sahil Parkı", *Halkın Sesi*, 5 Temmuz 1934, s. 3.
"Bay Hakkı Gecesi", *Akşam*, 9 Ağustos 1935, s. 16.
"Bayan Vedia Rıza", *Ulus*, 27 Birinci teşrin 1937, s. 5.
"Belvü", *Cumhuriyet*, 9 Temmuz 1931, s. 7.
"Bir Ziya, Meslektaşımız A. Sırrı Uzelli'yi Dün Kaybettik", *Akşam*, 11 Eylûl 1936, s. 4.
"Borsa Kıraathanesi", *Tan*, 3 Ocak 1939, s. 1.
"Bu Akşamki Münir Nurettin Konseri", *Milliyet*, 7 Teşrinisani 1934, s. 10.
"Canlı Bir Tarih", *Vakit*, 5 Temmuz 1929, s. 3.
"Cenyo Lokanta ve Birahanesi", *Cumhuriyet*, 22 İkinci teşrin 1939, s. 7.
"Çağlayan'da", *Akşam*, 12 Nisan 1938, s. 15.
"Değirmendere Seyahati", *Akşam*, 13 Eylûl 1929, s. 7.
"Denizkızı Eftalya Hanım", *Milliyet*, 6 Ekim 19332, s. 8.
"Eftalya", *Tan*, 13 Haziran 1936, s. 12.
"En Kıdemliler Kimlerdir? Şamram Hanım", *Vakit*, 4 Şubat 1933, s. 9.
"Feriha Hanım Ameliyat Edildi", *Vakit*, 24 Mayıs 1931, s. 5.
"Feyzi Aslangil", *Akşam*, 4 Eylûl 1940, s. 4.
"Feyziye Mektepleri", *Tan*, 4 Mayıs 1936, s. 4.
"Geçen Sene Berlin'de", *Vakit*, 1 Temmuz 1929, s. 3.
"Gramofon Yerine Radyo", *Akşam*, 3 Şubat 1936, s. 2.
"Gramofon", *Akşam*, 19 Ekim 1929, s. 3.
"Günün Akisleri, Alaturka Musikiyi Meyhaneden Kurtarmak Beyhude Midir?", *Son Telgraf*, 7 Eylûl 1937, s. 2.
"Güzel Ses", *Son Posta*, 9 Ağustos 1932, s. 9.
"Haftanın Akisleri", *Kurun'un İlavesi*, no. 19, 26 Eylûl 1936, s. 2.
"Haftanın Filmleri", *Vakit*, 17 İkinci teşrin 1933, s. 7.
"Haklı Şikâyetler, Radyomuzda Okuyanlar Acaba İkiz Midirler?", *Akşam*, 18 Temmuz 1937, s. 3.
"Halide Müsameresi", *Akşam*, 10 Teşrinievvel 1936, s. 4.
"Halkevinde Müzik Hakkında Bir Konferans", *Ulus*, 9 İlkkânun 1934, s. 6.
"Halkın Sesi, Ekonomiye Hazırlanıyor musunuz", *Son Posta*, 12 Birinci teşrin 1935, s. 2.
"Hamiyet Yüceses", *Akşam*, 27 Haziran 1940, s. 4.
"Hele Bu İşte Erkeklere Ekmek Kalmadı, Kadınlar Alıp Yürüyorlar!", *Milliyet*, 24 Teşrinisani 1929, s. 3.
"Her Gün Bir Röportaj: Kadın Sesi Daha Fazla Dinleniyor", *Kurun*, 19 Nisan 1936, s. 3.
"Hilâliahmer", *Milliyet*, 21 Temmuz 1933, s. 8.

"Hilâliahmer'den Esirgenen Ses", *Zaman*, 28 Eylûl 1934, s. 2.
"İnce Saz", *Akşam*, 26 Teşrinievvel 1934, s. 11.
"İncesaz Yerine Halk Şarkıları", *Akşam*, 14 Teşrinisani 1934, s. 1.
"İrtihal", *Cumhuriyet*, 19 Birinci teşrin 1944, s. 3.
"İstanbul Radyosu'nda Hazırlık", *Milliyet*, 3 Teşrinisani 1934, s. 1.
"İzzet Bahçesi'nde", *Akşam*, 13 Ağustos 1939, s. 16.
"İzzet Bahçesi'nde", *Akşam*, 18 Ağustos 1939, s. 12.
"Jan Kubelik Tarihî Kemanını Sattı", *Vakit*, 12 Haziran 1932, s. 5.
"Kadın Severse", *Akşam*, 27 Teşrinisani 1932, s. 4.
"Kadınları Kongresi, Türk Kadını Beklenen Zaferi Kazanmıştır", *Milliyet*, 15 Nisan 1935, s. 1.
"Kemençeci Aleko", *Akşam*, 2 Eylûl 1935, s. 10.
"Kemençeci Anastas Efendi Gecesi", *Akşam*, 13 Eylûl 1932, s. 12.
"Kemençeci Anastas Efendi Gecesi", *Vakit*, 12 Eylûl 1932, s. 11.
"Kemençeci Anastas'ın 53. Sanat Hayatı", *Akşam*, 7 Nisan 1936, s. 16.
"Kızkulesi Parkı'nda", *Akşam*, 4 Eylûl 1936, s. 12.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Deniz Kızı Eftalya Hanım", *Vakit*, 27 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Hikmet Rıza Hanım", *Vakit*, 24 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Kemanî Sadi Bey", *Vakit*, 29 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.
"Kimlerdir, Ne kazanırlar? Kemençeci Aleko Efendi", *Vakit*, 18 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.
"Kimlerdir, Ne kazanırlar? Kemençeci Anastas", *Vakit*, 21 Kânunuevvel 1932, s. 1, 9.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Makbule Hanım", *Vakit*, 17 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 22 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 22 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Nebiloğlu Hakkı Bey", *Vakit*, 31 Kânunuevvel 1932, s. 2.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Vedia Rıza Hanım", *Vakit*, 16 Kânunuevvel 1932, s. 1, 6.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Yesarî Asım Bey", *Vakit*, 26 Kânunuevvel 1932, s. 5.
"Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Yorgo Efendi", *Vakit*, 19 Kânunuevvel 1932, s. 1, 2.
"Kimlerdir? Hamiyet Hanım", *Vakit*, 8 Kânunusani 1933, s. 1, 7.
"Kimlerdir? Neyzen İhsan Bey", *Vakit*, 6 Kânunusani 1933, s. 1, 6.
"Konservatuvar Meccanen Konserler Verecek", *Milliyet*, 4 Teşrinisani 1934, s. 1.
"Konservatuvarımız Dün İlk Mezunlarını Verdi", *Cumhuriyet*, 24 İkinci teşrin 1935, s. 2.
"Konservatuvarın İkinci Konseri", *Cumhuriyet*, 17 Aralık 1935, s. 6.

"Köyde Radyo", *Milliyet*, 1 Eylûl 1934, s. 5.

"Kurun Yas İçinde, Yazı İşleri Müdürümüzü Kaybettik", *Kurun*, 11 Eylûl 1936, s. 1 ve 2.

"Küçük Çiftlik Parkı", *Akşam*, 21 Haziran 1936, s. 12.

"Lavtacı Ovrik Baba'nın 50. Yıl dönümü", *Akşam*, 17 Kânunusani 1936, s. 12.

"Lavtacı Ovrik Efendi", *Cumhuriyet*, 22 Kânunuevvel 1933, s. 7.

"Leblebici Horhor Ağa", *Ulus*, 23 Ağustos 1936, s. 8.

"Londra Birahanesi", *Akşam*, 20 Teşrinisani 1931, s. 12.

"Lyon (Radio)", *La Parole libre TSF*, sayı 86, 22 Aralık 1929, s. 9.

"M. Marks İlk Raporunu Verdi", *Cumhuriyet*, 29 Teşrinisani 1932, s. 2.

"Maksim Salonu'nda", *Akşam*, 21 Mart 1935, s. 12.

"Melek Sineması'nda", *Milliyet*, 24 Mart 1930, s. 6.

"Meşhur Ses Yıldızları Dün İmtihan Oldular", *Son Posta*, 27 Eylûl 1941, s. 5.

"Millet Tiyatrosu", *Akşam*, 30 Kânunuevvel 1932, s. 11.

"Mulen Ruj Açılıyor", *Son Posta*, 3 Teşrinievvel 1930, s. 8.

"Musa Süreyya Bey", *Milliyet*, 5 Kânunuevvel 1932, s. 3.

"Musiki Davası, Münakaşaya Münir Nurettin De Karışıyor", *Son Posta*, 9 Eylûl 1937, s. 12.

"Music Drives to Drink So Turkey, Bars It", *Plattsburgh NY Daily Press*, 7 Temmuz 1933, s. 1.

"Musiki Değişimi", *Haber*, 22 İkinci teşrin 1934, s. 3.

"Musiki Kursu", *Kurun*, 22 İkinci teşrin 1934, s. 4.

"Musiki Sanatkârları", *Milliyet*, 15 Eylûl 1932, s. 3.

"Musiki Sanatkârlarının İmtihanı Devam Ediyor", *Tasviri Efkâr*, 27 Eylûl 1941, s. 1.

"Musiki Sanatkârlarının İmtihanı", *Tan*, 3 İlkteşrin 1941, s. 2.

"Musikimizi Teşvik", *Tarik*, 8 Mayıs 1891 [26 Nisan 1307], no. 2556, s. 3.

"Musikişinasları Himaye, Hakkı Tarık Bey'in Teklifi Encümende Kabul Edildi", *Vakit*, 20 Mayıs 1930, s. 1.

"Musikişinaslarımız Atina'da Bir Konser Verdi", *Cumhuriyet*, 15 Kânunuevvel 1930, s. 3.

"Münir Nurettin'e Cevap", *Haber*, 10 Eylûl 1937, s. 3.

"Münir Nurettin'in Konseri", *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1933, s. 3.

"Münir Nurettin", *Akşam*, 18 Ağustos 1939, s. 11.

"Müzik Değişimi", *Akşam*, 6 Kânunuevvel 1934, s. 3.

"On altı Yaşında Bir Sanatkâr", *Vakit*, 26 Haziran 1929, s. 3.

"Panorama", *Milliyet*, 21 Temmuz 1932, s. 7.

"Ramazanda Her Gece", *Cumhuriyet*, 9 Kânunusani 1933, s. 11.

"Radio Lyon", *Radio-magazine: hebdomadaire illustré de TSF*, sayı 323, 22 Aralık 1929, s. 41.

"Radyo Stüdyosunda Bir Saat", *Cumhuriyet*, 22 Ekim 1932, s. 5.

"Radyo, Bugünkü Program", *Cumhuriyet*, 11 Teşrinievvel 1931, s. 5.

"Radyolu Kahvede", *Son Posta*, 6 Temmuz 1932, s. 6.
"Rauf Yekta Dün Gömüldü", *Milliyet*, 11 İkinci kânun 1935, s. 4
"Sadi Işılay'ın Jübilesi", *Cumhuriyet*, 22 Eylül 1943, s. 2.
"Sarayburnu Parkı", *Cumhuriyet*, 20 Haziran 1930, s. 5.
"Saray (Eski Glorya) Sineması'nda", *Akşam*, 7 Teşrinisani 1934, s. 4.
"Saray Sineması", *Akşam*, 15 Mayıs 1934, s. 4.
"Saz-Caz ve Bay-Bayan Opereti", *Akşam*, 6 Teşrinisani 1935, s. 7.
"Sırrı İçin", *Kurun'un İlavesi*, no. 17, 12 Eylül 1936, s. 2-3 ve 10.
"Siyah İnci Buraya Neden Gelmedi?", *İkdam*, 24 İkinci kanun 1929, s. 1.
"Şamram H. Dava Ediyor", *Milliyet*, 17 Temmuz 1933, s. 3.
"Şamram Hanım Tazminat İstiyor", *Cumhuriyet*, 17 Temmuz 1933, s. 2.
"Şamram Hanım", *İkdam*, 3 Mart 1929, s. 3.
"Şark Bülbülü", *Milliyet*, 29 Haziran 1932, s. 4.
"Şark Musikisi Islah Edilecekmiş", *Milliyet*, 27 Temmuz 1930, s. 5.
"Şarkı-Gazel Devrinin Sonu", *Vakit*, 4 İkinci teşrin 1934, s. 4.
"Şehir Bahçesinde", *Ulus*, 8 Mayıs 1937, s. 12.
"Şehrimizin Tanınmış Musiki Sanatkârlarından Kemençeci Anastas", *Son Telgraf*, 15 Nisan 1937, s. 8.
"Şehzadebaşı'nda Hummalı Bir Faaliyet", *Akşam*, 14 Kânunusani 1931, s. 5.
"Taksim Bahçesi'nde", *Tan*, 11 Ağustos 1936, s. 12.
"Tanburî Cemil Bey'in Eserleri,", *Vakit*, 24 Haziran 1929, s. 1.
"Türk Aile Musiki Birliği", *Milliyet*, 18 Eylül 1929, s. 3.
"Türk Milletinin İstediği Musiki", *Milliyet*, 7 Teşrinisani 1934, s. 1.
"Türk Musikisi", *Vakit*, 14 Mart 1934, s. 6.
"Türk Musikisini Kadınlar Öldürdü", *Vakit*, 20 Mayıs 1934, s. 7.
"Türkiye Bülbülü Unvanı Kimseye Verilemedi", *Cumhuriyet*, 14 Şubat 1931, s. 2.
"Vefat, Bay Anastas Leondaridis", *Tanin*, 2 Ocak 1945, s. 4.
"Yavru'nun Gecesi", *Cumhuriyet*, 26 Eylül 1936, s. 10.
"Wailing Flutes Ended By Kemal Decree", *The Knickerbocker Press (Albany, N.Y.)*, 2 Aralık 1934, s. 10.

A. Cemaleddin, "Yeni Bir Sanat: Varyete Artistliği İçin Çalışanlar Çoğaldı", *Akşam*, 10 Teşrinisani 1934, s. 7.
A.S., "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Safiye Hanım", *Vakit*, 15 Kânunuevvel 1932, s. 1, 6.
A.S., "Lavtacı Ovrik Efendi", *Vakit*, 3 Kânunusani 1933, s. 1 ve 9.
A.S., "Münir Nurettin Bey'in Konseri", *Vakit*, 17 Şubat 1933, s. 7.
A. Sırrı, "En Kıdemliler Kimlerdir? Şamram Hanım", *Vakit*, 3 Şubat 1933, s. 1, 6.
A. Sırrı, "İstanbul Radyosu'nda Bir Saat: Şarkı Buhranı Var!", *Vakit*, 14 Eylül 1932, s. 5.
A. Sırrı, "İstanbul Radyosu'nda Bir Saat", *Vakit*, 14 Eylül 1932, s. 5.

A. Sırrı, "Kimlerdir, Ne Kazanırlar? Münir Nurettin Bey", *Vakit*, 23 Kânunuevvel 1932, s. 6.

Ahmet Eşref, "Musiki, Gidilecek Yol", *Vakit*, 27 Kânunusani 1933, s. 7.

Alaçam, Sabih, "Ne Olmak İstiyordunuz, Ne Oldunuz?", *Son Posta*, 23 Birinci teşrin 1938, s. 7, 10.

Aliçavuşoğlu, Esra, "Makber'in Yüceses'i Anılıyor", *Cumhuriyet*, 10 Temmuz 1997, s. 12.

Alus, Sermet Muhtar, "Kırk Yıl Evvelkiler, Piyasadaki Kemaniler, Kemençeciler", *Akşam*, 26 Mart 1939, s. 8.

Alus, Sermet Muhtar, "27 Yıl Evvelki Çubuklu", *Akşam*, 12 Temmuz 1950, s. 4.

Arpaçay, Ergün, "40 Yıl Önceki Gece Hayatımız 5", *Milliyet*, 12 Ocak 1993, s. 15.

Atay, F., "Alaturka", *Ulus*, 28 Eylül 1937, s. 1.

Atay, F., "Alaturka", *Akşam*, 30 Eylül 1937, s. 3.

Ataç, Nurullah, "Hayata Dair, İçki", *Haber/Akşam Postası*, 5 Eylül 1937, s. 2.

Atay, Falih Rıfkı, "Bizde Sanat Hareketlerini Uyandırmak Lazımdır", *Cumhuriyet*, 30 İkinci teşrin 1935, s. 3.

Bara, Kemal Emin, "Musiki Davası", *Son Posta*, 14 Eylül 1937, s. 7.

Bildik, Cemaleddin, "Atatürk'le İlk Karşılaşma ve İkinci İmtihanın Notu", *Akşam*, 14 Ocak 1948, s. 5.

Bildik, Cemaleddin, "Bestekâr Osman Nihat Anlatıyor", *Akşam*, 22 Haziran 1948, s. 5.

Bildik, Cemaleddin, "Yesarî Asım'ın Hayatına Karışan "O Kadın" Şiirleri", *Akşam*, 3 Temmuz 1948, s. 5.

Bildik, Cemaleddin, "Yesarî Asım'la Telif Hakları Mevzusunda Bir Konuşma", *Akşam*, 1 Temmuz 1948, s. 5.

Bilginer, Tülay, "Cahide'nin Önlenemez Düşüşü", *Hürriyet*, 8 Nisan 1989, s. 5.

Burhan Cahid, "Sabahtan Sabaha, Türk Musikisi", *Son Posta*, 13 Eylül 1937, s. 3.

Cemil Sait, "Alaturka mı, Alafranga mı?", *Vakit*, 20 Kânunusani 1933, s. 7.

Cemil Süleyman, "Radyo Sanatkârlarımız Arasında", *Kurun*, 24 İkinci kânun 1938, s. 3.

Coşkun, Nusret Safa, "Bizde Niçin Bestekâr Yetişmiyor?", *Son Telgraf*, 4 Haziran 1938, s. 5.

Coşkun, Nusret Safa, "Musiki Sanatkârlarımız Arasında: Bestekâr İsmail Hakkı Nebiloğlu Anlatıyor", *Son Telgraf*, 5 Haziran 1938, s. 5.

Coşkun, Zeki, "Tabii Seslere de Yüceseslere de Veda", *Cumhuriyet*, 13 Temmuz 1996, s. 3.

Çağatay, Ali Rifat, "Musiki İnkılabı Garp Musikisinin Esası Eski Türk Musikisidir", *Akşam*, 8 Teşrinisani 1934, s. 6.

Çapan, M. Süleyman, "Hay Ermenice Ermeni Demektir, Nar Da Arapça Ateş Demektir", *Son Telgraf*, 7 Haziran 1937, s. 5.

Doğrul, Ömer Rıza "Bayan Vedia ve Saz Arkadaşları Mikrofon Başında", *Tan*, 21 İlkteşrin 1937, s. 7.

Eboğlu, Nazif Süleyman, "Türk Müzik Sanatkârlarının Kıbrıs'a Gelmeleri Münasebetiyle Bir Teklif ve Bir Temenni", *Hür Söz*, 25 Kasım 1946, s. 1.

Es, Hikmet Feridun, "Musikimize Bir Bakış", *Akşam*, 29 Teşrinievvel 1939, s. 5.

Esen, Mekki Sait, "Muhlis Sabahattin Ateş Püskürüyor, *Cumhuriyet*, 17 Birincikânun 1935, s. 5.

F. Celâleddin, "Udî Yorgo", *Tanin*, 8 İkinci teşrin 1943, s. 3.

Fa., "Varyete Taksim Bahçesinde", *Servetifünun/Uyanış*, 22 Ağustos 1929, s. 18.

Fikret Adil, "Alaturka Musiki ve Neyzen Tevfik", *Son Telgraf*, 9 Eylül 1937, s. 3.

Gezgin, Hakkı Süha, "550 Eser Sahibi", *Vakit*, 8 Temmuz 1929, s. 2.

Gezgin, Hakkı Süha, "Fikriye Hanım", *Vakit*, 24 Temmuz 1929, s. 5.

Gezgin, Hakkı Süha, "Musiki Münakaşası Etrafında Son Birkaç Söz", *Kurun*, 18 Eylül 1937, s. 3.

Gezgin, Hakkı Süha, "Musikimiz İğneli Fıçıda, Türk Musikisini Bugünkü Sefaletten Nasıl Kurtaracağız?", *Kurun*, 31 Ağustos 1937, s. 3.

Gezgin, Hakkı Süha, "Musikimiz İğneli Fıçıda, Türk Musikisinin Yeni Bir Şey Yapamayacağını Söyleyenler Aldanıyor", *Kurun*, 28 Ağustos 1937, s. 3.

Gezgin, Hakkı Süha, "Musikimiz İğneli Fıçıda", *Kurun*, 26 Ağustos 1937, s. 2.

Gezgin, Hakkı Süha, "Rigoletto'yu Türkçe Dinleyeceğiz", *Vakit*, 22 Haziran 1929, s. 4.

Gezgin, S., "Acı Bir Yıl Dönümü", *Kurun*, 11 Eylül 1937, s. 3.

Gökçepınar Sadettin, "Sadi Işılay", *Akşam*, 13 Haziran 1950, s. 4.

Gökçepınar, Sadettin, "Yorgo Bacanos", *Akşam*, 7 Haziran 1950, s. 4.

Gündüz, Aka, "Kırk Yıl Öten Şark Bülbülü Sustu", *Tan*, 24 Mart 1939, s. 5.

Güngör, M. Salâhaddin, "Alaturkacılar Arasında, Safiye Hanım, Musiki Değişimine Seviniyor", *Milliyet*, 22 Teşrinisani 1934, s. 5.

H.B. Ülgen, "Dârüttalim'den Bay Fahri ile Bir Konuşma", *Kurun*, 8 Kanun 1937, s. 9.

H.F., "Buhran, Parasızlık Her Tarafta Eğlenceyi Azalttı", *Akşam*, 15 Eylül 1936, s. 5.

H.F., "Sahne Artistlerimizin En Büyük Derdi Nedir?", *Akşam*, 18 Kânunusani 1936, s. 5.

Hakkı Süha, "Her Plaktan 50 Lira", *Vakit*, 23 Haziran 1929, s. 1 ve 3.

Hakkı Süha, "Münir'in Konseri", *Vakit*, 25 Şubat 1930, s. 4.

Hikmet Feridun Es, "Musikimiz Ne Hâlde? Bizde Besteler Nasıl Yapılıyor? Halk Hangi Şarkıları Tutuyor?", *Akşam*, 11 Teşrinisani 1939, s. 6.

Hikmet Feridun, "Dümbüllü'nün Kahvesini İçerken", *Yedigün*, sayı 7, 26 Nisan 1933, s. 13.

Hikmet Feridun, "Hafız Burhan Bey Nasıl Yaşar?", *Akşam*, 12 Haziran 1934, s. 7.

Hikmet Feridun, "İki Sanatkâr Kardeşle Bir Hasbihal", *Akşam*, 12 Mayıs 1934, s. 6.

Hikmet Feridun, "Kafesler Kâfi Görülmedi, Localara Birer De Tül Gerildi", *Akşam*, 16 Teşrinisani 1936, s. 7.

Hikmet Feridun, "Kuşdili Çayırı'nda Bir Gezinti", *Akşam*, 28 Eylül 1930, s. 5.

Hikmet Feridun, "Manakyan'ın Karakteri Nedir?", *Akşam*, 22 Teşrinievvel 1929, s. 6.

Hikmet Feridun, "Mısır Dönüşü", *Akşam*, 6 Haziran 1934, s. 4.

Hikmet Feridun, "Münir Nureddin Bey'le Bir Saat", *Akşam*, 24 Şubat 1934, s. 6.

Hikmet Feridun, "Saat 11, Çalgı Sus", *Akşam*, 21 Temmuz 1935, s. 3.

Hikmet Feridun, "Tulûatçılık Günden Güne Ölüyor", *Akşam*, 6 Şubat 1936, s. 7.

Hikmet Feridun, "Zevk Değil İhtiyaç", *Akşam*, 5 Eylül 1932, s. 3.

İlkin, Altan, "İstanbul Radyosunda Çözülme Başladı", *Vatan Radyo İlavesi*, sayı 42, 17 Ekim 1954, s. 4.

İskender Fahrettin, "Tanburî Selahattin Bey'i Dinlerken", *Vakit*, 25 Ağustos, 1934, s. 4.

İsmet Hulûsi, "Alaturka Bu İse", *Son Posta*, 15 Eylül 1937, s. 6.

Kalaycıoğlu, Rahmi, *Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı*, "İ. Hakkı Nebiloğlu", Türk Musikisi Bestekârları Külliyatı Yayınları, İstanbul, sayı 25, 1978, s. 511.

Kâmran Şerif, "Alaturkaya Dair", *Milliyet*, 23 Mart 1931, s. 5.

Kaygılı, Osman Cemal, "Alaturka Musiki İğneli Fıçıda", *Haber/Akşam Postası*, 30 Ağustos 1937, s. 2.

Kaygılı, Osman Cemal, "Alaturka Musikiyi Çorba İçerken Dinlemek Caiz Midir?", *Haber*, 16 Eylül 1937, s. 12.

Kaygılı, Osman Cemal, "Eski Musikimiz Artık İlerleyemez!", *Haber/Akşam Postası*, 26 Ağustos 1937, s. 2.

Kaynak, Sadettin, "Musiki Davası, İçkili Yerler Alaturka Musikiyi Öldürüyor mu?", *Son Posta*, 8 Eylül 1937, s. 6.

Kaynak, Sadettin, "Musiki, İthamlara Cevap", *Son Posta*, 30 Ağustos 1937, s. 6.

Mazhar Müfit, "Musiki Bahisleri, Bizde Saz Heyetleri ve İnce Sazlar", *Tan*, 27 İlkteşrin 1937, s. 5.

Mesut Cemil, "Seslerin Hatırası", *Cumhuriyet*, 27 İkinci teşrin 1935, s. 3.

Mümtaz Faik, "Musiki Değişimi", *Milliyet*, 3 Teşrinisani 1934, s. 3.

N., "İçtikçe Çalıyor ve Okuyor, Okudukça İçiyordu", *Son Posta*, 18 Şubat 1933, s. 9.

Naci Sadullah, "İmtihandan Evvel Mektep", *Tan*, 5 İlkteşrin 1941, s. 2.

Naci Sadullah, "Plak Doldurma Fabrikasında Bir Saat", *Son Posta*, 29 Birincikânun 1936, s. 6.

Naşit, "Bizde Operetin Tarihi", *Son Posta*, 9 Mart 1939, s. 8.

Nayır, Yaşar Nabi, "Müzik Devrimi Karşısında Bir İtiraz", *Ulus*, 26 Son Kânun 1935, s. 3.

Nebil Vasıf, "Radyoda Kimleri Dinliyoruz, Müzeyyen Hanım Yakında Bir Apartman Sahibi Olmayı Umuyor", *Vakit*, 17 Temmuz 1934, s. 6.

Nebil Vasıf, "Radyoda Kimleri Dinliyoruz, Semiha Hanım", *Vakit*, 17 Haziran 1934, s. 7.

Ortaç, Yusuf Ziya, "Ara Sıra, Hemşehri Saati", *Ulus*, 11 Aralık, 1949, s. 3.

Osman Cemal, "Ne Davul Kâr Etti, Ne Zurna!", *Vakit*, 4 Teşrinisani 1934, s. 3.

Önen, Yekta Ragıp, "Abdülhak Hamid'e 14 Yaşından Beri Âşıktır", *Kurun*, 23 Nisan 1936, s. 5.

Önen, Yekta Ragıp, "Musikimizin Islahı Meselesi Etrafında, Genç Bestekâr Selahattin Pınar Soruyor?", *Kurun*, 4 Eylül 1937, s. 3.

Önen, Yekta Ragıp, "Radyo'da Kimleri Dinliyoruz: Bayan Vedia Rıza Anlatıyor", *Kurun*, 4 Nisan 1937, s. 7.

Paçacı, Gönül, "Artık Müziğin Makamı Yok", *Cumhuriyet*, 22 Ocak 1992, s. 20.

Pars, Tevfik, "İzmirli Bestekâr Rakım Elkutlu Hoca İle Bir Mülakat", *Yeni Asır*, 30 Son kânun 1941, s. 3.

Pekgirgin, Vedat, "Udî Yorgo'nun Ağzından Aleko Bacanos, Ağabeyim Musiki İçin Ah Çekerek Öldü", *Vakit*, 3 Ocak 1951, s. 3-4.

Pınar, Selahattin, "Serbest Musiki Münakaşaları", *Tan*, 27 Eylül 1937, s. 9.

Portreci, "Asrî Evliya Çelebi", *Akşam*, 16 Eylül 1937, s. 7.

R.A. "Bizde Piyes Muharrirleri Ne Kazanırlar", *Vakit*, 17 Kânunusani 1932, s. 4.

Rit, Hilmi, "Yorgo Bacanos", *Milliyet*, 9 Kasım 1967, s. 6.

S.N., "Sanatkârla Musiki Esnafını Ayırmak Lazım", *Son Posta*, 1 Nisan 1937, s. 7.

Safa, Peyami "Alaturka Musikiyi Meyhaneden Kurtarmaya Doğru", *Cumhuriyet*, 10 Eylül 1937, s. 3.

Safa, Peyami, "Gözlerimiz Türk Sanatkârındadır", *Cumhuriyet*, 23 İkinci kanun 1938, s. 3.

Safa, Peyami, "Hadiseler Arasında, Alkolik Musiki", *Cumhuriyet*, 24 Ağustos 1937, s. 3.

Safa, Peyami, "Hadiseler Arasında, Bir İnhitat Manzarası", *Cumhuriyet*, 22 Ağustos 1937, s. 3.

Safa, Peyami, "Meyhaneye Düşen Musiki", *Cumhuriyet*, 5 Eylül 1937, s. 3.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Karilerin Düşünceleri", *Cumhuriyet*, 20 Kânunuevvel 1932, s. 5.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Mesut Cemil Bey Bu Hususta Neler Düşünüyor?", *Cumhuriyet*, 7 Kânunuevvel 1932, s. 6.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Münir Nurettin'e Göre", *Cumhuriyet*, 26 Kânunuevvel 1932, s. 6.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Pr. Andonyades'e Göre", *Cumhuriyet*, 29 Kânunuevvel 1932, s. 6.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Rauf Yekta Bey'e Göre", *Cumhuriyet*, 11 Kânunuevvel 1932, s. 1.

Safa, Peyami, "Musikimiz Hangi Yola Girmeli, Ruşen Ferit Bey'e Göre", *Cumhuriyet*, 16 Kânunuevvel 1932, s. 5.

Safa, Peyami, "Sanat ve Sürat", *Cumhuriyet*, 28 Temmuz 1932, s. 3.

Salih Harun, "Münir Nurettin Selçuk", *Yeni Sabah*, 10 Ocak 1964, s. 4.

Selâmi İzzet, "Alaturka'ya Paydos", *Vakit*, 3 Teşrinisani 1934, s. 3.

Selâmi İzzet, "Tavuk Mu Yumurtadan, Yumurta Mı Tavuktan?", *Vakit*, 5 Mayıs 1933, s. 3.

Sermet Muhtar, "30 Sene Evvel İstanbul: 8", *Akşam*, 9 Nisan 1931, s. 5.

Sermet Muhtar, "30 Sene Evvel İstanbul", *Akşam*, 13 Nisan 1931, s. 5.

Sermet Muhtar, "Eski Defterdekiler", *Akşam*, 20 Mart 1932, s. 6.

Talu, E., "Sözün Kısası, Bir Nağme de Benden", *Son Posta*, 12 Eylül 1937, s. 2.

Talu, Ercümend Ekrem, "Radyoya Önem", *Cumhuriyet*, 22 İkinci teşrin 1935, s. 5.

Tan, M. Turhan, "Alkol ve Musiki", *Cumhuriyet*, 23 Ağustos 1937, s. 5.

Tarcan, Selim Sırrı, "Şirket Vapurunda Başıma Gelenler", *Akşam*, 13 Teşrinievvel 1938, s. 9.

Turhan, M., "Kadın Avcısı", *Cumhuriyet*, 14 Temmuz 1930, s. 2.

Uludağ, O.Ş., "Radyo'da Türk Musiki: Buna Bir Adam Lazım", *Vakit*, 24 Mart 1950, s. 3.

Uludağ, Osman, Şevki, "Dede Efendi Konseri Münasebetiyle", *Tasviri efkâr*, 9 Birinci teşrin 1941, s. 2.

Ulunay, "Takvimden Bir Yaprak: Kemal Niyazi Seyhun", *Milliyet*, 30 Mart 1967, s. 3.

Ulunay, Refi Cevad, "Musiki Bahisleri, Gazeteciler Cemiyeti'nin Konseri", *Yeni Sabah*, 12 Şubat 1948, s. 4.

Us, Hakkı Tarık, "Sırrı İçin", *Kurun*, 11 Eylül 1936, s. 2.

Uşaklıgil, Halit Ziya, "Musiki işi 1, Şark ve Garp Musikisi Diye İkiye Ayrılan Bir Musiki Yoktur", *Cumhuriyet*, 18 İkinci kânun 1935, s. 3.

Uşaklıgil, Halit Ziya, "Musiki işi 2, Eski Musiki, Ne Türk Ne Şark Musikisidir", *Cumhuriyet*, 19 İkinci kânun 1935, s. 3.

Uşaklıgil, Halit Ziya, "Musiki işi 6, Kanto Belliyesi", *Cumhuriyet*, 26 İkinci kânun 1935, s. 3.

Ülgen, Hasan Bedrettin, "Bugünkü Musikimiz", *Vakit*, 7 Ekim 1941, s. 2.

Vâ-Nû, "Akşamdan Akşama, Aferin", *Akşam*, 30 Teşrinisani 1931, s. 3.

Yaşar Nabi, "Düşünüşler, Alaturka Musiki", *Ulus*, 6 Eylül 1937, s. 2.

Yunus Nadi, "Kâinatla Omuz Öpüşen Musiki", *Cumhuriyet*, 13 Kânunusani 1934, s. 1.

Zobu, Vasfi Rıza, "Şark'ta Tiyatrocular", *Son Posta*, 17 Ağustos 1938, s. 7.

SÜRELİ YAYINLAR (DERGİLER)

"Alaturka Müzik Modası", *Bizim Yıldızlar*, sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 50.

"Büyük Bestekâr Selahaddin Pınar", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 5, 20 Temmuz 1950, s. 37.

"Dedikodu Uyandıran Şarkı, Bakmıyor Çeşmi Siyah", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 8, 10 Ağustos 1950, s. 38-39.

"Denizkızı Madam Eftalya", *Nota*, sayı 13, 15 Birinci teşrin 1933, s. 53.

"Hamiyet Yüceses'in Radyo Konserleri", *Resimli Radyo Dünyası*, cilt 16, sayı 208, 15 Mayıs 1954, s. 6-7.

"Makbule Hanım", *Nota*, sayı 10, 1 Eylül 1933, s. 37.

"Radyoevinde Bir Hâdise", *Bizim Yıldızlar*, sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 50.

"Şöhreti Dünyaya Yayılan Eşsiz Sanatkâr Münir Nurettin", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 2, 29 Haziran 1950, s. 28-29.

"Vedia Rıza Hanım", *Nota*, sayı 3, 15 Mayıs 1933, s. 2.

"Yürekler Acısı, A. Sırrı Uzelli'nin Ölümü", *Uyanış - Servet-i Fünûn*, 24 Eylül 1936, cilt 80/16, sayı 2092/407, s. 274-288.

Araslı, Orhan, "Neyzen Şevki Sevgin'i Kaybettik", *Musiki Mecmuası*, sayı 254, 1970, s. 17.

Aydıngün, Şengül Gündoğan, "Cumhuriyet Dönemi Öncesi Ressamlarımızdan İsmail Hakkı Nebiloğlu (1893-1965)", *Antik&Dekor*, sayı 47, Haziran-Ağustos 1998, s. 234.

Bardakçı, Murat, "Arap Müziğinin Babası Abdülvahab İle Söyleşi", *Gösteri*, sayı 109, Aralık 1989, s. 34.

Bilgin, Ayhan, "Hamiyet Yüceses ve Radyolarımız", *Radyo Haftası*, cilt 16, sayı 199, 13 Mart 1954, s. 19-20.

Çapan, Münir Süleyman, "Kantocu Minyon Virjin", *Hafta*, no. 78, 1935, s. 7.

Enver Naci, "En Genç Şarkıcı", *Hafta*, no. 79, 1935, s. 7.

Esen, Mekki Sait, "Münir Nurettin'in Yuvasında", *Yedigün*, cilt 2, sayı 30, 1933, s. 10-12.

Hakkı Süha, "Allah'ın Sazı, Münir Nurettin", *Yeni Mecmua*, sayı 44, 1 Mart 1940, s. 5.

Hikmet Feridun, "Hanende Fikriye H.", *Hafta*, no. 6, 1934, s. 6.

Hikmet Feridun, "Münir Nurettin ve Refikası Diyorlar Ki", *Hafta*, no. 7, 1934, s. 6.

Işık, Sadettin, "Çeşmi Siyah Çağlayanı Hamiyet Yüceses", *Radyo Magazin*, sayı 3, Aralık 1950, s. 12.

Işık, Sadettin, "Hamiyet Yüceses İçin Bestekârlar Neler Söylüyor?", *Resimli Radyo Dünyası*, özel sayı 1, 1950, s. 25.

Kandemir, Feridun, "Ümmü Gülsüm ile Baş Başa", *Yeni Mecmua*, cilt 3, sayı 43, 1940, s. 12.

Kayserilioğlu, Baha, "İçli Nağmelerin Gönüller Yakan Sanatkârı Selahattin Pınar", *Radyo Magazin*, sayı 10, 27 Ocak 1951, s. 22-23.

Kayserilioğlu, Baha, "Yesarî Asım Arsoy", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 34, Eylül-Ekim 1950, s. 16.

Keşmekeş, "Radyo", *Akis*, 16 Ekim 1954, s. 27.

Koçu, Ahmet Bülent, "İspiro'nun Gazinosu", *Servet-i Fünun (Uyanış)*, sayı 2379, 26 Mart 1942, s. 8.

Mesud Cemil, "Lavta", *Musiki Mecmuası*, sayı 276, 1972, s. 4.

Mesud Cemil, "Tanıdığım Musikişinaslar", *Musiki Mecmuası*, sayı 259, 1970, s. 6-8.

Naci Sadullah, "Bizim Jozefin Bakerimiz Safiye Hanım Neler Anlatıyor?", *Yedigün*, cilt 4, sayı 90, 1934, s. 3-5.

Nizamettin Nazif, "Hamiyet Yüceses", *Bizim Yıldızlar*, cilt 1, sayı 3, 28 Kasım 1950, s. 29.

Osman Nihat, "Aleko Da Gitti", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 36, Aralık 1950, s. 6.

Ozansoy Gavsi ve Akın Edip, "Yesarî Asım", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 6, 27 Temmuz 1950, s. 8-9.

Ökte, Burhanettin, "Aleko'yu Kaybettik", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 36, Aralık 1950, s. 6.

Ökte, Burhanettin, "Dârüttalim'e Ait Bir Hatıra", *Türk Musikisi Dergisi*, sayı 37, 1951, s. 15 ve 19.

Ökte, İzzettin, "Musiki Âlemimizde Bitmeyen Bir Dava Hocasızlık", *Türk Musikisi Dergisi*, cilt 3, sayı 26, 1 Aralık 1949, s. 1.

Özgentürk, Nebil, "Gündüzler Sizin Olsun Geceleri Bana Verin", *Star*, sayı 161, 13 Kasım 1994, s. 10.

Özkangil, Leman, "Safiye Ayla'nı Paris'te Yaptırdığı Şahane Tuvalet", *Radyo'nun Sesi/Sinema Dünyası*, sayı 54, 6 Mart 1954, s. 9.

Peyami Safa, "Alaturka mı, Alafranga mı?", *Yedigün*, cilt 1, sayı 2, 1933, s. 1.

Tahsin, Orhan, "İnci Atalay", *Hayat Mecmuası*, sayı 107, 24 Ekim 1958, s. 8.

Tozanoğlu, Remzi, "Tulûatçıların Bugünkü Hâli ve Sahnelerdeki Zabıta Vakaları", *Akşam*, 24 Kasım 1952, s. 3.

Tunârâ, Girizan, "Mülakat Vermeyen Büyük Bestekâr Yesarî Asım Neler Anlatıyor?", *Salon*, sayı 40, 1949, s. 661.

Tükel, Zeki, "Bir Gazinoda Çevrilen Filmde Nasıl Gözüktüler", *Radyo Haftası*, cilt 8, sayı 88, 26 Ocak 1962, s. 24.

Tüzel, Hızır, "Safiye Ayla", *Kadınca*, sayı 123, Şubat 1989, s. 22.

Uysal, Sermet Sami, "Ümmü Gülsüm'ün Âşık Olduğu Ud Üstadı", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 41, 8 Nisan 1950, s. 2.

Uysal, Sermet Sami, "Yesarî Asım Arsoy Anlatıyor", *Haftalık Resimli Perde*, sayı 24, 1949, s. 2-4.

Yenigün, Hayri, "Neyzen İhsan Bey", *Musiki ve Nota*, sayı 2, Aralık 1969, s. 9.

Yurdatapan, Selami Münir, "Varlığıyla İftihar Ettiğimiz Sanatkâr Safiye Ayla", *Resimli Radyo Dünyası*, sayı 8, 10 Ağustos 1950, s. 13.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

"Ahmet Sırrı Uzelli soruyor: 'Bugünkü okuma vaziyetimiz nasıldır?'", Serdar Soydan, https://t24.com.tr/k24/yazi/ahmet-sirri-uzelli-soruyor-bugunku-okuma-vaziyetimiz-nasildir,3265 (erişim 01.05.2022).

"İsmail Hakkı Nebiloğlu-Mûsıkîşinas Portreleri 4", Biyografi Enstitüsü, https://www.youtube.com/watch?v=ZTDMZ2HX338 (erişim 01.12.2023)

"'Konuşma: Zafer Toprak 'Erken Cumhuriyet'te Ekonomi ve Toplumsal Yapı, 1923-1946'", Salt Online, https://www.youtube.com/watch?v=SdBOG1wauyc (erişim 15.06.2023).

"Polat Tezel: Sigaramda duman duman", Mesut Kara, https://www.evrensel.net/yazi/80901/polattezel-sigaramda-duman-duman (erişim 27.07.2024).

"Popstar 1930!", Gökhan Akçura, https://www.istdergi.com/tarih-belge/popstar-1930 (erişim 01.12.2023).

"Yesari Asım Arsoy-Bir Bestecimiz Var Röportajı", https://www.youtube.com/watch?v=5OXxPn9r2kw (erişim 11.11.2023).

Dizin

A.S./A. Sırrı/Ahmet Sırrı *bkz.* Uzelli, Ahmet Sırrı
Abdülvahab 30, 177
Adorno, Theodor 20, 59, 66
Afet Hanım 142, 155, 165, 220
Ahmet Efendi (Selanikli) 199, 200
Aleko Efendi *bkz.* Bacanos, Aleko
Ali Rıfat Bey *bkz.* Çağatay, Ali Rıfat
Alnar, Ferit 236
Ahmet Rasim 68, 200, 228, 237
Amerika/Amerikan 13, 17, 22, 27, 43, 58, 74, 80, 213
Anastas Efendi *bkz.* Leondaridis, Anastas
Ankara Radyosu 74, 78, 91, 92, 117, 136, 177, 188, 245
Arsoy, Yesarî Asım 31, 61, 127, 128, 132, 134, 140, 173, 184, 189, 191-196, 209, 265
Artaki Efendi *bkz.* Candan-Terziyan, Artaki
Atina 31, 140
Ayla, Safiye 26, 30-33, 40, 63, 85, 86, 92, 123, 124, 126-130, 137, 140, 151, 158, 159, 187, 188, 201, 202, 210, 211, 213, 223, 230, 245, 246, 269, 270

Bacanos, Aleko 21, 63, 64, 145-153, 157, 162, 164, 166, 184, 200, 202, 213, 236, 245, 269
Bacanos, Yorgo 62, 63, 145, 149, 150, 152, 153, 155-160, 164, 184, 200, 202, 209, 213, 214, 269
Bağdat 61
Batanay, Ercüment 167, 260
Beethoven 64, 71, 222
Behice Hanım 142, 255
Berksoy, Semiha 63, 64
Berlin 61, 158
Bestenigâr Ziya Bey 170, 178, 210
Beyoğlu 47, 54, 55, 108, 142, 143, 147, 149, 186, 212, 229, 236, 237, 240, 250, 261
Bilir, Zehra 44, 92, 211

Candan-Terziyan, Artaki 54-56, 165, 175, 184, 186, 230, 239, 242, 245, 265
Caruso, Enrico 65, 84, 107
Chopin 74, 182

Çağatay, Ali Rıfat 29, 47, 48, 56, 82-84, 91, 173, 181, 183, 187, 188, 229
Çayırlı, İnci 222

Dede Efendi 109, 134, 173, 233, 244, 265
Denizkızı Eftalya 14, 32-34, 40, 41, 61, 72, 85, 136, 137, 140, 158, 165, 166, 186, 197, 198, 200-205
Dinçses, Mualla 166
Direklerarası 36-38, 228, 256

Elkutlu, Rakım 63, 127
Enver, Makbule 31, 33, 34, 139, 141-144, 184, 255
Ermeni/Ermenistan 81, 156, 226, 228, 248
Ergur, Ali 9, 11, 19, 48
Es, Hikmet Feridun 74, 87, 256
Ezgi, Muhlis Sabahattin 29, 53, 56, 84, 173, 184
Ezgi, Suphi 234, 235

Fersan, Refik 127, 174, 194, 213
Fikret Mualla 63
Fransa/Fransız 70, 71, 73, 115, 127, 153, 172, 174, 175, 198

Gezgin, Hakkı Sûha 24, 52, 100, 101, 107, 111, 116, 118, 178
Giz, Vedia Rıza 34, 131, 133-137, 139
Gökçay, Mualla 63, 210, 213, 214, 246

Hacı Arif Bey 23, 90, 96, 173, 210, 242, 244
Hafız Aşir 47-49, 143, 257
Hafız Burhan 31, 241
Hafız Kemal 150, 158, 178, 187
Hafız İhsan 65, 142
Hafız Osman 228
Hafız Sadettin 61, 158 *bkz.* Kaynak, Sadettin
Hafız Sami 47, 178, 201
Hafız Yaşar 143, 150, 213
Hakkı Sûha Bey *bkz.* Gezgin, Hakkı Sûha
Hakkı Tarık Bey *bkz.* Us, Hakkı Tarık
Hamiyet Hanım *bkz.* Yüceses, Hamiyet
Hikmet Feridun Bey *bkz.* Es, Hikmet Feridun
Hikmet Rıza Hanım *bkz.* Sesgör, Hikmet Rıza
Hocasar, Sahak 142

Irak 156, 178, 211
Irsoy, Zekaizâde Ahmet 29, 170
Işılay, Sadi 40, 165, 197, 200-202, 207, 209, 210-214, 216, 230, 245, 246, 257
Itrî 71, 173, 179, 244

İçli, Şerif 234, 244
İngiltere/İngiliz 26, 43, 58, 61, 71, 178
İskenderiye 61
İstanbul Radyosu 70, 80, 85, 91, 92, 116, 128, 136, 151, 156, 158, 159, 177, 185, 188, 212, 245, 246, 267-269
İzmir/İzmirli 63, 133, 135, 142, 265

Kabaağaçlı, Cevat Şakir 129
Kadıköy 62, 91, 128, 148, 170, 186, 223, 239, 240, 242
Kahire 61
Kam, Ruşen Ferit 75, 131, 150, 170, 175, 184, 188, 233, 265, 269
Kanunî Âmâ Nâzım 164, 231, 232, 235, 236
Kaygılı, Osman Cemal 82, 100, 110, 116
Kaynak, Sadettin 29, 94-97, 102-105, 111, 127, 134, 136, 193, 194, 211, 242-244
Kazasyan, Ovrik 33-35, 148, 165, 204, 225, 228-230
Kelleciyan, Şamram 116, 243, 247, 248, 250-258
Kemal Tahir 129
Kemal Niyazi Bey *bkz.* Seyhun, Kemal Niyazi
Kıbrıs 128, 169, 178, 200, 213
Kopuz, Fahri 95, 231, 232, 234, 235, 237, 257
Kôni, Yunus Kâzım 117
Kubelik, Jan 61, 62

Lefkoşa 158, 213
Lemi Atlı 173, 194, 211, 229
Leondaridis, Anastas 145-147, 150, 157, 161-167, 204, 229
Londra 61, 74

Macaristan/Macar 170, 174, 178, 253, 268
Makbule Hanım *bkz.* Enver, Makbule
Marx, Joseph 73, 75-77, 217, 218, 221
Mazhar Müfit 28, 29, 149
Melek Celâl Hanım *bkz.* Sofu, Melek Celâl
Mesut Cemil 21, 25, 35, 53, 72, 76, 84, 85, 92, 93, 97, 127, 128, 131, 134, 137, 170, 174, 175, 184, 185, 229, 233, 243, 265, 269
Mısır/Mısırlı 30, 31, 62, 74, 78, 80, 123, 124, 127, 128, 135, 156, 159, 176-178, 200, 211
Mısırlı İbrahim 136, 155, 229
Minyon Virjin 31
Muhlis Sabahattin Bey *bkz.* Ezgi, Muhlis Sabahattin
Musa Süreyya Bey 126
Münir Nurettin Bey *bkz.* Selçuk, Münir Nurettin
Müşerref Hanım 142, 187, 202
Müren, Zeki 177, 214, 260

Naci Sadullah 32, 129, 130, 245
Naşit Bey *bkz.* Özcan, Naşit
Nâzım Hikmet 129, 130, 196, 201
Nebile Hanım 55, 198
Nebiloğlu İsmail Hakkı Bey 51, 209, 215, 216, 218, 219, 221-223, 261
Nevres Bey 99, 102, 103, 111, 112, 127, 156, 184, 209, 213
Nezihe Hanım 136, 142
New York 27, 61
Neyzen İhsan Bey 33, 231-238
Neyzen Tevfik 25, 106, 237
Nubar Bey *bkz.* Tekyay, Nubar

O'Connell, John Morgan 26
Ortaç, Yusuf Ziya 74
Osman Cemal Bey *bkz.* Kaygılı, Osman Cemal
Osman Şevki Bey *bkz.* Uludağ, Osman Şevki
Ovrik Efendi *bkz.* Kazasyan, Ovrik
Ozansoy, Halit Fahri 117

Ökte, Burhanettin 151, 214, 236, 237
Ökte, İzzettin 35, 212
Özbekkan, Suphi Ziya 164
Özcan, Naşit 167, 235, 240, 243, 247, 249, 252, 257
Özgen, İhsan 39, 40, 53, 166, 179

Paris 61, 63, 67, 70-74, 107, 117, 144, 158, 170, 173, 178, 198, 200, 202, 208, 211, 267, 269
Peruz Hanım 67, 68, 248, 250, 256, 258
Peyami Safa 40, 70, 71, 77, 89, 90, 98-100, 104, 106-108, 113
Pınar, Selahattin 29, 61, 103, 104, 108, 112, 113, 127, 134, 140, 149, 152, 184, 187, 193, 194, 209, 211, 213, 227, 230, 234, 244-246
Prag 61

Rahmi Bey 90, 134, 175, 183, 229
Rauf Yekta 29, 33, 40, 47, 48, 56, 133, 134, 170, 229, 237, 238
Ruşen Ferit Bey *bkz.* Kam, Ruşen Ferit

Sadi Bey *bkz.* Işılay, Sadi
Safiye Hanım *bkz.* Ayla, Safiye
Sahak Efendi *bkz.* Hocasar, Sahak
Selâmi İzzet 33, 79
Selçuk, Münir Nurettin 26, 30, 33, 35, 40, 41, 63, 71, 73, 75-77, 81, 82, 88, 106-108, 112, 116, 151, 158, 159, 169-172, 174-179, 198, 203, 209-211, 221, 246, 265, 269
Senar, Müzeyyen 30, 42, 127, 136, 143, 144, 165, 228, 234, 245, 260
Sesgör, Hikmet Rıza 25, 37, 140, 142, 143, 145, 181-188, 198, 269
Sevengil, Refik Ahmet 117
Sevgin, Şevki 234

Seyhun, Kemal Niyazi 25, 150, 164, 187, 230
Sofu, Melek Celâl 67, 72
Suzan Hanım 51, 54, 55, 142

Şamram Hanım *bkz.* Kelleciyan, Şamram
Şehzadebaşı 210, 228, 240, 243, 252, 256, 257
Şevki Bey 173, 210, 231, 244

Taksim 41, 42, 124, 142, 187, 188, 211, 229, 230, 241
Tanburî Cemil Bey 49, 52, 53, 62, 64, 65, 71, 76, 99, 148, 155, 163, 164, 166, 167, 207, 210, 212, 220, 229
Targan, Şerif Muhiddin 14, 27, 41, 43, 62, 72, 128, 129, 156, 158, 179
Tanrıkorur, Cinuçen 158, 214
Tatyos Efendi 90, 166, 210
Tekyay, Nubar 166, 175, 184, 186, 209, 210, 213, 246
Tezel, Polat 259-261
Toprak, Zafer 25, 69

Uludağ, Osman Şevki 214, 243
Us, Hakkı Tarık 29, 117
Uşaklıgil, Halit Ziya 93

Uzelli, Ahmet Sırrı 14, 26, 27, 32, 45, 115-119, 271, 273

Ümmü Gülsüm 30, 123, 124, 127, 159, 177
Üsküdar 65, 181, 186

Vasil Efendi 52, 147, 150, 152, 163-167, 228, 229
Vedia Rıza Hanım *bkz.* Giz, Vedia Rıza
Verdi 222
Viyana/Viyanalı 56, 61, 71, 236

Yahya Kemal 70, 71, 128, 129
Yavaşca, Alâeddin 94, 212, 222
Yesarî Asım Bey *bkz.* Arsoy, Yesarî Asım
Yorgo Efendi *bkz.* Bacanos, Yorgo
Yunanistan/Yunan 31, 58, 60, 105, 128, 135, 156, 162, 169, 170, 200, 211, 250
Yüceses, Hamiyet 66, 92, 127, 151, 158, 165, 211, 239-246

Zaharya 152, 173, 209, 233
Zekaizâde Ahmet Efendi *bkz.* Irsoy, Zekaizâde Ahmet

Erken Cumhuriyet'in Sesleri, 1930'lar Türkiyesi'nin müzik ortamını ve müzisyen portrelerini birlikte ele alıyor. Bilen Işıktaş, söz konusu dönemde dünyadaki ve ülkedeki ekonomik koşulların müzik üretimi üzerindeki etkilerini inceleyerek bu üretimin sosyoekonomik ve kültürel bağlamlar içinde şekillenişini analiz ediyor. Işıktaş, gerek teknoloji, müzikteki yeni türler, müzisyenlerin icra platformları gibi konulara gerek o dönem yapılan tartışmalara (alaturka-alafranga kavgası, içkili yerlerde müzik icrası vb.) panoramik biçimde bakıyor.

Dönemin saygın gazetecilerinden Ahmet Sırrı Uzelli'nin, önde gelen ses ve saz sanatçılarıyla 1932 yılında *Vakit* gazetesi için yaptığı söyleşilerden oluşan "Kimlerdir, Ne Kazanırlar?" tefrikasını da gün yüzüne çıkaran Işıktaş, kitabın odağı olarak kullandığı bu tefrikadaki her söyleşiden sonra ilgili sanatçıya dair kaleme aldığı portrelerle zevkli bir musiki yolculuğu sunuyor. Bu yolculukta Safiye Ayla'dan Münir Nurettin Selçuk'a, Yesarî Asım'dan Denizkızı Eftalya ve Hamiyet Yüceses'e kadar niceleri yer alıyor.

Neredeyse yüzyıl öncesinin müzik piyasası ve gündemine farklı yönleriyle bakan; müziğin metalaşmasını etkileyen sosyal, kültürel, politik ve ekonomik etmenleri inceleyen *Erken Cumhuriyet'in Sesleri* müzik tarihiyle ilgilenenler kadar Türkiye'nin kültür ve toplumsal tarihine, eğlence yaşamına ilgi duyanlar için de önemli bir kaynak.

"Müzik ruhuyla ve maddesiyle bireyselden toplumsala uzanan bir etkileşim güzergâhıdır. Işıktaş, bu hep görmezden gelinen ama bütün varlığıyla kendini dayatan gerçekliği gözler önüne seriyor."
Prof. Dr. Ali Ergur

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-3723-3
9 789750 537233
KDV'DEN MUAFTIR