

TÜRK MUSİKİSİ SES İCRASI ÜZERİNDE (YENİ) İSTANBUL RADYOSU'NUN (1949-1968) ROLÜ

Tamer KÜTÜKÇÜ

Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi

Özet: Radyo ile müziğin –birbirinden ayrı düşünülmesinin neredeyse imkânsız olduğu- bir birlikteliği, herhalde yadsınamaz bir olgudur. Resmi radyoların yayına başlamasından önce, ilk radyo yayını denemesi sırasında keman sololarının dinletildiği bir tecrübe izlenmiş, radyo bir anlamda yayın hayatına müzikle başlamış, sonrasında da müzik radyo yayınlarının en temel öğelerinden biri olmayı sürdürmüştür. Bu seyir, dünya radyoları için böyle olduğu gibi, esasen Türkiye radyoları için de geçerlidir. Bununla beraber, bu ikisi arasında, doğalarından neşet eden bir çatışma alanını da ortaya koymak gerekir. Radyo, “tek yönlü” bir iletişim aracı olarak, ele aldığı her “konuyu” bir biçimde dinleyicisine “dikte etmeye” eğilimli bir dinamiğe sahiptir. Öyle ya da böyle, “sunduğu malzemeyi, o malzeme üzerinde oynama-değiştirme imkânı olmayan bir kitleye iletmeyi öngören” bir yapıyı içerir. Hâlbuki müzik, kendi iç dinamikleri olan, besteci-icracı-dinleyici unsurlarının tamamının gelişim-dönüşüme müdahil olduğu ve bunun sosyal değişimlerle de beslendiği, devingen bir yapıya sahiptir. Bu açıdan, bir karar mercii belirlediği bir formu ya da normu “olduğu gibi” kabullenmeye yatkın değildir. Bu noktada da, çatışmaya açıktır.

Nitekim 1927’de yayın hayatına başlayan Türkiye radyolarında da, radyo ile musiki arasında bu “gerilimin” izlerini sürmek olasıdır. İlk iki radyo deneyiminden sonra, 1949’da kurulan ve televizyonun yayın hayatına başladığı 1968 tarihine kadar oldukça etkin bir konumu bulunan Yeni İstanbul Radyosu’nun genelde musiki, özelde ses icracılığı üzerinde nasıl bir rolü söz konusudur? İşte bu bildiride, Radyo’nun söz konusu dönemde uygulamaya aldığı bazı kararların ses icrası üzerindeki etkileri masaya yatırılarak bu belirleyici faaliyetlerin bir değerlendirilmesi yapılacak, tüm bu uygulamaların

sonucu ses icrası adına ortaya çıkan tablo analitik bir biçimde ele alınmaya çalışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Yeni İstanbul Radyosu (1849-1968), müzik politikaları, ses icracılığı

Abstract: The unity of radio and music, which is almost impossible to consider separately, is probably an undeniable phenomenon. Before the official radios started broadcasting, they were violin solos played during the first radio broadcast attempt. In a sense, radio started its broadcasting life with music, and afterwards, music continued to be one of the most basic elements of radio broadcasts. This trend has been valid for world radios as well as for Turkish radios.

With this, it is necessary to mention an inherent conflict between these two. Radio, as a “one-way” communication tool, has a dynamic that tends to “dictate” every “topic” it deals with to its listeners. One way or another, it includes a structure that envisages transmitting the presented material to an audience that does not have the opportunity to manipulate or change that material. However, music has a progressive structure with its own internal dynamics, where all the elements of composer-performer-audience are involved in development-transformation and this is fed by social changes. In this respect, music is not inclined to accept a form or a norm determined by a decisionmaker “as it is”. At this point, it is open to conflict.

In fact, it is possible to observe traces of this “tension” between radio and music in Turkish radios, which started broadcasting in 1927. What role does New Istanbul Radio, which was founded in 1949 after the first two radio experiences and had a very active position until 1968, when television began broadcasting, have on music in general and vocal performance in particular? In this paper, we will examine the effects of the decisions taken by the Radio on voice performance; then evaluate these decisive activities; and at the last step, discuss analytically the picture that emerges because of all these practices.

Keywords: New Istanbul Radio (1849-1968), music policies, vocal performance

GİRİŞ

RADYO İLE MÜZİĞİN VAROLUŞSAL ÇATIŞMASI VE TÜRKİYE ÖRNEĞİ

Yeni İstanbul Radyosu'nun “Türk Musikisi” ve özelinde “Türk musikisi ses icrası” üzerindeki etkilerini tetkik etmeden önce, radyo ve müziğin varoluşsal serüvenlerine bakmak, bu etkileşimin niteliklerini daha doğru bir yerden okumayı temin edebilir.

Radyo olgusunun ortaya çıkışı, esasen bir iletişim arayışının sonucudur. Gerçi hikâyenin en başında teknolojik bir ilerleme söz konusudur. Marconi, 1896'da ilk telsiz sinyali üretir. Böylelikle, kablosuz bir sinyal, dolayısıyla bir “verinin” iletimi gündeme gelir. Bu, öncelikle konunun “amatör” meraklılarının ilgisini çeker. Amerika Birleşik Devletleri'nde Fessenden 1906'da kendi çabasıyla bir yayın gerçekleştirerek halka keman soloları dinletisi sunar. Fransa'da De Forest de iki yıl sonra Eiffel Kulesi'nden bir yayınla klasik müzik neşri yapar. (Pekman, 2000: 13) İlk başta, görünüm, hiç kuşku yok, bu yeni icadın müzikle yakın ilişkili, ona bir tür araçsallık eden, gayet de müziğin lehine bir dinamîğe açıldığı izlenimini haizdir. Bununla beraber, bu tablo gerçekte çok uzun soluklu olmayacaktır. Konunun, “iletişim”, özellikle de “kitle iletişim”, yani “bir noktadan tek taraflı olarak geniş bir kitleye seslenebilme” erkini fark eden siyasal otorite, çok da vakit kaybetmeden gelişmelere ilgi gösterecek ve zaman içinde radyo olgusunu denetimine, hatta tekeline almaya çalışacaktır.

Aslında meselenin Türkiye özelindeki görünümü de, bu tablonun aksettirdiğinden çok farklı değildir. İlk amatör çalışmalar –ki bunların kayda geçmiş en bilineni aslen bir fizik dersi öğretmeni olan Rüştü Uzel'in 19 Mart 1923'te yaptığı özel yayındır; bu yayında Bakırköy İttihat-ı Osmani Mektebi müzik öğretmeni Afife Hanım'dan bir şarkı dinletir (Dinç, 2000: 54)- yine müzikle sıkı ilintili bir zeminde neşet eder. Fakat bunu, sonrasında siyasal bir ilgi izler. 1926'ya gelindiğinde Mustafa Kemal, bir gün Atatürk Orman Çiftliği'nde radyosunu karıştırırken, Sovyetler Birliği radyosunda yapılan propagandayı fark eder ve bu onun zihninde radyoya ilişkin yeni ufukların açılmasını sağlar. Nitekim Türkiye'de radyonun resmi olarak kurulması, bu hikâyenin hiç de uzağında olmayan bir neticenin sonunda gerçekleşir. En özetle, Türkiye'de radyonun ortaya çıkış serüveni ve varlığı, kesinlikle “politik”tir. Oysaki müzik, diğer güzel sanat disiplinlerinin tümü

gibi, kendi iç dinamikleri üzerinden ilerleyen bir yapıya sahiptir. Genelde hayat biçimindeki dönüşümler, demografik katılımlar ya da eksiltmeler, diğer kültürlerle etkileşimler vb. etmenlerle belirlenen bu dinamik yapı, üstten, indirgemeci, “mekanik” müdahalelere kapalı ve muhaliftir. Bir başka ve daha açık bir ifadeyle, doğası gereği hâlihazırda devingen olan müziğin seyri, siyasal yönlendirmeler ve doğrudan müzik politikaları ile bir şekle sokulamaya yatkın değildir. Daha doğrusu böyle bir çabayı bekleyen, müzik noktasında çatışma ve direnç alanlarıdır. Ortaya çıkan netice ise, çoğu zaman, müzik adına bu “mücadeleden” mütevellit yıpranma, duraksama ya da doğal akışında/seyrinde bozulmalardır.

Söz konusu, radyonun ortaya çıkışı olan Cumhuriyet’in ilk yılları olunca, bu çatışma hiç şüphesiz çok daha hazır halde beklemektedir. Zira, Cumhuriyet’in politikalarına bakıldığında, Osmanlı ile bağları mümkün mertebe kesme, bu bağı temin ve sürerliliğini idame işlevini fazlasıyla haiz musikiyi bu işlevinden olabildiğince uzaklaştırma çabaları ön plandadır. Oysa musikin, velev ki bu seyir 19. yy.’da atılmış kimi siyasi tavırlarla bir ölçüde sekteye uğratılmış da olsa, tamamen kendi iç dinamikleri üzerinden belirlenmiş ve hâlihazırda bir biçimde akışını sürdüren bir seyri vardır. Şu halde, ortaya bir çatışmanın çıkacağı kesindir. Bununla beraber, söz konusu çatışma ne şekilde teşekkül edecektir?

6 Mayıs 1927’de yayın hayatına başlayan İlk İstanbul Radyosu’nda, bu çatışmanın görünümü ilk başta söz konusu musikiyi “sahipsiz bırakma” biçiminde tezahür eder. Musiki ile ilintili yayın faaliyetleri gayet kontrolsüz ve denetimsiz bir biçimde yürütülür. Musikişinaslar radyoya gelir, eserlerini icra eder ve ayrılırlar. Repertuar üzerinde bir denetim ya da seçicilik söz konusu değildir. Bu yapının aslında bir bakıma musikin doğal seyri noktasında bir avantajından da söz etmek olasıdır. Musiki, biraz da müdahalelere uğramadığı için, kendi doğal kanallarıyla bir seyir ortaya koyabilmektedir. Fakat, aslında henüz bu ilk radyo yılları itibarıyla bile musikiyi “zamanın” dışına atma çabaları ve akışını durdurucu yaklaşımlar bilinç düzeyinde yok değildir. Söz gelimi Halil Bedii Yönetken’in radyonun yayın faaliyetlerine başlamasının daha üç ay sonrasında, 25 Ağustos 1927 tarihli *Telsiz Mecmuası* dergisinde Osmanlı dönemi musikisini “klasik” değil “antik” olarak tanımlaması dikkat çekicidir (Yönetken, 25 Ağustos 1927: 1) ve bunun “musikiyi bir tür geçmişe hapsedme” tahayyülünü içerdiği rahatlıkla söylenebilir. Bunun, ister istemez, sonuçları itibarıyla bir biçimde özgürlüğe de açılrsa, ilk dönem radyo yayınlarında musikin başıboş

bırakılma halini “bir tür gözden çıkarılma” olgusuyla da ilişkilendirdiğini kabul etmek gerekir. Nitekim 2 Kasım 1934’e gelindiğinde musikinın radyoda topyekûn yasaklanması, niyetin ve çatışmanın daha bariz bir biçimde ortaya çıkmasıdır.

Ankara Radyosu’nun Türk musikisi deneyimi de, kuşkusuz bu bağlamda manidar gelişmelere tanıklık eder. Bu kez musiki asla başıboş değil, aksine sıkı bir “sahiplenilmişlik” hali içindedir. Radyoda sanatkârlara dersler verilerek musikinın seviyesi yükseltilmeye çalışılır, Osmanlı dönemi bestekârlarına ilişkin olarak özel programlar düzenlenir. Türk musikisinin radyodaki temsiline, tüm bu çalışmalarla, belli bir nitelik kaydettiğine şüphe yoktur. Bununla beraber, çatışmanın varlığını “fısıldayan”, yine musikiye olan genel yaklaşımdır. Radyodaki musiki faaliyetlerinin bir bakıma mimarı konumundaki Mesut Cemil’in Türk musikisine olan yaklaşımı sürekli “eski musikimiz” ve bu musikiyi yeni kuşaklara “tanıtmak” kavramları etrafında çerçevenir. (Elitaş, 2018: 9) Burada yine “musikiyi geçmişe ait kılma çabasının” varlığı ve bunun “musikinın doğal gelişimini durdurma” potansiyeli gözden kaçırılmamalıdır. Bu açıdan, belki Nazmi Özalp’in “Mesud Cemil’in Türk Musikisine verdiği en büyük hizmeti, bu sanatın icrasına getirmiş olduğu disiplin ve temiz icra tekniğidir. Saz ve söz mûsikîsinde yıllarca bunu titizlikle ve taviz vermeden uygulamış, eserlerin asıllarına sadık kalınmasını ve sürekliliğini sağlamıştır.” (Özalp, 1986: 151) değerlendirmesi üzerinde, yeniden düşünmek gerekecektir. Mevzubahis musiki eserlerinin asıllarına tavizsiz bir biçimde sadık kalınmasını sağlamak, “musikinın sürerliliğini sağlamak” demek midir? Zaten, söz konusu dönemde kimi çarpıtmalara da rastlanır. Bizzat Mesut Cemil, bir radyo kaydında Zaharya’yı “Türk” olarak tanımlar. (Paçacı, 2023, sny.) Nitekim radyonun o yıllardaki genel politikası da zaten bütünüyle milli olmayı ve milli bir kimliği içermektedir. (Yorulmaz, 1943: 8) Oysa mevzubahis musiki, özünde Osmanlı dönemi çok-kültürlülüğün bir eseri değil midir? Sürerliliği de, bu “varoluşsal durumun” ya da “felsefenin” dışında ne kadar söz konusu olabilir?

YÖNTEM VE BULGULAR BU “GERİLİMİN” YENİ İSTANBUL RADYOSU ÖZELİNDE YANSIMALARI VE TÜRK MUSİKİSİ SES İCRASININ SEYRİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Makalenin bundan sonrası, yukarıda temellendirilen çatışmanın özellikle Yeni İstanbul Radyosu (1949 – 1968) özelindeki durumuna

odaklanacaktır. Bu bağlamda da, ses icrası üzerinde bilhassa etkisi olduğu düşünülen kimi uygulamaların değerlendirilmesi söz konusu olacaktır.

Yeni İstanbul Radyosu 19 Kasım 1949'da düzenli olarak yayın hayatına başlar. Bundan altı ay kadar sonra ise, 14 Mayıs 1950'deki seçimlerle birlikte iktidarı Demokrat Parti devralır. Bu, “radyo” – “Türk musikisi” ilişkisi noktasında esasen merakla beklenen bir süreç karşılık gelir. Cumhuriyet Halk Partisi'ne nispetle gelenekten daha az “kopuşçu”, daha “süregelimci” olan yeni iktidar, musikiyi kesintiye uğratmakta olan hâlihazırdaki politikalardan vazgeçerek doğal bir biçimde idamesinin yolunu açacak mıdır?

Bunun için yapılması gereken, aslında, radyonun musiki üzerindeki kontrolünü olabildiğince azaltmasıdır. Radyo, bu noktada bir karar merci (ve de uygulayıcısı) konumunu terk etmelidir. Peki, Yeni İstanbul Radyosu, yeni iktidarla birlikte, bu doğrultuda bir özgürleştirmeye gitmiş midir?

Görünüşte evet. Öyle ki, bu süreçle birlikte, dini musiki üzerinde yasaklamalar kalkar, mevlit yayınları başlar, hem geleneksel-tarihsel eserlere ilişkin hem de yeni bestelenmiş eserler bağlamında icra edilen eserlere ilişkin repertuvarın genişletilmesi gündeme gelir, öte yandan sanatçıların kadrolu pozisyonlarının azaltılarak kendilerine serbest çalışma olanağının da verilmesi dolaylı bir biçimde onların “özgürlük” alanını çoğaltır. Fakat hikâyenin bütün cephesi bu mudur?

Bu noktada belki radyodaki bazı uygulamalara yakından bakmak yerinde olacaktır:

Ses Sanatkârlarına Yönelik Radyoda Bir Eğitim Programının Uygulanması:

Uygulamalardan biri, radyo mikrofonunda eser icra edecek okuyucuların “eğitilmesi” hususudur. Bu, aslında Yeni İstanbul Radyosu evresinin öncesinde, Ankara Radyosu'nda da tatbik edilmiş bir uygulamadır. Bununla beraber, Ankara Radyosu'nda var olan “öğleye kadar eğitim, öğleden sonra icra” eğitim programının yerini Yeni İstanbul Radyosu'nda “sabah saat 10-12 arası iki saat süreli” bir eğitimin aldığı görülmektedir. (*Radyo Haftası*, 18 Eylül 1954: 4) Bu iki saatlik eğitim süresi içinde de, sanatçılar Ankara Radyosu'nda olduğu gibi üslup değil sadece repertuar dersleri almaktadırlar. (Aksoy, 2009: 178-179) Eğitimin “üslup” kısmının müfredattan kaldırılması, kuşkusuz kayda değerdir. Bunu, icra üzerinde bir

belirleyici merkezin ortadan kaldırılması yönünde gayet bilinçli bir adım olarak mı nitelemek gerekecektir? Fakat, böyle bir neticeye ulaşmadan önce, bazı hususların belirleyici rolünü de dikkate almak gerekir. Öyle ki, 1948 yılı itibariyle H. Sadettin Arel tarafından kurulmuş İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Derneği'nin varlığı, radyoda eğitimi Ankara Radyosu'nda olduğu kadar elzem bir noktada tutmamaktadır. (Kütükçü, 2012: 108) Öte yandan, Cüneyt Orhon'a göre, biraz da kadrolaşma sorunu, radyoda okuyan ses sanatkârlarının pek azının “sürekli kadroda” yer alışı, dolayısıyla ses sanatkârlarının dışarda da çalışmak durumunda bulunuşları, sahip oldukları iş yoğunluğuna bağlı olarak eğitim saatlerinin ve dolayısıyla içeriğinin daha uzun süreli olmasına mani olmuştur. (Aksoy, 2009: 35) Şu halde, aslında üslup derslerinin biraz da istemeyerek, koşulların buna imkân tanımamasından dolayı kaldırılmasından ve bu bağlamda gerçekte “niyetle olmayan bir özgürleşme” olanağından mı söz etmek yerinde olacaktır?

Ses Sanatkârlarına Yönelik Üslup Denetimi ve Formasyonunun Gündeme Gelmesi

Nitekim hayli tartışama yaratacak bir uygulama, tam da şüphenin üzerine konuşlanır. 1954'te Münir Nurettin Selçuk, “radyoda musikin icrasını ıslah etmek” amacıyla görevlendirilir. “İslah” kelimesi bile, tek başına, söz konusu kuşku bağlamına gayet açık bir durumu ortaya koyar gibidir. Bozulmuş olan nedir ve ıslah/düzeltilme neye göre yapılacaktır? Uygulamaya yakından bakmak anlamlı olabilir:

İlk olarak, ses sanatkârlarının iki sınıfa ayrılması gündeme gelir. Safiye Ayla, Radife Erten, Zeki Müren, Alaeddin Yavaşca, Necmi Rıza Ahıskan, Muzaffer Birtan, Perihan Altındağ Sözeri, Mualla Gökçay ve Mefharet Yıldırım ilk grupta yer alırken; radyoda emisyonları olan diğer tüm ses sanatkârları ikinci grupta toplanır. İlk grupta yer alan sanatçıların sadece üslup derslerine ihtiyacı varken, ikinci grupta yer alan sanatçılar nota, solfej ve şan dersi alacaklar, sonra da üslup çalışmalarına katılacaklardır. (*Radyo Haftası*, 9 Ekim 1954: 4)

Bu, hiç kuşku yok, radyonun “icra biçimini belirleme (en azından kontrol etme)” çabasının ilamıdır. Bunu, sadece “kimi deformasyonları bertaraf ederek icrada olgunluğa/mükemmelliğe ulaşma çabası” olarak nitelendirmek, ikna edici olmayacaktır. Zira, göz ardı edilmemesi gereken bir husus, eğitimin musikiyle akademik olarak ilintili biri değil, gayet özgün

bir üsluba sahip bir ses sanatkârı tarafından verilmesidir. Bu eğitimin diğer tüm üslup ve tavırlara eşit uzaklıkta konumlanmasını beklemek, fazlasıyla iyimser olmayı gerektirecektir. Kaldı ki zaten icrayı belirleyen merciinin bir tek kişi olması, başlı başına sorunludur. Bir müzik geleneğinde ekoller ve bu ekollerin zaman içinde kendiliğinden gelişimi, dönüşümü söz konusu olmak durumundadır. Müziğin doğal ya da özsel akışı bunu gerektirir. Oysa bu örnekte belirleyici merci bir tek kişi ile sınırlanarak, yine müziğin içindeki çoğulluk tekilliğe indirgenmiş, en azından zemini buna gayet açık bir adım atılmış olmaktadır. Gerçi dönemin matbuatında bunu radyonun Münir Nurettin Selçuk’tan değil, Münir Nurettin Selçuk’un radyodan talep ettiği ve üstelik bu derslerin altı ay süreli olmasını istediği yönünde haberler yer almaktaysa da (*Akşam Gazetesi*, 12 Ekim 1954: 1), radyonun bu rızaya kucak açması aslında kurumsal arzusunun da bu olduğunu ortaya koymaktadır. Kaldı ki, ilgili haberlere bakılırsa, Münir Nurettin Selçuk da bu talebini “bir seviye birliği” amacı üzerine temellendirmektedir (*Akşam Gazetesi*, 12 Ekim 1954: 1) ve bu “seviyeyi” neyin belirlediği ya da “seviyenin” neyi içerdiği hayli kuşkulara açıktır. Zaten uygulama, radyoda muğlaklıktan mütevellit huzursuzluklara yol açmakta gecikmeyecektir. Nitekim çok geçmeden üslup dersinin, söz konusu ses sanatkârlarının hâlihazırdaki üslupları üzerinde minimal rötuşları içermekten çok daha esaslı bir düşüncüyü kuşattığı anlaşılır, öyle ki Münir Nurettin Selçuk’un tayin ettiği eğitim programına göre Safiye Ayla’nın yalnız üslup değil Türkçe dersi almaya da ihtiyacı vardır. (Bardakçı, 2018: 196) Safiye Ayla’nın bu karar sonrası, üzerinde çok da düşünmeye gerek görmeden radyodan istifa etmesi (Kubilay, Pehlivan, 2019: 53), üstelik üslubunun Münir Nurettin Selçuk’la kimi ayrışmaları içerse de esasında temelde oldukça yakın bir zeminde konumlandığı düşünüldüğünde, kontrol ya da formasyonun ne boyutta (ve ne ölçüde rahatsız edici) olduğu yönünde bir fikir verebilmektedir. Münir Nurettin’in üslubuna daha uzak tavırlar üzerindeki olası müdahalenin potansiyelini tahmin edebilmek adına da bu hiç şüphesiz bir kanı ortaya koymaktadır.

Kimi Sanatkârların Radyodan Uzaklaştırılması Kararı

Öyle ki, bir müddet sonra, düşündürücü bir gelişme daha gözlenir: Kimi sanatkârların emisyonlarına son verilmesi gündemdedir. Bunlardan bir kısmı, sureta daha “akla yatkın” bir zemindedir. Sözgelimi Nigar Uluerer’in emisyonlarına son verilme kararı, emisyonlarına düzenli

devam etme noktasında kimi zafiyetler sergilemiş oluşuna dayandırılır. (*Radyo Haftası*, 9 Ekim 1954: 5) Gerek sayıları gerekse musiki üzerinde nüfuzu günden güne artan piyasa/gazino dinamiğine karşı, böyle bir tavrın “meşruiyeti” bir yere kadar anlaşılabilir durumdadır. Ancak, bir başka uzaklaştırma vakası, Hamiyet Yüceses noktasında, bu kez dillendirilen, disiplinsizlik değil, sanatkârın şarkının içinde bir gazel okumayı tercih etmesidir. Peki, bunu disiplin ya da düzenlilik kavramlarıyla birlikte düşünmek ne kadar olasıdır? Radyoda idari bir konumu bulunan Nevzat Atlığ’a göre bu olasıdır: “Hamiyet Yüceses’e şöhrettir diye arada bir canlı yayında yer veriyorduk. Gazinoda ‘Bakmıyor çeşmi siyah’ şarkısını araya gazel koyarak söylüyor. Radyoda gazel okumak, özellikle şarkı arasında, hem de bir kadın tarafından, olacak şey değil.” (Bengi, 2020: 194-195) Bununla beraber dönemin bütün musiki çevresinin Atlığ’la hemfikir olduğunu söylemek zordur. Nitekim dönemin musiki dergilerinde bu sorunlu ve başkaca kuşkulara açık durum, fazlasıyla tartışma bulur. Vecdî Denderli *Radyonun Sesi* dergisindeki köşesinde konuyu değerlendirirken, “Hamiyet Yüceses’in neşriyatlarını radyo programlarından kaldıran İslah Komisyonu ıslaha muhtaçtır” diyerek ironik ve alaycı bir eleştiri ortaya koymaktan geri duramaz. (*Radyonun Sesi*, 31 Ekim 1953: 18-19) Dahası, uzaklaştırmalar hususunda Radife Erten’in de sırada olduğu, bir müddet sonra radyo salonlarında dillendirilmeye başlanır. (*Radyonun Sesi*, 14 Kasım 1953: 3)

Radife Erten’in uzaklaştırma gerekçesinin ne olduğu belirsizliğini korurken, şaşırtıcı olan, her üç ses sanatkârının da radyonun oluşturmaya çalıştığı radyo üslubuna farklı noktalardan da olsa uzaklıkları, Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk’un ses icrası algı ve anlayışlarına hayli mesafeli bir beğenide konuşlanmalarıdır. Nitekim, Hamiyet Yüceses’in uzaklaştırılmasında, Yüceses’in tavrını kişisel olarak beğenmeyen Mesut Cemil’in parmağı olduğu yönündeki dedikodular o günlerde ortalıkla dolaşır. (*Radyonun Sesi*, 31 Ekim 1953: 18-19)

Bütün bu hususlardan maada, özellikle yine Yüceses örneğinde gazelin bahane edilmesi de düşündürücüdür. Gazel, tabir yerinde ise, ele avuca sığmayan, denetlenmesi güç bir formdur ve bunun radyoyu neden rahatsız ettiği bu cihetten daha iyi anlaşılabilir. Ancak bu, kuşkusuz, icrada yaratıcılığın da, çoğulculuğun da, doğal süregelen de, yine bir biçimde önüne set çekilmesine namzet bir zemine açılmaktadır.

Ses Sanatkârların Sınıflandırılması

Zaten, bir müddet sonra gündeme gelecek olan “radyoda görev yapan ses sanatkârlarını tasnif etmeye” yönelik bir uygulama da, ayrıca kafa karıştırıcı bir tablonun teşekkülünü beraberinde getirecektir. 1960’lı yılların başında yürürlüğe giren bu uygulamada Alaeddin Yavaşca, Rıza Rit, Melahat Pars, Ahmet Çağan, Tülin Yakar Çelik gibi isimler “birinci sınıf” sanatkâr olarak belirlenirken, “ikinci sınıf” kategorisinde Zeki Müren, Sevim Tan Ürek, Sadi Hoşses yer alır. “Üçüncü sınıf” kategorisinde ise Mualla Mukadder Atakan, Mediha Demirkıran, Behiye Aksoy gibi isimler vardır. (Aksüt, 2000: 79)

Yukarıdaki dağılım gerçekleştirilirken, kuşkusuz radyoda musikiyi idare edenlerin kafalarında bir kriter olmalıdır. Bununla beraber, ölçütlemelerin neye göre yapıldığı, dışarıdan ve salt musiki icrasını esas alan bir değerlendirme noktası için bir parça belirsizdir. Pratikte, ya da görünüşte, bu ölçütlemelerde ses sanatkârına ilişkin olarak “radyo emisyonlarına sadakat”, “piyasa/gazino eğilimlerinin azlığı” gibi hususlar, belirleyici bir unsur gibi durmaktadır. Bununla beraber, dağılımda yine de – başkaca kuşkuları da zihinlere taşıyan- bir yönelim dikkat çekicidir. Alaeddin Yavaşca belki istisna, “birinci sınıf” kategorisinde yer alan sanatçıların tavırlarında “yaratıcı icra” ya da “yorum” denebilecek yönelimler son derece sınırlıdır. Kaldı ki Alaeddin Yavaşca’nın o dönemdeki icralarına bakıldığında da yorum niteliğinin sonraki dönem icralarına göre daha geride durduğunu ve eserleri o yıllarda henüz oldukça “perdeci” bir vasıfta icra ettiğini göz ardı etmemek gerekir. Oysaki “üçüncü sınıf” sanatkârlara doğru ilerledikçe bu –yorum ve yer yer yaratıcı icraya da göz kırpan- özellikler neredeyse kademeli olarak artmaktadır. Öyle ki, (her ne kadar sonraki yıllarda bu özelliği kimi deformasyona açık alanları da kuşatacaksa da) bir Zeki Müren’in icracılığı Rıza Rit’e, bir Mualla Mukadder Atakan ya da Mediha Demirkıran’ın icracılığı, (güzide eserlere imza atmış bir bestekâr olmakla beraber) Melahat Pars’a göre çok daha “şahsi”, “özgün” ve “kimliklidir”. Bu durumda uygulama yine, görünüşteki ya da pratikteki hedefi ne olursa olsun, ister istemez, musikinin çeşitlenmesi ve bu yolla doğal gelişimini sürdürmesi noktasında radyonun bir kontrol alanına açılmaktadır. Öyle görünüyor ki, radyoda bir kez daha, eserin “aslına” en sadık icracı, en makbul icracı konumundadır.

Koroların Berkitilen İşlevi

Klasik Koro, (Yeni) İstanbul Radyosu öncesi, Ankara Radyosu'nda da mevcut bir icra heyeti ise de, en uzun süreli ve etkili olduğu kurum (Yeni) İstanbul Radyosu oldu. Bunu takdirle karşılayanlar kadar, eleştirel yaklaşanlar da az değildi. Bu eleştirilere göre, koro, yapısı/doğası gereği, tüm icrayı standardize ediyor, yaratıcı eklemelerin önünü alıyor, dahası dört ses aşağıdan icrayı neredeyse standardize hale getirerek, musikin gelişimini olduğu kadar, heyecan ve coşkusu da perdeliyordu. Zaten koronun Ankara Radyosu'ndaki adı da Tarihi Türk Müziği Korosu idi ve asıl maksadı bir bakıma gayet açık bir biçimde itiraf ediyordu. Nitekim dönemin müzik üzerine düşünen isimlerinden Pertev Demirhan'ın bu konudaki düşünceleri, pek çok kişinin algısını temsil ediyor olmalıydı: “Güzel eserlerimizi Tarihi Türk Müziği adı altında dinliyoruz. Bu ‘tarihi’ sözü bana pek acı geliyor ve bende adeta ‘bu musiki artık tarihe aittir, kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz’ diyorlarmış gibi bir tesir hâsıl ettiriyor.” (Ayas, 2015: 300) Gerçi müzik sosyoloğu Güneş Onur Ayas, önemli bir saptamada bulunarak, her şeye rağmen bunu “üstten bir dayatmayla değil, bizzat geleneksel musikin temsilcilerinin dışlanan musikilerinin iade-i itibarı için attıkları bir adım” olarak değerlendirir. (Ayas, 2014: 348) Fakat öyle bile olsa, bunun son kertede “itibarının iadesi” arzulanan musikin fiili olarak yaşamasına değil, sadece “albümden çıkarılmaya çalışılan geçmişteki görünümüne ait fotoğrafının tekrardan albüme konmasına” hizmet ettiği açıktır. Zaten Ayas da bu durumu teslim etmektedir: “Bu strateji, uzun vadede iade-i itibar kazandırmakla beraber, geleneksel icradaki yorum zenginliklerinin yara alması ve yaşayan icra biçimlerinin itibarsızlaştırılması ile sonuçlanmıştır.” (Ayas, 2014: 353)

Geleneksel İcra Biçimlerine Açılırken Bir Taraftan da Kapanan İcra Siyaseti

Bu noktada belki son bir husus olarak, Yeni İstanbul Radyosu itibariyle dini musikin radyoda yeniden yer bulması ile konumuz bağlamında dini musikiden neşet etmiş ya da bundan beslenmeye daha açık icra biçimlerinin görünürdeki varlığı üzerindeki tespitlere değinmek yerinde olur. Bu gelişmeyi, radyonun şu ana değin sıralanan ve musiki üzerinde belli bir kontrol oluşturan etkilerinin karşısında kazanımlı bir alan olarak mı değerlendirmek gerekecektir? Bunu böyle değerlendirmek de, sanki çok olası değil gibi görünmektedir. Zira, dini musikin icra biçiminden açık bir

biçimde beslenmiş ve çok nitelikli bir icra geliştirmiş –radyoda icra imkânı da elde etmiş- Bekir Sıtkı Sezgin, Kani Karaca gibi isimlere bakıldığında, söz konusu icracıların bu tavırlarını radyoda edinmedikleri, radyoda icra olanağı buldukları süreçten çok evvel kendi şahsi sanat gelişimleri içinde oluşturdukları gözlenmektedir. Hatta, tam tersine, radyonun bu tavra alan açmak ve icraya fiilen olanak tanımakla beraber, bir taraftan da bu tavır üzerinde de bir kontrol tesis ettiği görülmektedir. Bunun belki de en bariz örneği, Kani Karaca’nın 1960’ların hemen başında radyo mikrofonundan okuduğu klasik takımlara ait kayıtlardır. Kani Karaca bu kayıtlarda, gayet usule sadık, notaya azami derecede bağlı bir icra ortaya koyarken, aslında kendi üslubunun en belirleyici öğeleri olan “ağız boşluğu içinde sesi velvelelendirmek” ya da “son karar perdesinin basarken rezonanslı bir biçimde vurgulamak” gibi çok ona özgü nitelikleri baskıladığına ve söz konusu kayıtlarında bundan kaçındığına tanık olunmaktadır. Dolayısıyla, aslında bu kayıtlar da, çok nitelikli bir icra örneğini hâlihazırda barındırmakla birlikte, Kani Karaca’nın asıl üslubunun –özgürce-yapılandığı icralar değildir. Oysaki Kani Karaca’nın şahsi icrasında hem hocası Ali Efendi’den neşet eden geleneğin izleri mevcuttur; hem de Karaca, hâlihazırda bunun üzerine kendi sesinin imkânlarından beslenen yenilikleri (geleneğe eklenilen nüansları) ilave edebilmiş haldedir. Son kertede, radyo, denetleyici ve kontrolcü tavrını esasen bu noktada da korumaktadır ve bu tutum bir şeylere alan açarken aynı alan üzerine bir kez daha bir şeyleri de törpüleyicidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bütün bunlardan sonra belki şu türden bir empatiye alan açmak yerinde olacaktır: Yeni İstanbul Radyosu’nun (1949 – 1868) musiki idaresi tarafından esas alınan bu kontrol ve denetimini bir anlamda gerekli kılan bir sosyo-müzikal bir gelişim de söz konusu değil midir? Öyle ki gazinolar, musikinin yönünü belirleme noktasında özellikle de 1950 sonrası artık radyoya ciddi bir “rakip” konumundadır. Gazinoların merkezi durumunda olan İstanbul bu tarihlerde ciddi bir göç almış, şehirde kayda değer bir nüfus artışı gözlenmiş, belli bir sermaye birikimi de gerçekleştiği için bir “eğlence ve de tüketim kültürü” yapılanması adına gazino, musikin gelişimi noktasında önemli aktörlerden biri haline gelmiştir. Radyo da, tüm bu gelişmelerin karşısında, musikiyi “özü itibarıyla” korumayı ve kollamayı muhtemelen vazifesi addetmiştir.

Meselenin bu tarafı şüphesiz bütünüyle anlaşılabilir durumdadır. Ancak yeniden başa dönecek olursa, tüm bu kontrolcü çaba her şeye rağmen musikin varoluşuna aykırı bir durumu içermektedir. Müsiki, varoluşsal olarak, kendi iç dinamikleri ile sürekli gelişmek, ilerlemek, dönüşmek durumundadır. Sözelimi rast nakış besteyi ilk ortaya çıkaran Abdülkadir Meragi ise de, bu eserin 17. ve 19. yüzyıllardaki icraları bu ilk icrası ile aynı değildir. Olmaması da gerekir. Oysa Yeni İstanbul Radyosu'nun bu husustaki tavrı, her ne kadar daha farklı bir siyasal otoritenin şemsiyesi altında teşekkül etse de, kendinden önceki radyolardan, mesela Anlara Radyosu'nun tutumundan çok farklı değildir. Her iki radyo da, bu musikin nedense bir ihtimal 19. yüzyılda, zira bu tarih da tam belirli değildir, “kemaline erdiği” kanaatine varmışlar ve icrayı bu noktada sabitlemeye çalışmışlardır. Tarihsel süreçleri değişse de, bütün bir radyo müzik politikasında hep bu düşüncenin izleri gözlenmiş, icra üzerindeki temel belirleyici unsur hep bu öğreti/kanaat oluşturmuştur. Bu da, bir taraftan musikin gazinolarca pespaye bir konuma düşürülmesi “tehlikesi” karşısında radyonun mücadele edici ve koruyucu bir merci teşkil etmesini sağlarken; diğer taraftan da maalesef, musikin yaratıcı icracıların yorumlarıyla nefes alması, hayatına devam edebilmesi olanaklarına ket vurmuş, hatta böyle bir olanağın büyük ölçüde ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bunun sonucu olarak da müsiki, radyoda geçmişte bir yerde donup kaldığı, piyasada ise gelenekle olan bağlarından çok büyük oranda kopararak daha ziyade popüler kültürle ve başka müziklerden etkileşimlerle sağlıksız bir biçimde gelişimini sürdürmeye çalıştığı bir iklime sürüklenmiştir.

KAYNAKÇA

Aksoy, B. (2009). Cüneyt Orhon Anlatıyor: Radyo Günlerim, Pan Yayınları, İstanbul.

Aksüt, S. (2000). Alkışlarla Geçen Yıllar, Aksoy Yayınları, İstanbul.

Akşam. (12 Ekim 1954).

Ayas, G. O. (2015). Müzik Sosyolojisi, Doğu Kitabevi, İstanbul.

Ayas, G. O. (2014). Müsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim, Doğu Kitabevi, İstanbul.

Bardakçı, M. (2018). Safiye, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Bengi, D. (2020). 50'li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Dinç, A. (2000). "İstanbul Radyosu'nun Öyküsü". İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar, Yapı-Kredi Yayınları, İstanbul.

Elitaş, Ö. (2019). "Mesud Cemil'in Klasik Koro Anlayışı". Afyon Kocatepe Üniversitesi Müzik Araştırmaları Dergisi.

Kubilay, Ç., Pehlivan M. (2019). "Demokrat Parti ve Radyo: Bir Islahat Girişimi (1954)". İLEF Dergisi.

Kütükçü, T. (2012). Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Tarihi, TRT Genel Sekreterliği Yayınları, Ankara. Paçacı, G. (2023). Karar Perdesi. <https://www.trtizle.com/programlar/kararperdesi/karar-perdesi-83-bolum-13162693>.

Pekman, C. (2000). "Yüz Yılın Radyosu". İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar, YapıKredi Yayınları, İstanbul.

Radyo Haftası. (18 Eylül 1954).

Radyo Haftası. (9 Ekim 1954).

Radyo Haftası. (9 Ekim 1954).

Radyonun Sesi. (14 Kasım 1953). Radyonun Sesi. (31 Ekim 1953).

Radyonun Sesi. (31 Ekim 1953).

Yorulmaz, C. (1943). "Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri". Radyo Dergisi.

Yönetken, H. B. (25 Ağustos 1927). "Milli ve Asri Türk Musikisi Hangi Musikidir?" *Telsiz Mecmuası*.

SEMPOZYUM SONUÇ RAPORU

T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Atatürk Kültür ve Dil Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, MZDAK ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar niversitesinin ortak olarak yapmış olduğu sempozyum faaliyetini nihayete erdirmiş bulunmaktayız.

“Müzikte Kurumsallaşma Paneli” ve “Türk Müzik Kültüründe Kurumsallaşma ve İcra-Terminoloji-Metot-Sistem Sorunlarının zm Yolları Uluslararası Sempozyumu” başlığı ve ilgili içerikle yürüttüğümüz sempozyum sürecinin; verimli, başarılı ve doyurucu olarak geçtiğini gurur ve mutlulukla belirtmek istiyoruz.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar niversitesi olarak müzik bilimi dünyasına önemli katkılar sağlayan böyle bir bilimsel faaliyete ev sahipliği yapmanın mutluluğunu da fazlasıyla yaşamaktayız. Tematik anlamda müzik bilimi alanının ilk niversitesi olarak ilerleyen zaman dilimi içerisinde bu tür bilimsel faaliyetlere ev sahipliği yapmaya devam edeğimizi de buradan tüm meslektaşlarımıza ve bilim insanlarına bildirmek istiyoruz. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar niversitesi olarak, başta müzik bilimi alanı olmak üzere güzel sanatların tüm kollarında bilimsel ve sanatsal faaliyetlere ev sahipliği ve öncülük etmek misyonumuzda bulunmakla birlikte, bu faaliyetlerin yürütücüsü olarak Türk bilimine ve sanatına katkı sağlamak öncelikli hedeflerimiz arasında yer almaya devam edecektir.

Sempozyum sürecimizde başta Türkiye’nin değişik üniversitelerinden olmak üzere dünyanın farklı ülkelerinden birçok bilim insanı yaptığı bilimsel çalışmalarıyla sürece büyük ve önemli katkılar sağlamakla kalmadı aynı zamanda sempozyumumuzun başlığı da olan “kurumsallaşma sorunları ve bu sorunlara üretilen bzm yolları” hakkında bizleri ziyadesiyle bilgilendirdi. Müzik bilimi dünyasında karşılaşılan sorunlar bu vesile ile bilimsel bir çerçevede ele alındı ve bu sorunlarla ilgili bilimsel çözümler müzakere edildi. Bu sürece katkı sağlayan bütün bilim insanlarına teşekkür

ediyor bu bundan sonraki bütün bilimsel çalışmalarında kolaylıklar diliyoruz. Bu süreç içerisinde sadece öğretim elemanlarının değil aynı zamanda alanımızın en önemli bileşenlerinde birisi olan müzik öğretmenlerinin de sempozyum sürecinde aramızda olması bizi ziyadesiyle mutlu etti ve alanımızın sorunlarına daha iyi entegre olmamıza katkı sağladı. Katılım sağlayan öğretmenlerimiz alanın asıl uygulama sahası olan yükseköğretim dışı eğitim-öğretim kurumlarındaki genel durumu görmemizi sağladı. Nitekim bu entegrasyon ilgili sorunlara ve bilinmezlere dair ileride yapılacak olan çalışmalarımıza eşsiz bir alt yapı oluşturmamıza vesile oldu. Sempozyum katılımcılarımız arasında lisansüstü öğrencilerimizin de olması ayrıca mutluluk kaynağı oldu. Bu öğrencilerimizin yaptığı çalışmalarla sürece katılım sağlaması, müzik bilimi alanının her geçen gün daha da gelişeceğine ve daha nitelikli, daha çok sayıda çalışma ile zenginleşeceğine dair bizleri fazlasıyla umutlandırdı ve geleceğe daha umutlu bakmamızı sağladı. Müz dak ve Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak katkı sağlayan tüm bilim insanlarını kutluyor, meslek hayatlarında başarılar diliyoruz.

Sempozyum sürecinde öncelikli olarak kurumsallaşma bağlamında karşılaşılan önemli sorunlar birçok katılımcı tarafından ele alındı ve bu sorunların en önemlilerinin okullaşma sürecindeki olgular olduğu kanısında varıldı. Kurumsallaşmanın temel adımı olan okullaşma bağlamında eğitim-öğretim kurumlarında karşılaşılan zorluklar sempozyumun temel müzakere noktasını oluşturdu. Mesleki müzik eğitimi veren kurumlara öğrenci alım süreci başta olmak üzere müfredat, fiziksel imkanlar, ürün sergileme sorunları ve eğitim öğretim süreci ile ilgili birçok ayrıntı sempozyum sürecinde mercek altına alınmaya çalışıldı. Eğitim-öğretim sürecinde diğer önemli bir boyut olan araç ve materyal anlamındaki eksikliklerin üzerinde duruldu ve katılımcılarımız tarafından yapılan araştırmalarla, müzik eğitim sürecinde bu anlamdaki yenilikler dinleyicilerle aktarılmaya çalışıldı. Bu alandaki yeni tasarımlar ve yaklaşımlar ele alındı. Öte yandan eğitim-öğretim sürecinin diğer önemli bir konusu olan özel eğitime muhtaç bireylere dair uygulanan müzik eğitimi konusunda önemli araştırmaların sonuçları katılımcılar tarafından ele alındı. Bu alanda çalışan akademisyenlerimizin karşılaştıkları zorluklar ve elde ettiği çok önemli sonuçlara tartışma sahasına dâhil edildi ve bu alandaki yenilikler, deneysel boyuttaki yöntem ve teknikler üzerinde duruldu.

Yine süreç içerisinde icra alanında araştırma yapmış olan katılımcılar tarafından yenilikçi yaklaşımlara dair araştırma sonuçları irdelendi ve icra alanında karşılaşılan eksiklikler, bu eksikliklerin giderilmesine dair çözüm önerileri üzerinde duruldu. Alanda yapılan yeni tasarımlar veya yeni yaklaşımlar ele alındı bu alandaki uygulama sonuçları analiz edilmeye çalışıldı. İcra alanındaki araç-gereç ve tasarımların kullanımı ve elde edilen sonuçlar üzerinde tartışıldı. Gerek organoloji gerekse metodoloji anlamında çağın gereklilikleri üzerinde fikirler sunuldu ve bu fikirler katılımcılarca ele alındı.

Araştırmacılar tarafından kültürel ve tarihsel anlamda yapılan çalışmalar ortaya konularak müzik dünyasına özgün yeni ve özgün bilgiler kazandırılmaya çalışıldı. Müzik tarihi ve Türk müzik kültürü açısından yeni belgeler, bilgiler ve olgular katılımcılara sunumlar yoluyla tanıtılmaya çalışıldı ki bu anlamda Türkiye dışından katılan Kazak, Kırgız ve Türkmen misafirlerimize kendi öz kültürümüze ait öğelerle bizleri bir araya getirmeleri nedeniyle özellikle teşekkür etmek istiyoruz ve bize yaptıkları icralar nedeni ile kendilerini kutluyoruz.

30 Kasım 2023’de başlayan ve 03 Aralık 2023’e kadar birbirinden bağımsız 7 farklı oturum 27 Bildiri olarak yürütülen sempozyumumuz elde edilen özgün bilgiler ve fikirler beraberinde nihayete ermiştir. Sempozyum süresince elde edilen bilgi ve bulguların müzik bilimi dünyasına fayda sağlaması için Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı’nca yayımlanacaktır. Saygılarımızla...

**Prof. Dr. Erhan ÖZDEN, Dr. Öğr. Üyesi Göktan AY,
Prof. Dr. Ahmet FEYZİ, Prof. Dr. M. Hakan CEVHER,
Prof. Dr. Attila ÖZDEK, Doç. Dr. Müslüm AKDEMİR,
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf BENLİ**

