

SENTEZ ARAYIŞLARIYLA GEÇEN TARİHSEL BİR MÜZİKOLOJİK TARTIŞMA: CUMHURİYET DÖNEMİNDE MİLLİ MÜZİK İNŞASI

Yrd. Doç. Dr. Bilen İŞIKTAŞ*

Özet

“İmparatorluk Çağı”, Eric Hobsbawm’ın tabiriyle artık yerini ulus devletlerin çağına bırakırken, yeniden keşfetme ve yeniden benimseme ilişkisiyle geçmiş ve şimdiki zaman arasında tınılar birleştiriliyordu. İnsanların kendilerini duygusal olarak uluslarıyla özdeşleştirmeleriyle birlikte siyasi açıdan harekete geçmeye hazır oldukları hissini pekiştiren anların bütünleşmesi milliyetçiliklerin kurgusunda başvurulan sembolik unsurların doğmasını beraberinde getirir. Mitler, ritüeller ve hatıralar tarihsellik üzerinden toplumsal gerçekliğe dönüşür. Kültürel unsurların aynı seste karar etmelerini sağlayacak repertuarın en önemli ortak bilinç yaratan faktörü ise dildir. Dil ile birlikte kolektif hafıza ürünü olarak paylaşılan gelenekler önceki nesillerin fiili varlığını tarihsel bilgi yaratma süreciyle devamlılık hissi oluşturacak şekilde bir söyleme dönüştürür. Dilin dışında milli marş ya da bayrak gibi unsurlar da bu bağları ve milli kimlik anlayışını güçlendirmekte yardımcıdır. Bir ulusun üyelerinin iç dünyasına en çok etki eden ideolojik kullanım ağına sahip araç müziktir. Çünkü müzik, kültürün ve siyasi bağlamda bir duygunun, tutumun ortak ilişkiler ağının birleştirici işaretidir. Bu yolla bağımsız ve gerçek bir geçmişe erişmek için “millilik” kavramı içinde mevcut seslerin içinden hakikat çıkarılacaktır. Balkanlarda, Ortadoğu’da ya da Doğu Avrupa’da politik ulus inşaları aynı zamanda kültürel inşa sürecine de dönüşecektir. Türkiye’deki süreç Osmanlı son yüzyılından Cumhuriyet’e uzanan tarihsel akış içinde biçimlenmiştir. Özellikle ideolog Ziya Gökalp’in ortaya koyduğu Türk müziğinin kökenine ait fikirler ateşli tartışmaları Cumhuriyet Türkiye’sinin gündemine taşımıştır. Söz konusu durum 1930’lu yılların siyasi evreninde kültürel bir konunun ne denli belirleyici olabildiğinin de işareti olmuştur. Bu makalede erken Cumhuriyet döneminde müzik ve milli kimlik arasındaki ilişkiye dair durum tarihsel müzikoloji perspektifinde sosyokültürel bileşimlerin yansımalarıyla ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Millilik, Cumhuriyet, Türk Müziği, Ulus, Ziya Gökalp

A HISTORICAL MUSICOLOGICAL DISCUSSION IN SEARCH OF SYNTHESSES: CONSTRUCTING NATIONAL MUSIC IN THE REPUBLICAN ERA

Abstract

To borrow from Eric Hobsbawm, “Age of Empires” is now replaced by the age of nation states, while tones between the past and the present are combined with a motive for rediscovery and re-adoption. As people emotionally identify themselves with their nations, the merge of moments reinforce their readiness for political action leads to the emergence of symbolic elements associated with constructions of nationalism. Myths, rituals and mementoes become a social reality through historicity. Language, meanwhile, is a factor of collective consciousness of the repertory that will help cultural elements make decisions as a single voice. Language as well as traditions shared over

* *İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, bilen.isiktas@istanbul.edu.tr*

time as a product of collective memory, turn into a discourse which creates a sense of continuation of the real existence of previous generations by way of creating historical knowledge. In addition to language, national anthem or flag also help consolidate this sense of national identity. Music is an instrument with an ideological use network that creates the highest influence in the inner worlds of members of a nation. This is because music is a unifying sign of culture, an emotion in a political context, an attitude and a network of common relations. In order to reach out to an independent and real past, truth will be derived out of the voices inside the concept of “national.” Construction of politic nations in the Balkans, Middle East or in Europe were to turn into a cultural construction process at the same time. The process in Turkey, meanwhile, was shaped in the historical continuum between the last century of the Ottoman Empire and the foundation of the Republic. In particular, the ideas about the roots of Turkish music as argued by ideologist Ziya Gökalp led to heated debates in Republican Turkey. The situation was also a sign of how decisive a cultural issue could be in the political climate of 1930s. The present paper will discuss the situation between music and national identity in early Republican period within a historical musicological perspective alongside effects of sociocultural syntheses.

Keywords: National, Republican, Turkish Music, Nation, Ziya Gökalp

Giriş: Milliyetçiliğin dili

Ulus inşa ederek onun sürekliliğini sağlamanın birçok yöntemi vardır; farklı bağlamların içerisinde olsa da hemen hemen hepsinde sanatın kullanıldığını görmekteyiz. Kolektif aidiyetin göstergeleri arasında sayabileceğimiz etnik köken, ortak dil, din belli bir toprak parçası, bir araya getirilmiş tarihsel birikimler ve anılar milli birliğe ya da genişlemeye doğru milliyetçiliği vurgulayan en önemli kavramlardır. Politik ve toplumsal söylemlerle halkların kendi kaderini tayin etmesi ilkesi bu kavramlarla yaratılıyordu. Kültürel açıdan ve ekonomik açıdan deneyimlerin ortaya konulmasıyla ulus devletlerin ortaya çıkma süreçleri 19. yüzyılda hız kazanmıştır. Antropolojik bir bakışla -yerinde yapılan ayrıntılı araştırmaları temel alan yaklaşımla- etnisite ve milliyetçilik kavramlarını tartışan Thomas Hylland Eriksen’in (2004) görüşleri dikkat çekicidir:

Milliyetçi ideolojinin siyasi etkinliği için tek koşul uygulanabilir olmasıdır; bir ulus-devlet içinde barınabilecek ve etkin bir biçimde yönetilebilecek bir ulusu ifade etmelidir. Ek bir koşul ise popüler destektir. O halde milliyetçilik ne vaat eder? Milliyetçilik yaşam alanlarının bölündüğü ve insanların kökenlerinden koptuğu bir zamanda güvenlik ve gözle görülür bir istikrar vaat eder. Milliyetçi ideolojinin önemli bir amacı geçmişe yönelik bir bütünlük ve süreklilik duygusunu yeniden yaratmaktır; bu uzaklaşmanın sınırlarını aşmak ya da modernliğin getirdiği birey ile toplum arasındaki boşluğu kapatmak. Kimlik düzeyinde, ulus bir inanç meselesidir. Ulus, yani milliyetçiler tarafından hayal edilen halk, milliyetçi ideolojinin bir ürünüdür; tam tersi değil (s. 160).

Kültürel bağlamlardaki semboller ve anlamlar sosyal sistemlere katılan bireyler arasında bir uyumu örgütler ve bu durumla milliyetçi ideoloji devlet için işlevsel hale gelir. Siyasal birim ile ulusal birim çakışmalarının dışında ulus kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için Gellner’in yapmış olduğu tanımlamalar, bu kavramın yerini bulmamızda bizlere yardımcı olabilir: “1. İki insan, ancak ve ancak aynı kültürü paylaşıyorlarsa aynı ulustan sayılırlar. Burada kültür, bir düşünceler, işaretler ve çağrışımlar, davranış ve iletişim biçimleri sistemi anlamına gelmektedir. 2. İki insan ancak ve ancak birbirlerini aynı ulusun üyesi olarak kabul ediyorlarsa aynı ulusa mensup demektirler. Bir başka deyişle, ulusları insanlar yaratır; uluslar insanların kendi inanç, sadakat ve dayanışmalarının ürünüdür” (Gellner, 2006, s. 78). Özel bir kültürel yapımlar türü olarak karşımıza çıkan ve derin bir

duygusal meşruiyet zemini hazırlayan ulus inşasının süreçlerine antropolojik anlama dayalı kültür tanımlarıyla yaklaşan Benedict Anderson'a göre (2004) "ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur –kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir. *Hayal edilmiştir*, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder" (s. 20). "Milliyetçiliğin temeli, bütün biçimlerinde aynıydı: İnsanların kendilerini duygusal olarak 'ulus'ları ile özdeşleştirmeye ve Çek, Alman, İtalyan –veya her ne iseler- sıfatıyla siyasal açıdan harekete geçmeye hazır olmaları (siyasi istismara açık bir hazır oluş)" (Hobsbawm, 1999, s. 160). 19. yüzyılda hız kazanan ulus inşası sürecinde kullanılan nüfus sayımı, harita ve müze gibi siyasal araçlar devletlerin kendilerine ait olmayan varlıkların bile mülkiyetini ipotek altına almalarında tarihsel delil sağlayıcı olmuştur. Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılmasında ideolojik unsurların bir diğer siyasal destekçisi de müziktir.¹ İktidar ve zamanı anlamlı bir şekilde birbirine bağlama arayışlarının sonucunda müzik millileştirilerek inşa edilmiştir. Böylece müzik tasarımının en gözde kültür ürünü olmuştur. Kültürel çalışmaların içerisinde "kültür" farklı yaklaşımlar içerisinde ele alınmıştır. Çeşitli şekillerde normlara, düşüncelere, inançlara, değerlere, simgelere, dillere ve kodlara değinilmek üzere kullanılan kültür terimi, ayrıca kişinin tinsel ve entelektüel gelişim sürecine ya da uzman entelektüel ve sanatsal çevrelere ve pratiklere (kültürel alana ya da yüksek kültüre) ve hatta bir grubun, halkın ya da toplumun "bütün bir hayat tarzı"na (antropolojik görüş) işaret eder (Erol, 2009a, s. 53).

Yeniden üretim ve dağıtım ile yaşam alanlarında, meydanlarda, ulaşılamayan alanlarda bile müzik bu kültürel aracılıkla herkesi bir arada tutabilmektedir. Topluluk duygusunu somutlaştıran özelemlerin bir araya gelerek geçmişteki seslerini keşfeden ve bir anlamda yeni restorasyonlarla, canlanmalarla bir politik yapılanma içerisinde aktarılan şey müzikten başkası değildir. Çünkü hem yapısal hem de kültürel ve psikolojik safhalardan geçerek analitik olarak milliyetçiliğin oluşumunda etkili olan müzik eşsiz bir siyasal araca dönüşmüştür.

20. yüzyılın başından beri süregelen milliyetçilik tartışmaları milliyetçiliği farklı konseptler içinde yorumlamışlardır. İlkçiler denen grup milliyetçiliği tarihsel bir bağ olarak değerlendirirken 1950'li yıllardan itibaren gelişen modernist yaklaşım milliyetçiliği inşa edilmiş bir üst kültür olarak değerlendirmiştir. Anderson, Hobsbawm, Gellner gibi isimler için kapitalist burjuva kültürünün topluma inşa ettiği bir üst kültürdür milliyetçilik. Oysa 1980'lerden itibaren etno-sembolcüler ise tarihsel kökler ile inşa edilen değerler arasında bir uzlaşımın neticesi olarak milliyetçiliği incelerler.² Etno-sembolcülerin en önemli ismi olan ve aynı zamanda disiplinlerarası milliyetçilik çalışmaları sahasının kurucularından Anthony Smith'e göre (2017): *Pek çok moderniste göre, milliyetçilik hem tarihsel, hem de sosyolojik anlamda "milletten" önce var olmuştur. Milliyetçilik modernliğin ürünüyse, o halde milletler on sekizinci yüzyılın sonlarından daha erken bir tarihe dayanıyor olamaz; en nihayetinde milletin üyelerini harekete geçirerek ve onlara milli birliği bahşederek milleti var edenler, milliyetçilerdir* (s. 63-64).

İster modernist ister etno-sembolcü yaklaşımlar olsun bunların birleştiği nokta bir yerde milletin inşa edilmiş bir realite olduğudur. Millet inşası onu bütünleştirecek, onda ortaklık hissini güçlendirecek mitler ve yeni icatları da zorunlu kılmaktadır. "Mit ile icat, bugün kendilerini belli bir etnik kökenle,

¹ R. Vaughan Williams'a (1963) ait *National Music and Other Essays* başlıklı üç bölümden oluşan kitapta müziğin kökeni üzerine bazı geçici fikirler, halk şarkıları ve onların kökeni, müzikte milliyetçiliğin tarihi, gelenek, niçin müzik yaparız, müzik nedir, müziği nasıl ve ne zaman yaparız, müziğin toplumsal temelleri nedir, müzik ulusal olmalı mı? gibi konular tartışılmaktadır. Tarihsel ve sistematik müzikoloji perspektifiyle kaleme alınan eser; Beethoven ve Bach özelinde müziğin soyut ve biçimsel dilini kullanarak, sanatın ve sanatçıların önemli dönemlerini de milliyetçilik üzerinden işlemektedir.

² Milliyetçilik kuramları ve bunların temsilcilerinin yaklaşımların özetlendiği bir çalışma olarak Umur (Özkırımı, 2010).

dinle, devletlerin geçmişteki ya da şimdiki sınırlarıyla tanımlayan grupların izledikleri, belirsiz ve istikrarsız bir dünyada “Biz Ötekiler’den farklı ve daha iyiyiz,” diyerek bir kesinlik yakalamaya çalıştıkları kimlik politikasının özünü oluşturmaktadır (Hobsbawm, 1999a, s. 13). 19. yüzyılda sanayileşme, burjuva toplumun doğuşu bir proje olarak ulus devletin inşasını gündeme getirmiştir. Batı ve Doğu Avrupa’da farklı biçimlerde seyreden bu süreç Osmanlı İmparatorluğu söz konusu olduğunda daha sancılı bir süreç almıştır. Tıpkı, Avusturya ve Rusya örneklerinde olduğu gibi çokuluslu bir imparatorluk yapısından bir değil birçok ulusun doğumuna tanık olunmuştur.³

Osmanlı İmparatorluğu’nun 19. yüzyıldaki siyasi ve düşünsel gelişmelerini değerlendiren ve milliyetçilik düşüncesinin önemli isimlerinden biri olan Yusuf Akçura, 1904 yılında Kahire’de basılan Üç Tarz-ı Siyaset adlı eserinde Osmanlı son yüzyılımı Tanzimat’tan itibaren bir millet yaratma mücadelesinin yüzyılı olarak ele alır. Buna göre Tanzimat projesi Osmanlı milletini yaratmayı hedeflemiştir. II. Abdülhamid yönetimi ise İslam kimliği etrafında bir Müslüman milleti yaratmanın peşindedir. Ancak her iki proje de başarılı olmamıştır. Bu nedenle II. Meşrutiyet’in liderleri için politik proje Türk milletini yaratma süreci üzerinde şekillenecektir (Akçura, 2015). Bu bağlamda milli kimliğe vurgu II. Meşrutiyet’in düşünürleri arasında daha yoğun hissedilmektedir. M. Fuad Köprülü, Yusuf Akçura, Ziya Gökalp gibi tarihçi ve sosyologlar milli kimlik konusunda entelektüel tartışmalara imza atmışlardır. 1908’de Rusya’nın periferisinden gelen Türk aydınlar Türk Derneği’ni kurmuş, 1911 yılında Türk Ocağı ilk toplantısını yapmıştır (Arai, 1994). Balkan Savaşları, Doğu Avrupa ve Balkanlardan yoğun bir Türk nüfusun Anadolu’ya göçüne neden olurken, demografik yapının dönüşmesine ve Türk milliyetçiliğinin siyasi ve aynı zamanda sosyokültürel altyapısının oluşumuna imkân sağlamıştır. Bu dönemde Meşrutiyetin sağladığı görece entelektüel ortam içinde milli kimliğin öğeleri olan tarih, edebiyat ve kültüre dair yoğun bir tartışma başlamıştır.⁴ Söz konusu tartışmalar ulus-devlet projesinin milliyetçiliğin diliyle oluşturulan kimlik ekseninde resmi politika haline gelerek Erken Cumhuriyet döneminde ivme kazanmıştır. *Cumhuriyet Türkiyesi’nde kültür-sanat politikasıyla hedeflenen şey, “Batılı kültür değerleriyle biçimlenmiş bir yaşam tarzı” tesis etmek ve bu ideal doğrultusunda oluşturulmuş/kurgulanmış bir “kültürel kimlik” oluşturmaktır. Esasen Osmanlı’nın son iki yüzyılında da mevcut olan değişim sürecinin devamı olarak görebileceğimiz, Cumhuriyet’in halkı-devrimci yaklaşımıyla ivme kazanmış bir hedeftir bu. Bütünüyle bakıldığında Cumhuriyet, kendi yurttaşını yaratmak, bu yeni birey bilincini oluşturmak için çok yönlü tasarlanmış bir “çağdaşlaşma projesidir (Paçacı, 1999, s. 20).*

Ulus-devletin, yurttaşlarına doğrudan ulaşması, ihtiyaçlarını denetleyip standartlaştırması, kendi bünyesinde merkezileşen dolaysız iletişim araçları oluşturması gerekmektedir. Herkesin anlayabileceği ya da anlaması beklenen bir dil, keyfi ya da gündelik kullanıma terk edilemeyecek kadar ciddi bir meseledir. Dil bir siyasi bütünleştirme, merkezileştirme, normatifleştirme ve net yorumlama aracıdır (Kreft, 2014, s. 25). Dil ile birlikte kültürün diğer unsurları edebiyat, şiir, müzik hem somut hem de soyut “hakiki” bir içerikten doğan daha derin bir anlamı doyurmaya çalışan yerli malzemeler, devletin ulusunu eğitime ve bütünleştirme konusunda kullandığı sembolik kültürlenme araçlarıdır. Cumhuriyetin kurucu siyasi kadrolarının öncelikli sorunu milli bir kimlik ve ulusu yaratabilmektir. Bunun için dil ve tarih vurgusu büyük önem taşıyordu. 1931 ve 1932 yıllarında *Türk Dil Kurumu* ve *Türk Tarih Kurumu* gibi Cumhuriyetin kültürel anlamdaki iki önemli oluşumunu meydana getirmeleri topluma anlaşabilecekleri bir ortak dil ve üzerinde mutabık kalacakları ortak bir geçmiş kurgusunun zorunluluğu olarak görülmüştür. Benedict Anderson’ın (2004) ifade ettiği

³ Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde millet ve milliyetçiliğin gelişimine dair geniş bir değerlendirme için bkz. (Karpat, 2006).

⁴ Türk milliyetçiliğinin sosyokültürel altyapısının şekillenmesinde göç ve nüfus hareketlerine dikkat çeken Kemal H. Karpat’ın çalışmasında özellikle Balkan ve Kafkas göçlerinin yarattığı etki öne çıkarılır. Bu konuda bkz. (Karpat, 2003).

gibi “dil, folklor ve müzikleri hakkında yaptıkları araştırmaları, derinlerde bir yerde öteden beri hep kendilerinin olagelmış bir şeyi “yeniden keşfetmek” olarak yorumlamalarına izin veriyordu. (Dahası, milliyetçilik bir kez bir süreklilik olarak kavranmaya başladı mı, tarihlendirilebilecek herhangi bir köken bulunabilmesinin olanaksız olduğu dillerden daha köklü tarihsel bir şey yokmuş gibi görünmeye başlar)” (s. 217). Söz konusu yaklaşımlar bir millileştirme ya da milli bir kök bulma arayışını doğuracaktır. Kuşkusuz bu eğilim müzik yaşamını bütünüyle etkileyecektir. Milli müzik ve sanatın milli karakteri sorunsalı özellikle 1930’lu yıllarda kültürel gündemin merkezinde yer alacaktır. Dönemin aydınları, siyasiler ve sanatçıları bu konuda beyan ve eylemlerle gündemi belirleyeceklerdir. 1943 Haziranında kendisiyle yapılmış bir röportajda eski Türk Tarih Kurumu başkanlarından Hasan Cemil Çambel, İsmayil Hakkı Baltacıoğlu’nun “sanatın millisi olur mu?” şeklindeki bir soruya şu şekilde yanıt vermiştir: “Sanatın millisi olur ve yalnız millisi olur. Çünkü sanat millet denilen maşerî ruhun ifadesidir. Shakespeare’in Romalı piyeslerinde sahneye kadar çıkardığı Romalılar iliklerine kadar İngiliz’dir” (Baltacıoğlu, 1943, s. 11). Gerek Çambel’in verdiği yanıt gerekse buna verilecek karşılığı bilerek bu soruyu yönelten Baltacıoğlu’nun tavrı Cumhuriyetin kültür ve eğitim politikalarına yön vermiş kişiler olması anlamında oldukça dikkat çekicidir.

İdeolojik ve Siyasi Bir Perspektiften Müzik

Milli sanatın en önemli dalı elbette toplumun bütününe ulaşma konusunda diğer sanatlara göre daha avantajlı bir konuma sahip olan müziktir. Ayrıca müzik, sosyal bilimlerin ve müzik biliminin metinlerinde yer alan tarihsel ve toplumsal yaratımlarda, anlam üretimlerinde içinde yazıldığı bağlama göre şekillenir. Kaplan’ın (2008) ifade ettiği gibi “toplumların gelişimi ve dönüşümü müziği etkileyebileceği gibi, müzikteki gelişmeler ve dönüşümler ise toplumların gelişiminde etkili olacaktır. Müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmada çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir” (s. 42). Müzik modernleşmeci aydınlar için Tanzimat’tan Cumhuriyet’e kadar uzanan süreçte ayrıca toplumu terbiye edip, zevkini yükseltmede de bir araçtır. “Hissiyatı yükseltmek bedii [estetik] duyguları tevlit [sebebiyet] etmek itibari ile musikin terbiyede büyük mevki vardır” (Muallim Mecmuası, 1916, s. 58). 20. yüzyılın başlarında *Musiki Cemiyeti* başlıklı yazıda yer alan ifadeler aslında müziğe atfedilen toplumsal rolü tanımlamaya yetiyordu.⁵ Bu rol Tanzimat’tan bu yana bilinçli biçimde yaratılıyordu. Ceride-i Havâdis’in (1840) Tanzimat’ı izleyen ilk yıl içinde yer verdiği yazıda şu ifadelerin yer alması, yenileşme yolunda adım atan Osmanlı’nın Avrupa’daki gelişmeleri basın yoluyla takip ederek gündemine aldığı bir göstergesidir: *Okuma yazma, lisanlarının dil bilgisi kuralları, matematik, coğrafya, tarih, geometri, resim ve musiki gibi çağdaş derslerin okutulduğu fakir ve zengin çocuklara mahsus Prusya mekteplerinde ayrıca mezuniyetten sonra özellikle fakir çocukların geçimlerini temin edecek bir de sanat öğretilirdi. ... Prusya’da zengin ve fakir her kim olursa olsun yedi yaşından on dört yaşına kadar bir mektepte durup tahsil iderek yedisinde mektepten şهادetnâme alub nazırlar tasdik itmedikçe mektebden çıkub bir san’at işleyemez ve bay ve gedânın çocuklarını ister istemez mektebe alurlar bu cihetden cehaletde kimse kalmayarak herkes birer nev’i hüner ve san’at icâd idüb hem ülkeleri ma’mur ve hem de kendüleri fakir ve zaruretden halas olur... (Yıldırım, 2010, s. 152).*

Toplumun “medenileşme”sinde bir gösterge kabul edilen sanat ve birey konusunda Takvîm-i Vekâyi’de 1869’da şu şekilde bir yoruma rastlanması, karşılaştırma açısından önemlidir.

Toplum fertlerden oluşmuştur. Fertler ne kadar iyi ve nitelikli ise toplum da o kadar iyi ve nitelikli

⁵ Metin içinde geçen “musiki” ve “müzik” sözcükleri tarihsel-dönemsel bağlamlar gözetilerek kullanılmıştır. İçinde yaşanan zamanın dili, sözcüklerin ve onların üzerindeki anlam dünyasının kültürel değerlerle estetik bir olgu olarak yansımalarıdır. Buradaki vurgu müziğin zamansal bir sanat dalı olduğudur.

demektir. Ferdleri iyi ve nitelikli yapan ise ilim ve marifettir: Ferd kendi sanat ve yahud hizmetini ne kadar iyi icra ederse memleket o kadar zengin olur ve hükümet o kadar kuvvet bulur. Efradın sanatlarını hüsn-i icra eylemeleri ise ilim ve marifete muhtaçtır. Fi zamanına umûmen devletler beyninde servet ü iktidarca görülen fark bundan başka sebep mebnî değıldir dense caizdir (Takvîm-i Vekâî, 1869, s. 2-3).

Tanzimat ile başlayan süreç devletin resmi müzik kurumlarında ve resmi protokolünde Batı müziğini öncelikli hale getirirken geleneksel müzik seçkinlerin katında eski yerini kaybetti.⁶ Başka bir duyuş, ifade, şekil ve anlam zenginliğiyle kültürel çeşitliliğin yeni söylemlerini barındıran Tanzimat ve Meşrutiyet romanı, yeni dönemin müzik hayatının renkli sunumlarıyla doludur. Örneğin 1910 yılında Osmanlı toplumunun, neredeyse bir fotoğraf netliğiyle çekilmiş bütün bir yüzünün yansıması olarak kaleme alınan *Jön Türk* romanında Ahmet Mithat Efendi; karakterlere yüklediği anlamla yeni ile eski yaşamın ortasında kalan, ne eskiye ne de yeniye ait olamayan insan tiplerini bir araya getirmiştir. Keşkeçilerbaşı'ndaki konak yavrusunda Dilşinas Hanım'ın kızı Ahdiye Hanım'ın düğünü yapılacaktır. Çalgısız ve çegânesiz bir eğlencenin olamayacağı düşünülmektedir. Dönemin güncel birçok müzik aleti bu sebeple orada görülür: "...bir kibar komşudan güzel bir piyano getirildi. Yine komşu hanımların utları, kemanları, yalnız birisinin mandolinası ve birkaçının defleri saz takımını teşkil etti" (s. 23). Dilşinas Hanım'ın evindeki eğlenceli gecede hem piyanistler hem de her biri bir başka ustadan meşk etmiş hanımlar sırasıyla çalarken, bu ortam içerisinde icra edilen müzik parçalarının usulleri üzerine düşüncelere de yer verilir. Bu görüşler "alafranga" ve "alaturka" müziğe bakışı da gözler önüne serer. (...) bazıların hocaları, parmakları bozulmasın diye! Alaturka hiçbir şey öğretmemişler. Alafranga marşlar, polkalar, valsler çalyorlar. Hatta bazı müterakkileri [ilerlemiş olanlar] opera ve operetlerin en kolay parçalarını da çalabiliyorlar. Ama usul denilen şey alafrangada da var. Buna ne kadar riayet ettiklerini ve falsolarının azlığını, çokluğunu kim fark edecek? Mevcut hanımların hemen kâffesi [tamamı] nezdinde alafranga muzika bir gürlütüden ibaret olmak üzere telakki [kabul] ediliyor (Ahmet Mithat Efendi, 1995, s. 23).

İki başka medeniyetin kültürel varlıklarını aynı geceye sığdıran hanımlar için Ahmet Mithat Efendi şöyle der: (...) bu defa dahi alaturka muzikanın usulündeki mübalâtsizlik [itinasızlık] bunların raksına mani oluyor idi. Yürük semai usulüyle raksa alışmış olan hanımlar aksak usulüyle raks edemiyorlar. Zaten sazlar da bu usulün hakkını veremiyorlar. Bir mübahase [tartışma] dahi bu yüzden zuhura geldi. Her taraftan lâkırdıya karışıldı. Nihayet en yaşlı hanımlardan birisi: "sazlarınızı bırakınız. Ses ile okuyarak ve el çırparak raks olunsun" deyince, alaturka raks dahi bu suretle düzeltilmiş oldu (s. 25).

Roman'ın ilerleyen sayfalarında karakterler için devam eden arafta kalmışlık hissi, daha sonraki yıllarda musiki çevrelerince hararetle yapılacak olan alaturka-alafranga tartışmalarının habercisi niteliğindedir. Ey sevgili Ceylân! Bu akşam kulaklarımı teşnîf [küpe takma] etmeyecek misiniz? Dediği zaman -"Ceylân bu emri telâkkiye tehalük [istekle atılma] gösterip: Öyle ise haydi piyano odasına gidelim" dedi. "Nurullah Bey: -Hayır! Ben alaturka isterim. Hatta yalnız saz değil ses de isterim. Bence piyano alaturka muzıkaya tastamam yakışmadığı gibi bizde piyano akompanıman [eşlik] yapıp şantör veyahut şantöz okumak yolu henüz açılmamış olduğundan okuyanın sesi piyanoya mağlup oluyor, kaybolup gidiyor" deyince Ceylân kabul ederek gerçekten bir ahu gibi ayak çabukluğuyla koştı gitti, bir ut alarak geldi. Ut ahenk edilip de fasıl başladığı zaman bizim şu tiyatro saha-i temaşası da gerçekten bambaşka bir letafet kesbetti. Ceylân tam taksim değilse de bir gezinti, bir girinti ile yine Nurullah'ın güftelerinden birini okumaya başladı. ...Taksimden sonra şarkılara girişildi (s. 127).

6 Tanzimat'ın getirdiği Batılılaşma anlayışının müzik kurumları üzerindeki etkileri için bkz. (Işıktaş, 2016a).

Türk müziği formlarının adlarının da zikredildiği satırlardan anlaşılacağı üzere alafrangaya ait polka ve vals ile raks etmeye çalışan kadınlar alaturka usullere ait eserlerde de boy göstermektedirler. Osmanlı kadınının kendi yerel müziksel malzemelerinin dışında eğlenceyi araması şaşılacak bir durum değildir. 1839 Temmuz’unda tahta çıkan padişah Abdülmecid, babasının giriştiği ıslahat hareketlerini ileri götürmeye gayret ederek Batı müziğine karşı büyük bir anlayış ve yakınlık göstermiştir. Örneğin 1847’de piyano virtüozu Liszt, Çırağan Sarayı’nda padişaha bir konser verirken Liszt’ten bir yıl sonra Belçikalı keman virtüozu Henry Vieuxtemp de aynı sahnede onurlandırılarak yer almıştır. İki medeniyete ait unsurları harç etmeye, yeni bir dünyanın içerisinde nesne konumundan çıkıp eşit düzeyde boy göstermeye çalışan Osmanlı, böylelikle hem gelenekselin yanındaki yeniyi hem de Avrupa’dan etkilenen bir yeniyi Ahmet Mithat Efendi’nin (1844) yaşadığı çağı içine alan “İmparatorluğun en uzun yüzyılı”nda daha da tanımaya başlayacaktır. Bu değişimleri sosyal yönü ağırlıkta konu ve kavramlar ile birlikte ele alan Ahmet Mithat Efendi, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde uygarlık anlayışlarının, dünya görüşlerinin ve devlet geleneklerinin hızlı ama bir o kadar da çelişkili hallerini bu bağlamlar ile romanında anlatır. Kuramsal açıdan geleneksel kurallar durağan ve değişmez değildir. Yeni görüşler insanlara değişiklikler ve yeni söylemler kazandırır. Yeni tanışıklıklar yararlı bulunursa, toplumun tümüne iletilir, tartışmaya açılır, denenir ve sonunda kolektif geleneğe katılır. Durum rasyonel olarak ele alındığında elbette bu süreç bu kadar basit değildir. Yerleşik kalıplar, eski geleneklere olan tutkuyu hemen azaltmaz ve her çağın yeniliklerinin çatışmalarla yerleşmesi geçmişte müziğin gelişmesini, kuşkusuz daha çok geciktirmiştir. Müzikte gelişmenin somut kanıtları olarak görünen ve düşünülen Batı merkezli bir müzik yeni toplumun kamusal sembolleri arasında görülmüştür.⁷ Ortaylı’nın (2006) bu konuda dikkat çektiği noktalar çok önemlidir: *Toplumda zevkler değişmişti; resimde, mimarlıkta, musikide gelenekselin yanında bir yeni vardı. Bu daha çok Avrupa’dan etkilenen bir yeniydi. Parlak bir başlangıç sayılmazdı, güçlenip yayılmadı, ama eskiyi etkiledi, değiştirdi. Tanzimatçı aydın-bürokrat, geleneksel toplumun ihtiyatlı tutuculuğuyla modern dünyanın zorlamalarına cevap verme gayretindeydi (s. 30).*

Tanzimat adamı içine girmeye çalıştığı Batı’nın kültür dairesinin unsurlarıyla uyumlu gözükmeye gayret eden pragmatik bir tip olarak resmedilmektedir. Nitekim Gürpınar’ın Acı Gülüş [*Tebessüm-ü Elem*] romanının kahramanlarından Kenan tam da böyle bir portredir. Kenan Bey’in Avrupai değerleri savunması, batılı gibi görünme arzusu değişen insanı ve bakış açısını yansıtırken Kenan’ın “gerçek” yüzü de yavaş yavaş ortaya çıkacaktır. *Her gün, her gece aynı kadınla bir dam altında bulunarak kitap, risale, gazete sayfaları karıştırmaktan ...nöbet çalgısı gibi her gece piyanoda Weber’in, Schubert’in, Chopin’in nağmeleri, Beethoven’in adacıoları ile beyni ezilmekten Kenan’a bıkkınlık ve âdeta yılgınlık geldi. Aslında, onun bir musiki terbiyesi yoktu. Alafranga “ötör”leri alkışlamak, yeni fikirlilik modası icabından olduğu için her zaman bunlara perestişkâr [tapar] görünür; gazel, şarkı, ut filan duyduğu yerlerden yüzünü ekşiterek kaçardı. Hakikatte her iki musikin de [mebâdsine] ilk bilgilerine vakıf değildi (Gürpınar, 1967, s. 120).*

Tanzimat’ın siyasi ve sosyal yapısı dönemin edebiyat dünyasına bu şekilde yansımaktadır. Tanzimatçılar için müziğin milliliği gibi bir mesele yoktur. O, Meşrutiyetin milli kimlik ya da milli cemiyet tartışmaları içinde bir anlam ifade edecektir. Meşrutiyet dönemi Türk milliyetçiliğin kültürel kodlarını inşa ederken milli hassasiyetler konusunda sanatçılara da vazifeler yüklemeye başlamıştır. Örneğin Balkan Savaşları’nın (1912-1913) yarattığı psikolojik yıkım içinde Ethem Nejat Bey, Bulgarların milli bir his oluşturmak için hemen her yolu denediklerini ifade ederek ünlü

⁷ Batı ve Doğu medeniyetleri arasındaki farklılıklara dair anlatılarda tek sesli ve çok sesli yapılara vurgu yapılması 19. yüzyıl oryantalist paradigmanın da bir sonucudur. Buna göre demokratik bir temsil kültürünün ve uzlaşma anlayışının geliştiği, özgür düşünce ve çeşitliliğin hâkim olduğu Batılı toplumların müziği de çok sesli bir niteliğe sahiptir. Oysa analitik ve çoğulcu düşünceden yoksun olan Doğu toplumlarının müziği de tek sesli olarak gelişmiştir. Bu önyargılı yaklaşım günümüzde bile taraftar bulabilmektedir. Bu konuda bkz. (Lewis, 2002, s. 174-175) bu yaklaşımın bir eleştirisi için ayrıca bkz. (Turan, 2005, s. 12-15).

Bulgar şairi Hiristo Botef'in Türklerin katledilmeleri üzerine yazdığı "*Altın Aslan*" şiirini örnek göstermiş ve Türk ülküsü için çalışmayan sanatçılarımızın hain olduklarını ileri sürmüştür: *İpekli kumaşlardan, mavi hülyalardan, turuncu posalardan, zıfaf hatıralarından bahseden şairlerimiz bu nazmı okuduktan sonra kalemlerini kalpleriyle beraber kırsın ve yok olsunlar! Bir arkadaşım ile memleketimiz şairlerini görüşüyorduk, dedi ki: —Bu harpten sonra, bizde ne şair ve ne de ressam mevcut olmadığına kani oldum. Ne doğru, ne acı! Biz bu müthiş günlerde hissetmedik; şairlerimiz uyumaya başladılar; sesleri yok oldu, kahroldu; ressamlarımızın da elleri kırılmış, hisleri yanmış, musikişinaslarımızın sesleri kısılmış, hepsi mahvolmuşlar... Eğer bunlar hep mahvolacaksa, hiç millet için, vatan için, intikam için ağız açmayacaklarsa Rumeli'de Türk kalmayacaktır. Ey milletin şairleri, muharrirleri, ressamları, musikişinasları! Siz hain olacaksınız; Türklüğü mahvedecek sizsiniz! (Ethem Nejat, 1913, s. 332).*

Türkçülük ve Osmanlılık fikirlerinin etkisinde kalan, çeşitli vilayetlerde maarif müdürlüklerinde bulunan ve 1918'de Türk Ocakları tarafından gönderildiği Almanya'da spartakistlerin (sol hareket) etkisinde kalan Ethem Nejat Bey'e göre Türklük: "... Bütün unsurlarıyla birlikte yükselmek, milli varlığı bilmek, ekonomik ve fikri dünyada oldukça ilerlemek, bu hususta sürekli gayret ve faaliyet gösterecek şekilde birbirine yardımda bulunmak, bütün Türk topluluklarıyla ilişki içinde olmak, onların hareketleriyle alakadar olmak, dil, lehçe, edebiyat ve milliyet mefkûrelerini birleştirmek, manevi yurdu yaşatmak, Türk mûsikisini, mimari tarzını ve güzel sanatlarını mükemmel bir hale getirmek, özetle, manevi bir Türklük ittihadı[dır]" (Erkek, 2009, s. 327). Ethem Nejat Bey gibi Türkçülük düşüncesini benimsemiş olan Necip Asım ve Ziya Gökalp gibi -müziğin dışında ama milliliği konusunda doktrin sahibi- düşünürler müziğin milli niteliğini gündeme taşıyacak ve bu konuda bir tartışma başlatacaklardır.

Toplumsal Bir Mesele Olarak Müziği Tartışmak

Canlı bir entelektüel ortamda yaşanan tartışmaların odağında Meşrutiyetin kültürel iklimi söz konusu tartışmaları kamuya aktaracak organizasyonlara ve araçlara sahiptir. Basın ve matbuat yaşamı ortak dil ve ortak ideoloji projesinin halka iletildiği kurumlardır. *Halka Doğru ve Türk Yurdu* gibi Türkçülüğü geniş kitlelere ulaştırmaya gayret eden dergiler yayınlanırken öteki taraftan Türkçü ideolojinin fikri temellerini inşa eden ve onu bilimsel bir platforma taşıyan dergiler yayın hayatına atılırlar. Özellikle Ziya Gökalp'in yazdıkları Cumhuriyet'in siyasi kadrolarının üzerinde derin izler bırakmıştır. Gökalp, geçiş dönemi düşünürü olarak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e toplumun yeni bir denge arayışında ve modernleşmenin, seküler bir ulus-devletin fikri olgunlaşmasında önemli kaynaklardan biri olmuştur.⁸ Milliyetçiliğin vaatlerinin modernleşmeyle benzerlik gösterdiğinin altını çizen Hasan Aksakal (2015) için: Milliyetçilik geçmişte yaşanan/yaşandığına inanılan görkemli zamanların tekrar, "geleceğin icadı ve ihyası" ile "geleceğin kazanılması" adına bugün fedakârca bedel ödemeyi, yitirilen efsanevi yurdu -heimatland- bulmak adına zorlu mücadeleler vermeyi, bu uğurda birçok krizi göze almayı ve sonunda ideal olana/lâyık olunana doğru *ilerlemeyi* teklif ederek söylemini geliştirir (s. 62).

Millet ve milliyet konusundaki görüşlerini çeşitli mecmualarda kamuoyuyla paylaşan Gökalp, yazılarında sosyolojik açıdan milletin -burada kastedilen elbette Türklerin- temel araştırma nesnesi

⁸ Halil İnalçık'ın düşünceleri de bu yöndedir. Gökalp'in toplum felsefesinin temel taşının milli kültürü milli örfü-âdetin oluşturduğu tezidir. "Gökalp'in temel görüşleri, özellikle Türk milli devletinin kuruluş döneminde kültür hayatımızda belirleyici derin bir etki yapmış, ona yön vermiştir. Onun temel kavramlarını benimseyen Türk bilim ve sanat adamları; geleneksel Türk halk kültürünü, halk edebiyatını, tasavvuf ve tarikatları, Türk folklor ve etnografyasını, halk musikisini hararetle araştırmaya yönelmişler, milli varlığın temellerini bu doğrultuda görmüşlerdir" (İnalçık, 2007, s. 185).

olarak incelenmesi ve bir gerçeklik olarak “millet” kavramının esas alınması söz konusudur.⁹ Dil ve millet arasındaki güçlü bağı ortaya koyma amacı içerisinde *Milli Tettebular Mecmuası*’nda yayınlanan *Bir Kavmin Tedkikinde Takip Olunacak Usûl* başlıklı yazısında Durkheim’den ilhamla ilim ve sanat arasında temel bir ayırım yapmakta olan Gökâl, sanatın olması gerekeni ilmin ise olanı konu edindiğini belirtir (Aslantaş, 2008, s. 212). Aynı dergide müzik üzerine yazılar kaleme alan Rauf Yekta Bey ise *Eski Türk Musikisine Dâir Tedkikler* adlı makalesi birinci cildin üçüncü sayısında *Kök*’ler, dördüncü ve beşinci sayılarında *Türk sazları* alt başlıklarıyla yayımlanmıştır. Bu yazı dizisinde Rauf Yekta Bey, Türklerde musikinin tarihine ilişkin Kiesewetter gibi müsteşriklerin¹⁰ yanlış fikirlerini tashihe ve Türklerin eski zamanlarda itibaren güzel sanatlara önem veren ve onu geliştiren bir millet olduklarını ispatlamaya çalışmıştır. Türklerin güzel sanatlara olan ilgisinin bir gün mutlaka ortaya çıkacağına inanan yazarın bu düşüncesi Türkçülük açısından dikkat çekicidir. Türk kültürünün yüksek bir seviyeyi haiz olduğu inancı Yekta tarafından bilimsel bir üslupla ifade edilmiştir (Aslantaş, 2008, s. 213; Çakıroğlu, 2015, s. 217-229).

Rauf Yekta Bey’in tavrı Türk müziğinin ne olduğuna, tarihsel kimliğine dair bir savunudur, oysa Gökâl’in tercihi müziğin nasıl olması gerektiği konusunda bir tartışmadır. tarihsel kimliğine dair bir savunudur, oysa Gökâl’ancı Yekta tarafından bilimsel bir üslup Sanatın olması gerekenle ilgilendiğine yönelik tespiti aynı zamanda idealist bir yaklaşımla onu biçimlendirme gibi bir arayışı da beraberinde getirecektir. Gökâl’in bu hususta tavrı milli musiki arayışının esaslarını tespite yöneliktir. Gökâl (1972), Tanzimatçıları Osmanlı medeniyetini Batı medeniyetiyle uzlaştırmaya çalışanlar olarak tanımlar. İki zıt medeniyetin yan yana yaşayamayacağını, sistemlerinin birbirine aykırı olduğunu ve birbirlerini bozmaya sebebiyet vereceğini belirterek bu konuda bir örnek verir. “Batı’nın mûsikî tekniği ile Doğu’nun mûsikî tekniği birbiriyle uzlaşmaz. Batı’nın tecrübi mantığı Doğu’nun iskolâstik mantığı birbiriyle barışamaz. Bir millet ya Doğulu olur, ya Batılı olur. İki dinli bir ferd olmadığı gibi, iki medeniyetli bir millet de olamaz. Tanzimatçılar, bu noktayı bilmedikleri için yaptıkları yenilik hareketinde başarı sağlayamadılar” (s. 45). Medeniyetlerin bir araya gelmesinin mümkün olmayacağına altını çizen Gökâl, mûsikî konusunda çelişki içindedir. *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinin, “Dilde Türkçülük” bölümünde (s. 147) bu defa milli mûsikîmizin, memleketimizdeki Halk mûsikîyle Batı mûsikîsinin kaynaşmasından doğacağını savunur. Halk mûsikîsinden melodilerin toplanarak armonize edilmesinin hem milli, hem de Avrupalı bir mûsikîye sahip olunma şartı olarak belirtmesi aslında Gökâl’in ikilem arasında kaldığının açık bir göstergesidir. Bir yanda Türk’ün milli-işlenmiş zevklerinden geçen halk melodileri ve motifleri, bir yandan Batı mûsikîsi usulüne göre kullanılacak teknik. Ona göre, sarayların rağbet gösterdiği Doğu mûsikîsi olarak adlandırılan Türk müziği, “hem hasta hem gayrı millidir”. Halk mûsikîsi milli kültürün ürünü; Batı mûsikîsi ise “yeni medeniyet”in yabancı olmayan sesleridir. Ayrıca Gökâl, milli zevki bulmak için halka doğru gitmenin önemini belirtirken, halk sanatlarından estetik bir terbiye kazanılması ihtiyacına da değinir.¹¹ Hakiki bir sanatkar olabilmek için bu estetik terbiyeyi almak da kâfi gelmeyecektir. Hakiki

⁹ Erik Jan Zürcher’in en önemli eserlerinden biri olan *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi içerisinde II. Meşrutiyet Dönemi içerisinde ele aldığı “ateşli bir milliyetçi olarak Gökâl, milletin, doğal toplumsal ve siyasal birim olduğuna inanıyordu. Ancak Gökâl sadece Durkheim’in etkisinde değildi. Alman toplumbilimci Tönnies’in düşüncelerinden yararlanarak, bir topluluk içerisindeki geçerli değerler ve alışkanlıklar bütünü olan “kültür” (hars) ile akla dayalı, uluslararası bir bilgi, bilim ve teknoloji sistemi olan “uygarlık” (medeniyet) arasında bir ayırım yapıyordu. Gökâl’e göre Türk ulusu, kendi güçlü kültürüne sahipti; bu kültür, kısmen İslam’a ve Araplara ve kısmen de Bizans’a ait olan bir Ortaçağ uygarlığının istilası altında kalmıştı. Kurtuluşun yolu (sırf iman açısından İslâmiyet’in de bir parçasını oluşturduğunu düşündüğü) Türk kültürüne sahip çıkarken o uygarlığın yerine modern Avrupa uygarlığını geçirmekti” (Zürcher, 1995, s. 192).*

¹⁰ Alman müsteşrik Kiesewetter tarafından 1842 yılında yayınlanan *Arapların Musikisi [Die Musik, der Araber]* adlı eserin tarihi kısmında yer alan ve Türk müziğine dair yanlış bilgiler ve tespitler ihtiva eden satırlar Yekta’nın bu yazı dizini kaleme almasında uyarıcı etkide bulunmuştur.

¹¹ Hakiki bir sanatkarın dehaya doğru gidişinin “orijinal” mefhumu içerisinde değerlendirilebileceğini “Dehaya doğru” başlıklı yazısında vurgulayan Ziya Gökâl, orijinal olan her şeyin tabii, samimi, modelsiz ve güzel olduğunu belirterek halktan alınacak kaynakla ancak milli duygular arasında ilişki kurulabileceğine değinmektedir. Ayrıca “halkın söz söylemesi, giyinişi, teslimiyeti, sekineti, gösterişsiz

sanatkâr güzel sanatların milletlerarası ustalarından ve dâhilerinden zevk dersi ve terbiyesi almalıdır (Gökalp, 1972, s. 149).

Ziya Gökalp bir sosyolog olarak *hars* ve *medeniyet* üzerinde ayırma giderken milli müziği birinin yerel değerleri diğerinin tekniğinin bileşiminde bulmaktadır. Bu yaklaşım dönemin müzik çevrelerinde de destek görmüştür. Örneğin Halil Bedii [Yönetken], *Dârü'l-Elhân Mecmuası*'nda yayınlanan "Millî Musiki" başlıklı yazısında "millî mûsikî: Millî ruhu, millî dehâyı a'zamî kudretli vâsita garb tekniğinden başka bir şey değildir. Millî nağmelerimizin garb tekniğiyle terennümünden hâsıl olacak mûsikîdir ki millî ve asrî mûsikîdir" der. Halil Bedii, Şark musikisini milli değil, eski bir musiki olarak kabul ederken gerekçesini şöyle belirtir. "Asrî ve millî olması için millî ruhu, asrın en kudretli vâsıtasıyla terennüm etmesi lâzımdır." Ona göre Batı müziğini mükemmelleştiren şey tekniği olup, "bizde herhangi birimizi hiçbir şey yapmayan sebep de elimizdeki vâsitanın ibtidâîliği ve kudretsizliğidir..." Gökalp ve Yönetken'i bir araya getiren şey Batının tekniğidir: "Garb san'atını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra, orijinalite menba'ı ve zemîni halka inip halk zevkiyle mütezevvik olarak ecnebî te'sîrleri görmemiş halk motiflerini, garb tekniğiyle terennüm etmektir" (Yönetken, 2012c, s. 24-26). Buna göre Musa Süreyya Bey, Cemal Reşid [Rey] ve Yönetken, memlekette milli ve asrî musikiyi tesis edebilecek kudrette olan müzik adamlarının başında gelmektedir.

Halil Bedii'nin milli musiki konusundaki görüşleri bunlarla da sınırlı değildir. 1920'li yıllarda bu mesele hakkında yazdıkları Gökalp'çi çizginin adeta uzantısıdır. Bu defa 27 Ocak 1927 tarihli *Hayat Mecmuası*'nda yer alan "Millî Musikî Hangi Musikîdir?" başlıklı makalede milli musikiyi garb tekniğiyle eşkâl ve vesaitiyle terennüm olunacak milli ruh olarak tarif etmektedir. Garb tekniğini elde eden ve garp estetiğine eren "dehâ" ve "hüner" sahibi sanatkâr, kendi musikisinin fenniyâtını da öğrendikten sonra halkla, halk sesiyle, hem-hâl olacak, milli zevke erecek ve eserini ve bu tahrîs ve tehzîb şeraitiyle yaratacaklardır. Aynı yazıda milli musiki bu defa "asrî teknikle mücehhez ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkâr ruhunun terennüm ettiği esrarlı heyecandır" şeklinde tasvir olunmaktadır. Yönetken'in Batı tekniğini öne çıkarırken amaçladığı Dede Efendi gibi klasiklere bunu uygulamak değildir. Tam tersine böyle bir girişim Dede Efendi'ye frak ve silindir giydirmek gibi nafîle bir çabaya neden olacaktır. Rus müziğinde olduğu gibi yerel kaynaklar ve Batı tekniğinin buluşması milli musikiyi yaratacaktır. O halde bize lazım olan bir Glinka'dır. Ancak ona göre milli müziği yaratacak besteciler şu özellikleri sahip olmalıdırlar: "Türk'ün öz sesini terennüm edecek ve Türk musiki ekolünün müessisi olacak dâhinin her şeyden evvel Türk olması, Türk harsını taşıması ve halk zevkine erebilmesi için de fitraten halkçı, halkı sevebilecek istidatta yaratılmış olması lüzumunun izâhını zâ'id telakki ederiz. Musiki dâhisi bir memleketin candan evladı ve ilmin ciddi insanı olacaktır. Aksi şerâ'itte insanların bize istediğimizi vermelerine imkân yokdur" (Yönetken, 2012a, s. 65-67).

Milli musiki konusunda Gökalp'in takipçileri olduğu kadar onunla ayrışan yazarlar da bulunuyordu. Mihalzâde Mahmud Ragıb, *Dârü'l-Elhân Mecmuası*'nda müzik eserinde milliyet konusunu işlerken içinde yaşadığı dönemde Anadolu musikisi ve şehirlere mahsus olan eski havâs musikinin eseri "incesaz musikisi" olmak üzere iki türlü milli musikiye sahip olduğunu belirtir. Bunlardan ilki köylüyü alakadar ederken diğeri de şehirlerin yalnız halk tabakasına gayr-ı mütefekkirler sınıfına inhisâr etmeye başlamıştır. "Birincisi mübtedi, diğeri ise iskolastikdir." Aslında Mahmud Ragıb, asrın düşüncesi ışığında ikisini de ibtidâî görmektedir. Çünkü bunlar yalnız "enfûsî ve derûnî" bir musikidir. Fakat o her ikisinin de milli olduğu görüşünü savunur. Çünkü onlar milli hayatlarımızın

kahramanlığı, hâsılı bütün yaşayışı orijinaldir. Bu orijinalliği halkın sanat eserlerinde de görürüz (s. 48); ...Bir millete halkın dinî, ahlakî, bedîî duygularının mecmuuna [toplamina] "millî hars" adı verilir. Bir milletin mütefekkirleriyle sanatkârları dinî, ahlakî, bedîî duygular-da halkın temsilkâr fertleri olursa onlara "millî güzîdeler" namı verilir" (Gökalp, 2009, s. 50).

ihtiyaçları ve neveleri eseri olup, bizim ruhumuzdan doğmuşlardır. Ona göre artık yapılacak olan bize mahsus olan melodi ve ritimleri ne şekilde geliştirebileceğimizi düşünmektir. Bu konuda Avrupa'nın kullandığı usul ve yolları öğrenmek, araştırmak gerekmektedir. Gökalp'in Anadolu melodilerinin Asya Türklerine has orijinaliteyi muhafaza ettiği ve İstanbul musikisinin Acem, Bizans nağmelerinin bileşimi olduğu yolundaki fikirlerini ise tamamen yanlış olarak değerlendirmektedir. Buradaki savunuya göre müzik eseri edebiyat eseri gibi mazbut ve ilk halleriyle korunarak yaşayamaz. Anadolu musikisi de İstanbul musikisi kadar mahlût bir musikidir. Söz konusu oluşum öncelikle ırkların karışımı sonucu olarak sonra da devirlerin ve şehirlerin tesiriyle kendi kendine oluşmuştur (Mihalzâde Mahmud Râgıb, 1924, s. 156).

Mahmud Ragıb, ileri sürdüğü tezlerle Gökalp'in radikal çizgisine karşı daha ılımlı ve sentezci bir yolu benimser. Temelde hareket ettiği nokta Gökalp'in görüşlerinin izindedir. 1920'lerden itibaren yazdığı makalelerle Gökalp'in müzik konusundaki bilgi eksikliklerini kapatmayı amaçlar. Onun müzikoloji ve folklor araştırmalarının büyük bir kısmı Türk halk ezgilerinin Orta Asya kökenli olduklarını, yabancı etkiler altında kalmadıklarını ve dolayısıyla Türk milli ruhunun en saf müzikal ifadesi olduklarını savunmaya yöneliktir. Bununla birlikte çağdaş bir müzik sentezine ulaşmak için izlenecek yol konusunda Gökalp'ten ayrılır. O, Cem Behar'ın da işaret ettiği gibi Ziya Gökalp'in dogmatik halkçılığına oranla daha esnek ve eklektik bir yöntemi savunur (Behar, 2008, s. 276-277). Gökalp'e Türk müziği çevrelerden itiraz ise Rauf Yekta Bey'den gelir. Ziya Gökalp'in Milli Musiki hakkındaki görüşlerinin işlendiği makalesinde Rauf Yekta, Gökalp'in fikirlerinin onun kendi "mahsul-i tetebbu ve tedkiki olamayacağını", girip çıktığı sosyal muhitlerden edindiği düşüncelerin bir ürünü olabileceğini ileri sürmüştür. Ona göre "üstâdın yanlış olarak Şark musikisi tesmiye ettiği yüksek ve âlimâne musikimizi Bizans'dan alınmış ecnebî bir musiki; halk şarkılarımızı da bizim asıl millî musikimiz olarak göstermesi hakayık-ı tarihiyyeye uymayan bir iddiadır" (Yekta, 1997, s. 6).¹²

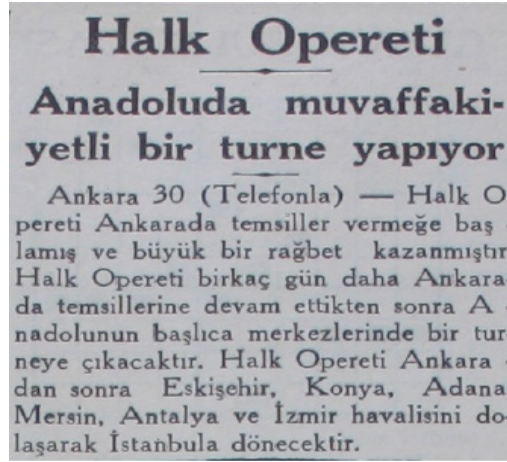
1930'lar Kültürel Planlama ve Müzikle İdeolojik Temaslar

Türk toplum ve kültür hayatında yeni doğrultular ve sentez arayışları, toplumsal kültürün tam bir milli etki göstermesi için sembolik süreçlerin gelişmesine, milli oluşuma dair çalışmaların kültürel planlamalarının eşliğinde artmasına sebep oldu. *Milliyetçilik Avrupa'da 19. yüzyılda "gecikmiş" devletler için özel olarak tasarlanmış bir modernleşme ideolojisidir. Birinci Dünya Savaşı ve Cemiyet-i Akvam [Milletler Cemiyeti], Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun eski topraklarında kurulmuş birçok siyasi birimi ulus devleti yapan başlıca ideolojinin milliyetçilik olduğunu onaylamıştır. Türkiye'de milliyetçi rejimin çabaları, halkı yeni model devlete hazırlamak üzere ıslah etme amacına yöneliktir. Yani, bireylerin yerel ve özel bağlılıklarından kopup yalnızca genel birleştirici ilkeleri kabul etmelerini sağlamak gerekiyordu* (Keyder, 1989, s. 74).

Türkiye 1930'larda liberal ekonomik politikaları terk edip devletçi politikaya yönelirken, ekonomik planlamacılık yanında kültürel planlamacılık ve yeni toplumun cumhuriyet eliti tarafından terbiyesi de daha yoğun biçimde gündeme geldi. 1931 CHP Kurultayı'nda siyasal düzen tek partili bir rejim olarak tanımlanmış ve bu rejimde partinin yönetme sorumluluğunu millet adına üstlendiği kabul edilmişti. Parti, bu sorumluluğu üstlenirken "halkçı" ilkelere bağlı kalacaktı. İdari ve iktisadi politikalarda yapılan yenilikler, bürokrasinin siyasi güdümlü toplumsal değişme ilkesi etrafında birleşmeyi başardığını göstermişti. Parti teşkilatına ikinci bir idari aygıt rolünün verildiği yeni kurumsallaşma biçimi çerçevesinde, devlet, bürokrasisinin zımnî hedefine, yani toplumun üstünde bir statü edinme amacına, uygun politikalar uygulayabilecek konuma geldi. Çağlar Keyder'in ifadesiyle söz konusu hedef hem savunmaya dönük hem de aktif bir tutumu gerektiriyordu. Savunmacı

¹² Rauf Yekta'nın *Servet-i Fünûn*'da sayı 1480, sayfa 88-91'de (1925) yer alan bu makalesi İsmail Akçay tarafından hazırlanarak *Musiki Mecmuası*'nın 50. Şeref Yılı Sayısı 3'te (no. 458, Eylül 1997) yeniden yayınlanmıştır.

tutum toplumdaki her türlü özerk alanın ortadan kaldırılmasıyla sonuçlandı; aktif tutum ise iktisadi planlamaya ve ideolojik birliktelik sağlamaya yönelik girişimlere yol açtı (Keyder, 1989, s. 82-83). Milli bir kimlik üzerinden ortaklıklar tesis etme girişimleri bu dönemde hız kazandı. 19 Şubat 1932’de kurulan Halkevleri ideolojik olarak Cumhuriyetin kültür siyasetini taşraya kadar yayacak bir kurum olarak tesis edildi.¹³ Yeni toplumun gündelik değerlerinin ve kültürünün inşa edileceği yapılar olarak tasarlanan bu kurumlar devrimin ilkelerinin halka ulaştırıldığı kültürel alanlara dönüşmüştür.¹⁴ Halkevlerinin güzel sanatlar şubesinin müzik kısmına yüklenen sorumluluk dönemin eğilimlerinin açık bir tezahürüdür.



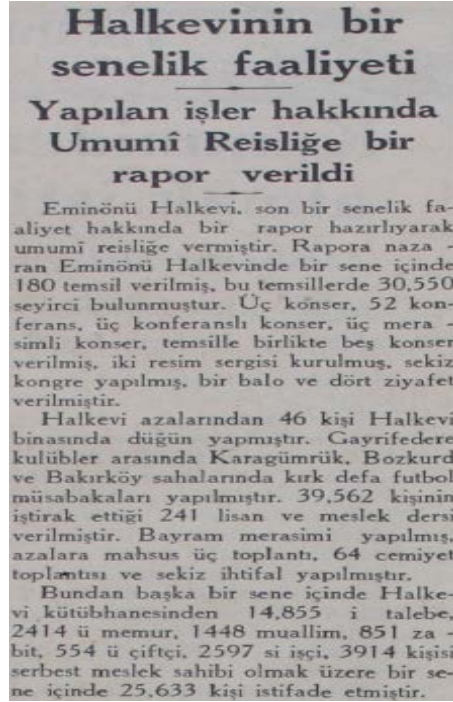
Şekil 1: Halk Opereti'nin temsilleri^{15a}



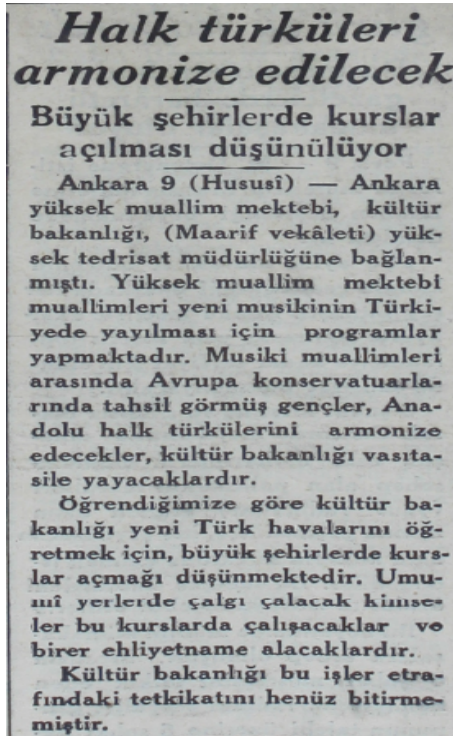
Şekil 2: Alaturka-Alafranga tartışmaları^{15b}

¹³ Halkevleri'nin kuruluş amaçları arasında Anadolu'da tiyatro, müzik ve resim gibi güzel sanatların farklı şubelerini yaymak, halkın bunlara olan ilgisini artırmak ve Cumhuriyetin ideallerinin propagandasını yapmak vardı. 1930'larda hız kazanan milli musiki tartışmalarında Halkevleri rejimin sesini Anadolu'nun en ücra köşelerine kadar yaymaya çalışacaktır. Buradaki amaç ideolojik olarak tarihsel yerleşikliğe ilişkin görüşlerin kendini tanımlaması ve kalıcılığının sağlanmasıdır. Atatürk'ün idealleriyle halk arasında bir köprü görevini üstlenmesi planlanan Halkevleri, bir bakıma merkezden yönetilen memleketin çevreyle, halk ile aydınlar ve devlet arasındaki iletişimin, bilincin ve mesafenin dengeleyicisi rolü de dikkatlerden kaçmamalıdır. Halkevlerinin siyasal sonuçlarının başarılı ya da başarısız oluşu ayrı bir tartışma konusudur.

¹⁴ Yeni bir yaşam konusundaki tartışmalara dönemin yazınında sıklıkla rastlanmaktadır. Bunlardan birinde şu ifadeler yer almaktadır: "Zaman değişmiş, eski sosyal şartlar yerine yeni geçmiş, eski hayat yerini bütün telakki ve felsefeler ile yeni hayata bırakmış, eski zevklerin yerini yenileri almıştır. Tanzimat'tan sonra girdiğimiz medeniyetin kendine göre ayrı zevkleri ve sanat görüşleri ve ayrı bir tekniği ile estetiği vardır. Bazı yönlerden yavaş yavaş unutulmaya yüz tutan eski adet ve ananelerin yerine bu yenilerini kendi soyumuza göre işleyip onarmamız, noksanlaşma yolunu tutan adet ve anane kütüğümüzün takviyesini sağlayacaktır. Tarih olarak ele aldığımız, ince ve temiz alaturkanın son yılların şaşkın insanı elinde ne şekilde soysuzlaştırıldığına bakalım: Eski makamlar, eski usuller, eski sazlar atılmış, Ut-Cümbüşe çevrilmiş, Zilli def- Deblek olmuş, hemen bütün bünyesiyle müstahakmış gibi meyhane yoluna düşürülmüş, ilmi veya fenni hiçbir yeniliğe ulaştırılmamış, bilhassa geriye götürülmüştür" (Aslan, 1949, s. 26).



Şekil 3: Halk evinin bir senelik faaliyeti^{15c}



Şekil 4: Halk türkülerinin armonize edilmesi^{15d}

15 (15a) Halk Opereti. (1937, 31 Mart). Cumhuriyet gazetesi, s.7; (15b) Amca Bey'e göre. (1934, 30 Ocak). Akşam gazetesi, s. 3; (15c) Halk evinin bir senelik faaliyeti. (1937, 16 Şubat) Cumhuriyet gazetesi, s. 5; (15d) Halk türküleri armonize edilecek. (1934, 10 Kasım). Akşam gazetesi, s. 1.

Cumhuriyet ideolojisini ve değerlerini halka doğrudan iletecek kültürel kanalları oluşturabilmek için kurulan Halkevlerinin talimatnamesinde Güzel Sanatlar Şubesi'nden müzik konusunda beklenen projeler ve etkinliklere hakkındaki maddeler rejimin musikiye gösterdiği özel önemin de bir göstergesiydi. *Madde 31: Güzel sanatlar şubesi musiki, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık gibi sahalarla tezyini (süsleme) sanatlar vesaire sanatkâr ve amatör unsurları bir araya toplar. Genç yetenekleri himaye ve inkişafına çalışır. Madde 32: Şube halkevlerinin umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi musiki akşamları tertip eyler. Madde 33: Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde, beynelmilel modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikideki gayemiz, modern ve beynelmilel musiki (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini artırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasitalardan da istifade edilmelidir. Madde 34: Şube, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar müntesiplerini çoğaltmağa ve muhitte bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeğe çalışır. Madde 35: Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle, halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindedir. Madde 36: Şube, halk arasında bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ve sözleriyle, milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder (CHP Halkevleri Talimatnamesi, 1932, s. 6-7).*

Halkevleri gibi kurumsallaşmalar söz konusu dönemde bütün ulus-devletlerde olduğu gibi milli simgeler üretilmesine ve yayılmasına katkı sağladı. Daha o dönemde Halkevlerindeki müzik çalışmaları inkılapçı kadro arasında yakından takip ediliyordu. Böyle bir değerlendirmede şu türden tespitler yer almaktaydı: *Bir milletin harsı, ancak ona aittir. Medeniyetler ise, yerlerini daima bir sonra gelene, daha yeniye bırakmaya mecburdurlar. Bu da nesillerin tazelenmesine, yaşayan nesillerin bu yeniliği hazmetmelerine medeniyetler arasında hüküm süren mücadeleyi idrak etmelerine bağlıdır. Tanzimat'tan, yani garp medeniyetini kabul ettiğimizden beri, hele Cumhuriyetten sonra oldukça büyük bir nesil tazeliğine sahip bulunuyoruz. Bununla beraber, Tanzimat'tan bu yana, bu değişimlere rağmen, hala şark medeniyeti tesiri içinde kalanlarımız vardır. Şimdi onlar üzerine münakaşa açacak değiliz. Esasen bu hayırlı ve taze medeniyet yolunu gösterenler onlardır. Öte yandan kendilerini yetiştiren önceki medeniyetin bazı zevklerinden henüz kurtulamamış olmalarını da tabii karşılıyoruz. Ancak, bu zevkleri bu millete, genç nesillere her sebeple olursa olsun, yeniden telkin etmeye kalkışacak olanlarını da hiçbir zaman hoş göremeyiz. İşte bunun içindir ki Halkevleri ve bilhassa okul nizamnameleri, Alaturka müzik faaliyetlerini ders ve çalışma dışında bırakmışlardır. Daha açıkçası onu medeniyet, yani teknik tarafını yasak etmişlerdir (Aslan, 1949, s. 65).*

Milliyetçi söylemin simgesel boyutu geleneksel ikonları, mecazları, kahramanları, ayinleri ve anlatıları yoluyla kolektif bilinç ya da milli öznellik için bir alfabe oluşturmayı hedefler. Simgesel boyut ya da Berlant'ın ifadesiyle "milli simge" (*national symbolic*) aracılığıyla millet, doğal bir yasa, doğuştan gelme bir hak konumunun mutlaklığını edinmeye heveslenir. Tüm bu anlatılar toplamı bireyin kendisini topluluk içinde evinde hissetmesi sonucunu doğurur (Özkırımlı, 2010, s. 172-173).¹⁶

¹⁶ Aslında üzerinde yoğunlaştığımız milliyetçilik kuramının içerdiği derinliği 19. yüzyılın genel bir değerlendirilmesini yaptığımızda kolaylıkla anlayabilmekteyiz. 19. yüzyıl romantizminin kapsamlı yönlerinin ne olduğuna ilişkin noktaları *History of Music* kitabında açıklayan Hugh M. Miller (1955) felsefede, edebiyatta, sanatta ve müzikte ortak olan maddeleri şu şekilde özetlemektedir: 1. Bireyselleşme, 2. Duygusalılık (duyarlılık) 3. Öznellik, klasik nesnelliğin büyük ölçüde yerine geçen durum 4. Favori konular: Eski dönem (özellikle Ortaçağ), doğüstü olaylar (sihir, hayalet, büyü, mistisizm) ve 5. Milliyetçilik (s. 135). Dikkatimizi bu kez 20. yüzyılın sosyal bilimlerin alanındaki -özellikle tarih ve antropoloji disiplinlerinin dünyadaki en önde gelen- isimlerinin kuramsal-düşünsel arka planda yarattıkları terminolojiye çevirelim. "Hayali cemaatler", "geleniğin icadı", "resmi âyin ve törenler", "romantizm ve popülizm" gibi ideolojiler ve kolektif eylemleri tetikleyen öznel ve sembolik kaynakların terimleri Miller'in özetlediği sosyo-psikolojik faktörlerin temel alınarak yeniden yorumlanması gibidir.

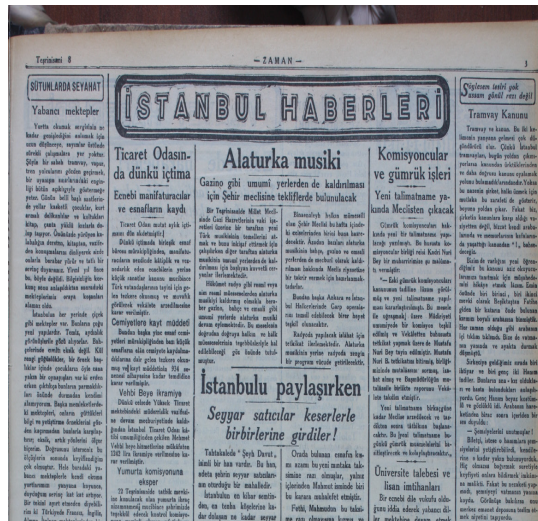
Ayhan Erol'un da tarihsel süreçleri dikkate alarak işaret ettiği gibi: *Halk ve halkın kültürü ağırlıkla 19. yüzyılda gerçekleşen "ulusal" devlet projesinin hayata geçirilmesi aşamasında yerleşiklik kazandı. Bu yüzden halk deyince, birbirinden pek çok açıdan farklı somut toplumsallıkların, siyasal bir projenin toplumsal bir temelini oluşturmak üzere, yani 19. yüzyılda tüm Avrupa'ya saracak olan ulus-devletin siyasal meşruluk formülünü yerine getirmek üzere, soyut bir toplumsallık kategorisi olarak bütünleştirilmesini ve türdeşleştirilmesini daha yerinde bir deyişle "icat" edilmesini anlamak gerek. Dolayısıyla halk müziğinin yani kendileri homojen olmayan insan kümelerinin birbirinden farklı işlevlere sahip devasa bir çeşitlilik oluşturan müziklerinin, bir homojenleştirme müdahalesinin sonucu olarak düşünülmesi gerek (Erol, 2009, s. 71-72).*

Cumhuriyet Türkiye'si sanatı, özellikle de halk müziğini ulusal kimlik inşasının araçları arasında kurgularken mimariyi de ihmal etmemiştir. Ona ideolojik bir anlam yüklerken Cumhuriyetin kamusal yüzünün görünümü modern bir kent kültürünün yüzü olarak tasarlamıştır. İlk yıllarda dile getirilen milli mimari tartışmaları aslında II. Meşrutiyet'ten beri Ziya Gökalp'in de etkisiyle başlamış yeni arayışların bir sonucudur (Tanilli, 1994, s. 573). Böylece Türk mimarlığının, "Neoklasik Türk Üslubu" ya da "Milli Mimari Rönesans'ı" adını alan yeni klasik dönem başlamıştır. Sonraki dönemde "Birinci Ulusal Mimarlık" adıyla anılan bu üslup, Osmanlı mimarisinin klasizminden adapte edilen yapısal unsurlar ve süslemelerle bezeli yeni bir mimarlık anlayışına yönelmiştir. Bu dönem, klasik Türk mimarlığı yapıtlarının diriltilerek bir Milli Mimari Rönesans'ı ile "Türk milli üslubu" yaratmaya çalışıldığı bir dönem olarak yorumlanabilir (Tüfekçi, 2011, s. 66). Buna rağmen Erken Cumhuriyet döneminde milli kimlik konusunda en iddialı ve sarsıcı girişimler ise müzik alanında yaşanmıştır.¹⁷

Bir Gökalp'çi Tasarım Olarak "Musiki İnkılabı"

Milli kimlik ve kültür meselelerinde rejimin kadrolarının etkilendiği isimlerin başında Gökalp gelmekteydi. Ziya Gökalp'in düşünceleri başta Atatürk olmak üzere dönemin siyasileri ve aydınları üzerinde büyük etkiler bırakmıştır. Ayas'ın görüşleri de bu yöndedir. "Gökalp'in fikirlerinin gerek kendi sistemi, gerekse yeni rejimin siyasi ihtiyaçları açısından tutarlı ve işlevsel olduğunu kabul etmek gerekir. Alaturka-alafranga tartışmasının temel çerçevesini çizmesi ve rakiplerini bile çizilen bu çerçeve içinde müdafaaya zorlaması Gökalp'in sisteminin gücünü göstermektedir" (Ayas, 2014, s. 99). Onun milli musiki konusundaki iddiaları esas alınarak 1930'lu yıllarda "*Musiki İnkılabı*" olarak kamuoyuna yansıyan politikaların başlangıcını oluşturacaktır. Bu konuda yapılan yayınlarda müzik politikası ve müziğin geleceği üzerine sosyokültürel tartışmalar dikkat çekicidir. İlk sayısı 5 Nisan 1930 tarihinde yayınlanan, editörlüğünü Mildan Niyazi'nin [Ayomak] yaptığı *Nota* dergisinde alaturkanın alafrangaya dönüştürülemeyeceğini, ikisinin de köklerinin ve seslerinin tamamen birbirinden farklı olduğu belirtilerek, basitçe onu Batılı bir müzik yapmanın kolay olmadığına işaret edilir. Dergi amacını kendi müziğimizi yaratmak için kendi sazlarımızla kendi melodilerimizi, sesimizi birleştirerek yaratmalıyız, bundan sonra Batının kuralları çerçevesinde armoniyi kullanarak çoksesli müziğe kavuşabiliriz şeklinde ifade etmektedir (Tekelioğlu, 2005, s. 106). Dönemin önemli gazete ve dergilerinde meselenin ilk sıralarda yer alarak gündem oluşturması siyasette de bu konudaki hassasiyeti artırmıştır.

¹⁷ Milli musiki kavramı Türkiye'de gerek erken Cumhuriyet'in aydınları arasında gerekse sonraki dönemin milliyetçi çizgideki düşünürleri arasında tartışılmaya devam etmiş bir meseledir. Örneğin Suat Işıklı, 1973 yılında kaleme aldığı bir yazıda milli musikiyi "Halkın toplu olarak, geleneksel hayatını, sevinçli ve kederli günlerini, yaşantılarda derin izlenimler bırakmış hadiselerin, kahramanlık menkıbelerinin, sanat ve edebiyatının, milli hislerin seslendirilmek suretiyle oluşumu" olarak tanımlamıştır (Işıklı, 1973, s. 44).



Şekil 5: Alaturka musiki¹⁸

Bu konuda ilk kurumsal adımlar 4 Temmuz 1934 tarihinde Resmi Gazete’de kuruluşu duyurulan *Milli Musiki ve Temsil Akademisi*’nin teşkilat kanunuyla atılmıştır. Bu kanunun birinci maddesinde “a” fıkrasının “memlekette ilmî esaslar dâhilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak” şeklinde düzenlenmesi dikkat çekicidir (Resmi Gazete, 1934, s. 900). Buna göre Maarif vekâletine bağlı olmak üzere Ankara’da bir akademi kurulduğu duyurulmuştur.¹⁹ Kurumsal adımdan sonraki en önemli girişim ise 1934 Kasımında meclisin açılış konuşmasında bu meseleye değinen Mustafa Kemal’in işaretleriyle olur. Bu uzun ve detaylıca hazırlanmış konuşmada Cumhurbaşkanı ülke gençlerinin müzik zevkini yükseltmenin önemine değinir. Ülke gençlerinin müzik bilgisini ve zevkini yükseltmek için bugün dinlenen müziği yüz ağartıcı olmaktan uzak bulan Mustafa Kemal milli musikiyi oluşturmak için direktifini verir. Siyasi semboller ve kültürel semboller dönem ruhunun üzerinde anlaşmaya vardığı ortak bir hava içinde seyredir. Buna göre milli musiki yerel halk ezgileriyle Batı tekniğinin buluşmasından oluşacaktı. Halkın dağarcığındaki ezgiler derlenecek ve Batı tekniğiyle işlenmek suretiyle milli bir musiki üretilecekti. Bu konuşmada ortaya çıkan oydu ki Atatürk, ulusal bilinç oluşturulmasında müziği önemli bir ölçüt olarak görmektedir: *Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı’nın buna değerince önem vermesini, kamunun da bunda yardımcı olmasını dilerim (TBMM Zabıt Ceridesi, 1934, s. 3).*

18 İstanbul haberleri, alaturka musiki. (1934, 8 Kasım.). Zaman Gazetesi, s. 3.

19 Ulus-devlet ve sanat arasındaki ilişkinin seyrini ortaya koymak açısından akademi deneyimi özel bir önem taşımaktadır. Bu konuda Batı Avrupa’daki ilk girişim Fransa’da XIV. Louis zamanında gerçekleşmiştir. Sanat ve siyaset arasındaki ilişki modeli doğrultusunda ulus-devlet, Fransız sanatında ulusa ve devlete ait olan her şeyi net biçimde görünür kılıp, sıradan, elit olmayan kitlelerin aşına olduğu her şeyi uzaklaştırarak katı kurallar dayatarak sanatın en medeni yönlerini geliştirdi. Amaç, sanata devletin haşmetini nakşetmek, böylece devletin muazzam gücünü temsil edecek bir ulusal ideal yaratmak ve Fransız sanatının mükemmelliğini kanıtlamaktır. Tüm bu amaçlar doğrultusunda 1635 yılında bir imtiyaz mektubuyla kurulan Fransız Akademisi’nin amacı evrensel, elit ve medeni bir beğeni ve bilgi oluşturmaktır. Bu akademi mutlakiyetçi ulus-devlete hizmet edecek, bizatihi ulusal kimlik üzerinde yoğunlaşacaktır (Kreft, 2014, s. 28-30).

Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal'in konuşmasının etkisi ertesi günkü ulusal gazetelerde hemen kendini gösterdi. Haber "alaturka musikiye paydos" şeklinde ibarelerle manşete çıktı. Bu durum oldukça radikal önlemleri de beraberinde getirdi. İçişleri Bakanı Şükrü Kaya'nın talimatı ile Türkiye Radyolarında Türk müziği yayınları durduruldu. Rauf Yekta Bey "nasıl olur da bir ulusun müziği bir encümenin kararıyla yasaklanır" şeklindeki gazetelere yansıyan demeci aslında günün koşullarında siyasi çevreler üzerinde fazla etkili olmadı. Bunun nedeni açıklı çünkü onun ulusa ait gördüğü müzik siyasi elitlerce gayri milli bir müzik olarak değerlendiriliyor, milli müziğin oluşturulması bunların eliyle siyasi bir projeye dönüşüyordu. 1926'da Dârü'l-Elhân'da Türk Müziği eğitiminin kaldırılması kararının ardından bu defa radyolarda yayınının yasaklanması müziğin tarihsel gelişiminde belirleyici izler bıraktı. "Radyonun en çok etkilediği sanat, müzikti, çünkü ses alanı üzerindeki akustik ya da mekanik sınırlamaları kaldırdı. Sözlü iletişimi sınırlayan bedensel hapisnedenen firar eden sanatların sonuncusu olan müzik" (Hobsbawm, 1996, s. 231), gündelik hayatın işitsel bir eşlikçisi göreviyle ziyaret edilemeyen bölgelere en hızlı ulaşım aracı oldu. Radyo üzerindeki devlet denetimi, bu kurumun müzik politikasının propaganda aracı haline gelmesini sağladı. Böylece resmi ses ideolojik bir itaatin içinde kendine yer buldu.²⁰ "1895'te icat edilen radyo, basını atlayarak, basılı sayfanın nüfuz edemediği bölgelerde bile hayali topluluğunun işitsel bir tasarımının oluşmasını sağladı" (Anderson, 2004, s. 71).

Yasaklama kararı o dönemde ciddi bir tartışma ortamı yarattığı gibi Türk müziği çevrelerinde radyonun içinde bulunduğu acz nedeniyle bunun kaçınılmaz bir son olduğunu düşünenler yazarlar da bulunuyordu. Dr. Osman Şevki Uludağ'ın tepkisi tam da buna örnekti. 10 Kasım 1934 tarihinde kaleme aldığı *Vakit Gazetesi*'nde yayınlanan ve kinayeli biçimde "Musikimizin Yükselmesinde Radyonun da Kabahati Vardır!" başlığıyla çıkan yazıda radyonun yaptığı yanlışların Türk müziğinin sunumunda olumsuz ve istenmeyen sonuçlar yarattığına dikkat çekiliyordu. "Türk kültürünü hazmetmemiş kimselerin ahli vahli, terbiye üzerinde kazıyıcı ve kaşıyıcı bir tesir yapan muzır eserlerinin radyoya" girmiş olması, okunacak eserlere milli terbiye bakımından bir sansür koymamış olması, her gece yayınlarında aynı repertuarı icra ettirmesi, radyo kapılarının amatör bile sayılamayan ehliyetsiz kimselere açılması, kötü icracıların saz ve ses icrasında yozlaşmış bir müzik üretmesi, halk müziği repertuarında önem verilmeyerek var olan zengin eserlerden hiçbirine yer verilmemesi radyonun kötü akıbetinin başlıca nedenleri arasında sayılıyordu. Uludağ'a (2015) göre: *Musiki beynelmilel bir meta değildir, bir milletin keyfidir, terbiyesidir, hissidir, kültürüdür. Ve radyo bütün bir milli işleri pek ayıp bir tarzda bütün dünyaya yaymıştır ve musiki bakımından milli propagandayı menfi bir tarzda yapmıştır. ...Radyo Türk musikisine hizmet etmiyordu. Türk musikisinin geriliğini bütün dünyaya yaymaktan başka bir şey yapmıyordu ve radyo isteseydi bugün Türkiye'de hiç kimse tarafından yadırganmayan sevilen milli motiflerle yapılmış, Türk İnkılabından hisse almış, mükemmel bir musikimiz olurdu* (Uludağ, 2009, s. 36-38).

3 Kasım 1934 tarihli *Vakit Gazetesi*'nde yer alan bir başka haberde Yusuf Ziya ve Mesud Cemil Beylerle ve Bedriye Rasim Hanım gerçekleştirdiği mülakatlarda alınan kararın Türk müziğinin gelişimini sağlayacağını şeklinde yorumlandığı bildirilmekteydi. Bahsi geçen isimler, Türk milli musikisinin alaturka olarak ifade edilen şarkı ve gazel devrinden mutlaka kurtarılması fikrinde birleşiyorlardı (Kaya, 2012, s. 292). Tek Partili rejim 1930'larda kültürel planla ve müzik konusundaki projeleri parti programlarında ayrıntılı biçimde işliyordu. Örneğin 1935 tarihli CHP programında bir ulusal opera

²⁰ İstanbul ticarete liderlik konumunu sürdürürken, Ankara Cumhuriyetin kültürel ve entelektüel merkezi olarak gelişti. Zamanla kendi ulusal tiyatrosunu kazandı, opera ve bale toplulukları kuruldu ve bunların idarecileri Avrupa'dan gelenler oldu. Böylece seçkinler için Batılı bir kültür çevresi yaratıldı. Türk müziğinin hüznü melodilere sahip, dinamikleri içinde barındırmadığı ve devrimci Türkiye için yetersiz kaldığı düşünüldüğü için Ankara Radyosu'na klasik Batı müziği yayını yapması emredildi. Ankara ayrıca Batılı öğrenimin entelektüel merkezi haline geldi. Yeni ideolojiyi savunan genç akademisyenler (erkek ve kadın) üniversitede güçlü ve etkili mevkilere getirildiler (Ahmad, 1993, s. 92).

oluşturma amacının güdüldüğüne işaret ediliyordu (CHP Programı, 1935). Dahası taşradaki yönetici sınıf da siyasi havadan açıkça etkilenmişti. Edirne Savlavı Şeref Aykut tarafından kaleme alınan *Kamâlizm* adlı eserde gençliğin iyi yetişmesinin partinin en önem verdiği konular arasında olduğu ifade edilmekteydi. Aykut'a göre gençlikte yaşayacak olan her şeyden önce ülkü ve kültürdür. Türklük vurgusunun dönemin ruhuna uygun biçimde metne yön verdiği Kamâlizm adlı kitapta Türklerin güzel sanatlara olan ilgisi ve yeteneğine gönderme yapılmaktadır. Farabi'nin Bizans'tan alıp Araplaştırdığı ve sonra Acem'e ve Türk'e aktardığı müzikten önce Türklerin müziğinin canlı bir şey olduğuna dikkat çeken yazar, halk musikisini Türk'ün kapasite ve zevkinin inceliğine gösterge olduğuna işaret etmektedir. Aykut'un ifadesiyle "operayı yaratamayan Farabi musikisini bırakıp da halk musikisi ile teknikli garp musikisi birleşince ortaya ulusal Türk musikisi çıkmaya başladı ki Parti buna çok önem vermektedir" (Aykut, 1936, s. 77). Neredeyse bir asır öncesinde 19. yüzyılda Romantik operanın Avrupa'daki en önemli şehirleri Almanya, Fransa ve İtalya'da yaşanan siyasi gelişmeler her ulusun kendi yerel malzemesini müziğine yansıtmıştır. Sembolik anlamlarla kimi zaman metin içeriğinde kimi zamansa melodilerin eklenmesine neden olmuştur. Kendini müzikleriyle tanımlama sürecine giren ulusların bu sesleri onların ayırt edici kimlik anlayışlarının göstergeleri olmuştur. Örneğin "Alman operasının müzikal yapısı diğer ülkelerinkiyle benzerlik taşıyor olmakla birlikte, tematik yapıda bulunan halk ezgilerindeki milliyetçilik Alman karakterini ön plana çıkartmaktaydı" (Boran ve Şenürkmez, 2013, s. 188).

Hakimiyeti Milliye gazetesinde 26 Kasım 1934 tarihinde yayımlanan "Müzik yürüyüşümüz" başlıklı örnek Kasım 1934 ayında ülkede müzik konusundaki hassas kamuoyunun refleksini yansıtmaktadır.²¹ Türk müziğinde yaşanan etkili değişimler yazıya göre kimi zaman yanlış yorumlanabilmektedir. Necip Ali fikirlerin yanlış anlamalara neden olmaması için halkın aydınlatılmasının gerekliliğine vurgu yapar. Ona göre Türk ulusu yönünü artık bütün bütüne Avrupa'ya çevirdikten sonra eski yaşayışla hiçbir bağılılığı olmayan müziğin de değişmesi gerekirdi. Türkler, Garp teknik ve metodunu almakla hiç şüphe yok ki kendi ulusal müziğinden uzaklaşmış olmayacaktır. Necip Ali için "belki bu metot ve teknik içinde Türkün coşkunu ve yalçın sesinin şimdiye kadar anlatılamayan, göze görünmeyen ve kendine göre olan renklerini ve büyüklüğünü dünkü müzik diliyle anlatmak" mümkün değildir. Nasıl herkesin kendine göre bass, soprano, mezzosoprano vs. gibi bir ses türü varsa ve bu iş nasıl bir yaratılış işiyse müzik de ulusun kendi sesidir. O sesin kendine göre biçimi, tarihsel değişimi, kokusu ve rengi olacaktır. "Bütün uluslar tarafından kabul edilmiş olan yeni müzik tekniğiyle de müziğimiz de kendi öz varlığına göre bir renk alacaktır." Bu renk Türk ulusunun psikolojik ve sosyal varlığını kendi bakımdan bir anlatışı olacaktır. Şu halde şimdiye kadar toplanan Anadolu türkülerinin ve düne kadar yapılan müzik parçalarının yeni müzik eserleri içinde bulunmasına engel olacak bir şey yoktur. Yurdumuzda yeni müzik düzenlerine göre büyük eserler yaratabilecek ve onlar gur sesleriyle söyleyebilecek gençler yetişmiştir. "Baştanbaşa Türk çocukları tarafından yapılan ve kurulan operaları Türk sahnesinde göreceğimiz zaman uzak değildir" (Yenituna, 2013, s. 215).

29 Kasım 1934 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nde ise Yunus Nadi Bey, Atatürk'ün musiki inkılabı yolunda attığı adımı bütünüyle destekler, ulusça Batı musikisine geçmenin büyük bir yükseliş olduğuna işaret ettikten sonra "medeniyetin temel unsurunun musikideki duyuş inceliği ve zevkinde saklı olduğunu" yazar (Nadi, 1934, s. 1). Milli musiki tartışmaları basında Türk ve Batı müziği çevrelerinde yoğun bir gündem oluştururken 1934 yılında yaşanan bir başka önemli gelişme Atatürk'e bu konuda bir girişimde bulunma fırsatı verir. İran Şahı Rıza Han'ın Türkiye'ye gerçekleştireceği resmi ziyareti uygun bir zemin olarak gören Cumhurbaşkanı, Adnan Saygun'dan Türk ve İran halkları

²¹ Bu haberin yer aldığı nüsha ülkenin aynı günlerde yaşadığı değişimlerin güzel bir özeti niteliğindedir. Gazete manşetinde Cumhurbaşkanı'nın başbakanı İnönü soyadını verdiği duyurulurken diğer yandan "Dil İşinde de İnan Gerek" şeklinde dil meselesine yer verilmiştir.

arasındaki dostluğun tarihsel köklerine işaret eden bir opera bestelemesini ister. Münir Hayri Egeli'ye ait librettonun hazırlanmasında bizzat kendisi de katkıda bulunan Atatürk bu sayede Türkiye'deki siyasal devrimin yanında sosyo-kültürel alandaki devrimi de gözler önüne sermek istemektedir. 1934 yazında gerçekleştirilen bu ziyaret sırasında sahnelenen eser beğeni kazanır. Ankara Halkevi'ndeki temsil için yoğun bir çalışma temposuyla birçok eksik giderilmiş, İstanbul'dan gelen Cemal Reşit Rey'in yaylılar orkestrası Riyaseti Cumhur ile birleşerek, genç solistlerin katılımıyla sahnelenen "Özsoy" operası sahneye konan ilk Türk operası olarak tarihe geçmiştir. Turanlılar ve Perslerin efsanelere dayalı tarihi dostluğunu işleyen bu opera Mustafa Kemal tarafından "bu bir inkılap hareketidir" demek suretiyle değerlendirilmiştir. Aslında temelde olan düşünce ve tartışmalara yol açacak olan uygulamaların başlıca nedeni Orhan Tekelioğlu tarafından şu şekilde özetlenmiştir: *Çok kültürlü, çok kimlikli Osmanlı kültürel mirasını siyaseten reddeden, onun yerine tek kimlikli ve üniter bir ulus-devlet ve ulus-kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesi Cumhuriyet'in ilk günlerinden itibaren özellikle gazete tartışmalarında gündeme geldi. ...Sentez üç ayaklı bir sınıflandırmada (Batı kültürü/ Kaynak kültür/ Doğu kültürü) tarif edilmiş; bir yandan kaynaştırılacak öğelere (Batı ve Kaynak), öte yandan da reddedilecek öğeye (Doğu) işaret edilmişti. Coğrafi olmaktan çok bir zihniyet dairesi olarak düşünülen Batı, soyut bir model olmuş ve geri kalmışlığın simgesi olarak görülen Doğu ile sürekli karşılaştırılmıştır (s. 146).*

Özsoy operası bu yönüyle Batı uygarlığının bir parçası olma yolundaki genç Cumhuriyet'in yöneticileri için söz konusu sentezin lirik bir yansımasıdır. Bu sentezin oluşumunda yerli müzik adamları kadar yabancı uzmanların deneyimlerine de ihtiyaç hissedildiği anlaşılmaktadır. Milli musikiyi yaratma konusundaki girişimler hükümetin dış dünyadan müzik adamlarının görüşlerine başvurmasını gündeme getirmiştir. 1936 yılında Almanya'da Nazi rejiminin "Kültür Bolşevik'i" suçlamasıyla *persona non grata* ilan ettiği besteci Paul Hindemith ve Macar müzik adamı Béla Bartók Ankara'ya davet edildi. Yeni müzik politikasının planlamacısı olarak seçilen Bartók ve Hindemith birbirinden oldukça farklı görüşlere sahiptiler. Bartók, milli karakteri ağır basan, halk musikisi kaynaklarıyla bağı koparmayan bir müzik öğretiminden yanadır oysa Hindemith daha kozmopolit karakterli, evrensel olma iddiasında bir musiki siyaseti önermektedir. Bu yıllarda Saygun ile yakınlık kuran Bartók, Anadolu'da derleme faaliyetlerinde bulunmuştur.²²

Milli müzik ve folklor arasında yakın bir ilişki bulunmaktadır. Bütün milliyetçilikler orijinallik ve yerellik ihtiyacındadır. Balkan milliyetçiliği, Rusya'da Panslavizm, Ortadoğu'da Arap milliyetçiliği gibi hareketler köklere erişme ve oradan ulusa tarihi bir geçmiş inşa etme arayışındadırlar. Bu süreç hem siyasal hem de sosyolojik olarak genç milletlerin tarihlerinde benzerlikler içermektedir. Bütün genç milletler kendi "tarih şuurları" sayesinde 19. yüzyıldan beri yeni medeniyet sahnesinde yer aldılar. Milli tarihler yazıldı; destanlar canlandırıldı, yeni büyük *epope*'ler yaratıldı, *folklor*'lar meydana çıkarıldı; "örf ve âdetler" tetkik edildi, halk motiflerinden opera ve operetler yapıldı. Tarih ve vatan bilinci sayesinde büyük küçük bütün milletleri taklitçi ve şahsiyetsiz olmaktan kurtardı. Onlara yeni ufuklar açarken, dünya uygarlığını eski temaların bir tekrarcısı olmaktan kurtardı (Ülken, 2013, s. 201). Türkiye'de folklorun kurumsallaşmasını Osmanlı Türkçülüğünden Cumhuriyetin kültür kurumlarına geçiş süreciyle ve Türkçü dernekler üzerinden ele alan Arzu Öztürkmen'e göre (2006) "Türkiye'de folklorun tarihçesi içinde Ziya Gökalp'ten Rıza Tevfik'e kadar pek çok aydının katkısının altı çizilse de, bu aydınların temel zihinsel kaygılarını yalnızca folklorun oluşturduğunu söylemek zor olur. Bu aydınlar, folklor araştırmacısı ya derlemecisi olmaktan ziyade kültürün uluslaşmadaki önemli rolüyle ilgilidirler" (s. 41). Folklor, dil ve edebî yaratımlar milli medeniyetin

²² Macar milli müziğinin tarihsel gelişiminde 20. yüzyılda önemli bir yere sahip olan Béla Bartók Türkiye'de müzik yaşamında da iz bırakan çalışmalara imza atmıştır. Türkiye'deki çalışmalarının sonuçları iki kitapta toplanmıştır. Bu konuda bkz. (Bartók, 1991) Ayrıca Bartók'un folklor araştırmaları konusunda yapılmış bir çalışma olarak bkz. (Ayan, 2011).

yaratılışında temel işlevsel hizmeti üstlenmelidirler. 19. yüzyıl sonunda karşılaştırmalı müzikolojinin kurucularından olan Guido Adler, bu bilim dalının amacını; “Yeryüzündeki değişik toplumların müziklerini, özellikle halk şarkılarını araştırmak, karşılaştırmak ve etnografik amaçlar için yapılarına göre sınıflandırmak” olarak nitelendiriyordu. Onun bu ifadesi milli kimliklerin siyasallaştığı bir dönemde milliyetçiler için bir hareket noktası da oluşturuyordu. Orta Avrupa’daki milli hareketler ulus kimliğinin otantik yönünü keşfetmede ana kaynak olarak halk kültürünü ve folklor araştırmalarını görüyordu. Bu yaklaşım dünyanın diğer yerlerinde de karşılık bulmuştu. Örneğin İngiltere’de 1879 yılında, “İngiliz Halk Müziği ve Dansları Cemiyeti”, İsveç’te, 1860 yılında, “Stockholm Halk Dansları Dostları” cemiyeti kurulur. Bu cemiyet mensupları, çeşitli eyaletlerden topladıkları halk müziklerini ve mahalli oyunları tespit eder²³ (Şenel, 1999, s. 101-102). Cumhuriyet Türkiye’sinde halk ezgilerinin derlenmesine yönelik öncü girişimler İstanbul Belediye Konservatuvarı müdürü Yusuf Ziya Demircioğlu’nun çabalarıyla gerçekleşir. *Pathe marka fonograf cihazı 30 Temmuz 1926 tarihinde Y. Z. Demircioğlu’nun eline ulaşır. Cihazın gelmesinin hemen ertesi günü Y.Z Demircioğlu, Rauf Yekta Bey, Ekrem Bey, Dürri Bey’den [Turan] oluşan bir heyet Haydarpaşa’dan yola çıkar. Bu gezi, ülkemizde yapılan ilk [resmi] folklor derleme gezisidir. Bu ilk derleme gezisini daha sonra yenileri izlemiştir. Bu gezide dikkati çeken bir konu da gezi boyunca izlenen güzergâhtır. Şüphesiz 1926 yılının ulaşım imkânlarıyla yurt gezisi yapmak oldukça zor bir iştir. Ülke genelinde ulaşımı kolaylaştıracak yollar ve motorlu araçlar son derece sınırlıdır. Yusuf Ziya Bey ve arkadaşları bu sebeple Anadolu’ya açılırken öncelikle demiryolunun uzandığı güzergâhları tercih etmişlerdir (Hança, 2001, s. 19-20).*

1930’lu yıllar ulus devletin kurucu kadrolarının yerellik adına taşradaki mahalli kültürle irtibat kurdukları yıllar olmuştur.²⁴ Resimde ve müzikte yerel değerler öne çıkarılmıştır. Bunun için Türkiye’de folklor araştırmaları için müzik adamları Anadolu’ya yüzlerini dönmüşler ve fonograflarla kırsal alana çıkarak oradan yerel ezgileri derlemişlerdir.²⁵ Adnan Saygun halk ezgilerini derleme faaliyetleriyle ilgili şunları yazar: *Milliyet şuuru köklendikçe folklor denen bebek gelişmeye başlamış ve bunun neticesinde musikiciler, önce koltuklarında defterler, daha sonra sırtlarında fonograflar, köy köy dolaşmaya ve türkü devşirmeye koyulmuşlardır. Bilhassa yirminci asırdan itibaren halk türkülerinin –hususî bir maksatla- eserlerde tem olarak kullanıldığı yahut temlerin halk türkülerine*

23 Polonya’da; Oskar Kolberg, 1857’den 1865 yılına kadar topladığı 10000 kadar halk ezgisini 22 cilt halinde yayımlar. Bohemya’da Ludvik Kuba, 1884 ile 1925 yılları arasında bütün Slav dünyasını dolaşarak binlerce eser derler. Macaristan’da ilk derlemeler, 1896 yılında Béla Vikar tarafından “Fonoğraf” ile yapılır. 1905 yılından itibaren Béla Bartók ve Zoltan Kodaly, sadece Macaristan’da değil, komşu ülkelerde de Halk Müziği örnekleri toplar ve onların büyük bir kısmını yayımlar. Romanya’da Romen Kriac, Bulgaristan’da Çolakov, Ştaynov ve Raçov gibi isimlerin girişimleriyle 1925-1931 arasında 25.000 ezgi derlenir. Ayrıca Dr. Cucev, Bulgar halk Müziği yanında, Türk halk müziği materyallerini de ihtiva eden onlarca kitap yazar. Yunanistan’da 1898’de ilk defa Sakız Adasında başlayan derleme çalışmaları Yorgi Pahtikos gibi isimlerin katkısıyla gelişir ve Antonya Sigala 400 Yunan halk ezgisini 1880’de “Ulusal Şarkılar Dergisi” adıyla, Atina’da bastırır (Şenel, 1999, s. 101-102).

24 Birçok alanda olduğu gibi kültürün Anadolu’daki köklerine dair atıflar seçkinlerin kendilerine milli bir dayanışma ruhu oluşturma adına kullandıkları ortak davranış biçimi haline gelmiştir. 1931 yılında Pertev Naili, üniversite öğrencilerinin bir araya geldiğinde söyleyecekleri ortak şarkılar olması gerektiğine işaret etmiştir. Ona göre konfederasyonların da ortak bir marşı olmalıdır. Tüm bu marş ve şarkılar Anadolu’daki ezgilere dayanmalıdır (Boratav, 1931, s. 20-21).

25 Milli Müsîkisini kaynağı olarak Anadolu’da halk ezgilerinin toplanması mevzu 1930’lardan çok daha önce müzik yayınlarında yer almaya başlamıştır. Örneğin 1 Aralık 1926’da Millî Mecmû’a’da yer alan bir makalede Halil Bedii, “Musiki ve Hayat” konusunu işlerken Türklerin Tanzimat’la medeniyet değiştirdiklerini belirtir. Bu durum şarkın geriliğinin garbın medeniliği karşısında ilanıdır. Bununla birlikte Tanzimatçılar garp medeniyetini noksan temsil etmişlerdir. Her şeyden önce medeniyet elbise değiştirmeye benzememektedir. Onunla alınacak ve temsil unsurları vardır ki müspet ilimler, usûller ve teknikler bu cümledendir. Aynı medeniyet dairesinde yaşayan insanlarda bunlar ortaktır. Sanatın bir teknik kısmı vardır ki onun bir “vasıta” olmak itibarıyla şarkı, garbı, vatani, mezhebi yoktur. Yönetken, musiki tekniğinin aynı medeniyeti paylaşanlar arasında ortak olduğuna işaret ederken başkılığın teknikte değil esasta ve ruhta olduğunu belirtir. Musikide orijinaliteyi diğer sanatlarda olduğu gibi halkta bulan yazar Anadolu’yu milli musikinin üretilceği o mukaddes sesi muhafaza eden bir mekân olarak tasvir eder. Ona göre: “Bugünün sanatı, Türk’ün bugünkü hayatını terennüm edecektir. Dünyanın en kahraman, en asil bir milleti, “kâr” veya “nakş” formu içinde bir ud veya bir kemençe ile ifâde edilemez. Muhitimizin hâkim musikisi içindeki varlığımız, bugünkü medeni varlık değil, dünkü medeniyetteki vustâ’î varlığın ibtidâî hâtrıdır” (Yönetken, 2012c, s. 49-51).

benzetildiği görülür.” Aslında Saygun’un da ifade ettiği gibi her devirde sanat halk ezgilerinden faydalanmıştır. “On dokuzuncu asır, musikide, “mahalli renk” hâkimiyetinin mübeşşiridir ve “mahalli renk” mücerretten tabiata, beşere, hayata giden yoldur (Refiğ, 1991, s. 36-37).

Sosyolog Hilmi Ziya Ülken (2013) meseleye bir müzik adamının bakışıyla değil toplumbilimci bir yaklaşımla eğilir. Bununla birlikte halk müziğinin Batı tekniğiyle işlenmesi gerektiği konusunda dönemin aydınlarıyla aynı görüşte birleşir. Ona göre halk daima basit melodileri sevmiştir oysa bu melodiler karmaşık şehir hayatına, büyük kitle heyecanlarına elverişli değildir. Şehirlerin beklediği armonize edilmiş şarkılar, polifonik ve sahneye yükselebilecek orkestra besteleri onlardan doğmakla birlikte değişikliğe uğramak zorundadır. O halde yapılacak şey açıktır. Halk ezgileri –ki Ülken’e göre iptidai motifler- işlenerek, armonize edilerek, onları çalan aletler mükemmelleştirilerek; bu kolektif fakat iptidai motiflerin kullanıldığı bir sentezde kesif [belirli] ve yüksek bir millet hayatının istediği coşkun ve çeşitli ifade edilerek hakiki senfonik musikiye ulaşılır. Tartışmayı eski ve yeni musiki kavramları üzerinden yürüten Ülken için tek sesli musikimizi polifonik hale getirmek mümkündür. Halk şarkılarını ancak bu musiki içinde işleyerek, klasik devrimizin mükemmelleşmiş temellerinden romantik eserlere yükseltilmesi başarılabilir. “Fakat alafanganın hazırlanmış kalıpları halk şarkılarımızı serpiştirmekle “millî” musiki yaratacağımızı zannederek büyük hataya düşmüş oluruz.” Musiki inkılabına dair şiddetli tartışmaların dindiği bir dönemde eserini kaleme alan Ülken’e göre son yirmi yıldır [1928-1948] bu yanlış yaklaşım nedeniyle milli musiki konusunda yaratılan eserler yeterince başarılı olamamıştır (s. 298-299). Aslında sosyolog olarak Ülken’in halk şarkılarının armonize edilmiş hallerini başarısız bulmasının ardında büyük ölçüde bunların kişiliklerini kaybetmiş olmaları yatmaktadır. Oysa Rus deneyiminde halk ezgileri armonize edilirken şahsiyetlerinin bozulmamasına dikkat edilmektedir. Örneğin Ribakof, kendi yöntemini açıklarken milli musikilerin armonize edilirken, şahsiyetsizleştirilmemesi, renkleri saklanarak aynen terkip olunması, milli nağmelerin ruhunun belirtilmesi gereğine işaret eder (Gazimihal, 2006, s. 128). Özgür Balkılıç’a göre (2015) halk şarkıları, halkın gündelik yaşantılarının ürünleri olarak değerlendirilmesinin dışında “modern ulusun yüksek sanatının kaynak müziği olarak görülür. Bu anlamda Kemalist reformcular türkülerini kendi atfettikleri nitelikler üzerinden değerlendirirler. Dolayısıyla ortaya elbette müzikolojik bir değerlendirmeden çok çerçevesini dönemin milliyetçi-halkçı ideolojisinin çizdiği bir halk müziği ve şarkıları tanımını çıkar. Sonuçta şunu iddia edebiliriz ki Erken Cumhuriyet Dönemi’nde halk müziği betimlenirken icat edilir” (s. 96). Belirtilmelidir ki “her tarz ve üslupta sanat ve dolaylı olarak müzik, kişinin, toplumsal bir grubun ya da geniş bir kitlenin *sanatsal deneyimi içindeki yerine bağlı olarak* az ya da çok algıya açıktır” (Canbay, 2015, s. 240). Yaratılacak milli müziğin kaynağı konusunda aydınlar arasında farklı yaklaşımların olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Kimileri Anadolu’yu yeni müziğin bakir kaynağı olarak görürken Baltacıoğlu gibi isimler bu yaklaşımı eleştirirler. Devrim sanatının nitelikleri üzerine İsmail Hakkı Baltacıoğlu’nun *Yeni Adam* dergisinde kaleme aldığı yazıda çok açık bir anlatım vardır. Baltacıoğlu, milli müziği üretmek için halk müziğinin armonize edilmesi gereğini ileri sürenlerin bunun aksini düşünenleri milliyetsizlikle itham etmesini eleştirmiş, asıl meselenin yüksek nitelikli müzik eserlerinin bestelenmesi olduğunu kaydetmiştir. Bununla birlikte de o da alaturka müziğe yapılan müdahaleyi doğru bulmakta ve bunu devrimin gereği olarak düşünmektedir: *Yapılacak şey, milli musiki değil, her şeyden evvel, inkılabı iyi anlamak ve ona yakışan musiki yeniliğini istemektir... Milli kültürü ararken şehirleri bozuk sanıp köye gitmek... Yalnız köy halkını saf ve milliyetçi anlamak realiteyi kavramamaktır... Bu inatla romantik bir sanat yapılabilir, fakat modern bir milli sanat hiçbir zaman! ... Ölen bir musiki var. Doğmayan bir musiki de var. Bu musikinin doğacağı yer milletin vicdanıdır, köylünün melodileri değil (Baltacıoğlu, 1934, s. 8).*

Aslında Cumhuriyet'in 1930'lu yıllarında yoğunlaşan Batı tekniği ve ulusal sanat ilişkisine dair tartışmalar müzikle sınırlı değildi. Ve bu tartışmalar 1930'larda sona ermemiştir. Cumhuriyet aydınının Batı sanatındaki tekniğe yönelik vurgusu Türk sanatında tekniğin geri olduğuna yönelik inanışından kaynaklanıyordu.²⁶ Geleneksel Türk sanatları konusunda uzman olan Prof. Dr. Süheyl Ünver 1949 yılında gerçekleştirilen bir röportajda aynı meseleye dikkat çekiyor ve şunları söylüyordu: "Biz garbın medeniyetine değil, tekniğine muhtacız. Bizim köklü bir sanat ve medeniyet tarihimiz vardır. Biz sanatsız, zevksiz bir millet değiliz. Başka milletler bize ait kıymetleri kapışa kapışa bitirememişlerdir. Ancak inkılaplarımızdan sonra bu milli kıymetler araştırılarak meydana çıkarılmış ve sahipsiz kalmaktan kurtarılmıştır."²⁷

Millilik vurgusu erken Cumhuriyet döneminin kültürel tartışmalarında ve kurumsal düzenlemelerinde en öncelikli meseledir. Bu hassasiyetin ifade edildiği ortamlarda kimi zaman itham kimi zamansa savunma üslubu hâkim olmaktadır. Ankara'da Devlet Konservatuarı'nın kuruluşuna dair yasa üzerine yapılan tartışmalar dönemin Milli Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel, konservatuarın adında milli ibaresinin bulunmayışı hakkındaki itirazlar karşısında "Biz Türk'üz; yalnız musikimiz değil her şeyimiz millidir" şeklinde tepki göstermiştir. Yücel'e göre ilim ve sanatta her zaman en ileri teknik kullanılmak zorundadır; bu milli olan sanata sırt çevrileceği anlamına gelmemektedir. "Bizim müzik anlayışımız, bütün sahalarda olduğu gibi asla mazimizden tegafül etmeden [anlamamazlıktan gelme] bugünkü medeniyetin en ileri ve mütakâmil vesaitini alarak kendi ruhumuzu terennüm etmektir" şeklinde konuşmasına devam eden Yücel, inhisar zihniyetinde olmadıklarını belirtirken insanların dışarıda istedikleri müziği dinlemekte özgür olduklarını belirtir. Ama bunu derken de bir çelişki içine düştüğü görülür. "...Radyosunu çevirdiği zaman opera dinlemek isteyen onu dinler, isteyen Mısır'ı açıp çalınmakta olan herhangi bir peşrevi ve saz semaisini dinler. Hiç kimseye mutlaka bunu dinleyin demiyoruz" (Eronat, 1999, s. 157-158) şeklindeki ifade de görüldüğü gibi peşrev ve saz semaisi gibi saz musikisinin geleneksel formlarında bestelenmiş bir eser dinlemek isteyen dinleyici kitle için gösterilen adres Türkiye radyoları değil, Mısır radyosudur. Hasan Âli Yücel'in fikirleri dönemin ışığında değerlendirildiğinde milli musikiye yaklaşımının Gökalp'çi çizginin bir uzantısı olduğu görülür. Konservatuarın kuruluşu sırasında örneğin Osman Şevki Uludağ gibi isimlerin bu kurumda yer almasını istedikleri milli musiki Osmanlı-Türk musikisidir. Oysa Yücel'in musikisi Batı armonisi ve tamperaman sistemiyle işlenerek polifonize edilmiş olan halk ezgileridir. Düşüncelerinde dönemin diğer isimlerinin aksine daha ılımlı bir tavır sergilese de sonuçta O da aynı kültür politikasını yaşama geçirmek uğraşı veren siyasi elitin bir temsilcisidir (Arslan, 2012, s. 304).

Alaturka – Alafranga çatışmasına yeni bir boyut ekleyen bir bocalama içerisindeki 'milli müzik' tartışması, bir karmaşa ortamı yaratmış ve Geleneksel Türk müziği bestecileri ve icracılarının, yapılan denemeleri 'zeybek havası' olarak eleştirmelerine ve bazılarının ise geleneksel Türk müziğinin çağdaş bir teknik ve üslupla geliştirilmeye açık olduğunu savunmaya yol açmıştır (Üstel, 1999, s. 44).

Milli bir musiki yaratma iddiasının dayandığı yerel melodiler ve Batının polifonik tekniği konusunda aslına bakılırsa Türk müziği çevrelerindeki muhafazakâr yaklaşımlar kadar daha açık fikirli ve çağı yakalamaya yönelik yorumlar da bulunur. Örneğin Türk müziğinde virtüöz kavramının karşılığını ifade edenlerin arasında yer alan Şerif Muhiddin Targan'ın tezi bu şekildedir. O, Türk müziğinde

26 Örneğin İsmail Hakkı Baltacıoğlu, Türkiye'de müzik meselesini işlediği bir yazısında Türkiye'de üç müzik türü olduğuna dikkat çeker. Bunlardan biri Batı tekniğini içeren Alafranga müziktir. Diğeri Osmanlı müzik sanatı olan Alaturka sonuncusu ise bütün müzik geleneklerini içinde taşıyan bir hazine olarak gördüğü Halk müziğidir. Ona göre alaturka ve Halk müziği denen türler teknik olarak geri kalmış müzik türleridir (Baltacıoğlu, 1970, s. 2). Rauf Yekta ile Baltacıoğlu arasında yaşanan bir olayı Baltacıoğlu'nun birçok hatırası arasında kaleme aldığı vurgulayan Fazlı Arslan (2016), ikili arasında geçen Yeni Adam'daki konuşmayı şu şekilde aktarır: "Rauf Yekta sorar: "Sen müzisyen misin ki musiki işine karışyorsun? Baltacıoğlu'nda cevaben, "Siz sosyolog musunuz ki musikide milliyet bahsine karışyorsunuz? Burada bahis konusu olan musiki tekniği değil musiki sosyolojisi ve musiki estetiğidir" (s. 54).

27 "Türk Sanatına Dair Mühim Bir Konferans", Son Saat Gazetesi, 3 Mart 1949.

polifonik yapıların yapılabileceğini ancak bunun için çalışırken klasiklerimizi korumamız ve onları tahrip etmemiz gerektiğine işaret eder (Işıktaş, 2016b, s. 353). Benzer biçimde İsmail Baha Süreلسan da Türk müziğinin polifonize edilmesi gerektiğine işaret ederken bununla kastedilenin İtri ve Dede'nin eserlerinin alınıp çoksesli yapılması olmadığını belirtir.²⁸ Türk müziğinin çoksesli icrası tampere sisteme dayanan Batı müziği sazlarıyla yapılmamalıdır görüşünde olan Süreلسan, çoksesli bir müziğin üretimini Batının armoni, kontrpuan, füğ yani on iki sese dayanan kurallarıyla değil, 24 sese dayanan, yani Türk müziğinin kendisine göre olan armoni kurallarıyla ve Türk sazlarıyla yapılması gereğine değinir (Bardakçı, 1973, s. 54-55). Aslında onun bu görüşü Hüseyin Sâdeddin Arel'in de hayalindeki bir projedir: 1940'lı yıllarda Hüseyin Saadettin Arel Türk musikisi sazlarından oluşan büyük bir senfoni orkestrası kurabilmeyi hayal ediyordu. Bu "orkestra"da, keman ailesinden oluşan, bilinen yaylı çalgılar gruplarından ve çeşitli vurmali çalgılardan başka on on beş kemençe, birkaç kanun, beş ya da altı ney, bir o kadar da ud ve tanbur bulunacaktı. Sonuç olarak da ses sanatçılarıyla birlikte yüz ya da yüz yirmi kişilik bir çeşit "Türk Musikisi Senfoni Orkestrası ve Korosu" oluşacaktı (Behar, 1992, s. 133).

Targan ve Süreلسan gibi Türk müziğinin önemli otoritelerinin bu yaklaşımı ya da Arel'in projesi yani geleneksel olarak kabul edilen müziği bozup, deforme etmeden yeni koşullara göre bir müzik aramaya yönelik bakış açısı Türkiye'ye davet edilen bazı yabancı uzmanlarca da ifade edilmiştir. Örneğin Joseph Marx (1949) hazırladığı raporunda bu duruma dikkat çekmiştir: *Benim fikrim milli musikinin, esaslı unsurlarını bozmadan, terakkisini ve gelişmesini temin etmektir. Mamañih bu sözümünden Türk musikisi ile Batı musikisini birbirine karıştırıp halita (karmaç) yapmak manası anlaşılmalıdır. Sanat da böyle bir şey yapmak caiz olmaz. Sanat bir ağaç gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir, büyütülür ve sahibi tarafından ihtimam ve takayyüt aylında bulundurulur. Lakin ağacı her istenilen tarafa kıvrıp bükemeyiz. Zorla kıvrıp bükme istersek kırılır. Tıpkı bunun gibi sanat da keyfe göre şu veya bu tarafa döndürülemez. Eğer Türk Musikisini dilediğimiz tarafa eğip bükme teşebbüsünde bulunursak onu öldürmüş oluruz (s. 17).*

Türk müziğinin sanatsal değerini bilen ve çoğunlukla yüksek düzeyde icracı ya da teorisyen olan isimlerle Marx'ın yorumunun örtüşmesi şaşırtıcı değildir. Her şeyden önce ideolojik etkilerin dışında olaya yaklaşan taraflar için müziğin niteliği çok sesli olup olmaması değil sanatsal ifade kudretidir. Bu nedenle tarihi kökleri oldukça derine uzanan makamsal müziğin klasik eserlerinin ulaştığı yüksek sanatsal düzeyi taklit etmek ya da onu çoksesli hale getirmek amacıyla bozmak değil, onu koruyarak ve eldeki ses malzemesini kullanıp geliştirerek yeni bir müzik yapmak yönünde bir görüşü savunurlar. *Türk modernleşmesi Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci - geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan boyutlar kazanmıştır (Mardin, 2006, s. 9).*

Sanatta millilik meselesi kaçınılmaz olarak geleneksel müziğe yönelik itham edici bir yaklaşım geliştirdiği gibi Türk müziğinin kökenine yönelik polemikçi tartışmaları da beraberinde getirmiştir.²⁹ Milli musiki arayışı, milli bir musiki ihtiyacı hakkındaki kamusal tartışmalar var olan müziğin milli olmadığına dair paradigmanın üretimine imkân sağlamıştır. Söz konusu durumun sonucu

28 Aynı dönemde Türk müziği üzerine yazan kalem erbabında İtri ve Dede Efendi gibi isimlerle cisimleşen klasik musikinin büyüklerine saygılı ifadeler dikkat çekse bile onların dönemlerinin geride kaldığı ve ancak tarihi birer anı olarak değerli oldukları sonucuna ulaşılır: "Ait olduğu zaman ve medeniyet içinde kendini besleyen şartlar altında Alaturka müzik, tekâmül etmiş bir şubedir. En yüksek devrini geçen asırlarda yaşayan bu şubenin diğer arkadaşları, eski Türk mimarisi, Divan edebiyatı, eski hat, hâk, nakış, tezhip sanatlarıdır. Bu medeniyette, Sinanlar, Nedimler, Fuzuliler ne ise, Piriler ve Dedeler de odur. Yüksek devrini geçen asırlarda ve geçen asırların içtimaî olayları içinde yaşamış olan bu sanatın bugün için en büyük değeri tarih oluşudur" (Aslan, 1949, s. 25).

29 Bu önyargılı ve dışlayıcı bakış kimi zaman müziğin tanımlanmasında kullanılan terminolojik ifadelerde de açıkça görülmüştür: "Divan musikisi", "meyhane musikisi", "düm tek musikisi", "eski musiki" gibi ifadelerle geçmiş ve miladını doldurmuş bir tarihsel kesitle özdeş kılan Osmanlı-Türk musikisi uyumsuzluk veren, miskin bir musiki olarak tanımlanmış, bu yolla gözden düşürülmeye çalışılmıştır. Bir yönüyle Osmanlı son dönem aydınlarının başlattığı bu tavır Cumhuriyet döneminde müziğe karşı yerli oryantalist bakış açısını yansıtmaktadır.

Türk müziği çevrelerinde bu iddiayı tümüyle reddeden bir savunma literatürünün gelişmesidir. Ziya Gökalp'in Osmanlı-Türk müziğini Farabi'nin sistemini geliştirdiği "İttihad-ı anasır" müziği olarak görmesi, dönemin Batıcı aydınlarının bu müziğe yönelik Arap-Acem ve Bizans'tan alınmış devşirme bir musiki olarak söz ederek onun milli olmadığını ileri sürmeleri karşı tarafta reaksiyonla karşılaşmıştır. 19. yüzyılda oryantalizmin ve onun varyantlarından biri olarak doğan Türkoloji'nin getirdiği bakış açısının bu tartışmalarda etkili olduğu açıktır. Nitekim II. Abdülhamid'in Türk müziği hakkındaki önyargılı tavrının yönetici seçkinler içinde söz konusu dışlayıcı bakışın yerleşmeye başladığına işaret eder. Abdülhamid de kızının ve doktorunun anılarında Türk müziğini Bizans'tan, Arap ve Acem'den alınma bir müzik olarak görüp, Türklerin gerçek musikisinin Orta Asya'ya dayanan halk ezgileri olduğunu iddia eder. Kendisinin bir müzik adamı olmayışı bakışındaki eksikliği mazur görmemize neden olabilir bununla birlikte bu bakışın Cumhuriyet döneminde müzikle ilgili çevrelerde de destek bulması dikkat çekicidir.³⁰

Cumhuriyet döneminde Osmanlı-Türk musikisinin milli kökene dayanmadığına yönelik en iddialı karşı çıkış Hüseyin Sâdeddin Arel tarafından gerçekleşir. Arel, *Türk Musikisi Kimindir?* [1940] başlıklı meşhur monografisinde³¹ eski Arap, İran, Hint ve Bizans kaynaklarını inceleyerek yoğun bir emek sonucunda Türk musikisinin milli olduğuna yönelik tezini geliştirmiştir. Burada dikkat çeken nokta 1927 yılında *Türk Mûsikîsi Üzerine İki Konferans* adıyla yayınlanan çalışmasında her devirde büyük tarihi olaylara tanıklık eden bir ülkede sanatın dış etkilerden tamamen azade kalacağını düşünmenin doğru olmadığını kaydeden Arel, 1940'da daha milliyetçi bir söylem içinde ve bu tespiti inkâr eder biçimde bir yorumlama yöntemi benimsemiştir (1964, s. 19). Arel, burada kullandığı tartışmalı yönteminde neredeyse Yunan, Bizans, İran, Arap ve İslam öncesi Orta Asya'ya bütün Doğu İslam musiki geleneğini Türk musikisine bağlama yoluna gitmiştir (Arel, 1990). Bülent Aksoy'un da dikkat çektiği üzere Arel'in yaptığı şey kültür etnisizmini Türk musikisine uygulamak olmuştur. Böylelikle Gökalp'in yaklaşımını tersine çevirmiş ve onun medeniyet dairesinde ele aldığı Osmanlı musikisini "harsiyatımızın kıymetli bir cüz'ü"ne dönüştürmüştür. Bir başka ifadeyle Türkçü yaklaşımla aynı sorunu paylaşmaktan kurtulamamıştır (Aksoy, 2008, s. 150). Söz konusu tartışmalı bakış Arel'in öğrencileri tarafından da sürdürülür. Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedisi*'nde ortaya koyduğu görüş Arel'in tekrarı niteliğindedir. Aynı şekilde Arel'in öğrencilerinden Tanburi Laika Karabey [Akıncı]'nın hocasına ithaf ettiği çalışmasında ulaştığı neticeler orijinal olmaktan çok hocasının görüşlerinin yinelenmesidir. Ona göre Türk musikisi Türk'ün öz malı olup, başka milletlerden alınmamıştır. Bu musiki inkişaf kabiliyetine sahiptir. Türk musikisi kasvetli değildir sadece kullanılmamaktadır. Laika Karabey'in savunusu aynı zamanda ince bir nüans da içerir. O, Türk musikisine taraftar olmanın inkılap karşıtlığı ya da gericilik şeklindeki suçlamalara karşı bunun "Atatürk inkılabına muhalif bir hareket" anlamına gelmediğini özellikle vurgulama ihtiyacı hisseder (Karabey, 1963, s. 55).

Dönemin genel havasına bakıldığında 1930'ların ortalarına gelindiğinde musikinin bir topluluğu harekete geçirecek önemli sanatsal formlardan biri olduğu yönetici seçkinlerde kabul edilmekle birlikte ortaya çıkan ilk ürünlerin tatminkâr olmadığı anlaşılmaktadır. CHP'nin yayın organı konumundaki *Ulus Gazetesi*'nin (1936) haberinde; yaşanan zorluklar nedeniyle açlıktan milyonların kırıldığı Sovyet Rusya'da halkın tiyatroşunluk çekmediği belirtilmekte ve hükümetin 8000 tiyatro açmak için kolları sıvadığı şeklinde bilgilere yer verilmektedir. Habere göre Sovyetlerde müzik hemen

³⁰ 1936 yılında aldığı davet üzerine Türkiye'ye gelen Bartók, köyün ve şehrin halk ezgileri arasında başka hiç bir ülkede görülmemeyen bir kesim ayırımı varlığına işaret eder. Buna göre ilkinde Türkü, ikincisine Şarkı denilir. Türküler... Türk köylüsünce çalıp söylenen ezgilerdi, şarkılar ise vezni ve dili bakımından Arap etkisi gösteren, şehirlî, kültürlü sınıfların ezgileridir. Bartók, elbette Gökalp'çi bir hassasiyetle olaya yaklaşmaz bununla birlikte dönemin havasının onu da belli ölçülerde etkilediği düşünülebilir (Bartók, 1990, s. 48).

³¹ Bu çalışma yazarın Nisan 1939 - Kasım 1940 arasında çıkardığı *Türklük Mecmuası*'nda on dört geniş makale halinde yayınlanmış, yaşamının son yıllarında *Musiki Mecmuası*'nda da (no. 16-58) yeniden yayınlamıştır. 1969 yılında ise Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 1000 Temel Eser serisi içinde bastırılmıştır. Bu derlemeyi Arel'in öğrencilerinden Yılmaz Öztuna yapmıştır. Eserin ilk halindeki bazı bölümleri kitabı almamıştır (1990 yılında aynı eser Kültür Bakanlığı yayınlarından piyasaya çıkarılmıştır).

her ortamda, her pencerede ve sokaklarda ses vermektedir. Bu yazıda belirtildiği üzere Türk müzik yaşamında gerçekleştirilecek reformun akademik altyapısını oluşturmak üzere ülkeye davet edilen Hindemith'in "müzik sokaklara çıkmalı ve yığınlar arasında yayılmalıdır" şeklindeki görüşlerine kulak vermek gerekmektedir. Ulus Gazetesi'ne göre: "Şimdi mekteplerimizde ve caddelerimizde bazı marşlar ve türküler duyuyorsak da, bunların çoğu nağmesi nağmesine yabancı havaların aynılarıdır: üstelik içlerinde Türk kelimeleri de, pek acemi ve zevksiz olarak, eğilip bükülüp harab edilmiştir" (s. 1)³².

1938'de *Ar* dergisinin Atatürk'ün ölümünden hemen sonra yayımlanan özel sayısında Falih Rıfki Atay, Atatürk'ün müzik konusundaki görüşlerini, milliyetperverlik ve nasyonalizm yerine Kemalizm'in bakış açısıyla ele alınmasının nedenini şöyle açıklamaktadır: Çünkü Kemalizm, iki medeniyet ve kültür âlemi arasındaki tezdaları tasfiye etmiştir. Kemalizm'in musikisi, artık içinde bulunmakta olduğumuz Garb âleminin musikisidir. Ve bizim milli sesimiz, Rus sesi, Alman sesi, İtalyan sesi gibi, onun içinde yaratacağı hususiyetleri ile duyulacaktır. Alaturka musikiyi sevenler ve ona alışkınlıklarını muhafaza edenler, hatta yeniden alışanlar var. Sarayburnu nutkunda eski musikiyi reddeden Atatürk dahi, ondan yalnız zevk almakla kalmaz, usul ve makamlarını da bilirdi. Radyo idaresi, kendi alaturkacı müşterilerinin zevkini düşünebilir; kahveler, gazinolar ve serbest sahneler bu musikinin ticaretini yapabilir. Fakat devlet, ancak Garb musikisini himaye edecek, mektepler ancak onun ilmîni ve zevkini verecek, inkılap partisinin müesseseleri ancak onun terbiyesine hizmet edecektir. Divan Edebiyatı gibi, eski musiki de terk ettiğimiz medeniyet âleminin malı idi. Fuzuli gibi Dede'yi de büyük bulmamak ve onun eserleriyle iftihar etmemek mümkün müdür? Fakat ne o edebiyatı, ne de bu musikiyi devam ettirmeye imkân yoktur (Beşkurt, 2006, s. 87).

Millî musiki tartışmaları, 1930'ların sonundan itibaren hızını yitirirken millîlik vurgusu kültürel kurumların neredeyse bütününde öne çıkan bir söylem olmayı sürdürmüştür. Kültürel planlamacılık konusundaki girişimlerde güzel sanatların farklı alanlarında "millîlik teması" dönemin genel bir eğilimi halini almıştır. Bir yandan aydınlanmanın sonucunda oluşan evrensel değerleri benimseme, "muasır medeniyet" seviyesi olarak belirlenen düzeyi tutturma çabaları hâkim olurken diğer yandan seküler bir ulus devletin müzik gibi kültürel kurumları da yeniden yapılandırma yoluna gidiliyordu. Burada başrolü üstlenenler ise dönemin siyasi seçkinlerinin merkezinde yer aldığı kadrolardı.

Sonuç

Gregory Jusdanis (1998) millî edebiyatın icat edilmesini konu edindiği ufuk açıcı kitabında -*Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*- 18. yüzyılda edebiyatın kamusal alandaki en önemli kültürel güçlerden biri olarak ortaya çıkışına işaret ederken millî bir kültürün yaratılması sırasında orta sınıflar arasında ne şekilde değer kazandığını anlatır (s. 149). Aslında sanat kurumsallaşmış kamusal mekânlarda kendisine yer edinirken toplumu eğitime ve onu terbiye etme konusunda siyasi elitlere görülmedik bir olanak sağlamış oldu. Kimliklerin, ulusların inşa edildiği millîlik formu içinde yeniden üretildiği bir dönemde sanat da müzik, resim ya da drama boyutuyla olsun bu sürece eşlik etti. Milletlerin ve milliyetçiliğin geleneklerle birlikte birer icat olup olmadığı tartışmaları milletlerin genelde devletler tarafından kurgulandığı tezini sıklıkla ortaya koymaktadır. Milletler eğer hayal edilmiş topluluklar ise neden bir milletin müziği de icat edilmesin. Bir milletin üyeleri diğer üyeleriyle bölgesel uzaklıklardan ya da bunun gibi farklı sebeplerden dolayı tanışıyor olmasa da her birinin zihninde kendi toplumlarının müziği ve hayali yaşamaya devam edemez mi? Ortak bir geçmişi millîlik üzerinden bir kimlik yaratarak inşa etmek, onu mitleştirerek Orta Asya ve Anadolu eksenini üzerinden Türk

32 8000 Tiyatro. (1936, 7 Şubat). *Ulus Gazetesi*, s. 1.

milliyetçiliğinin “milli şuur”u ve milliyet duygusunu vurgulamak Türkiye’de ulus-devlet yolunda atılan önemli adımlardandır. Bilim, ahlak ve sanat alanında evrensellik ilkesini yakalamaya çalışan Cumhuriyet Türkiye’sinin kurucuları ve ideologları bir kanıda birleşerek Türkleşmek, laikleşmek ve çağdaşlaşmak olarak belirtilebilecek nosyonları formülleştirerek bunu geleneksel toplum yapısına uygulamaya çalışmışlardır. Adeta kısa sürede bir geçiş toplumu yaratarak erken modern toplumun prototipini sıkı bir bağla bir arada tutan sihirli sözcük bulunmuştur: *Millilik*. Bu sözcük ulus-devletin de kültüre bakışını biçimlendirmiştir. Bir toplumun ortak kültürel üretiminin en önemli unsurlarından olan müzik de bundan etkilenmiştir. Bu bakışa göre milletin karakteri ve şeylere yüklediği anlamı müzikle ifade ediş yollarını anlamak, farklı sesleri seçerek milli müzik inşasında dilin ve sesin ruhunu kavrayabilmek için halka gitmek gerekiyordu. Bu nedenle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ve hemen sonrasında müzikte yerel malzemelerin ilk kaynağı halktan alınarak dönüştürülmeye başlanmış, yeni dünyayla tanıştırılıp müziğe bambaşka ideolojik bir anlam yüklenmiştir.

Yeni Türk kimliğinin terk edilmeye çalışılan Doğulu imajı artık Batı’nın her türlü teknik ve ilmi bilgisıyla doldurularak kültür gündeminin ilk sırasında yer almaktadır. Milli mücadele yıllarında çok kültürlülük ve çeşitlilik içinde birliği vurgulayan çoğulcu söylem Cumhuriyet vizyonunda tek ses üzerinden ele alınarak kendisini anlamlı saydığı Batı medeniyeti normları üzerinden yapılandırılmıştır. Böylece dönemin anlayışına göre müzik millileşerek çağdaş bir içerik kazandırılması hedeflenmiştir. Tanzimat’tan beri süregelen Batılılaşma sonrasında alaturka-alafranga tartışmaları erken cumhuriyet döneminde eski ve yeni olarak algılanmış, bu zihniyet meselesi milliyetçilik ve kimlik konusundaki söylemin referansları haline gelmiştir. Burada özellikle Ziya Gökalp’in fikirleri yeni yönetici seçkinler arasında etkili olmuştur. Genç Cumhuriyet rejimi, kendi vatandaşını oluşturmak için kurumsal alanda girişimlerde bulunurken bunu teorik bir alt yapıyla da desteklemek durumundaydı. Nasıl ki “ıcat” edilmiş geleneklerin bir takım ritüelleri, kuralları ve semboller yoluyla çevrelenmiş, tekrar edilen davranış biçimleri yerleştirmeyi amaçlayan pratikleri varsa; Türkiye’de uygulanmaya çalışılan siyasi modernleşme projesinin içinde de bu örnekler yer almıştır. Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi bunlardan bazılarıdır. Amaç dil-kültür birliğiyle tarih bilincinin yerleşmesidir. Elbette müzik de siyasi söylemin dışında ele alınamayacak kadar önemli bir sanat ve araçtır. Dolayısıyla Türk müziğinin milliliği meselesi dönem siyasetinin yerli sesi gibidir. Bu sesin Acem’den, Arap’tan ve Bizans’tan kısacası “Osmanlı’dan” arındırıldığı düşünülse bile müziğin niteliğine dair tartışmalar müziğin kendi içerisinde, tarihsel-toplumsal gerçekliğinde tartışmaya açık bir şekilde devam edecektir. “Milletler dünyasında” yaşadığımızı unutmazsak her milletin milli ruhu ve iradesinin fiili temsili olarak kültür külliyatında yer alan “hakiki öz(ü)leri” vardır. Birlik ve beraberlik sağlayıcı, ilham veren, onları seferber eden, ortak düşleri yaratan kültürel unsurlar -ki bu yazıda vurgulan müzik- milliyetçiliğin iç dünyasındaki anahtar sözcüklerden yalnızca biridir. Kültürel ve siyasi biçimcilerce hem tarihsel hem de sosyolojik anlamda imgelemin yüksek düzeyde soyutlanmasıyla müzik sembolleştirilmiş ve toplumsal hareketlilik sağlayıcı konuma getirilmiştir. Toplumsal ve siyasi süreçlerle milli kimlik coğrafyasının bir parçası haline gelmek için sembolik süreçlerin gelişmesi gerekmektedir. Bu sembol, sanatlar içinde en gözde bağlayıcı etken olma özelliğiyle müziktedir. Ulus-devletler için gerekli olan tutkalı sağlayan müzik, zamansal dizilim açısından aynı süreçleri farklı kültürlerde milli nesne haliyle benzerlikler içererek sürdürmüştür.

Kaynakça Listesi

- Ahmad, F. (1993). *The Making of Modern Turkey*. London: Routledge.
- Ahmet Mithat Efendi (1995). *Jön Türk* (M. Belge, Çev. Yaz.). (1. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayıncılık. [1910].
- Akçura, Y. (2015). *Üç Tarz-ı Siyaset* (E. Z. Karal, Yay. Haz.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Aksakal, H. (2015). *Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım ve San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Anderson, B. (2004). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaşır, Çev.). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Arai, M. (1994). *Jön Türk Dönemi Türk Milliyetçiliği* (T. Demirel, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arel, H. S. (1964). *Türk Müsiki Üstüne İki Konferans*. İstanbul: İleri Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları.
- Arel, H. S. (1990). *Türk Müsiki Kimidir* (Y. Öztuna, Haz.). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, F. (2012). Hasan Âli Yücel'in Müsiki Dünyası, Türk Müsikiğine Bakışı ve "Millî Müsiki" Tartışmalarındaki Yeri, *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(4) 297-308.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Aslan, İ. (1949). *Müzik Dâvamız*. Adana: Bugün Matbaası.
- Aslantaş, S. (2008). II. Meşrutiyet Döneminde Bir Akademik Türkçü Dergi: Milli Tetebbu'lar Mecmûası, *Kebikeç*, sayı 26, İstanbul. (s. 209-220).
- Atay, F. R. (1936, 27 Şubat) Halkçı gençlik. *Ulus Gazetesi*, s. 1,2.
- Ayan, D. (2011). *Béla Bartók'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar*. İstanbul: Kitabevi.
- Ayas, G. (2014). *Müsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Aykut, Ş. (1936). *Kamâlizm*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim, Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1970, 20 Ağustos) "Türk Müziği", *Yeni Adam Gazetesi*, s. 2.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1934, 29 Kasım). "Ölen Musiki ve Doğmıyan Musiki", *Yeni Adam*, Sayı 48, s. 8
- Baltacıoğlu, İ. H. (1943, Haziran). "Hasan Cemil Çambel ile Görüştüm", *Yeni Adam Haftalık Fikir Gazetesi*. s. 6-7,11.
- Bardakçı, M. (1973). İsmail Baha Sürelsan ile Bir Konuşma, *Töre: Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, İstanbul, (24) 52-55.
- Bartók, B. (1990). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* (B. Aksoy, Çev.). İstanbul: Pan

Yayıncılık.

Behar, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik: Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayıncılık.

Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe: Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Beşkurt, H. A. (2006). *Cumhuriyet Dönemi Sanat Dergilerinde Türk Devrimi (1931-1950)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Boratav, P. N. (1931, 15 Mayıs). Fikir Hayatı / Edebiyat Fakültesi Talebe Cemiyeti'nin Konferansları, *Atsız Mecmua*, nr. 1, s. 20-21.

Canbay, A. (2015). Müzik Estetiği. Z. Nacakçı ve A. Canbay, (Ed.), *Müzik Kültürü* (2. Baskı) içinde (231-270). Ankara: Pegem Akademi Yayınları.

CHP Halkevleri Talimatnamesi (1932). Ankara. s. 6-7.

CHP Programı (1935). Ankara: Ulus Basımevi. s. 44.

Çakıroğlu, İ. (2015). Rauf Yekta Bey, Eski Türk Musikisine Dâir Tetebbular, Kökler, *Milli Tetebbular Mecmuası*, c. 1, s. 3, İstanbul Temmuz-Ağustos, 1331 [1915], s. 457-463 (Osmanlıcadan Çeviri), *Art-Sanat*, 4, s. 217-229

Eriksen, T. H. (2004). *Etnisite ve Milliyetçilik, Antropolojik Bir Bakış* (E. Uşaklı, Çev.). İstanbul: Avesta Basın Yayın.

Erkek, M. S. (2009). *II. Meşrutiyet Döneminde Türk Eğitim Sistemindeki Gelişmeler Ve Ethem Nejat Bey*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Bölümü, Tarih Öğretmenliği Programı, İzmir.

Erol, A. (2009a). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Eronat, C. (1999). Hasan Âli Yücel'in TBMM Konuşmaları ve İlgili Görüşmeler, Ankara: TBMM Yayınları, s. 157-158.

Ethem Nejat (1913, Mayıs). Müdafaa-i Milliye ve Terbiye IV, *Yeni Fikir*, II (11) 332.

Gazimihal, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Musikî İstikbâlimiz* (M. Özarslan, Haz.). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Gellner, E. (2006). *Uluslar ve Ulusçuluk* (B. Ersanlı ve G. G. Özdoğan, Çev.). İstanbul: Hil Yayın.

Gökalp, Z. (1972). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Gökalp, Z. (2009). *Küçük Mecmua* (Ş. Filiz, Çev.). Antalya: Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları.

Gürpınar, H. R. (1967). *Acı Gülüş (Tebessüm-ü Elem)*. İstanbul: Atlas Kitabevi. [1923]

Hançça, B. B. (2001). *Bir Folklorcu olarak Yusuf Ziya Demircioğlu*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla.

Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge

University Press.

Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (Y. Alogan, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.

Hobsbawm, E. (1999). *İmparatorluk Çağı 1875-1914* (V. Aslan, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Hobsbawm, E. (1999a). *Tarih Üzerine* (O. Akınhay, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İşıklı, S. (1973, Mayıs). Milli Musikimiz Hakkında, *Töre: Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (24) 44- 47.

İşıktaş, B. (2016a). Mûsikî İnkılâbı'nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak, *Rast Müzikoloji Dergisi*, IV, (1) 1111-1126.

İşıktaş, B. (2016b). *Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Geçiş Sürecinde Modernleşme, Bireyselleşme ve Virtüözite İlişkisi: Şerif Muhiddin Targan*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

İnalçık, H. (2007). *Atatürk ve Demokratik Türkiye* (2. Baskı). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Jusdanıs, G. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kaplan, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji* (2. Baskı). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

Karabey, L. [Akıncı]. (1963). *Garplı Gözüyle Türk Musikisi*. İstanbul: Doğan Güneş Yayınları.

Karpat, K. H. (2003). *Osmanlı Nüfusu*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Karpat, K. H. (2006). Osmanlı İmparatorluğu'nun Son Dönemlerinde Millet ve Milliyetçilik. *Osmanlı'da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma* içinde (427-442). (D. Özdemir, Çev.). Ankara: İmge Yayınları.

Kaya, Y. (2012). Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak Musiki İnkılabı. *History Studies: International Journal of History*, 4 (1) 279-298.

Keyder, Ç. (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kreft, L. (2014). Sanat ve Siyaset: Sanatın Siyaseti ve Siyasetin Sanatı. A. Artun, (Ed.), *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika* içinde (9-48). İstanbul: İletişim Yayınları.

Lewis, B. (2002). *What Went Wrong? Western Impact and Middle Eastern Response*. London: Phoenix.

Mardin, Ş. (2006). *Türk Modernleşmesi*. (16. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Marx, J. (1949, Mart). Ecnebilerin Türk Musikisi Hakkında Görüşlerinden Profesör Joseph Marx'ın Fikirleri, *Musiki Mecmuası* (13) 11-12,17.

Mihalzâde, M. R. (1924, Ağustos). Eser-i Musikide Milliyet. *Dârülelhân Mecmûası*, no. 4, (150-156).

Miller, H. M. (1955). *History of Music*. USA: Barnes & Noble, Inc.

Muallim Mecmuası (5 Temmuz 1332), Musiki Cemiyeti. *Muallim Mecmuası*, 1 (1) 58. [1916]

Nadi, Y. (1934, Kasım). Evrensel Musikiyi Yaymak İçin Gösterdiğimiz Yol, *Cumhuriyet*, s. 1.

Ortaylı, İ. (2006). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. (25. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Özkırmılı, U. (2010). *Milliyetçilik Üzerine Günel Tartışmalar Eleştirel Bir Müdahale*.

İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Öztürkmen, A. (2006). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Paçacı, G. (1999). Cumhuriyet’in Sesli Serüveni. G. Paçacı, (Ed.), *Cumhuriyet’in Sesleri* içinde (10-29). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Refiğ, G. (1991). *A. Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Müsikîsi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Resmi Gazete (1934, 4 Temmuz). Milli Musiki ve Temsil Akademisininin Teşkilat Kanunu, 900.

Smith, A. (2017). *Etno-Sembolizm ve Milliyetçilik* (B. F. Çallı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.

Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları, *Folklor/ Edebiyat*, (17) 101-102.

Takvîm-i Vekâyi, 20 Zilkade 1286 / 21 Şubat 1869, s. 2-3

Tanilli, S. (1994). *Uygurluk Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tekelioğlu, O. (2005). An Inner History of “Turkish Music Revolution”-Demise of a Music Magazine, Sufism, Music and Society in Turkey and the Middle East in (100), e-Library: Taylor & Francis.

Tekelioğlu, O. (1999). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları. G. Paçacı, (Ed.), *Cumhuriyet’in Sesleri* içinde (40-49). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Turan, N. S. (2005, Eylül-Kasım). Bernard Lewis’in Düşündürdükleri, *Müzik ve Toplum*, (18) 12-15.

Tüfekçi, M. E. (2011). *Ulusal Kimliği Tiyatro İle Kurmak: Türk Tiyatrosunun Kimlik İnşasındaki İşlevi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara.

Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin 4. Dönem 4. Toplanma Yılıını Açarken, (1 Kasım 1934). TBMM Zabıt Ceridesi, c. 25, s. 3.

Uludağ, O. Ş. (2009). *Bir Kültür Savaşçısı: Musiki Yazıları* (İ. E. Yıldızeli, Haz.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ülken, H. Z. (2013). *Millet ve Tarih Şuuru*. (2. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Üstel, F. (1999). 1920’li yıllarda ve 30’lu Yıllarda “Milli Musiki” ve “Musiki İnkılâbı”. G. Paçacı, (Ed.), *Cumhuriyet’in Sesleri* içinde (40-49). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Williams, R. V. (1963). *National Music and Other Essays*. Amen House, London: Oxford University Press.

Yahya K. [Beyatlı]. (1992). *Azîz İstanbul*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları

Yekta, R. (1997). Ziya Gökalp Bey ve Millî Musikimiz Hakkındaki Fikirleri (I) (İ. Akçay, Haz.). *Musiki Mecmuası*, (50. Şeref Yılı Sayısı 3), No: 458, 5-7. [1925].

Yenituna, B. (2013). *1930’lar Türkiye’sinde Bir Modernleşme Aracı: Basın*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı, İstanbul.

Yıldırım, M. A. (2010). *Tanzimat Döneminde Meslek Okulları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih (Yakınçağ Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara.

Yönetken, H. B. (2012a). Milli Musikî Hangi Musikîdir?, *Halil Bedii [Yönetken]’den Seçme Müzik Makaleleri* içinde (63-68). (C. Tebiş ve B. Kahraman, Haz.). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

[1927].

Yönetken, H. B. (2012b). Milli Musiki. *Halil Bedii [Yönetken]’den Seçme Müzik Makaleleri* içinde (23-27). (C. Tebiş ve B. Kahraman, Haz.). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, [1924].

Yönetken, H. B. (2012c). Musikî ve Hayat, *Halil Bedii [Yönetken]’den Seçme Müzik Makaleleri* içinde (50-51). (C. Tebiş ve B. Kahraman, Haz.). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları. [1926].

Zürcher, E. J. (1995). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.