

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME POLİTİKALARI İÇERİSİNDE “MİLLÎ MÜZİK” OLGUSU VE HALİL BEDÎ YÖNETKEN

Erdal KURTÇU

Arş. Gör. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi, erdal_kurtcu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7370-6210

Kurtçu, Erdal. "Erken Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Politikaları İçerisinde 'Millî Müzik' Olgusu ve Halil Bedî Yönetken". idil, 93 (2022 Mayıs): s. 635-652. doi: 10.7816/idil-11-93-02

ÖZ

Türk tarihinde modernleşme süreci; siyasi, askeri, hukuki, ekonomik ve sosyal alanlarda ortaya konulan yenilik hareketleri ile Osmanlı döneminde başlamış ve bu süreç Türk düşünce sisteminde önemli değişimlerin temelini oluşturmuştur. Ülkemizde birçok alanda etkileri görülen bu sürecin müzik alanına yansımaları, Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet dönemi arasında bazı farklılıklar taşımaktadır. Erken Cumhuriyet dönemi ele alındığında, millî müzik kavramı ve bu çerçevede Türk kültürünü yansıtan, uluslararası boyutta temsil gücüne sahip millî ve çağdaş bir müzik oluşturulması üzerine yürütülen çalışmaların öne çıktığı görülmektedir. Dönemin müzik politikalarının belirlenmesinde Ziya Gökalp'in fikirleri başat rol oynarken, "millî müzik" kavramı da bu dönemde ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, dönemde yaşamış olan önemli Türk müzikologlarından Halil Bedî Yönetken'in, harf inkılabı öncesinde yayımlanmış olan çeşitli makaleleri incelenerek konu ile ilgili görüşlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, Yönetken'in Batı müziği form ve teknikleri ile "Türk'ün öz sesi" olarak nitelediği "halk müziği" öğelerinin sentezlendiği millî ve çağdaş bir müzik oluşturulması konusunda; medeniyet, milliyet ve hars kavramları üzerine şekillenen düşünceleri ile yol gösterici bir rol üstlendiği ve bu düşüncelerinin oluşmasında Ziya Gökalp'in fikirlerinin önemli ölçüde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar kelimeler: Modernleşme, millî müzik, Halil Bedî Yönetken, erken Cumhuriyet dönemi, Osmanlı Türkçesi.

Makale Bilgisi:

Geliş: 12 Mart 2022

Düzeltilme: 14 Nisan 2022

Kabul: 17 Mayıs 2022

© 2022 idil. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Modernleşme, 18. yüzyıl itibarıyla kavramsallaşmış ve 19. yüzyıl itibarıyla dünyanın bütün uluslarını etkileyen bir dönüşüm süreci olarak yaşanmıştır (Doğruöz, 2018: 70). Modernleşme süreci Türkiye’de iki dönem içerisinde değerlendirilebilir. İlk dönem, Tanzimat’ın ilanını hazırlayan süreçlerle başlayıp Cumhuriyet’in ilanına kadar sürerken, ikinci dönemi ise Cumhuriyet’in ilanı ve onu izleyen süreci kapsamaktadır (Akkol, 2018: 310). Türkiye’de modernleşme olgusu, süreç içerisinde Batı medeniyetinin örnek alınması sebebiyle, Batılılaşma adıyla da anılmaktadır. Batılılaşma, her yönüyle batıya benzemek ve batı merkezli bir medeniyet anlayışı içerisinde kendini baştan yapılandırmak demektir (Mardin, 1991: 11-13 akt. Baran 2013: 63). Ortaylı (2007), Batılılaşma ve modernleşme arasındaki farkı şöyle açıklamaktadır. “Batılılaşma, batının tahribatına karşı, onu tanıma ve ona uyum sağlama zorunluluğu ile ortaya çıkmış bir hesaplama, didişme meselesi ve var olma refleksidir. Oysa modernleşme yalnızca bu değil, yanı sıra her milletin kendine özgü özellikleri olan kültürleşme sorununu çözme sürecidir.” (Baran, 2013: 64). Modernleşme kuramı, Aydınlanma dönemi ile ortaya çıkan yeni şartları belirleyerek, tespit edilen sorunları çözme amacı ile kendine has bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu süreç, hem batı Avrupa hem de dünya için yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemin öncesi geleneksele ilişkindir ve geride kalmalıdır. Sürecin devamı ise “modern” olandır, yeni ve geleceğe egemen olanı ifade etmektedir (Şallı, 2017: 55). Bu çalışmada, Türk müziğinde Cumhuriyet dönemi ile birlikte ivme kazanan ve temelde milli müzik kavramı etrafında şekillenen modernleşme süreci politikalarının araştırılması ve bu çerçevede dönemin öne çıkan isimlerinden olan Halil Bedi Yönetken’in milli müzik ile ilgili görüşlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Yönetken’in konu ile ilgili görüşlerine yer verdiği “Milli Musiki” (1924), “Musiki ve Hayat” (1926) ve “Milli Musiki Hangi Musikidir?” (1927) isimli üç makalesi, Kolukırmık (2019), Kahraman ve Tebiş (2012)’in çalışmaları içerisinde tespit edilmiş, daha sonra orijinal metinleri üzerinden çevri-yazımı yapılmış ve incelenmiştir. Metinler, yazıldığı dönem itibarıyla günümüz Türkçesine oldukça yakın olmakla birlikte, günümüzde kullanımı yitirilen kelimeler dipnotlarla açıklanarak metnin daha kolay anlaşılır bir hale gelmesi sağlanmıştır. Araştırmada genel tarama modeli ve doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. “Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tamamı ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde gerçekleştirilen tarama çalışmalarıdır” (Karasar 2018: 111). Doküman analizi yöntemi ise, “yazılı belgelerin içeriğinin titiz ve sistematik bir şekilde incelenmesi için kullanılan nitel bir araştırma yöntemidir. (Wach, 2013). Bu yöntem, nitel araştırmalarda kullanılan diğer yöntemlere benzer şekilde anlam çıkarmak, konu hakkında bir anlayış oluşturmak ve ampirik bilgi geliştirmek üzere kullanılmaktadır (Corbin & Strauss, 2008 akt. Kıral, 2020: 173)”.

Erken Cumhuriyet Döneminde Modernleşme Süreci ve Milli Müzik Olgusu

Türkiye Cumhuriyeti devleti, “Türk etnik kimliğine dayanan ve köklerinin Orta Asya’da olduğuna inanılan bir tarih tezi ile 1923 yılını bir milat kabul etmiştir” (Katoğlu, 1992: 422 akt. Öztürk, 2002: 1). Müzik, bir milletin sahip olduğu ayırt edici unsurların en önemlilerinden biridir (Çetinkaya, 1999: 89). Bu dönemde müzikte yenilik düşüncesini ortaya koyan Atatürk, "Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir..." şeklindeki sözleri ile toplumsal değişim ile müzikteki değişim arasındaki ilişkinin önemini vurgulamaktadır. Bir ulusu oluşturan bireylerin müzikle ilişkisi ve toplumsal düzen arasında ilişki kurulması, oldukça sık başvurulan benzetmelerden biridir (Yurtseven ve Sağer, 2018: 124). Bu sebeple, toplumsal dönüşümlerin önemli vasıtalarından olan müzik, modernleşme süreci içerisinde hem ülkemizde hem de dünyada önemli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır (Doğruöz, 2018: 70).

Türkiye’de, müzik alanında modernleşme süreci Osmanlı döneminde başlamıştır. Bu dönemde modernleşmenin “müziğe ilk yansımaları saray müziğinde ortaya çıkan gelişmelerdir. 17. yüzyıl ve devamında saray Batı müziği ile tanışmıştır. Bandonun, mehter takımının yerini alması Osmanlı döneminde müzikte yaşanan önemli bir gelişmedir. 17. yüzyıl itibarıyla Batılı yaşam tarzına yönelik olarak toplumsal anlamda bir değişim ve dönüşümün etkisiyle İstanbul’da Batı müziği yapılan müzikholler açılmıştır. Böylece batı müziği grupları İstanbul’u da konser programlarına dâhil etmeye başlamışlar ve bu sayede İstanbul çok sesli müzik ile tanışmıştır. Saray çevresinde, konaklarda ve ticaretle uğraşan zengin-soylu kesimde Batı müziği ile ilgilenmek moda olarak görülmüştür. Bunun bir sonucu olarak piyano, konaklarda ve zengin ailelerin evlerinde görünür hale gelmiştir” (Akkol, 2018: 312). III. Selim döneminde önem verilen klasik Türk müziği II. Mahmut ile birlikte gözden düşmeye başlamış ve II. Abdülhamid ile birlikte Batı müziğine yönelim artmıştır. Türk müziğinin gücü azalmıştır (Aksoy, 1985: 1226). Osmanlı’nın son döneminde başlayan bu süreç, Cumhuriyet döneminde hızlanarak devam etmiştir. “Söz konusu sürecin özünde ulusallık,

yönteminde çağdaşlık, niteliğinde evrensellik vardır. Bu ilkeler temelinde yaşanan değişime “Türk müzik inkılâbı” adı verilmiştir.” (Güdek, 2014: 632). Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte, Türk kimliği üzerine inşa edilen yeni ve modern devlet yapısı, beraberinde Batılı ülkelerin müzik alanında ulaştıkları yüksek teknik seviye, modern ve milli bir müziğe sahip olmamızın gerekliliği konusunda, başta Atatürk olmak üzere dönemin müzik otoriteleri içerisinde çeşitli düşüncelerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu sebeple, Cumhuriyet dönemi modernleşme politikaları değerlendirildiğinde, “millî müzik” kavramının dönemde Türk müziğinin modernleşmesi ile ilgili gerçekleştirilen uygulamaların temelini oluşturduğu görülmektedir. Atatürk, millî müzik konusu üzerinde hassasiyetle durmuş ve Türk millî müziğinin oluşturulması üzerine gerçekleştirilen çalışmalara oldukça önem vermiştir. Atatürk’e göre; “Türk millî müziği özünü ulusal müziğin esas temelini oluşturan halk müziğinden alan çoksesli bir müzik olmalıdır. Bu sebeple ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla yükselerek uluslararası müzikte yerini alabilir” (Uçan, 1997: 45; Güdek, 2014: 632-633) Atatürk bu ifadeleri ile millî ve modern bir müziğe duyulan ihtiyacın gerekçesi ve bu süreçte atılması gereken adımlarla ilgili görüşlerini belirtmiştir. Cumhuriyet dönemi müzik politikaları içerisinde, Ziya Gökalp oldukça önemli bir yere sahiptir. Gökalp, hars ve medeniyet ayrımı üzerinden geliştirdiği, halk ezgilerinin Batı teknikleri ile işlenmesi ve bu yolla Türk millî müziğinin oluşturulması fikrini ortaya koymuştur. “Gökalp’ten önce onunkinden daha basit bir müzik sentezi anlayışı da bulunmaktadır. Necip Asım’ın (Yazıksız), 1918 yılında Türk Yurdu isimli bir dergide yayımlanmış olan “Dilimiz, Musikimiz” isimli makalesinde Anadolu halk şarkı ve türkülerinin toplanması ve bu eserlerden hareketle millî operalar, senfoniler ve oratoryolar bestelenmesi gerektiğini ateşli bir biçimde savunmuştur. Ancak Ziya Gökalp’ın müzik anlayışı Necip Asım’ın düşüncelerinden bir adım daha ileridir.” (Behar, 2005: 272). Ziya Gökalp 1923 yılında Türk milliyetçiliği üzerine birçok konuyu başlıklar altında toplayarak sunduğu, “Türkçülüğün Esasları” isimli kitabını yayımlamıştır. Kitabın “Millî Musiki” başlıklı bölümünde yer alan açıklamalarında, dönemde üç farklı müzik türü ile karşı karşıya olunduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki günümüzde Türk sanat müziği olarak adlandırılan Doğu müziği, ikincisi halk müziği, üçüncüsü ise Batı müziğidir. Gökalp, Doğu müziğinin Bizans’tan alındığı için Türk kültürünü yansıtmadığı, aynı zamanda çeyrek sesler sebebiyle armonize edilemediğini ifade etmektedir. Gökalp’e göre, halk müziği eski Türk müziğinin devamı olduğu ve dolayısıyla Türk kültürüne ait olduğu için millî bir değer taşımaktadır. Batı müziği ise Cumhuriyet’le birlikte kurulan ve yüzünü batıya dönen yeni medeniyetimizin müziğidir. Bu sebeple, Türk millî müziğinin bu iki türün birleşiminden doğacağını, Türk halk müziği eserlerinin Batı müziği kurallarına göre armonize edilmesiyle hem millî hem de batı standartlarında çağdaş müzik eserleri elde edilebileceğini ifade etmiştir. Bu düşünce genel itibarıyla kabul görmüş, ancak dönemin önemli müzik araştırmacıları motif ve tema konularının altını çizerek, halk müziği eserlerinin olduğu gibi alınması ve yalnızca armonize edilmesinin millî müziğin oluşturulması konusunda yeterli olmayacağı görüşü üzerinde birleşmişlerdir. Ziya Gökalp tarafından Bizans müziği olarak tanımlanan ve Osmanlı döneminin bir sembolü olarak değerlendirilen Doğu müziği ise, yasaklanmasına kadar giden süreçte uzun yıllar hararetle tartışmalara sebep olmuştur. Dönemin müzik otoriteleri, yüzyıllar içerisinde Doğu etkilerinin halk ezgilerine de sirayet etmiş olma ihtimali sebebiyle, salt Türk müziğine ulaşmanın halk müziği ile de mümkün olamayabileceğini düşünmektedirler.

Dönemde Türk sanat müziği geleneğinin itibarını kaybetmesi, gelenek temsilcilerini yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bir örnekle; bu arayışların yansımalarından biri “klasik koro” uygulamalarının geleneğe uygun hale getirilmesi olmuştur (Doğruöz, 2018: 79). Klasik koroda, ağır başlı icra, icra esnasındaki ciddi tavır, gelenek mensuplarınca temsil edilen bu müziğe itibar kazandırmak üzere ortaya konulan çabaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu çabalarla birlikte klasik koro, hem görüntü, hem de icra disiplini açısından, sergilenen bu duruş sayesinde konser salonlarına dâhil olabilmiş ve uzun mücadelelerle birlikte devletin resmi müzik topluluğu olmayı başarmıştır (Ayas, 2014: 350; Doğruöz, 2018: 79). Böylece, bugün Türk sanat müziği olarak adlandırılan bu müzik türünün ötekileştirilmesi uzun sürmemiş, Türk müzik sanatı içerisindeki yerini korumuş ancak millî müziğin oluşum sürecinde daha çok halk müziği öğelerinden yararlanılmıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında, Atatürk’ün teşvikiyle “batının müzik tekniğini öğrenmeleri, modern millî Türk müziğini oluşturmaları ve yeni besteciler yetiştirerek Çoksesli Çağdaş Türk Müziği ekolünü kurmaları için yurtdışına öğrenciler gönderilmiştir. Bu kapsamda Türk müzik tarihi literatüründe Türk Beşleri olarak anılan; Ahmed Adnan Saygun (1907-1991), Cemal Reşit Rey (1904-1985), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferid Alnar (1906-1978) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) müzik öğrenimi görmek üzere yurt dışına gönderilmiş, eğitimlerini başarıyla tamamlayarak ülkeye dönmüşlerdir.” (Deniz, 2016: 1179). Ülkeye dönen sanatçıların, döndükten sonraki çalışmalarını Reyhan Altınay şöyle özetlemiştir: “Otluzlu yıllarla birlikte

ülkeye dönen bu Türk sanatçılar, Türk Müziği- Batı Müziği sentezini oluşturacak çalışmalarda bulunmuşlar; öncelikle Anadolu müzik geleneklerini ve halk müziği eserlerinin tespit edilmesi üzerine çeşitli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu sayede Türk halk müziği alanındaki ilk bilimsel çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır.” (Etem, 2018, s.1). Halk şarkıları Türk besteciler tarafından Batının müzik tekniği ile çoksesli hale getirilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda Türk besteciler özgün eserlerini de halk şarkılarının melodik ve ritmik zenginliğinden yararlanarak oluşturmuşlardır (Deniz, 2016: 1179). Türk Beşleri ismi, Rus Ulusal Okulu’nun kurucuları olarak anılan Rus Beşleri’nden esinlenerek Halil Bedi Yönetken tarafından konulmuştur. Türk Beşleri aynı dönemde yaşamaları, klasik müziğe karşı ilgi duymaları, eğitimlerini tamamladıktan sonra Cumhuriyet’in resmi müzik politikalarını gerçekleştirmek üzere çalışmalar yapmaları ve bu çalışmalarında ulusal kaynaklara öncelik vermeleri gibi bazı ortak özelliklere sahip olmakla birlikte, kişilikleri ve eğitim farklılıkları sebebiyle aralarında üslup farklılıkları da bulunmaktadır. Bu sebeple, ulusalcı bir anlayış taşıyan Türk Beşleri’nin asıl amacı öncelikle Türk halk müziği ve geleneksel sanat müziğinin makamsal, melodik ve ritmik yapısı ile Batı müziğinin biçim ve tekniklerini sentezleyerek yeni eserler bestelemek olsa da ileriki zamanlarda kendi benzersiz duyuş ve düşüncelerini geliştirme yoluna gitmişlerdir (Uluskan, 2022, 2). Bu bilgilerle, Cumhuriyetin ilk yıllarında uygulanan müzik politikaları içerisinde Atatürk ve Ziya Gökalp’in görüşlerinin belirleyici bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dönemde gerçekleştirilen uygulamalar; yeni eğitim kurumları açılarak müzik eğitimcileri yetiştirilmesi, Türk müziğinin teorik eksikliklerinin giderilerek bilimsel bir temele oturtulması üzerine çalışmalar yürütülmesi, müzik eğitiminde kullanılmak üzere metodolojik çalışmalar yayımlanması, ünlü operaların Türkçeye çevrilmesi ve ilk Türk operasının bestelenmesi, yetenekli gençlerin müzik öğrenim görmek üzere Avrupa’ya gönderilmesi ve halk ezgilerinin derlenmesi üzerine çalışmalar yürütülmesi şeklinde sıralanabilir. Halil Bedi Yönetken, Mahmut Ragıp Gazimihal, Rauf Yekta Bey, Musa Süreyya Bey, Muallim Kazım Uz, Abdülkadir Töre, Ahmet Muhtar Ataman, Osman Zeki Üngör, Muallim İsmail Hakkı Bey, Mehmet Zati Arca, Muhiddin Sadık Bey gibi isimler, dönemde, nazari çalışmaları ve müzikolojik yaklaşımlarıyla sürece katkıda bulunan isimlerin en önemlilerindendir.

Halil Bedi Yönetken

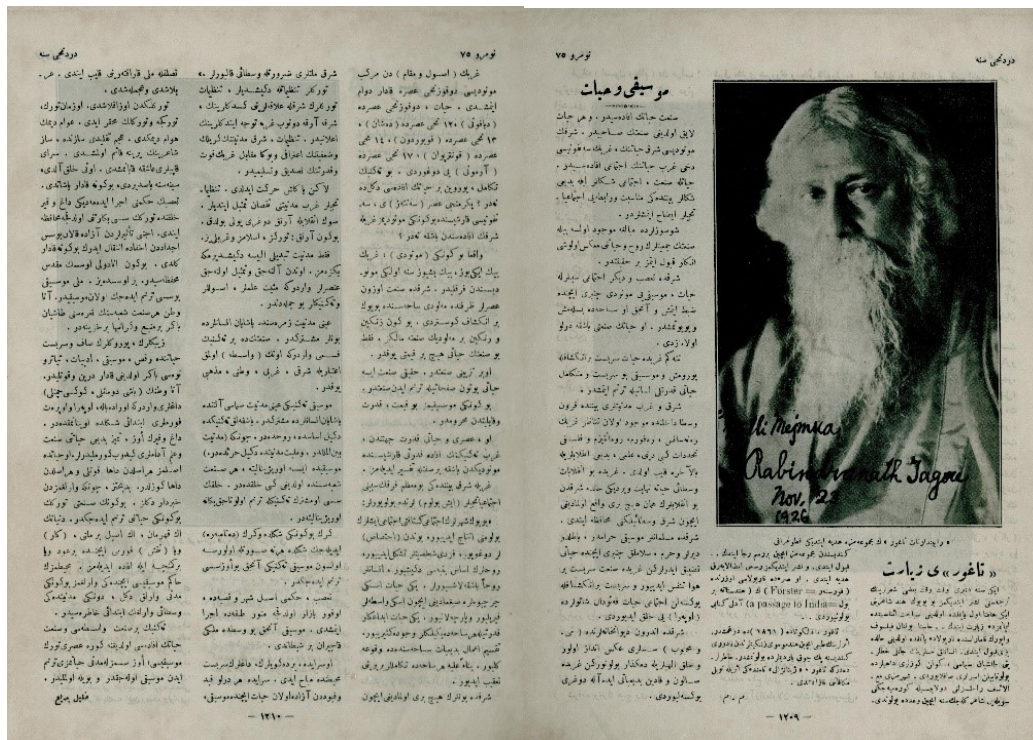
Halil Bedi Yönetken, 15 Mayıs 1899 tarihinde Bursa’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Bursa Sultânî’sinde tamamladı. Mustafa Rahmi Otman’dan müzik dersleri aldı ve klarnet çalmaya başladı. Yükseköğrenimini İstanbul Muallim Mektebi’nde tamamladı. Mezun olduktan sonra Bursa ve İstanbul’daki çeşitli okullarda müzik öğretmenliği olarak görev yaptı. 1928 yılında, dönemin Milli Eğitim Bakanlığı olan Maarif Vekâleti tarafından pedagoji öğrenimi görmek üzere Çekoslovakya’ya gönderildi. Burada Prag Devlet Konservatuvarında öğrenim gördü ve 1932 yılında eğitimini başarıyla tamamladı. Bir yıl süreyle çalışmalarını Berlin ve Paris’te sürdüren Yönetken, 1933 yılında Türkiye’ye döndü. Yurda döndükten sonra, “özellikle 1934 yılında müzik hayatının kalkındırılması, kültür ve müzik politikaları üzerine düzenlenen çok çeşitli toplantılara katıldı. Atatürk’ün yönlendirmeleri ile 26 Kasım 1934 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen başkanlığında 60 katılımcı ile düzenlenen ilk Müzik Kongresi’ne davet edilmiş müzisyenlerden biri oldu. Güzel Sanatlar Şubesi Müdürlüğü ve Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü Şefliği görevlerine getirildi. Ankara Radyosu için müzik programları hazırladı ve sundu. Yönetken, 1935 yılı itibarıyla Ankara Devlet Konservatuvarı’nın kurulması için gerçekleştirilen çalışmalara katıldı. Aynı yıl, Musiki Muallim Mektebinde öğrenci korosu kurdu. Konservatuvarda işitme öğretmenliği ve öğrenci korosunda yönetmenlik yaptı. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümünde pedagoji öğretmenliği ve Ankara Radyosu’nda tonmaister görevlerinde bulundu” (Şenel, 2010). Ankara Radyosunda yürüttüğü tonmaister görevi esnasında aynı zamanda müzik programları hazırladı ve sundu. “Programları esnasında içten, sade ve sıcak sunuculuğuyla geniş bir dinleyici kitlesinin sempatisini kazandı” (Say, 2004: 1270). “Radyo programlarında toplumun eğitilmesine yönelik ele aldığı konuların yanı sıra, kitap, makale, çeviri, beste, uyarılama, metot gibi tüm çalışmalarında daha iyi ve uluslararası ölçeğe uygun bir eğitimi hedefledi. Makalelerinde müzikolojik konulara fazlaca yer verdi. Ses sistemleri, dönemler, çalgılar, türler, ritimler, sanat kurumları, besteciler, müzik eserleri, Türk ve Avrupa müzikleri arasında müzikolojik karşılaştırmalar, kimlik arayışları üzerine müzikolojik yaklaşımlar, Türk Müzik tarihi ile ilgili belge ve bilgiler, Türk müziğinin sorunları gibi konular bunların bazılarıdır” (Şenel, 2017). 1935 yılından itibaren folklor üzerine araştırmalar yapan Yönetken, 1937- 1951 yılları arasında, Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen derleme çalışmalarına katıldı (Say, 2004: 1270). Bu çalışmalar içerisinde, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin ve Muzaffer Sarısözen gibi, o dönemin önde gelen bestecileri ve araştırmacıları da yer aldı. Bu sayede birçok halk müziği eseri plaklara kaydedildi ve arşivlendi

(Şahinkaya, 2014: 186-187). Yönetken, 1950'li yıllarda İstanbul'a tayin oldu ve uzunca bir dönem İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Folklor öğretmenliği yaptı. TRT İstanbul Radyosu'nda tonmaister, prodüktör ve sunuculuk ve müzik danışmanlığı görevlerinde bulundu. Emekliliğinin ardından TRT ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'daki görevlerine devam etti (Şenel, 2010). Halil Bedi Yönetken'in bilinen bazı eserleri: İlk Mekteplerde Gınanın Usul Tedrisi, İlkokul Şarkıları, Derleme Notları I, Elli Okul Şarkısı, Yirmi Beş Çocuk Şarkısı, Diskotek Kılavuzu, Lise Müzik Kitabı (Saygun ile birlikte), Halkevlerinde Halk Müziği ve Oyunları Üzerinde Nasıl Çalışılmalı, Okullarda Müzik Eğitimi ve Öğretim Metotları ve İlkokullarda Müzik Kılavuzu isimli eserleridir. Ayrıca, "Müzik Formları", "Yığitlik Ezgileri", "Türk Müzik Folklorunda Kullanılan Terimler" isimli yayımlanmamış üç kitabı daha bulunmaktadır. Halil Bedi Yönetken, folklor ve müzik eğitimi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalara ek olarak, eleştirel çalışmaları ile de Türkiye'de çok sesli müziğin gelişimine katkılarda bulunmuştur (Say, 2004: 1270). Yönetken 28 Aralık 1968 yılında geçirdiği kalp rahatsızlığı sonucunda İstanbul'da hayata veda etmiştir.

Halil Bedi Yönetken'in "Millî Müzik" Üzerine Yazılarının Günümüz Türkçesine Çevirisi

Bu bölümde, Halil Bedi Yönetken'in harf inkılabı öncesinde çeşitli mecmualarda yayımlanmış olan ve "millî müzik" konusu ile ilgili açıklamalarda bulunduğu "Musiki ve Hayat", "Millî Musiki" ve "Millî Musiki Hangi Musikidir?" başlıklı makalelerinin, Osmanlı Türkçesinden günümüz Türkçesine çevirilerine yer verilmiştir.

Musiki ve Hayat



Resim 1. Halil Bedi Yönetken'in 1 Kanunuevvel 1296 tarihli "Musiki ve Hayat" isimli makalesi.

Sanat hayatın ifadesidir ve her hayat layık olduğu sanatın sahibidir. Şarkın¹ monodisi Şark hayatının, garbın² senfonisi dahi garb hayatının içtimai³ ifadesidir. Hayatla sanat, içtimai şekiller ile bedii⁴ şekiller

¹ Şark: Doğu.

² Garp: Batı.

³ İçtimai: Toplumsal, topluluğa ait, sosyal.

⁴ Bedii: Ebedi ve güzel olan, ilahi ve güzel eserlere mütâallik bulunan, estetik.

beynindeki⁵ münasebet ve rabıta⁶ içtimaiyatçılar izah etmişlerdir. Şu sözlerde mübalağa mevcut olsa bile sanatın cemiyetlerin ruh ve hayatını makes⁷ oluşu inkâr kabul etmez bir hakikattir. Şarkta taassup⁸ ve diğer içtimai sebeplerle hayat, musikiyi monodi çemberi içinde zapt etmiş ve ancak o sahada beslemiş ve büyümüşdür. O hayatın sanatı başka türlü olamazdı. Nitekim garpta hayat serbest bir inkişaf⁹ yürümüş ve musiki bu serbest ve mütekâmil¹⁰ hayatı kudretli lisaniyla terennüm¹¹ etmiştir. Şark ve Garp medeniyetleri beyinde kurun-i vusta¹² dâhilinde mevcut olan tenazur¹³ garbın Rönesans, reform ve romantizm ve felsefi teceddüd¹⁴ gibi dini, ilmi, bedii inkılaplarıyla bilahare kayboldu. Garpta bu inkılabat, vusta-i¹⁵ hayata nihayet verdiği halde Şarktan bu inkılapların hemen hiçbir vaki¹⁶ olmadığı için Şark vustailiğini muhafaza etti. Şarkta Müslümanlar musiki haramdır, batıdır derler ve harem selamlık çemberi içinde hayatı tazyik¹⁷ ederlerken garpta sanat serbest bir hava teneffüs ediyor ve serbest bir inkişaf⁹ yükselen içtimai hayat feodal şatolarda (opera) yı halk¹⁸ ediyordu. Şarkta Enderun divanhanelerinde (mey ve mahub) sesleri aks-endaz¹⁹ olur ve halk ilahileriyle dem-güzar²⁰ bulunurken Garpta salon ve kadın bediiyatı ideale doğru yükseliyordu.

Garbın (usûl ve makam) dan mürekkeb²¹ monodisi dokuzuncu asra kadar devam etmişti. Hayat, dokuzuncu asırda (diyafoni), 12. asırda (descant), 13. asırda (fauxbourdon), 14. asırda (kontrpuan), 17. Asırda (armoni) yi doğurdu. Bu teknik tekâmül²², yürüyen bir hayatın ifadesi değil de nedir? Yirminci asır (sentez)i, senfonisi karşısında bugünkü monodimiz garpla şarkın ifadesinden başka nedir? Vâki'a bugünkü (monodi), garbın bin iki yüz, bin beş yüz sene evvelki monodisinden farklıdır. Şarkta sanat uzun asırlar zarfında melodi sahasında büyük bir inkişaf gösterdi. Bugün zengin ve rengin bir melodik sanata malikiz²³. Fakat bu sanatın hayati hiçbir kıymeti yoktur. O bir tezyini²⁴ sanattır. Hakiki sanat ise hayatı bütün safahatıyla terennüm eden sanattır. Bugünkü musikimiz bu kıymet, kudret ve kabiliyetten mahrumdur. O, asri ve hayati kudret cihetinden, Garp tekniğinin ifade kudreti karşısında monodikten başka bir sıfatla tefsir edilemez.

Garpla şark beynindeki bu muazzam farkın sebebini içtimaiyatçılar (iş bölüm)lerinde buluyorlar: büyük şehirlerin içtimai kesafeti içtimai işlerin bölümünü intac²⁵ ediyor, bundan (ihtisas)lar doğuyor, ferdi şahsiyetler teşekkül²⁶ ediyor, ruhların esas bünyesi değişiyor, insanlar ruhen başkalaşıyorlar. Yeni hayat eski çerçevelere sığmadığı için eski vasıtalar kırılıyor ve parçalanıyor. Yeni hayat ibdâkâr²⁷ kudretiyle her sahada yenilikler vücuda getiriyor. Taksim-i a'mal²⁸ bediiyat sahasında da vukua geliyor. Binaenaleyh her sahada tekâmüller birbirini takip ediyor. Şarkta bunların hiçbir olmadığı için Şark milletleri zaruretle vustai kalıyorlar.

Türkler Tanzimat'la değiştiler. Tanzimat Türklerin Şarkla alakalarını kestiklerinin, Şarka arka dönüp garba teveccüh ettiklerinin ilanıdır. Tanzimat, şark medeniyetinin gerilik vaziyetinin itirafı ve buna mukabil garbın kuvvet ve kudretinin tasdik ve teslimidir. Lakin yanlış hareket edildi. Tanzimatçılar garb medeniyetini noksan temsil ettiler. Son inkılapla artık doğru yolu bulduk. Bugün artık: Türk'üz, İslam'ız ve Garplıyız. Fakat medeniyet değiştirmek elbise değiştirmeye benzemez. Ondan alınacak ve temsil olunacak unsurlar vardır ki müspet ilimler, usuller ve teknikler bu cümledendir. Aynı medeniyet zümresinde yaşayan insanlarda

⁵ Beyinde: Arasında.

⁶ Rabita: Bağ, düzen, tertip.

⁷ Makes: Yansıtmak, yansıma yeri, ayna.

⁸ Taassup: Aşırı derecede körü körüne bağlılık, bir şeye veya bir kimseye taraflı olma.

⁹ İnkişaf: Açılma, meydana çıkma, ilerleme.

¹⁰ Mütekâmil: Kemalli, olgun.

¹¹ Terennüm: Güzel güzel anlatma, ötmek, musikileşmek.

¹² Kurun-i Vusta: Orta çağ.

¹³ Tenazur: Bir iş hususunda birbirine bakmak, birbirine karşı olmak, simetri hali.

¹⁴ Teceddüd: Tazelenme, yenilenme.

¹⁵ Vusta: Orta, ortası.

¹⁶ Vaki: Mevcut ve var olan, olan düşen konan, geçmiş olan, geçen.

¹⁷ Tazyik: Daraltmak sıkıştırmak, zorlama, baskı.

¹⁸ Halk: Yaratmak, icat, örneği ve benzeri olmayan bir şeyi yaratmak.

¹⁹ Aks-endaz: Çarpıp duran.

²⁰ Dem-güzar: Yaşayan, vakit geçiren.

²¹ Mürekkeb: Oluşan, bileşen, birkaç şeyden oluşturulan.

²² Tekâmül: Olgunlaşma, evrim, mükelleşme.

²³ Malik: Sahip, bir şeyin mülkiyetini elinde tutan.

²⁴ Tezyin: Süslemek, bezemek, donatmak.

²⁵ İntac: Neticelendirme, husule getirme, sona erdirmeye, doğurma, meydana getirme.

²⁶ Teşekkül: Şekillenme, meydana gelme.

²⁷ İbda: Benzersiz güzellikte yaratma, meydana getirme, yoktan örneksiz yaratma.

²⁸ Taksim-i a'mal: İş bölümü.

bunlar müşterektir. Sanatın da bir teknik kısmı vardır ki onun (vasıta) olmak itibarıyla şarkı, garbı, vatani, mezhebi yoktur.

Musiki tekniği, aynı medeniyet seması altında yaşayan insanlarda müşterektir. Başkalık teknikte değil esasta ruhtadır. Çünkü (medeniyet beynelmileldir²⁹ ve milliyet medeniyette değil harstadır³⁰). Musikide ise orijinalite her sanat şubesinde olduğu gibi halktadır. Halkın sesi, o müşterek teknikle terennüm olunacak yegâne orijinalitedir. Gerek bugünkü şekilde ve gerek (detampere) edilecek şekilde her ne suretle olursa olsun musiki tekniği ancak bu öz sesi terennüm edecektir.

Taassup, hükmünü asıl şehir ve kasabada, okuryazar oldukça münevver³¹ tabakada icra etmişti. Musiki ancak bu vasatta³² meleği kaçırın bir şeytandı. O sarayda, bir de köylerin, dağların serbest muhitinde mubah idi. Sarayda her türlü kayıt ve kuyuttan azade olan hayat içinde musiki, tasallüfle³³ milli karakterini kaybetti, Araplaştı, Acemleşti. Türklükten uzaklaştı. O zaman Türk, Türkçe ve Türklük muhakkar³⁴ idi. Avam³⁵ demek hevam³⁶ demekti. Acem taklidi sazende, saz şairinin yerine kaim³⁷ olmuştu. Saray kapıları âşığa kapanmıştı. O'nu halk aldı, sinesine bastırdı, bugüne kadar yaşattı. Taassubun hükmünü icra edemediği dağ ve kır halkında, Türk'ün sesi bekâretini oldukça muhafaza etti. Ecnebi tesirlerden azade kalan bu ses ecdattan ahfada³⁸ intikal ederek bugüne kadar geldi. Bugün Anadolu o sesin mukaddes muhafazasıdır. Biz o sesteyiz. Milli musiki bu sesi terennüm edecek olan musikidir. Ana vatan her sanat şubesinin narasını taşıyan bakir bir memba³⁹ ve giran-baha⁴⁰ bir hazinedir. Zeybeklerin, Yörüklerin saf ve serbest hayatında raks, musiki, edebiyat, tiyatro nüvesi⁴¹ bakir olduğu kadar derin ve kuvvetlidir. Ana vatanın (başı dumanlı, göğsü çemenli) dağları vardır ki orada bale, opera ve operet formları iptidai⁴² şekilde oynanmaktadır. Dağ ve kıyın öz, temiz bedii hayatını sanat ve ilim adamları gidip görmelidirler. O hayatta aslımız her asıldan daha kuvvetli ve her asıldan daha güzeldir. Bedbahtız, çünkü varlığımızdan haberdar değiliz. Bugünün sanatı, Türk'ün bugünkü hayatını terennüm edecektir. Dünyanın en kahraman, en asil bir milleti, (kâr) ve (nakş) formu içinde bir ud veya bir kemençe ile ifade edilemez. Muhitimizin hâkim musikisi içindeki varlığımız bugünkü medeni varlık değil, dünkü medeniyetteki vustai varlığın iptidai hatırasıdır.

Teknik, bir sanat vasıtası ve sanat hayatın ifadesi olduğuna göre asri⁴³ Türk musikisi, öz sesimizle medeni hayatımızı terennüm eden musiki olacaktır ve böyle olmalıdır.

²⁹ Beynelmilel: Milletlerarası, uluslararası.

³⁰ Hars: Kültür.

³¹ Münevver: Akıllı, âlim.

³² Vasat: İki şeyin arası, orta merkez, meydan, cemiyet muhiti, iç.

³³ Tasallüf: Kibirlenmek, övünmek.

³⁴ Muhakkar: Hakir görülen, hakarete uğramış.

³⁵ Avam: Halk, soylu veya bilinmeyen kimse, halktan ilmi irfanı kıt olan kimse.

³⁶ Hevam: Böcek.

³⁷ Kaim: Var olmak, ayakta durmak.

³⁸ Ahfad: Torunlar, hafidler, evlat oğulları, yardımcıları.

³⁹ Memba: Kaynak.

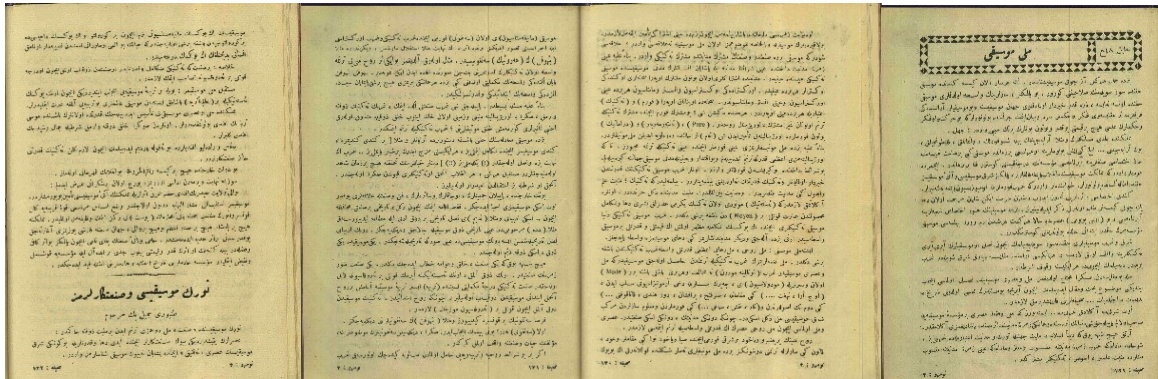
⁴⁰ Giran-baha: Kıymet ve pahası çok olan.

⁴¹ Nüve: Çekirdek, asıl, memba.

⁴² İptidai: İlk, evvela, başlangıca ait, en önce olarak.

⁴³ Asri: Modern, asra ait, çağa uygun.

Milli Musiki



Resim 2. Halil Bedi Yönetken'in 1 Haziran 1340 (1924) tarihli “Milli Musiki” isimli makalesi.

Bizde hemen herkes az çok musikişinastır. Eline her saz alan kimse kendinde musiki hakkında söz söylemek salâhiyetini⁴⁴ görür. Bu yalnız, sazlarının vasıta oldukları musiki hakkında olsa neyse, zerre kadar haberdar olmadıkları cihan musikisine ve bu musikiler arasındaki farklara dair mukayesevi fikir ve hükümler serd⁴⁵ ve beyan etmek cüretinde bulunurlar ki bu hareket ve o fikir ve hükümlerin ilmi hiçbir kıymeti yoktur ve bütün bunların bir tek sebebi vardır: Cehil.⁴⁶

Memlekette adi⁴⁷ mesleklerin ve mesela arabacılığın bile şoförlük, vatmanlık, faytonculuk, yük arabacılığı... ilh. gibi iş bölümlerine uğradığı bir zamanda musiki gibi bir sanat-ı nefisenin⁴⁸ hala ihtisası sınıflarına ayrılması müessesenin derece-i kıymetini gösterir fena bir bürhandır⁴⁹. İçimizde udiler vardır ki memleket musikisinde inkılap yapmaya kalkarlar, yalnız Şark musikisi ve atı⁵⁰ musikimiz hakkında itale⁵¹ lisanda bulunurlar. Hanendeler vardır ki Garp formlarıyla kompozisyon yapmaya yeltenirler. Kendi hususi dairelerini tecavüz⁵² edip, şayan-ı hürmet⁵³ iken şayan-ı merhamet olan daha pek çok kimseler misal olarak zikredilebilir. Bizde musikinin henüz ihtisas şubelerine ayrılmaması, bu (iş bölümü) asrında hala herkesin her şeyden dem vurabilmesi⁵⁴ musiki müessesemizin ne kadar iptidai halde bulunduğunu göstermektedir.

Şark ve Garp musikileri hakkında söz söyleyebilmek için nasıl o musikilerin ayrı ayrı tekniklerine vakıf olmak lazımsa, her ikisi arasında mukayese yaparak şark şöyledir garp böyledir diyebilmek için de her ikisine vukuf⁵⁵ şarttır. Hele bu mukayeseden sonra muhtaç olduğumuz millî ve asrî musikinin nasıl olması icap ettiğini mevzu bahis ve makal⁵⁶ edebilmek için ayrıca bu meselelerin müması⁵⁷ olduğu tarih, bediiyat, içtimaiyat... sahifelerini karıştırmak lazımdır.

Evet şarkı da anladık garbı da.. İstiyoruz ki millî ve fakat asrî bir müessese-i musikiyeye sahip olalım. Yapılacak şey dünyanın neresinde ve hangi zümre-i medeniyet⁵⁸ dairesinde yaşadığımızı anlamaktır. Artık hiç şüphe yok ki dinen İslam, milliyet cihetiyle Türk ve medeniyet itibarıyla de Garplyız. Şu halde mademki garp zümre-i medeniyetine mensup bir milletiz ve mademki aynı zümre-i medeniyetine mensup milletlerde müsbet⁵⁹ ilimler, usuller, teknikler müşterektir⁶⁰. O medeniyet zümresi dâhilinde yaşayabilmemiz için bizim

⁴⁴ Salâhiyet: Bir işe karışmaya veya o işi yapmaya hakkı olmak, vazifeli olmak, bir iş için emir almış olmak.

⁴⁵ Serd: Sözü muttasıl ve güzel bir eda ile söylemek.

⁴⁶ Cehil: Cahillik, bilmemezlik, ilimden mahrum olmak, tecrübesizlik, gençlik.

⁴⁷ Adi: Kıymetsiz, üstünlük farkı olmayan, basit.

⁴⁸ Sanat-ı nefise: Güzel sanat.

⁴⁹ Bürhan: Delil, ispat vasıtası.

⁵⁰ Ati: Gelecek, gelecek zaman, önde, sonra.

⁵¹ İtale: Uzatmak, sözü uzun etmek.

⁵² Tecavüz: Haddini aşma, zorlama, sataşma, söz veya hareketle ileri gitme.

⁵³ Şayan-ı hürmet: Saygı duymaya değer, saygıya layık.

⁵⁴ Dem vurmak: Bir şeyden gelişigüzel bahsetmek.

⁵⁵ Vukuf: Bir şeyi bilme, öğrenmiş olma, duruş.

⁵⁶ Makal: Söz, lakırdı, kavil, söyleyiş.

⁵⁷ Mümas: Temas eden, dokunan.

⁵⁸ Zümre-i medeniyet: Medeniyet türü, sınıfı, cinsi.

⁵⁹ Müsbet: Olumlu, ispat olunan, delilli, pozitif.

⁶⁰ Müşterek: Ortak, birlikte beraber.

de aynı iştiraki⁶¹ temin etmemiz lazımdır. Bu lakırdıların musikiyle ve bilhassa mevzumuz olan millî musikiyle ne alakası vardır? Alakası şudur ki musiki bir de sanattır ve sanatın müşterek medeniyette müşterek tekniği vardır. Binaenaleyh⁶² aynı zümre-i medeniyet dâhilinde aynı şerait-i medeniye⁶³ ile yaşayan insanların medeni musikisinde musiki tekniği hepsinde aynıdır. Medeniyette iştirakleri olan bütün milletlerin opera sahneleri önündeki orkestralar her yerde aynıdır. Orkestradaki orkestrasyon ve enstrümantasyon her yerde aynı orkestrasyon ve aynı enstrümantasyondur. Sahnede oynanan opera (form) ve (teknik) itibarıyla her yerde aynı operadır. Her millette değişen şey; bu müşterek form içinde müşterek teknikle terennüm olunan gayr-ı müşterek, orijinal ruhtur. (Pure), (Entermedier), (Dramatik) bütün formlarda orijinaliteyi temin eden şey (tem) ler halinde develope edilen millî motiflerdir. Binaenaleyh biz de millî motiflerimizi aynı formlar içinde aynı teknikle terennüme mecburuz. Ta ki orijinalitemizi azami kudretle terennüm edebilelim ve bu iktidar ve haysiyetle medeni musiki cihanına girebilelim. Bu şerait dâhilinde bu girişten korkanlar vardır. Onlar Garp musiki tekniğinin kudretinden haberdar olmayanlar ve teknik kudretinin ne olduğunu bilmeyenlerdir. Bilmelidir ki teknik; müsbet ilim ve usul gibi medeniyet unsurudur ve medeniyet beynelmileldir. Milliyet medeniyette değil harstadır. Onlara anlatmak lazımdır ki (estetik) melodi olan teknik yirmi asırlık beşeri deha ve tekâmül mahsulünden ibaret kuvvetli bir (Moyen) den başka bir şey değildir. Garp musiki tekniği dünya musiki teknikleri içinde en yüksek tekâmüle mazhar olmuş en kıymetli ve kudretli bir musiki vasıtasıdır. Onu biz de alacak diğer medeniyetdaşlarımız gibi deha-i musikimize vasıta yapacağız.

İşte millî musiki: millî ruhu, millî dehayı azami kudretli vasıta Garp tekniğinden başka bir şey değildir. Millî nağmelerimizin Garp tekniğiyle terennümünden hâsıl olacak musikidir ki millî ve asrî musikidir. Garp (tonalite modern)jine muhalif ve her biri başlı başına bire (mode) olan ve seyirleriyle (modülasyon)u, çeyrek sesleriyle dahi armonizasyonu selb⁶⁴ eden, (evcara, nühüft) gibi makamatla, darb-ı fetih, perefşan, devr-i hindi, katakofti...) gibi düm tek usûllerinden ve (kar, nakş, semai...) gibi formlardan ve malum sazlardan mürekkeb Şark musikisi millî değil eskidir. Çünkü dünkü medeniyetin, dünkü eski sanattır. Asrî ve millî olması için millî ruhu asrın en kudretli vasıtasıyla terennüm etmesi lazımdır.

Ruh-ı millînin bir peşrev veyahut bir şarkı formu içinde saba veyahut neva gibi makamlar ve ud, kanun gibi sazlarla terennümünü düşününüz bir de millî motifleri temler şeklinde kullanarak en büyük musiki (manifestasyon) u olan (senfoni) formu içinde Garp tekniği ve Garp orkestrası ile icrasını tasvir ediniz, birinde eser, en nihayet mesela İstiklal Marşı'mız, diğerinde de mesela (Beethoven)ın (Heroic) senfonisidir. Misal olarak aldığımız bu iki eser ruh-ı milliyeyi⁶⁵ terennüme vasıta olan tekniklerin kudretlerini pek celi⁶⁶ surette ifade eden iki numunedir. Beethoven'ı Beethoven yapan elindeki vasıtanın mükemmeliyeti olduğu gibi, bizde herhangi birimizi hiç birşey yapmayan sebep de elimizdeki vasıtanın iptidailiği ve kudretsizliğidir. Binaenaleyh mesele basittir. Yapılacak şey Garp sanatını elde etmek, garbın teknik zevkine varmak, sonra, orijinalite membaı ve zemini olan halka inip halk zevkiyle mütezevvik⁶⁷ olarak ecnebi tesirleri görmemiş halk motiflerini; Garp tekniğiyle terennüm etmektir. Bizde musiki muadelesinin⁶⁸ halini başka düsturlarda⁶⁹ arayanlar ve mesela [Biz kendi kendimize, kendi musikimiz içinde tekâmül etmeliyiz, her ikisini mezcederek⁷⁰ bir şeyler yapmalıyız. Garp en nihayet bize vasıl⁷¹ olacaktır (!) beklemeliyiz (!)] diyenler hayallerinin tahakkukuna⁷² hiçbir zaman şahit olamayacaklardır. Müstakbel herşey, her inkılap ancak o teknikleri kabulden sonra olacaktır. Ancak o şartla biz istikbalden ümit var olabiliriz. Bunun haricinde, yapılan cemiyetlerin, ocakların vesairelerin, fen ve sanatla alakaları yoktur. Evet, eski musikimizi ihya⁷³ edeceğiz. Fakat ikame⁷⁴ etmek için değil, tarihi bir sanatı muhafaza için... Eski edebiyatı ve mesela (Nedim) i nasıl tarihi bir zevk-i edebi ile mütalaa⁷⁵ ediyorsak, mesela (Dede) merhumu da aynı tarihi zevk-i musikiyle

⁶¹ İştirak: Katılma, katılım, ortaklık.

⁶² Binaenaleyh: Bu yüzden, bundan dolayı.

⁶³ Şerait-i medeniye: Medeni şartlar.

⁶⁴ Selb: kaldırma, giderme.

⁶⁵ Ruh-i millîye: Millî ruh.

⁶⁶ Celi: Parlak, açık, aşikar, meydanda.

⁶⁷ Mütezevvik: Tadına bakan, zevk e sefa eden, birkaç defa tadan.

⁶⁸ Muadele: Karşılıklı anlayış, muamma, anlaşılma iş.

⁶⁹ Düstur: Umumi kaide, kanun, nizam, üslup, izin.

⁷⁰ Mezcedmek: Katmak, karıştırmak.

⁷¹ Vasıl: Ulaşan, erişen, kavuşan.

⁷² Tahakkuk: Gerçekleşmek, bir şeyin doğruluğunun meydana çıkması.

⁷³ İhya: Diriltmek, yeniden hayata kavuşturmak, canlandırmak.

⁷⁴ İkame: Oturtmak, yerleştirmek, ayağa kaldırmak.

⁷⁵ Mütalaa: Bir işi etrafıca düşünmek, okumak, tetkik etmek.

çalacak ve dinleyeceğiz. Dünün edebiyatı nasıl tarihileşmiş ise dünyanın musiki de aynı suretle tarihileşecektir. Yeni musikide yeni zevk, eski zevke kaim olacaktır.⁷⁶

Hiç şüphe yok ki yeni sanat, halk ve avama hitap edecek değildir. Yeni sanat münevver zümrenin sanatıdır. Onun zevk almak, onun estetiğine ermek kuvvetli bir edukasyonla kabil olacaktır. Sanat tekniği derece-i mükemmeliyeti nispetinde (terbiye) ister. Terbiye-i musikiye⁷⁷ almamış bir ruh ancak iptidai musikiden zevkyab⁷⁸ olabilir. Çünkü ruh iptidaidir. Teknik musikiden zevk almak için kuvvetli bir (müzikal edukasyon) lazımdır.

Faraza senfonik bir konsere gidiyoruz ve mesela (Beethoven) ın senfonilerini dinleyeceğiz. Evvela (senfoni) nedir? Bunu bilmek icap eder. Sonra, dinlenen senfonilerin mevzularına müellifinin⁷⁹ hayat ve sanatına vakıf olmak gerekir. Eğer biz bu şerait-i ruhiye ve terbiyeyi hamil⁸⁰ olmadan salona girecek olursak Garp musikisinin en yüksek manifestasyonu bizim için bir gürültü ve en büyük dâhisi de bir gürültücüden başka bir şey olmayacaktır ki hayatın bu ilahi ve maverai⁸¹ nimetinden nasıpdar olmamak insanı bedbahtlığın en yüksek derecesidir. Hülasa⁸²: bir sanat ki tekniği mükâmil⁸³ ve kudretlidir. O sanattan zevkyab olabilmek için o derece kuvvetli bir edukasyona tesahup⁸⁴ etmek lazımdır. Müstakbel milli musikimiz: böyle bir terbiye-i musikiyeyi icap ettirdiği için onun yüksek estetiğiyle bir (ilm-i teessüriye) yaşamak isteyen musiki âşıkları bu terbiyeyi almaya gayret etmelidirler.

Memlekette milli ve asri musikiyi tesis edebilecek kudrette olanların başında Musa Süreyya beyefendi bulunmaktadır. Onlardan sonra halk zevkine varmak şartıyla Cemal Reşit beyefendi gelirler. Manas ve Radelyo efendiler de bu ekole yardım edebilmek için lazım gelen teknik kudretini haiz sanatkarlardır. Bu zevat⁸⁵ haricinde hiçbir kimse bu inkılabın kahramanı olamaz.

Millî Musiki Hangi Musikidir?



Resim 3. Halil Bedî Yönetken'in 27 Kanunusani 1927 tarihli "Millî Musiki Hangi Musikidir?" isimli makalesi.

⁷⁶ Kaim olmak: Yerine etmek.

⁷⁷ Terbiye-i musikiye: Müzik eğitimi.

⁷⁸ Zevkyab: Zevk bulan.

⁷⁹ Müellif: Yazar.

⁸⁰ Hamil olmak: Taşımak.

⁸¹ Maverai: Öteye mensup ve ait, diğer alemle alakalı.

⁸² Hülasa: Bir şeyin bir bahsin özü, kısaca esası.

⁸³ Mükemmil: Mükemmel, olgun, tam gelişmiş.

⁸⁴ Tesahup: Sahiplenmek, sahip çıkma, benimseme.

⁸⁵ Zevat: Zatlar, şahıslar, kimseler.

Aksâ-yı Şark⁸⁶ medeniyetinde iken Türk musikisi; küğler, sagular, yırlar ve koşuklardan mürekkebdır. Milli saz (kopuz) ve milli bestekâr (baksı⁸⁷-ozan) idi. İslam medeniyetine geçtikten sonra musiki bizde ikileşti; Havas⁸⁸ kısmında, yeni medeniyetin tesiri altında kârlar, nakş ve murabbalar... hâsıl oldu. Saz, fasıl takımını teşkil eden sazlar idi. Bestekâr, mesela İtri ve mesela Dede Efendi idi. Diğer tarafta halk; eski öz musikisinin devamı olan türküler, mani ve koşmalarına sahipti. Kopuz, Bozuk'a ve Ozan Âşık'a tahavvül⁸⁹ etmişti. Acaba Tanzimat'la yarım yamalak ve son inkılapla tamamen geçtiğimiz bugünkü medeniyette milli musiki hangi musikidir?

Bu noktada muhtelif telakkilerle⁹⁰ karşılaşılıyor: Ud ile opera yapmak ince saz takımıyla sonatlar senfoniler çalmak... gibi gayr-ı ilmi, indî⁹¹ içtihatlar⁹² bir taraf, muhtelif telakkileri birbirine takrib⁹³ ederek üç sınıfta hülâsa etmek mümkündür:

Bir kısım, milli musikiyi, ümmet devrinin yadigârı olan çeyrek sesler ve hususi tonal sisteminden ibaret telakki ediyor, diğer bir kısım, Garp teknik eşkâl⁹⁴ ve vesaitiyle terennüm olunacak halk ruhu şeklinde anlıyor, üçüncü kısım da (Millî musiki; asri teknikle mücehhez⁹⁵ ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkar ruhunun terennüm edeceği esrarlı heyecandır) diyor.

Biz bu yazımızda işte bu üç telakkiyi tahlil edeceğiz:

1- Şarkın işlenmiş (lahn⁹⁶)ını çok sesle ilbas⁹⁷ edebilmek ve o teknikle eser meydana getirmek bugün için bir emr-i muhaldir⁹⁸. Evet, bugün Garpta hal-i hazır mutedil⁹⁹ sistemini bozmaya çalışanlar az çok bir yekûna¹⁰⁰ balığ¹⁰¹ olmaktadır.

Egzotik temayüller¹⁰² ve eskiye rücu şarka teveccüh ve temasın yakın ve uzak bir atide vereceği netice, şarkta en ziyade en yüksek lahn-ı sanata malik biz Türkleri alakadar eder. Tamamen riyazi¹⁰³ ve hükmü olan bu gaye-i hayalin tahakkukunu¹⁰⁴ en çok bizler temenni ederiz. Fakat bu temenni bizde hiçbir zaman garbın bugünkü tekniğine karşı istigna¹⁰⁵ hâsıl edemez. Çeyrek sese Garp sanatını feda etmek, garpta fes püskül yoktur diye şarkı garba tercih etmeye benzer. Bu, sanatı bilmemek ve hakikati tanınamaktır.

Mutedil sistem dâhilinde çeyrek sessiz yapılan şeylerin bütün bir sanat tarihi doldurduğunu nasıl bilmiyoruz? Yoksa (Wagner) en büyük şarlatan ve (Beethoven) en büyük gürültücü ve (estetik) palavradan mı ibarettir? İstihfaf¹⁰⁶ ve istihkar¹⁰⁷ edilen hal-i hazır musiki tekniğidir ki bize garp dünyasının yüzünü ağartan sayısız dehalarını ve onların sayısız şaheserlerini vermiştir. O teknikledir ki garp milletleri bugün büyük ekollere sahiptirler. O bizde de olsaydı bugün bu vaziyette bulunmazdık; o kuvvette belki daha yüksek bir mektebe sahip olurduk.

Bu kısmın temenniyatına iştirakle beraber bugünkü tekniğe de iman etmek lazımdır. Sanatı onunla anlayacak ve uzun zaman onunla iş yapacağız. Nihayet yarın bugünden doğacaktır. İstikbalciler, inkılapçılar çalışadursunlar, bu tarafta Garp tekniğini elde etmek ve onu elde tabii ve münkad¹⁰⁸ bir hale getirmek mecburiyetindeyiz. (Saint Seans), (Bourgault Ducaudray), (Helmholtz), (Arthur Maker) gibi sanat ve ilim

⁸⁶ Aksa-yı Şark: Uzak doğu.

⁸⁷ Baksı: Eski Türk topluluklarında halk şairi.

⁸⁸ Havas: Seçkin tabaka.

⁸⁹ Tahavvül: Bir halden başka bir hale geçmek, değişmek, dönmek.

⁹⁰ Telakki: Şahsi anlayış ve görüş.

⁹¹ İndi: Şahsi, keyfi, kendine göre.

⁹² İchtihat: Anlayış, kanaat, gayret etmek, çalışmak.

⁹³ Takrib: Yaklaştırma, aşağı yukarı ve tahmin ile kati olmayan şey söyleme, tahmin.

⁹⁴ Eşkâl: Şekiller, kılık.

⁹⁵ Mücehhez: Noksanları tamamlanarak hazırlanmış.

⁹⁶ Lahn: Güzel ve kaideli ses, nağme, lisan.

⁹⁷ İlbas: Giydirmeye veya giydirilme, örtme veya örtülme.

⁹⁸ Muhal: İmkânsız, vukuu mümkün olmayan, bätül, boş söz.

⁹⁹ Mutedil: Ilımlı, ölçülü, yavaş ve mülayim, orta halli, itidalli.

¹⁰⁰ Yekûn: Netice.

¹⁰¹ Balığ: Erişen, ulaşan.

¹⁰² Temayül: Meyletme, eğilim.

¹⁰³ Riyazi: Matematiksel, hesap ve matematikle ilgili.

¹⁰⁴ Tahakkuk: Bir şeyin doğruluğunun meydana çıkması, gerçekleşmek, delil ile ispat edilmek, sabit ve hakikat olduğu aşikâr olmak.

¹⁰⁵ İstigna: Gönül tokluğu, elindekini kafi bulmak, nazlanmak, zenginlik istememek.

¹⁰⁶ İstihfaf: Küçük ve aşağı görmek, küçümsemek.

¹⁰⁷ İstihkar: Hakaret etmek, hor bakılmak.

¹⁰⁸ Münkad: Boyun eğen, itaat eden.

adamlarının sözlerini su-i tefsir¹⁰⁹ etmemeliyiz.

Musiki müsteşrikleri¹¹⁰ ve (Borel)e varıncaya kadar bizimle meşgul olmuş bütün Garplılar hiçbir zaman bize (Şarklılar, yerinizde sayınız, siz bizde bulunmayan çeyrek seslere maliksiniz, bekleyiniz, dönüp dolaşıp nihayet bir gün size geleceğiz) dememişlerdir. Garp musikisini detampere etmek isteyenler bir musiki hikmet-i riyaziyesine müstenid¹¹¹ prensiplerle cihan şümül¹¹² bir ton sistemi arıyorlar ki onun tahakkukuna biz de dua havanız¹¹³. Evet, istikbal hamiledir¹¹⁴. Fakat ne şekilde ne doğacağı henüz meçhuldür. (Futurizm) henüz hayal halindedir. Onun tahakkuku ister mümkün, ister muhal olsun hiçbir vaziyet bizi Garp tekniğinden müstagni¹¹⁵ bırakamaz. (Majör – minör) sözleri ve çeyrek ses teranesiyle geçen zamana yazıktır.

Gençliği garba, Garp tekniğine teşvik etmek ona garbı tanıtmak ve sevdirmek lazımdır. Garbın fütür ve bi-tabîsi¹¹⁶ daha ziyade (deha) fakrından¹¹⁷ neş'et¹¹⁸ etmektedir. Yoksa her gün bir başka taraftan fışkıran (deha) bilâ-şikâyet¹¹⁹ ve bilâ-tereddüt kuvvet ve kudretini izharda devam etmektedir.

Binaenaleyh bu fikrin taraftarları bugün (intizar¹²⁰) vaziyetinde kalmak mecburiyetindedirler. Bu müddet zarfında asar-ı eslafın¹²¹ toplanıp tespit edilmesini temin, vazife-i esasiyeleri¹²² cümlesindendir. Antik kıymeti haiz¹²³ olan bu parçalar, olduğu ve bulunduğu gibi muhafaza edilecektir. Onlara ahenk tatbikinin hiçbir manası yoktur. (Dede) nin bir bestesine ahenği elbiseyi giydirmek, (Dede) yi asrileştirmek¹²⁴ için ona frak ve silindir giydirmeye benzer. Asar-ı kadimenin¹²⁵ armonizasyonuna ne ihtiyaç ne de imkân vardır. Bir eser-i kadimi doğuran sebep, onu olduğu gibi yaşatmayı âmirdir¹²⁶.

Asar-ı kadime-i edebiye¹²⁷ nasıl ve ne sebeple muhafaza ediliyorsa asar-ı kadime-i musikiye¹²⁸ dahi aynı sebep ve ihtiyaçla aynen saklanacaktır. Asar-ı eslaf musiki tarihimizin kendi devrine ait sahifelerini işgal edecektir. Garp sanatıyla tehzi¹²⁹ ve halk sesiyle tahriş edilmiş olan sanatkâr icabında o kadim mecmuaya da müracaat edilecektir. O, faraza, (Lale Devri) ne ait bir opera yazacaktır. Ahmed-i Salis, İbrahim Paşa, Nedim, Sadâbad, isyan ihtilal... Burada mühim unsurlardır. Böyle bir eserde devrin hayat ve edebiyatı kadar şüphe yok musikisi de şayan-ı tetkik¹³⁰ ve mütaladır¹³¹. Bestekâr o devirden birçok efkâr-ı musikiye alacak ve ondan mülhem¹³² olacaktır. Mesela Sadâbad'ta Nedim'in bir şarkısını belki olduğu gibi koro halinde söyletecektir. Eğer devrin musikisi, edebiyatı gibi tarihe mâl edilmemişse sanatkârın böyle bir eserde muvaffakiyetsiz kalacağı muhakkaktır. Nitekim Selim-i Salis devrine ait ve sarayı alakadar eder bir mevzuda bizzat Selim-i Salis ve devrin Sadullah Ağalarını, Hızır Ağalarını Tamburi İsak'larını ve mesela Mahmud-i Sani devrine ait bir mevzuda da faraza (Dede) Efendi'yi tanımak lazımdır.

2- (Milli musiki, Garp tekniği eşkâl ve vesaitiyle terennüm olunacak milli ruhtur) tarifine gelince: Bila-tereddüt diyebiliriz ki memleketin hemen bütün ilim ve sanat adamları bu fikrin arkasındadırlar ve esasen hemen bütün sanat dünyası bugün bir yolda yürümektedir ve zaten bizim için kabil-i tahakkuk¹³³ olan da odur. Garp tekniğini elde eden, Garp estetiğine eren (deha) ve (hüner) sahibi sanatkâr, kendi musikisinin

¹⁰⁹ Su-i tefsir: Kötü ve yanlış yorumlama.

¹¹⁰ Müsteşrik: Doğu memleketlerinin din, dil ve tarihlerini ve diğer bâzı hususları araştırıp tesbite çalışan Batılı âlim. Garplı âlim. (Orientalist)

¹¹¹ Müstenid: Dayanan, dayalı.

¹¹² Şümül: Kapsam, kapsamak, kaplamak, içine almak.

¹¹³ Dua havan: Duacı.

¹¹⁴ Hamile: Yüklü, yüklenmiş.

¹¹⁵ Müstagni: Kimseden bir menfaat beklemeyen, kimseye ihtiyacı olmayan, çekingen, nazlı.

¹¹⁶ Bi-tabî: Halsizlik, tâkatsizlik, bitablık.

¹¹⁷ Fakr: İhtiyaç, yoksulluk, azlık, muhtaçlık.

¹¹⁸ Meydana gelmek, çıkmak, kaynak olmak.

¹¹⁹ Bila-şikâyet: Şikayetsiz.

¹²⁰ İntizar: Gözlemek, ümit ederek beklemek.

¹²¹ Asar-ı eslaf: Yeni yazılmış eserler.

¹²² Vazife-i esasiye: Esas vazife.

¹²³ Haiz olmak: Bulundurmak, sahip olmak.

¹²⁴ Asrileştirmek: Çağdaştırmak.

¹²⁵ Asar-ı kadime: Eski eserler.

¹²⁶ Amir: emreden.

¹²⁷ Asar-ı kadime-i edebiye: Eski edebi eserler.

¹²⁸ Asar-ı kadime-i musikiye: Eski müzik eserleri.

¹²⁹ Tehzi: İslah etme, düzenleme, süsleme.

¹³⁰ Şayan-ı tetkik: İncelemeye değer.

¹³¹ Mütalaa: Bir işi etraflıca düşünmek, okumak, tetkik etmek.

¹³² Mülhem: İlham edilen.

¹³³ Kabil-i tahakkuk: Gerçekleşmesi mümkün.

fenniyatını da öğrendikten sonra halkla, halk sesiyle hem-hal¹³⁴ olacak, millî zevke erecek ve eserini bu tahrîs¹³⁵ ve tehzîb¹³⁶ şeraitiyle yaratacaktır. Bu her yerde böyle olmuştur. Komşu Rus ekolü bu hususta bize ibret verecek en mükemmel ve en müfid¹³⁷ bir numunedir. Bir asır evvel bugünkü Rus musikisinden eser yoktu. O zaman Rus sanatı bizim bugünkü vaziyetimizde idi. Vaktâki¹³⁸ garbî tanındılar, Garp sanatını temsil ettiler, vaktâki sanatkârlar halka kulak verdiler onu dinlediler ve terennüm ettiler. Musikide derhal kendilerini buldular ve onu bütün cihana gösterdiler. İşte (Glinka) bu sayede Rus mektebinin müessisi¹³⁹ olmuş bir bahtiyardır. (Beşler) bu yolu takip ettiler. Bugünkü Rus sanatı ne şekilde olursa olsun bizim takip edeceğimiz yol o yoldur.

Devr-i hazır¹⁴⁰ musikisi halk sesi üzerine müsteniddir. Asır milliyet asrıdır. Ruh-ı millî esası bugünkü devrin vâsf-ı mümeyyizidir. Gerek Rus ve gerek İskandinav, İspanyol ve Macar mekteplerinde genç kompozitörler her sene memleket içlerine dağılmakta, halk türkülerini toplamakta millî zevke ermekte ve o zevkle millî eserlerini yaratmaktadırlar.

Biz de öyle yapacağız: ve buna hiçbir şey mani değildir. Halkın sesi çeyrek perdeden muarradır¹⁴¹. Beşinci ve yedinci dereceleri farklı olan muhayyer, hüseyinî karcıgar, uşak ... gibi halk makamlarında çeyrek sesi yoktur. Diğer tarafta faraza rast, garbın sol majörüdür. Diğer modlardaki hâkim, hassas not farkını halletmekte (deha) pek az düçar-ı suubet¹⁴² olacaktır. (Glinka) dahi epeyce müşkilata maruz kalmıştı. Fakat Rus dehası Slav sesine ahenk-i libas¹⁴³ giydirmekte gecikmedi. Türk dehası dahi işi aynı suretle başaracaktır. Elverir ki dâhi kulağı o terbiyeyi almış ve o seste meknuz¹⁴⁴ ahengi duyabilmiş olsun. Yerli, Rum ve Ermeni sanatkârlar bu sahada epeyce uğraştılar ve zararsız neticeler elde ettiler, (Cemal Reşid) ismindeki Türk sanatkârı dahi bizde ilk defa olarak halk sesine Garp ahengini terfîk¹⁴⁵ etti, fakat ayrıca Türk musikisi ile meşgul olmadığı ve millî zevke ermediği için bugün (Anadolu Türküleri) ancak taslak halindedir. Lakin biz kendi hesabımıza, bizde en yüksek teknik kudrete malik olan bu kıymetli arkadaşın atisinden nevmid¹⁴⁶ değiliz. Türkün 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 istidadda¹⁴⁷ yaratılmış olması lüzumunun izahını zâid¹⁴⁸ telakki¹⁴⁹ ederiz. Musiki dâhisi, bir memleketin candan evladı ve ilmin ciddi insanı olacaktır. Aksi şeraitte insanların bize istediğimizi vermelerine imkân yoktur.

Bahsin bu noktasında (motif) ve (tem) meselesine temas etmek zarureti duyuyoruz: Musikide motif, üzerinde savt ve âli¹⁵⁰ bir musiki parçasının devrettiği esas ve ana fikirdir ve (tem) bir eser-i musikide esas motifi ihtiva eden¹⁵¹ bir mevzu veya melodi parçasıdır ki orada esas motif diğer lahık¹⁵² fikirlerle takip ve ihata¹⁵³ olunur. Görülüyor ki eşkâl-i musikiye de motif ve tem renk ve ziynetten ibaret bir fer¹⁵⁴ değil, inkişaf¹⁵⁵ eden ve hâkim olan bir esastır. Sonra bestekâr, hiçbir zaman mevcut halk lahn klişeleri üzerinde saplanıp kalmayacaktır. O icap eden esas terbiyeyi aldıktan ve ilhamını onunla yoğurduktan sonra serbest ve müstakil surette eserini ibda¹⁵⁶ edecektir. Masallar, efsaneler, menkıbeler, destanlar, Aşık Kerem, Köroğlu.. hikayeleri ve bütün Türk mitolojisi, Türk tarihinin binbir zaferle dolu muazzam sahifeleri, mertlik ve asaletle

¹³⁴ Hemhal: İkişi beraber.

¹³⁵ Tahrîs: Kendini korumak, hıfzetmek.

¹³⁶ Tehzîb: İslah etme, temizleme, fazlalığını giderme.

¹³⁷ Müfid: Faydalı, yararlı.

¹³⁸ Vaktâki: Ne vakit ki, o zaman ki, olduğu vakit.

¹³⁹ Müessis: Tesis eden, kuran.

¹⁴⁰ Hazır: Huzurda olan, göz önünde olan.

¹⁴¹ Muarra: Arınmış, temizlenmiş.

¹⁴² Suubet: Zorluk, güçlük.

¹⁴³ Libas: Giysi, elbise.

¹⁴⁴ Meknuz: Örtülü, gömülü, gizli define.

¹⁴⁵ Terfîk: Ayak uydurma.

¹⁴⁶ Nevmid: Umutsuz.

¹⁴⁷ İstidad: Bir şeyin kabulüne ve kazanılmasına olan fitri meyil, kabiliyet, akıllılık.

¹⁴⁸ Zaid: Gereksiz, lüzumsuz.

¹⁴⁹ Telakki: Karşılama, almak, kabul etmek.

¹⁵⁰ Âli: Üstün, yüce, çok büyük, meşhur.

¹⁵¹ İhtiva etmek: İçermek.

¹⁵² Lahık: Eklenen, katılan.

¹⁵³ İhata: Geniş bilgi ile anlamak, tam kavramak.

¹⁵⁴ Fer: Işık, parlaklık, süs.

¹⁵⁵ İnkişaf: gelişme, ilerleme, ortaya çıkma.

¹⁵⁶ İbda: Yaratma, meydana getirme.

dolu bütün bir hayat, kahraman bütün Anadolu, sanat elinin henüz değmediği bakir, giran-baha hazineler ve membalarıdır. Nerde o dâhi ki bize güzelliğimizi gösterecek ve bize bizi tanıtsın! Kendimizi musikide bulacağımız o gün ne büyük gündür? Ve onu idrak edecek nesil ne bahtiyar nesildir? İçinde zeybek nağme ve rakslarının mevzu olduğu (Efe) adlı bir opera ile bize kahraman aydının feodal ruhunu terennüm edecek, içinde Mehmet'in başı dumanlı, göğsü çemenli yamaçlarda davasını güderken kavalıyla çaldığı bir havanın hâkim olduğu bir (senfoni pastoral) ile ve kuvvetli bir empresyonizmle nazargâhımızda ana vatani canlandıracak ve bize bütün çiğdemleri ve menekşeleriyle semaya sır çeken dağlarımızın kokularını getirecek, bize bizi duyuracak, bizi sefil dünya endişesinden kurtarıp güzellik âlemine götürecektir ve bizi mesut edecek dâhi nerede, nerede o deha? Ne zaman gelecek?

3- (Millî musiki, asri teknikle mücehhez ve Türk'ten başka bir şey olmayan sanatkar ruhunun terennüm ettiği esrarlı heyecandır). Cümle; terbiye müderrisi İsmail Hakkı Bey'indir. Etrafa epeyce telaş ve endişe veren bu fikir, esas itibarıyla sanatta hâkim olan fikirdir. Dâhinin dehasıyla baş başa kalması ibdada esastır. Hakkı Bey'i, zahiren bizim cereyana aykırı gösteren sebepler vardır: Evvela Gökalp merhum millî musikiyi yanlış ve noksan tarif etmiştir. Gaye doğru, fakat yol musiki lisanıyla tavzih¹⁵⁷ edilmemiştir. Merhuma göre millî musiki mevcut halk nağmelerinin armonizasyonundan ibarettir. Yani folklorcuların toplayacakları nağmeler armonize edilince iş olup bitecektir.

Saniyen biz motif ve temler etrafındaki neşriyatımızla¹⁵⁸ Hakkı Bey'e bu fikri müdafaa zehabını¹⁵⁹ verdik ve ifade noksanlarımızla musiki motiflerinin mimari motifler ile karışmasına sebep olduk. Neticede (motifçilik) aleyhtarlığı hâsıl oldu. Hakikaten mimaride motif ziyettir, ferdir. Hâlbuki musikide o, yukarıda izah ettiğimiz veçhile mevzu ve esas fikirdir. Motifi mimaride olduğu gibi kullanmak elbette hatadır. Ekleme ve bitişirme ile elbette ibda' olmaz. Hakkı Bey buna itiraz etti ki haklıdır, yalnız itirazı musiki lisanıyla olmadığı için etrafı pek tatmin etmedi. Fakat hakikat budur ve mesele yoktur.

Sanatta ibda' esastır ve şüphe yok mübdi¹⁶⁰ dehada millî (Cachet¹⁶¹) meknuzdur. Bu itibarla, mesela bir (Beethoven) ile bir (Rossini); halk sesi cihetinden değil, ancak dehalarında meknuz olan kendilerine ve milletlerine has çalım ile biri Alman diğeri İtalyan'dır. Fakat mensup oldukları mektepler ayrı ayrı esaslardan menşei almışlardır. Orta devir sanatının beşiği olan İtalyan mektebi (Şan Gregoryen) den ve modern (armoni) ilmiyle teessüs¹⁶² etmiş olan Alman mektebi ise Germen trubadurları olan (minesinger) ların türkülerinden esas almıştır. Bu menşelerdir ki mekteplere ayrı ayrı seciyeler¹⁶³ vermiştir. Tabiiileriyle beraber İtalyan, Alman ve Fransız mekteplerinin meydana getirdiği büyük musiki ağacının parlak dalları olan İngiliz, İskandinav ve Slav... tâli¹⁶⁴ mektepleri halktan aldıkları esasla orijinalite temin etmişlerdir.

İşte biz de diyoruz ki Türk dehası dahi orijinalitesini aynı suretle temin edecektir. (Tchaikovsky) ve (Rubinstein), Glinka'nın ve beşlerin muarızları¹⁶⁵ idiler. Halkla hiç temasları yoktu. Fakat ne oldu? Tarih onları Rus'tan ziyade Alman mektebine yakın kaydetti. Hâlbuki Beşler tamamen Slav'dırlar, sebep millî orijinaliteyi temin etmeleridir. Bizim bir Rubinstein'dan ziyade bir Glinka'ya ihtiyacımız vardır. Biz Türk mektebinin Glinka'sı olacak dâhiyi bekliyoruz. Türk orijinalitesi, ırkın bizzat kendisi gibi, her orijinaliteden daha kahir¹⁶⁶ ve daha kuvvetlidir. Türk dehası onu bulup terennüm ettiği gün, cihanın en kuvvetli ve en orijinal sanatı meydana gelecektir.

¹⁵⁷ Tavzih: Açıklama.

¹⁵⁸ Neşriyat: Yayınlar.

¹⁵⁹ Zehab: Gidiş, zihnen bir yola sapmak, yanlış düşünce, bir fikre uymak, zan.

¹⁶⁰ Mübdi: Yenilik getiren, yeni bir şey bulan.

¹⁶¹ Cachet: Kaşe.

¹⁶² Teessüs: Yerleşmek, kurulmak.

¹⁶³ Seciye: Karakter, özyapı, yaradılış, huy.

¹⁶⁴ Tâli: İkincil, ikinci derecede, sonradan gelen.

¹⁶⁵ Muarız: Karşıt, itirazcı, karşı gelen.

¹⁶⁶ Kahir: Üstün, üstün gelen.

Sonuç

Türkiye’de, erken Cumhuriyet döneminde modernleşme sürecinin müzik alanına yansımaları değerlendirildiğinde, “millî müzik” kavramı ve bu çerçevede Türk kültürünü yansıtan, uluslararası boyutta temsil gücüne sahip millî ve çağdaş bir müzik oluşturulması üzerine yürütülen çalışmaların önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Dönemin önde gelen müzikologları arasında yer alan Halil Bedî Yönetken, harf inkılabı öncesinde yayımlanan çeşitli makalelerinde millî müziğin oluşum sürecini geniş bir şekilde ele almış ve bu amaca yönelik olarak atılması gereken adımlarla ilgili detaylı açıklamalarda bulunmuştur.

Yönetken’in millî müzik anlayışı, milliyet, medeniyet ve hars kavramları üzerine şekillenmiştir. “*Medeniyet beynelmileldir, milliyet medeniyette değil harstadır*” sözüyle, medeniyetin çok uluslu bir nitelik taşıdığını ve milliyetin, medeniyette değil kültürde saklı olduğunu vurgulamaktadır. Bu sözlerinden anlaşılacağı üzere, Doğu müziği olarak ifade edilen saray müziği medeniyetin, halk müziği ise harsın ürünüdür. Bu ifade, Yönetken’in yazılarında sıklıkla vurguladığı “Türk’ün öz sesi” ifadesiyle, millî müziğin oluşumunda halk müziği öğelerinin kullanılması fikrinin temelini oluşturur. Yönetken’in, bu yönüyle Ziya Gökalp’in medeniyet ve hars ayrımı üzerine oluşturduğu millî müzik politikalarından önemli ölçüde etkilendiği anlaşılmaktadır.

Yönetken, dönemde varlığını sürdüren iki müzik türü içerisinde hangisinin millî olduğuna ilişkin değerlendirmelerinde, saray müziğinin Osmanlı döneminde Arap ve Acem etkisiyle şekillenerek millî karakterini kaybettiğini, halk müziğinin ise dağlarda ve kırlarda yabancı etkilerden uzak bir şekilde gelişim gösterdiğini belirtmektedir. Bu sebeple, halk müziğini “Türk’ün öz sesi” olarak tanımlamış ve eski Türk coğrafyalarından bu yana süregelen Türk müzik sanatının devamı olarak nitelendirmiştir.

Yönetken, ülkemizde modernleşme sürecine bağlı olarak yaşanan değişim süreci ile ilgili olarak; Türk milletinin, Tanzimat’la birlikte doğunun geri kalmışlığını kabullenerek yönünü batıya çevirdiğini, Cumhuriyet’le birlikte; dinen Müslüman, milliyet itibarıyla Türk ve medeniyet itibarıyla Batılı anlayışın egemen olduğu yeni bir medeniyet kurulduğunu belirtmektedir. Bu ifadeleri, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş felsefesine uygun olarak Batı müziğinin benimsenmesi, Batı müzik tekniklerinin bir araç olarak kullanılması ve bu yolla ulusal ve çağdaş bir müzik oluşturulması hedefi ile ilgili düşüncelerinin temelini oluşturmaktadır. Millî müziğin oluşturulması üzerine bu dönemde genel olarak üç farklı görüş bulunmaktadır.

İlk görüş, millî müzikte geleneksel makam müziğinin kullanılmasından yanadır. Yönetken, Batı müziği bestecilerini örnek göstererek, Batı ses sistemi ile ortaya konulan çok sesli eserlerin müzik tarihi içerisinde büyük bir yer edindiğini, Batı müziğinde tekniğin hayati önem taşıdığını ve bu teknikler sayesinde Batılı ülkelerin büyük ekollere sahip olduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, makamsal müziğin çok seslendirilmesi amacıyla yapılacak çalışmalarda komalı perdeler sebebiyle armonizasyon sorunları yaşanacağını, bu şekilde yapılacak çok seslendirme çalışmalarının, “*Dede Efendi’yi çağdaşlaştırmak için ona frak ve silindir giydirmekten*” farksız olacağını belirterek bu görüşe karşı olduğunu ifade etmektedir. Bu sebeple Yönetken, millî müziğin oluşum sürecinde makamsal müziğin çok seslendirilmesini zaruri bir ihtiyaç olarak görmemekle birlikte bu makamsal eserlerin kadim edebiyat eserleri gibi orijinal haliyle muhafaza edilerek yaşatılması gerektiğini savunmaktadır.

İkinci görüşe göre, “*millî musiki, Garp tekniği eşkâl ve vesaitiyle terennüm olunacak millî ruh*” şeklinde ifade edilmiştir. Bu görüş, halk müziği öğeleri ile Batı tekniklerinin birlikte kullanılması düşüncesi üzerine oluşmuştur. Yönetken, muhayyer, hüseyin, karcıgar ve uşak gibi bazı makamların çeşitli düzenlemelerle armonizasyona uygun hale getirilebileceğini ve Türk bestecilerinin bu konuda karşılırlarına çıkabilecek sorunların üstesinden rahatlıkla gelebileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte, Türk bestecilerinin Batı teknikleri ile millî ruh olarak tanımlanan halk müziği öğelerini harmanlayarak, halkın müzik zevkine uygun yeni eserler bestelemeleri gerektiğini vurgulamaktadır. Yönetken, bu görüşün kendisi de dâhil olmak üzere dönemin birçok bilim ve sanat adamı tarafından kabul gördüğünü, ayrıca dönemde ortaya çıkan milliyetçilik akımının da etkisiyle; Rus, İskandinav, İspanyol ve Macar bestecilerin bu yolu kullanarak başarılı olduklarını ifade etmiştir.

Yönetken’in bahsettiği üçüncü görüş ise İsmail Hakkı Bey’in ifadesi ile “*millî musiki, asri teknikle mücehhez ve Türk’ten başka bir şey olmayan sanatkâr ruhunun terennüm ettiği esrarlı heyecandır*”. Yönetken’in açıklamasına göre, bu görüşün ortaya çıkış sebeplerinden biri, Ziya Gökalp’in millî müzik üzerine açıklamaları içerisinde yer alan “*Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Garp musikisi usulünce (armonize) edersek hem millî, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz.*” sözleri ile halk ezgilerinin yalnızca armonize edilmesinin yeterli olduğunu ifade etmesi, ikincisi ise İsmail Hakkı Bey’in motif konusunda eksik bilgilendirilmesi ve bu durumun müzik motiflerinin mimaride olduğu gibi, ekleme - çıkarma yoluyla kullanılacağı şeklinde bir yanılgıya sebebiyet vermesi olmuştur. Yönetken, motif ve tema konularını açıklayarak, millî müziğin oluşturulmasında halk ezgilerinin yalnızca armonize edilerek

kullanılmasının yanlış olduğunu, sanatta orijinalite ve yaratının esas olduğunu belirtmiştir.

Yönetken'in 1924, 1926 ve 1927 yıllarında yazdığı makalelerinde yer verdiği bu görüşlerinin ilerleyen yıllarda değişime uğrayıp uğramadığının tespit edilmesi amacıyla, konu ile ilgili 1938'de yayımlanan "Millî Müzik Davasında Alaturka Musikinin Vaziyeti" isimli Türkçe makalesi incelenmiş, aradan geçen zaman zarfında konu ile ilgili görüşlerinde herhangi bir farklılık oluşmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynaklar

- Akkol, M., Levent. Tanzimat'tan Günümüze Müzikte Modernleşme. *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences*, 4 (2), 310-318, 2018.
- Aksoy, Bülent. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Müzik ve Batılılaşma. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1988.
- Ayas, G., Onur. Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınlanmış Doktora Tezi, 2013.
- Baran, Murat. Avrupa'da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları ve Bu Anlayışların Türkiye'ye Yansımalarına Tarihî Sosyolojik Açından Bir Bakış. *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish*. 8, 55-79, 2013.
- Behar, Cem. Musikiden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2005.
- Corbin, Juliet ve Strauss, Anselm. *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage, 2008.
- Çetinkaya, Yalçın. *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları 1999.
- Deniz, Ünsal. Cumhuriyet Üniversitesi, III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri. 2, 1173-1198, 2016.
- Doğruöz, M. Demet. Türkiye'de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında "Klasik Koro" Örneği. *EKOD*, 12, 69-81, 2018.
- Gökarp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2019.
- Güdek, Bahar. Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları. *Tarih Okulu Dergisi (TOD)*, 17, 629-659, 2014.
- Kahraman, Bahattin ve Tebiş, Cansevil. Halil Bedi Yönetken'den Seçme Müzik Makaleleri. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları, 2012.
- Katoğlu, Murat ve diğer. *Türkiye Tarihi-4: Çağdaş Türkiye (1908-1980)*. İstanbul: Cem Yayınevi 1992.
- Kolukırcık, Kubilay. *Türk Müzik Tarihinde Darüelhan ve Darüelhan Mecmuası*. İstanbul: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 2019.
- Kıral, Bilgen. Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi, Siirt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15, 170-189, 2020.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi (Makaleler 4)*. İstanbul: İletişim yayınları, 1991.
- Ortaylı, İlber. *Avrupa ve Biz*. Ankara: Turhan Kitabevi, 2007.
- Öztürk, O. Murat. Türkiye'de Yaşanan Modernleşme Süreci ve Anadolu Yerel Müzikleri. 21.yy. Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu Bildirileri. Ankara: SCA Müzik Vakfı, 2002.
- Say, Ahmet. *Müzik Ansiklopedisi*. Ankara: Müzik ansiklopedisi Yayınları, 2004.
- Şahinkaya, Serdar. *Kitabiyat: Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar*. *Mülkiye Dergisi*, 30 (253), 185-187, 2014.
- Şallı, Ayşe. Modernlik, Gelenek ve Din İlişkisi: Bir Modernleşme Kuramı Eleştirisi. *Kırıkkale İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 2 (4), 55-82, 2017.
- Şenel, Süleyman. "Halil Bedi Yönetken". (2010), 20 Mart 2022. http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?yazi_id=54
- Şenel, Süleyman. "Folklor Dersleri - Halil Bedi Yönetken Kitabının Yayınlanması Münasebetiyle". (2017), 21 Mart 2022. <http://www.musikidergisi.com/yazar-230-folklor-dersleri-halil-bedi-yonetken-kitabinin-yayinlanmasi-munasebetiyle%E2%80%A6.html>
- Uçan, Ali. *Müzik Eğitim*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1997.

- Uluskan, Bayındır, Seda. "Türk Beşleri", (2022), 13 Mart 2022. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/?pdf=3314>
- Yönetken, H. Bedî. "Millî Musiki". *Darülelhan Mecmuası*, 1 (3), 129-132, 1924.
- Yönetken, H. Bedî. "Musiki ve Hayat". *Millî Mecmua*, 7 (75), 1209-1210, 1926. http://isamveri.org/pdfofm/D01050/1926_75/1926_75_BEDIIH.pdf
- Yönetken, H. Bedî. "Millî Musiki Hangi Musikidir ?". *Hayat Mecmuası*, 1 (9), 167-168, 1927. http://isamveri.org/pdfofm/D00578/1927_9/1927_9_BEDIIH.pdf
- Yönetken, H. Bedî. *Millî Musiki Davasında Alaturka Musikinin Vaziyeti*, *Varlık dergisi*, 116, 689-690, 1938. https://www.academia.edu/15669173/Halil_Bedi_Milli_Muzik_Davasinda_Alaturka_Musikinin_Vaziyeti
- Yurtseven, Gürsel ve Sağer, Turan. Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Kurumları Yapılanması ve Müziksel Değişim-1950 Sonrası. *Inonu University Journal of Art and Design*, 124-133, 2018.
- Wach, Elise. *Learning about Qualitative Document Analysis*, 2013.

THE PHENOMENON OF “NATIONAL MUSIC” IN THE MODERNIZATION POLICIES OF THE EARLY REPUBLICAN ERA AND HALİL BEDİ YÖNETKEN

Erdal KURTÇU

ABSTRACT

Modernization in Turkish history started in Ottoman Empire in parallel with the innovative movements in political, military, legal, economic and social fields. This process formed the basis of important changes in Turkish thought system. The reverberations of this process in music, which has an impact in many fields in our country, illustrate some differences between Ottoman and the Republic periods. When the Early Republican Period is taken into consideration, it is obvious that the studies carried out on the formation of a national and contemporary music that can represent the concept of national music and the Turkish culture within this framework in international arenas are foregrounded. Ziya Gökalp's ideas played a dominant role in the formulation of the music policies of the period while the concept of “national music” flourished. This study is aimed to identify and outline the interpretations of Halil Bedî Yönetken, who was one of the leading Turkish musicologists of this period, in his articles published in Ottoman Turkish before the letter revolution. The results of the study have shown that the formation of a national and contemporary music in which the Western music forms and techniques and the elements of “folk music” described as “Turks’ Soul Voice” are synthesized. It has also been revealed that his views regarding the creation of a national and contemporary music served as guidelines with his thoughts established on civilization, nationality and culture, which were profoundly influenced by Ziya Gökalp's ideas.

Keywords: Modernization, national music, Halil Bedî Yönetken, Early Republican Period, Ottoman Turkish