

ALATURKA MÜZİK YASAĞI ÖNCESİ PEYAMİ SAFA'NIN YAPTIĞI BİR ANKET ÇALIŞMASI (7-29 ARALIK 1932): *MUSİKİMİZ HANGİ YOLA GİRMELİ?*

A SURVEY CONDUCTED BY PEYAMI SAFA BEFORE THE BAN ON ALLA
TURCA MUSIC (DECEMBER 7-29, 1932): *WHICH WAY SHOULD OUR MUSIC GO?*

Seda BAYINDIR ULUSKAN^{ID}

Öz

Bu çalışmanın amacı, 1934 Kasım'ında Türk müziğine radyolarda getirilen yayın yasağı öncesi Peyami Safa tarafından yapılan "Musikimiz Hangi Yola Girmeli?" başlıklı müzik anketini mercek altına almak ve bu anketi cevaplayan Mesut Cemil, Yusuf Ziya (Demircioğlu), Nimet Vahid, Necip Yakup, Rauf Yekta, Ferdi Ştatzer, İzzet Nezh, Hasan Ferit (Alnar), Ruşen Ferit (Kam), Ekrem Besim (Tektaş), M. Andonyades, Münir Nurettin (Selçuk), Nadir Nadi, Falih Rıfkı (Atay), Malatya Mebusu Dr. Hilmi (Oytaş) gibi isimlerin konu hakkındaki değerlendirmelerini ortaya koymaktır.

Peyami Safa, musiki inkılabına yönelik tartışmalarda müzik camiasının ve bu konuda fikir üreten zümrelerin bakış açılarını tespit etmek amacıyla gerçekleştirdiği ankette temelde üç soruya cevap aramıştır. Birincisi müzikte sentezin mümkün olup olmadığı, ikincisi Türk müziğinin armonize edilip edilemeyeceği, üçüncüsü de Türk müziğinin konservatuarda eğitiminin verilip verilemeyeceğidir. *Cumhuriyet* gazetesinde 7-29 Aralık 1932 tarihleri arasında yayımlanan ve büyük ilgi uyandıran anket kapsamında katılımcılar kimi zaman röportaj kimi zaman da mektupla düşüncelerini iletiler. Ankete katılanların, Halk müziği ezgilerinin Batı müzik tekniğiyle işlenmesi hâlinde çağdaş ve millî bir müziğe sahip olunacağı fikrine verdikleri cevaplar çeşitlilik gösterdi. Büyük çoğunluğunun, Türk müziğinin armonize edilmesine pek taraftar olmadığı görüldü. Konservatuarda Türk müziği eğitiminin verilmesi hususunda ise hemen herkesin, küçük nüanslar dışında tam bir fikir birliği içerisinde olduğu anlaşıldı.

Bu çalışmada, yapılan röportajlar tematik analiz yöntemine başvurularak değerlendirilmektedir. Böylece dönemin önde gelen sanatçılarının konuyla ilgili görüşleri öğrenilerek, devletin takip ettiği musiki politikasının toplumda ve müzik dünyasında yarattığı ikilem ve kafa karışıklığı tüm açıklığıyla ortaya koyulmaya çalışılmaktadır. Araştırmanın temel kaynağını dönemin basını oluşturmakta, konuyla ilgili basılı kaynaklar ile tezlerden de istifade edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Alaturka müzik yasağı, musiki inkılâbı, millî musiki, Joseph Marx, Peyami Safa

Abstract

This study aims to examine a music survey titled "Which Way Should Our Music Go" designed by Peyami Safa before the broadcast ban on Turkish music on the radios in November 1934 and to discuss

* Doç. Dr., Millî Savunma Üniversitesi Hava Harp Okulu Beşeri ve Sosyal Bilimler Bölümü, İstanbul / Türkiye, suluskan@hho.msu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3809-5802

the opinions of Mesut Cemil, Yusuf Ziya (Demircioğlu), Nimet Vahid, Necip Yakup, Rauf Yekta, Ferdi Ştätzer, İzzet Nezih, Hasan Ferit (Alnar), Ruşen Ferit (Kam), Ekrem Besim (Tektaş), M. Andonyades, Münir Nurettin (Selçuk), Nadir Nadi, Falih Rıfkı (Atay) and Dr. Hilmi (Oytaç) Deputy of Malatya, who answered the survey.

Peyami Safa has sought answers to three main questions in this survey, in order to determine the perspectives of the members of the music community and others that had a say in the discussions around the “music revolution”. The first question was whether eastern and western traditions of music could be synthesized. The second question was whether Turkish music could be harmonized, and the third was whether Turkish music should be taught in the conservatory. The survey and answers were published in the Cumhuriyet newspaper between December 7 and 29, 1932, and aroused great interest; some participants expressed their opinions in face-to-face interviews and some of them answered the questions in letters. The answers of the participants to the idea that a contemporary national music could be achieved if folk music melodies were reinterpreted with the techniques of Western music varied. It is seen that the vast majority were not very supportive of the harmonization of Turkish music. On the other hand, almost everyone agreed on the necessity of Turkish music education in the conservatory, only with some minor nuances.

In this study, interviews are discussed by applying the thematic analysis method. Thus, through reconsidering the opinions of the leading artists of the period on the subject, the dilemmas and confusion that the official music created in the society and in the music world are revealed with all its clarity. The main source of the research is the press of the period, as well as printed sources and theses on the subject.

Keywords: alla turca music ban, music revolution, national music, Joseph Marx, Peyami Safa

Giriş

Osmanlı sultanlarının sanata ve müziğe gösterdikleri yakın ilgiye rağmen müzik eğitimiyle ilgili bir kurumun açılması 19. yüzyılda önce *Muzıka-yı Hümayun*'un, ardından da *Dârülbedâyi* içinde Musiki Bölümünün teşkiliyle gerçekleşebildi. *Dârülbedâyi*'de 1914 yılında eğitim-öğretime başlayan Musiki Bölümü, bazı aksaklıklar ve mali sıkıntılar yüzünden 1916 yılında kapandı; fakat çok geçmeden yerine *Dârülelhan* (nağmeler evi) adıyla yeni bir eğitim kurumu açıldı. Muzıka Mektebi'nden sonra belki de ikinci konservatuar diyebileceğimiz *Dârülelhan* 1 Ocak 1917'de eğitime başladı. Okulun amacı, Türk ve Batı musikisi alanlarında öğretmen yetiştirmektir ki bu yönüyle Cumhuriyetin öncü kuruluşları arasında yerini aldı. Savaş ve mütareke döneminin getirdiği güçlükler yüzünden okuldaki erkek bölümü 1918 yılında kapatıldı. Kadınlar bölümü ise bir müddet daha çalışmalarına devam etti.

Kurum, 1923 yılına kadar besteci ve üdi Ziya Paşa'nın başkanlığını yaptığı *Musiki Encümeni* tarafından yönetildi. Savaşın kazanılmasının ardından *Dârülelhan*, 14 Eylül 1923 tarihinde Alaturka (Türk Musikisi) ve Alafranga (Batı Musikisi) bölümleriyle eğitim vermek üzere resmî olarak tekrar açıldı. Okulun müdürlüğüne Musa Süreyya Bey, yardımcılığına da Yusuf Ziya Demircioğlu atandı. Geniş ve güçlü bir eğitim kadrosuna sahip olan *Dârülelhan*'ın Batı Musikisi Bölümünde Osman Zeki Üngör, Edgar Manas, Seyfettin ve Sezai Âsaf (Asal) kardeşler, Cemal Reşit Rey, Veli Kanık, Ekrem Besim Tektaş, Nimed Vahid; Türk Musikisi Bölümünde ise Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Zekâizade Hafız Ahmet Irsoy, Ruşen Ferit Kam, İsmail Hakkı Bey, Refik Fersan, Faize Ergin gibi isimler görev yaptı. Okul, verdiği müzik eğitiminin yanı

sıra düzenlediği konserler, *Dârüelhan* mecmuasında yayımladığı notalar ve yaptığı derlemelerle alana önemli katkılar sağladı.¹

1926 yılına gelindiğinde, basında bir Alaturka-Alafranga musiki tartışması başladı. Hatta söz konusu tartışmalar, Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı bu güçlü müzik kurumunda radikal bir değişikliğe gidilmesiyle sonuçlandı. Maarif Vekili Mustafa Necati Bey'in emriyle oluşturulan *Tâlim ve Terbiye Dairesi Sanâyi-i Nefîse Encümeni*'nin 9 Aralık 1926'da aldığı kararlar, kurum bünyesindeki Türk Musikisi Bölümü lağvedilerek faaliyetleri yasaklandı. Türk müziği enstrümanlarının “katıyyen talim ve tedris mahiyetinde olmamak” ve yalnızca ders olmayan günlerde çalınmak şartıyla icrası *Türk Musikisi İcra Heyeti* ve *Tarihî Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti*'nin çalışmalarıyla sınırlandırıldı. 22 Ocak 1927 tarihinde İstanbul Belediyesine bağlanarak adı İstanbul Musiki Konservatuarı olarak değiştirilen kurum, sonraki süreçte “İstanbul Belediye Konservatuarı” adıyla faaliyetlerine devam etti.² Böylelikle konservatuar sadece Batı müziği eğitimi veren bir kurum haline getirilmiş oldu.

1931 yılının sonlarında, İstanbul Belediye Konservatuarının Avrupa'daki müzik kurumlarıyla aynı seviyeye getirilip modernleştirilmesi gündeme geldi. Bu bağlamda 1932 yılında, *Viyana Musiki ve Tiyatro Akademisi*'nin yöneticiliğini yapmış ünlü kompozitör Joseph Marx³ ile bir anlaşma sağlandı.⁴ Kendisiyle yapılan mukaveleye göre, Viyanalı besteci Joseph Marx konservatuar için modern sistemler dâhilinde bir ders programı hazırlayacak ve hocaların liyakat derecelerini tespit edecekti.⁵

Konservatuarın ıslah çalışmalarında ve gelişip ayakta kalmasında İstanbul Belediyesi önemli ve öncü bir rol oynadı. Muhittin Üstündağ'ın belediye başkanlığı döneminde yapılan anlaşma gereği İstanbul'a gelerek çalışmalara başlayan Marx, öncelikle okulun öğretim kadrosuna ve ders programlarına el attı. Üç yıl boyunca kısa sürelerle kaldığı İstanbul'da yaptığı bu çalışmalar neticesinde yönetime çeşitli raporlar sundu. Verdiği raporlarda; memlekette musikiyi teşvik etmenin öneminden bahsederek musikiyi himaye ve teşvik eden kanun, nizamname ve talimatnameler hazırlamanın, musiki müesseseleri tesis etmenin gerekliliği ve propaganda üzerinde durdu.⁶ Bunun haricinde, konservatuarda derslerin “esas” ve “yardımcı” olmak üzere

1 Detaylı bilgi için bk. Nuri Özcan, “Dârüelhan”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, VIII, (1993), s. 518-520; Ahmet Kara, *Kuruluşunun 100. Yılında Darüelhan*, İBB, İstanbul 2018, s. 26-83.

2 Gültekin Oransay, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müziğimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (CDTA)*, İletişim Yayınları, VI, (1983), s. 1502-1503; Nuri Özcan, “Dârüelhan”, s. 520.

3 Avusturyalı piyanist, besteci, müzik eleştirmeni Joseph Marx (1882-1964), doktorasını Graz Üniversitesinde yaptı. Getirildiği Viyana Müzik Akademisinde çeşitli dersler verdi. “Romantik nitelikli oda müziği parçaları ve şarkılar besteledi”. Marx, otuzlu yılların başında da İstanbul Belediye Konservatuarının ders programlarını düzenleyip konservatuarın gelişmesi için raporlar hazırladı (Ahmet Say, “Joseph Marx”, *Müzik Ansiklopedisi*, MEB, III, (1992), s. 800).

4 Özdemir Nutku, *Darülbeydi'nin Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1969, s. 72-73.

5 Marx'ın her sene bir ay kalmak üzere İstanbul'a gelip konservatuarla meşgul olacağına ve hizmetine mukabil kendisine her gelişinde üç bin lira ödeneceğine dair bk. “Konservatuar Mütchassısı”, *Son Posta*, 27 Ağustos 1932, s. 2.

6 Joseph Marx'ın görüşleri için bk. “Tarihî Vesikalar”, *Musiki Mecmuası*, 11, (1 Ocak 1949), s. 17-18; 12, (1 Şubat 1949), s. 23-24; “Ecnebilerin Türk Musikisi hakkındaki görüşlerinden-Profesör Joseph Marx'ın fikirleri”, *Musiki*

iki kısımda verilebileceğini, tahsil devrelerinin de “başlangıç” ve “tekâmül” devresi şeklinde ikiye ayrılabilirliğini belirtti. Konservatuara öğrencilerin haftada en az iki gün devam etmesi gerektiğinden ve yine her öğrencinin haftada minimum kırk dakika derse girmesi lüzumundan bahsetti. Kurumu modernleştirmeyi hedefleyen ünlü kompozitör, okutulması gereken dersler hususunda ise nazariyat öğrencisine piyano ve tarih; saz öğrencisine de nazariyat, tarih, piyano gibi derslerin verilmesini önerdi.⁷ İlâveten, konservatuvarın bulunduğu Şehzadebaşı’ndaki binanın tedrisata müsait olmadığını söyleyerek kurum için daha uygun bir eğitim binası yapılması gerektiğini yetkililere ilettiler.⁸

Joseph Marx’ın raporlarındaki en dikkat çekici tavsiyeler arasında; müfredatı *Dans, Ritmik (Dramatik) Sanatlar*,⁹ *Teganni*¹⁰ ve *Musiki Tarihi*’nin yanı sıra *Türk Musikisi* derslerinin konması, millî bir müzik okulu kurularak çok zengin ve mükemmel bulunduğunu söylediği Türk müziğinin Batı müziği tekniğiyle işlenmesi geliyordu. Çünkü ona göre, “Türk musikisinin teknik vasıtaları, Türk musiki parçalarının şekil ve kalıpları ile Batı musikisinininkiler arasında akrabalık” vardı. “Bu akrabalıklardan istifade edilerek Millî Türk musikisi ile Avrupa musikisini yaklaştırmak niçin mümkün olmasın”dı. “Eğer Türk musikisi Batıya doğru, Batı musikisi de Doğuya doğru birer adım atarlarsa yakınlık kolayca elde edilir ve o takdirde millî musikinin seciyesi hiç bozulmadan iki musiki arasında şimdikinden daha sıkı bir münasebet meydana” gelebilirdi. Fakat Marx tavsiyelerini sıralarken bu ifadelerinden, kendisinin İstanbul Konservatuvarını noktası noktasına Avrupa örneklerine uydurmak fikrinde olduğu ya da Türk musikisi ile Batı musikisini birbirine karıştırıp bir karma yapmaya çalıştığı gibi sonuçlar çıkarılmamasını rica etmiştir. O, ısrarla bütün niyet ve çabasının Türk musikisinin millî hususiyetlerinden bir şey kaybetmeden Avrupa musikisinin tekniğinden faydalanarak ilerlemesini ve gelişmesini sağlamak olduğunu vurgulamıştır.¹¹ Marx’ın ileri sürdüğü bu görüşler, 1926’dan beri devam edegelen Alaturka-Alafranga tartışmalarını¹² ve sentez fikrini yeniden alevlendirdi. Onun Türk müziği konusunda getirdiği öneriler basında geniş yankı buldu. Hatta Alaturka musiki hakkında en fazla yazı yazan gazetecilerden olan Peyami Safa tarafından konuyla ilgili bir müzik anketi dahi düzenlendi.

Bu çalışmanın konusunu da Peyami Safa’nın *Cumhuriyet* gazetesinde 7-29 Kânûnuevvel (Aralık) 1932 tarihleri arasında yaptığı müzik anketi oluşturmaktadır. Türk müziğine

Mecmuası, 13, (1 Mart 1949), 11-12, 17.

7 Orhan Şaik Gökyay, “Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi”, *Güzel Sanatlar*, 1/3, (1941), s. 53-54.

8 J. Marx’ın tavsiyeleri doğrultusunda, yeni bina yapılmaya kadar konservatuvarın Beyoğlu civarında geçici bir yere nakledilmesine karar verildiğine dair bk. “Konservatuvar Beyoğluna naklediliyor”, *Cumhuriyet*, 5 Kânûnüsânî (Ocak) 1933, s. 2.

9 Tiyatro, bale, opera, operet, sinema.

10 Şarkı söyleme.

11 “Ecnabilerin Türk Musikisi hakkındaki görüşlerinden-Profesör Joseph Marx’ın fikirleri”, *Musiki Mecmuası*, 13, (1 Mart 1949), s. 17; Füsun Üstel, “Müsiki İnkılâbı ve Aydınlar”, *Tarih ve Toplum*, XIX/113, (1993), s. 38-39.

12 1926 yılında Alaturkacılar ile Alafrangacılar arasında başlayan tartışma “kimi zaman sert ve şiddetli kimi zaman sessiz ve derinden, ama sönmeden, uzlaşmaya, barışa varmadan” günümüze dek süre geldi. Çünkü ortada çözümü hayli zor ve içinde çeşitli problemleri barındıran birçok mesele mevcuttu (Yalçın Tura, “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, *CDTA*, İletişim Yay., VI, (1983), s. 1513).

kısıtlamaların getirildiği 1926 yılı ile yayın yasağının yürürlüğe girdiği 1934 yılı arası, müzik adına mühim kararların alındığı, besteciler ve icracılar tarafından farklı fikirlerin ortaya atılıp değişik sentezlerin tartışıldığı bir dönemdir. Ancak Musiki İnkılabının yaşandığı bu dönemde kimileri fikirlerini açık ve cesur bir şekilde söyleyip gazetecilerle paylaşırken¹³ kimileri de sessiz kalmayı tercih etmektedir. Bu yüzden Peyami Safa'nın yaptığı müzik anketi, dönemin önde gelen sanatçılarının konuyla ilgili görüşlerinin öğrenilmesi ve devletin takip ettiği müzik politikasının toplumda yarattığı ikilem ve kafa karışıklığının tüm açıklığıyla ortaya konulması açısından son derece önemlidir. Amacımız, 1934 Kasım'ında Klasik Türk müziğine getirilen yayın yasağı öncesinde yapılan bu anketin maksadını, detaylarını ve sonuçlarını ortaya koyarak müzik tarihi araştırmalarına katkıda bulunabilmektir. Çalışmanın ana kaynağını dönemin basını oluşturmakta ve ayrıca konuyla ilgili basılı eserler ile tezlerden de istifade edilmektedir.

Cumhuriyet'in Büyük Müzik Anketi: “Musikimiz Hangi Yola Girmeli?”

1932 yılındaki Alaturka-Alafranga tartışmalarının fitilini ateşleyen husus, Joseph Marx'ın Türk müziği hakkındaki olumlu görüşleri ve savunduğu sentez fikriydi. Aslında bu fikir, öncesinde Necip Asım ve Ziya Gökalp gibi isimler tarafından da dile getirilmişti. Örneğin *Türkçülüğün Esasları* isimli eserinin “Millî Musiki” alt başlığında konuyu hars-medeniyet bağlamında ele alan Ziya Gökalp; Cumhuriyetin ilanı sonrası Anadolu halkının üç tür müzikle karşı karşıya kaldığını, bunların *Orta Doğu müziği*, *Batı müziği* ve *Halk müziği* olduğunu belirtmiş ve Halk müziğinin insanımıza birçok ezgiler verdiğini, bunları toplayıp Batı müziği yöntemine göre armonize etmemiz durumunda hem millî hem de Batılı bir müziğe kavuşacağımızı yazmıştı.¹⁴ Ziya Gökalp'in müzik konusundaki görüşleri, dönemin müzik politikasının belirlenmesine önemli derecede tesir etti. Nitekim müziği “hayatın neşesi, ruhu, süruru ve her şeyi”¹⁵ olarak tanımlayan, savaş yıllarından itibaren musikimizin millî olması gerektiğinin altını çizen Atatürk, Gökalp'in görüşlerinin de etkisiyle belirlediği hedef doğrultusunda ilerledi. O hedef, Halk müziğinin gelişmesi, uluslararası boyutlara ulaşması ve çok seslilik tekniğinin Türk halkına benimsetilmesi idi.

Cumhuriyetin ilk yıllarında ülkede, bu değişimi bir medeniyet meselesi olarak gören, Türk ezgileriyle Batı armonisini birleştirerek millî ve medeni bir müzik yapmaya taraf olanlar kadar bunun

13 Murat Bardakçı, Türkiye’de millî kültürün oluşturulmasında tarihsel bir geçiş dönemi olan 1930’lu yılların başında “devletin alaturkaya set çekme kararını çoktan verdiği”nin anlaşılmasıyla, dönemin müzisyen, yazar ve edebiyatçılarının pek çoğunun Alaturka müzik aleyhinde yazıp konuşmaya başladığını, fakat verilen bu desteğin, şahsi zevk ya da tercihlerden ziyade “siyasi şartların gerektirdiği mecburiyetten” kaynaklandığını ifade etmektedir (Murat Bardakçı, *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018, s. 365).

14 Ziya Gökalp, *Türkçülüğün Esasları*, haz. Mahir Ünlü-Yusuf Çotuksöken, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994, s. 126-128. Bu anlayış, *Vossische Zeitung* muhabiri Alman yazar Emil Ludwig ile bir söyleşi yapan Atatürk tarafından da bizzat dile getirilmiştir. Ludwig’in 21-24 Mart 1930 tarihleri arasında yayımladığı röportaj için bk. Emil Ludwig, “Türkiye Reiscumhuru Gazi Mustafa Kemal Hazretleri ile Mülâkat”, *Ayın Tarihi*, 73, (1939), s. 6409-6055.

15 14 Ekim 1925 günü “İzmir Kız Öğretmen Okulunda Bir Konuşma”, *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (ASD)*, TTK, II, (1997), s. 242-243.

mahzurlarını ileri sürüp karşı çıkanlar da mevcuttu. Alafranga taraftarları, bunun Batı medeniyetinin yanında yer alabilmenin temel koşulu olduğunu belirtip her fırsatta Türk Klasik/Sanat müziği hakkında rencide edici yorumlar yapmaktan, Alaturka müzik icra edenler ve dinleyenler de çıkardıkları dergi ve gazetelere verdikleri röportajlarla karardan duydukları rahatsızlığı dile getirmekten kaçınmadılar.¹⁶

Orta Doğu ve Batı müziğinin kıyaslandığı, müzik tercihlerinin sorgulanıp tartışıldığı 1932 yılının önemli gelişmelerinden biri de 14 Mart-3 Nisan tarihleri arasında Mısır'da düzenlenen *Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi* idi. Şöyle ki, “Mısır’ı modern uygarlık seviyesine ulaştırmayı hedefleyen Kral Fuad’ın isteği üzerine” Kahire’deki *Kraliyet Doğu Müziği Enstitüsünde* gerçekleştirilen Arap Müziği Kongresi, “Arap müziğini çağdaş bir uygarlık seviyesine çıkartmak, bilimsel prensipler doğrultusunda sistemleştirmek ve Arap müziğini yeniden canlandırmak” amacıyla düzenlenmişti. 28 Mart’ta açılış töreni yapılan kongrenin katılımcıları Suriye, Lübnan, Irak, Cezayir, Tunus ve Fas’tan gelen uzmanlardı. Ayrıca, görüşlerinden faydalanmak üzere Avrupalı müzikolog ve besteciler de davet edilmişlerdi. Aralarında Alman besteci Paul Hindemith, müzikolog Robert Lachmann, Macar besteci-folklor araştırmacısı Bela Bartok, Çek besteci Alois Haba gibi isimler bulunuyordu. Arap müziği için ilk kez düzenlenen bu kongreye dünya basını büyük ilgi gösterdi. Kongrede yedi farklı çalışma grubu oluşturuldu. Mısırlı ve dışarıdan gelen katılımcılar arasında musiki sorunları üzerine önemli konuşmalar ve tartışmalar yapıldı. Sonunda da bilimsel standartların oluşturulması, çok sesliliğin ve Batı çalgılarının kullanımının benimsenmesi, belli başlı mekanizmaların başına Avrupalı uzmanların getirilmesi gibi bazı mühim kararlar alındı. Aslında kongreden çıkan sonuç, bu konuda yapılan bir çalışmada da belirttiği gibi, Mısır’daki hâkim sınıfın Batılılaşma ve modernleşme sürecinde takındığı tutumun yansımalarından başka bir şey değildi.¹⁷

Kongreye ülkemizden de Türk müziğinin önemli isimlerinden müzikolog Rauf Yekta Bey ve bestekâr Mesut Cemil davet edilmişti.¹⁸ Bu davet üzerine Kahire’ye giden Rauf Yekta ve Mesut Cemil, kongre sonuna kadar kalarak tüm toplantılara katılım sağladı.¹⁹ Rauf Yekta Bey, kongre süresince hem *Makamlar, Ritmik Yapılar ve Besteleme Komitesi*’ne başkanlık etti hem de müzikle ilgili yapılan tartışmalara katıldı. Mesut Cemil de Almanya’da tanıştığı Curt Sachs’ın

16 1927 ve sonrasında basında konuyla ilgili yapılan tartışmalardan bazıları için bk. Seda Bayındır Uluskan, “Alaturka Musikisiye Getirilen Yasağın Akabinde Düzenlenen İlk Ulusal Müzik Yarışması (1 Ocak-15 Mayıs 1935), *Atatürk Yolu Dergisi*, 71, (2022), s. 47.

17 Evrim Hikmet Öğüt, “Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi”, *Müzik-Bilim Dergisi*, 1, (Bahar 2012), s. 37-38, 41-43.

18 *Vakit* gazetesinin bir haberine göre; hazırlıklarına 1930 yılında başlanan Kahire Kongresi için İstanbul Konservatuarından da katılacakların isimleri istenmiş, ancak konservatuar yönetimi Batı müziğiyle meşgul olduğu gerekçesiyle toplantıya katılım sağlanmayacağını bildirmiştir. Haberde, Mısır’a Rauf Yekta Bey’in isminin verileceği de aktarılmıştır. Bk. “Şark Musikisi”, *Vakit*, 18 Temmuz 1930, s. 5.

19 Rauf Yekta Bey’in yolculuk ve kongre hakkındaki notları İsmail Baha Sürelsan tarafından *Musiki ve Nota* dergisinin 28-36. sayıları arasında yayımlanmıştır. Rauf Yekta Bey notlarında, 8 Mart 1932 günü Mesut Cemil Bey ve onun eşiyile birlikte yola çıktıklarını, 12 Mart 1932 günü de İskenderiye’ye vardıklarını yazmıştır (İsmail Baha Sürelsan, “Rauf Yektâ Bey’in “1932 Kahire Şark Musikisi Kongresi”ne dâir notları...”, *Musiki ve Nota*, III/28, (Şubat 1972), s. 4-7; Rauf Yekta ve Mesut Cemil Beylerin, müzik kongresinde Türkiye’yi temsil etmek üzere Mısır’a gittiklerine dair bk. “Musiki kongresi”, *Cumhuriyet*, 9 Mart 1932, s. 4.

başkanlığında kurulan *Musiki Aletleri Komisyonu*'nda faaliyet gösterdi.²⁰ Ayrıca, kongrenin devam ettiği günlerde Kahire'deki Türkler tarafından iki değerli müzik adamı şerefine yüz kişilik bir çay ziyafeti tertip edildi. 29 Mart 1932 tarihinde Continental Otel'de verilen çayda, Türkiye'nin Kahire Maslahatgüzarı Mehmet Ali Şevki Bey (Alhan) ve konsoloshane erkânının yanı sıra Kahire Musiki Enstitüsü çalışanları, gazeteciler ile kadın-erkek pek çok Türk vatandaşı da hazır bulundu. Ziyafetin sonralarına doğru Mesut Cemil Bey tamburuyla küçük bir konser²¹ verdi.²²

Arap Müziği Kongresi'ni yakından takip edenlerden biri de gazeteci-yazar Peyami Safa²³ idi. Safa, *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinde konuyla ilgili olarak "Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi" başlıklı bir yazı kaleme aldı. Söz konusu yazı, o tarihten itibaren haftanın iki günü (Perşembe-Pazar) sanat ve edebiyat konularını işleyecek olan yazarın bu gazetede ilk makalesiydi. Peyami Safa kongreyle ilgili yazısında önce, Avrupa ve Amerika'daki gazetelerde kongre hakkında çok sayıda haber çıkmasına rağmen Türkiye'de henüz bir yazı yazılmadığını belirtti. Ardından da Rauf Yekta Bey ve Mesut Cemil'in kongre hakkında kendilerini aydınlatmalarını beklediğini söyleyerek yabancı basında kongre üzerine çıkan haberlerden bazı örnekler sundu. Safa makalesinin sonunda, müzik hakkındaki görüşlerine de yer verdi. O, *Cumhuriyet* okuyanların kendisini öteden beri "şark ve Türk musikisinin kayıtsız şartsız bir meftunu ve müdâfi" olarak bildiğini, "Sinan'ı ve Dede'yi yetiştiren bir milletin oğlu" olarak daimî vazifelerinden birinin "millî sanatımıza yan bakanların gözlerini önlerine" indirmek ve onları uyandırmak olduğunu ifade etti.²⁴ Bu düşünceleri, Peyami Safa'nın o günlerdeki müzik tercihini ve görüşünü ortaya koyması bakımından son derece önemlidir.

Peyami Safa'nın makalesini, Mesut Cemil'in müzik kongresiyle ilgili yaptığı değerlendirme takip etti. Safa'nın talebi üzerine yapılma ihtimali yüksek olan basın açıklamasında Mesut

20 İsmail Baha Sürelnan, "Rauf Yektâ Bey'in "1932 Kahire Şark Musikisi Kongresi"ne dâir notları...", *Musikî ve Nota*, III/33, (Temmuz 1972), s. 4-7; Hüseyin Kıyak, *Mıtrabı, Yaylı ve Kalemliyle Mesud Cemil*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2018, s. 22.

21 Katılımcılar kongre boyunca kendi müziklerinden örnekler içeren 360 performans sergilemişlerdir. Bunlar Lachmann'ın başında olduğu ve Bartok'un katkı sağladığı Kayıt Komitesince kaydedilmiştir. Lakin doldurulan 360 plaktan günümüze ancak 335'i ulaşabilmiştir. Mesut Cemil'in çaldığı eserler de bu plaklarla kayıt altına alınmıştır (Kıyak, *age.*, s. 20, 22).

22 "Kahire Musiki kongresi", *Cumhuriyet*, 6 Nisan 1932, s. 3.

23 İstanbul doğumlu olan Peyami Safa (1899-1961); ailesinin yaşadığı geçim sıkıntısı ve sağlık sorunları yüzünden eğitimini yarıda bıraktı. Birinci Dünya Savaşı yıllarında Posta Telgraf Nezareti ve Düyün-ı Umûmiye İdaresi gibi resmî kurumlarda çalıştı. Kısa bir süre öğretmenlik yaptı. 1914-61 yılları arasında gerçek ve takma adlarla (Server Bedi, Çömez, Bedia Servet gibi) *Tercüman-ı Hakikat*, *Tasvir-i Efkâr*, *Son Telgraf*, *Son Posta*, *Milliyet*, *Cumhuriyet* vs. gazeteler ile *Aydede*, *Büyük Doğu*, *Çınaraltı*, *Kültür Haftası*, *Resimli Ay*, *Yedigün*, *Yeni Türk Mecmuası* gibi dergilerde yazılar yazdı. Döneminde önemli edebiyatçılarla kalem kavgalarına girdi. Küçük yaşlarda başladığı yazı hayatı boyunca irili ufaklı 500'e yakın kitaba imza attı. *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, *Fatih-Harbiye*, *Mamazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Türk İnkılâbına Bakışlar* gibi eserler kaleme alan, geçinebilmek için zaman zaman polisiye ve aşk romanları yazan, Arsen Lüpen karakterini örnek alarak yarattığı *Cingöz Recai* tiplemesi büyük ilgi gören romancı, gazeteci ve fikir adamı Peyami Safa hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Beşir Ayvazoğlu, "Peyami Safa", *DİA*, XXXV, (2008), s. 437-440.

24 Peyami Safa, "Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi", *Cumhuriyet*, 14 Nisan 1932, s. 3.

Cemil, kongre hakkında merak edilen soruları yanıtladı. 4 Nisan 1932’de Mısır’dan ayrılarak İstanbul’a gelen Mesut Cemil basına verdiği demeçte; Musiki Kongresi’nin, Arap veya Yakın Doğu müziğinin Batı müziği gibi üniversal bir mahiyet almasının yollarını konuşmak üzere yapıldığını, oluşturulan yedi komisyonda müzikle ilgili pek çok konunun görüşüldüğünü, yapılan münakaşalar sonunda da bazı kararlar alındığını anlattı. Mesut Cemil, demecinde kendi görüşlerine de yer verdi. O, Doğu müziğinin “homofon ve ritmik rüçhanlarıyla” Batı müziğinden ayrıldığını, bu müziğe homofoni veya polifoni ilave edilecekse bunun “ammenin bedii vicdanı kabul ettiği zaman” ve “yüksek sanatkârlar eliyle” yapılması gerektiğini söyledi. Ayrıca, “Şark musikisinin an’anelerine sadık kalarak yaşatılması lazım” geldiğinin de altını çizdi.²⁵

Peyami Safa, Alaturka musiki konusunda en fazla yazı yazan gazetecilerden biriydi. Onun konuya olan ilgi ve hassasiyetinin en önemli göstergesi ise 1932 yılının Aralık ayında yaptığı anket çalışmasıydı. Ülkede, Türk musikisinin medeni ifadeden yoksun olduğunu, Batı armonisi ve orkestrasyonu girmemiş bu müziği polifonik hale sokmak gerektiğini söyleyen Joseph Marx’ın yarattığı bir tartışma ortamı vardı. Daha önce de ifade edildiği üzere, bu fikrin taraftarları kadar mahzurları olduğunu savunanlar da çoktu. Hal böyle olunca ortaya değişik fikirler çıkmaya başladı. Nitekim Alaturka-Alafranga musiki tartışmalarının yoğunlaştığı, sentez fikirlerinin havada uçtuğu bu günlerde Peyami Safa, ortaya çıkan fikir zümrelerinin kanaatlerini okuyucuyla paylaşmak ve müzik dünyasının nabzını tutmak amacıyla bir anket yapmaya karar verdi.

Müzik anketi, ilk olarak 5 Aralık 1932’de okurlara duyuruldu. *Cumhuriyet* gazetesinde, “Büyük musiki anketimiz” başlığıyla birinci sayfadan verilen haberde; Alaturka ve Alafranga musiki dostlarının yeni anketi ilgiyle okuyacakları ve “Musikimizi atıp ta garp musikini mi alalım?”, “İkisini birbirine kaynaştıralım mı?”, “Olur mu bu? Olursa nasıl olur?” gibi soruların cevaplarını “eski ve yeni nesillerin en mütehassıslarından” duyacakları yazıldı. Aynı gün gazetede, anketin düzenleyicisi Peyami Safa’nın bir yazısı da yer aldı. “Bana Kalırsa” isimli köşesindeki “Saz ve söz” başlıklı yazının konusu, Joseph Marx’ın Türk müziği hakkındaki görüşleriydi. Yazar ilk olarak, konservatuarımızı ve müziğimizi tetkik eden Marx’ın, Türklerin büyük ve mükemmel bir müziğe sahip olduğu lâkin bunu Batı müzik tekniğiyle ahenge sokarak tekâmül ettirmek gerektiği yönündeki düşüncelerini belirtti. Fakat Safa’ya göre bu fikir ilk defa onun tarafından ortaya atılmamış, senelerden beri gerek memlekette gerekse Mısır gibi ülkelerde telifin²⁶ mümkün olup olmayacağı münakaşaları yapılmıştı. Yazısının devamında ise karışık ve büyük sanat davalarının içinden nazariye ve tahlil yoluyla çıkılamayacağını, bu yoldaki münakaşaların ebediyete kadar sürebileceğini, tartışmaların tek faydasının “birbirine karışan fikirlere, belirsiz temayüllere şuur” vermek olabileceğini ifade etti.²⁷

25 “Mısır’da Şark Musikisi Kongresi”, *Cumhuriyet*, 16 Nisan 1932, s. 3; “Mısırdaki musiki Kongresi”, *Milliyet*, 16 Nisan 1932, s. 5.

26 Te’lif: Uzlaştırma, barıştırma. Ferit Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1996, s. 1070.

27 Peyami Safa, “Saz ve Söz”, *Cumhuriyet*, 5 Aralık 1932, s. 2.

Cumhuriyet gazetesi, okurlarına 6 Aralık 1932'de bir hatırlatma daha yaptı. Aynı başlıkla verilen haberde, yapılan müzik anketinin 7 Aralık'tan itibaren yayımlanacağı, röportajı çıkacak ilk ismin ise Mısır'daki Beynelmîl Şark Musikisi Kongresi'ne Türkiye adına katılan kıymetli sanatçı Mesut Cemil Bey olacağı belirtildi.²⁸ Peyami Safa'nın yaptığı "Musikimiz Hangi Yola Girmeli?" başlıklı müzik anketi gazetenin 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 26 ve 29 Aralık günlerinde yayımlandı. Safa, anket kapsamında kimi zaman röportaj kimi zaman da mektupla düşüncelerini ileten on iki müzik insanı, iki gazeteci, bir milletvekili ile üç okuyucusuna köşesinde yer verdi. Fikirlerine başvurduğu kişiler ise Mesut Cemil, Yusuf Ziya (Demircioğlu), Nimet Vahid, Necip Yakup, Rauf Yekta, Ferdi Ştätzer, İzzet Nezih, Hasan Ferit (Alnar), Ruşen Ferit (Kam), Ekrem Besim (Tektaş), M. Andonyades, Münir Nurettin (Selçuk), Nadir Nadi, Falih Rıfkı (Atay), Malatya Mebusu Dr. Hilmi (Oytaş) ile üç okuyucusu idi.

Müzik Anketine Katılanların Konuyla İlgili Görüşleri

1) Mesut Cemil: *Garp beynimize girmeli, fakat şark daima kalbimizde kalmalı!*²⁹

Mesut Cemil Bey, Türkiye ve Almanya'da bulunarak Doğu ve Batı müziklerine vâkıf olmuş bir tambur ve viyolonsel virtüözü idi.³⁰ Peyami Safa bu ilk röportajının başında, "hareketsiz duran musiki bünyemize ecnebi bir cisim gibi" giren Profesör Joseph Marx'ın, ortaya attığı fikirlerle hararetle münakaşaların merkezi haline geldiğini söyleyerek Mesut Cemil'den bu husustaki görüşlerini paylaşmasını rica etti. Mesut Cemil'e göre Marx, konservatuari "ikmal ve ıslah ederken millî musikimizi şimdye kadar bu teşkilatın içinde bulundurmamak hususundaki ihmalimize işaret" etmiş, "Nasrettin Hoca'nın meşhur hikâyesindeki gibi oturdukları dalı keser vaziyette bulunan tek cepheli ve kısır mübalağacılar" Türklerin yüksek bir musikisi olduğunu hatırlatmış, yapılması gerekeni de Batıdan alınacak faydalı vasıtalarla onu geliştirmek olarak göstermişti. Marx ayrıca, millî musikinin aforoz edilmekten ziyade sevilmesinin, öğretilmesinin ve Batı müziği ile yan yana bulunmasının şart olduğunu da belirtmişti. İstanbul'da bir halkevinde verdiği konferansta meseleye adeta bir sosyolog gibi yaklaşarak, "hars" ve "medeniyet" denilen şeylerin birbirinden ayrı olduğunu anlatıp Türk müziğinin hars itibarıyla yüksek, ama medeniyet itibarıyla geride kaldığını yani his tarafının zengin ama zekâ ve teknik tarafının geri olduğunu söylemişti. Mesut Cemil, Marx'ın fikirlerini bu şekilde özetledikten sonra gerek Kahire'deki müzik kongresine sunduğu raporda ve gerekse gazetelerde çıkan yazılarında kendisinin anlatmak

28 "Büyük Musiki Anketimiz", *Cumhuriyet*, 6 Aralık 1932, s. 1.

29 "Mes'ut Cemil B. bu hususta neler düşünüyor?", *Cumhuriyet*, 7 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

30 Tamburî Cemil Bey'in oğlu olan Mesut Cemil (1902-1963); küçük yaştan itibaren dönemin büyük üstatlarından tambur, viyolonsel ve keman dersleri aldı. Dârülfünun'daki hukuk eğitimini yarıda bırakarak gittiği Almanya'da Berlin Müzik Akademisini bitirdi. Ülkeye döndükten sonra uzun yıllar İstanbul ve Ankara Radyolarında çalıştı. İstanbul Belediye Konservatuari ile liselerde müzik dersleri verdi. Türk ve Batı müziğindeki geniş bilgisi, bestekârlığı, hocalığı, koro şefliği, saz icracılığı ve program yapıcılığı ile 20. yüzyıla adını yazdırmış olan önemli müzik adamı Mesut Cemil hakkında geniş bilgi için bk. Hüseyin Kıyak, *Mızrabı, Yayın ve Kalemiyle Mesut Cemil*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2018; Müge Hâle Çetintürk, *Türk Müziğinde Modernleşme Hareketleri Bağlamında Mesut Cemil Bey'in Müzik İdeolojisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020.

istediği fikirlerin tam da bu görüşlere eşit olduğunu ifade etti. Kısacası ona göre, “Garp beynimizin içine girmeli, fakat şark daima kalbimizde kalmalı” idi. Mesut Cemil, bu yorumundan yanlış anlamlar çıkarılmaması gerektiğini, müziğimizi ihmalden kurtaralım derken “ne okullarımızda ilahi okutalım ne de konservatuvarımızda incesazla fasıl geçip gazelhan olalım” demek istediğini, bu işin kesinlikle bir ihtisas ve usul meselesi olduğunu vurguladı.

Mesut Cemil gazetelerde, Halk müziğinin halkın, Anadolu’nun, saz şairlerinin öz musikisi, şehirde çalınan müziğin ise melez veya gayr-i hâlis olduğu yönünde çıkan yorumların hatırlatılması üzerine de açıklamalarda bulundu. O, bu yorumları yapan kişilerin Marx kadar bile kendi musikilerinin kıymetinden bîhaber olduklarını, aslında sanatın “folks kunst” (halk sanatı) ve “folks kultur” (halk kültürü) şeklinde ikiye ayrıldığını, birincinin iptidai, samimi ve lokal, ötekinin ise kültür derecesi yükselmiş ve incelmış sınıfın sanatı olduğunu, bunun lokal olmaktan ziyade daha umumi ve beynelmilele doğru gittiğini, ancak her iki sanatın da aynı milletin içinden geldiği için millî olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtti. Röportajının sonunda ise her yönüyle millî olan Türk müziğinin Avrupalıların usulleri ile geliştirilmesi yollarını arayanlardan birinin kendisi olduğunu, bu gayeye de “iyi tedbirler ve salim bir çalışma” ile daha çabuk ve emin adımlarla varılabileceğini ifade etti.

2) Yusuf Ziya: *Teknik işler için mütehasıs getirdiğimize iyi ettik, millî işlere gelince...*³¹

Peyami Safa, ikinci röportajını İstanbul Belediye Konservatuvarı Müdürü Yusuf Ziya (Demircioğlu) Bey³² ile gerçekleştirdi. Fakat Safa, görüşme için gittiği konservatuarda, ilk etapta Yusuf Ziya’nın “idareci olduğu” gerekçesiyle mülakattan mazur görülmesini istemesi karşısında hayli şaşırmişti. Konservatuar müdürünü ancak, anketin yapılış nedeninin Joseph Marx’ın ortaya attığı görüşler olduğunu, Halk müziği ve edebiyatla meşgul olan, musiki eserlerini toplayan, halk menkıbeleri üzerine kitaplar yazan birinin meseleye yabancı sayılamayacağını söyleyerek ikna edebilmişti. Peyami Safa röportajının başında önce, millî musikimize hayranlığımı açıklayan Marx’ın Batı müzik tekniğiyle Doğu müziğinin telifine taraf olduğunu, bizde öteden beri “halis alafrangacılar, halis alaturkacılar ve Marx gibi ikisini birleştirmek isteyenler” şeklinde üç fikir grubunun bulunduğunu belirtti. Sonra da konservatuar müdürüne, bir idareci sıfatıyla yabancı uzmanın gerçekten bir şeyler yapabileceğine inanıp inanmadığını sordu.

Yusuf Ziya Bey, Marx’ın gelişini isabetli bulanlardan biriydi. Ona göre profesör işinin ehli bir insandı ve kuruma Avrupa konservatuarlarına yakın bir mükemmeliyet vereceğine, idari, teknik meselelerde fikirlerinden istifade edileceğine şüphe yoktu. Fakat yine de “Millî duygularımıza ait sanat meseleleri için bir yabancıya danışmaya ihtiyaç var mıydı?” diye düşünmüyor değildi. “Biz kendi müziğimizin yüksekliğini, güzelliğini başkalarından mı öğrenmeliydik?” diye soran

31 “Konservatuar Müdürü Ziya B. in düşünceleri...”, *Cumhuriyet*, 8 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

32 Yusuf Ziya Demircioğlu (1887-1976); folklor araştırmacısı, eğitimci, yazar ve bir musikîşinas idi. Dârülelhan’da müdür yardımcılığı ve müdürlük görevlerinde bulundu. Halk türkülerinin notaya geçirilmesi ve Anadolu’nun gezilerek türkülerin derlemeleri yapılmasında önemli roller oynadı. İlk folklor araştırmacısı olarak kabul edilen Demircioğlu hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Baki Bora Hança, *Bir Folklorcu Olarak Yusuf Ziya Demircioğlu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2001.

Yusuf Ziya, millî meseleleri yabancılara danışma konusuna bir de örnek verdi. Mesela İstiklal Harbini yaparken Avrupa'ya sormuş muyduk? Onlar “yapmayınız!” deselerdi razı olacak mıydık? Bu da onun gibi bir şey değil miydi? Marx, bizim müziğimiz için “böyle iptidai şey olamaz, halkı bundan kurtarınız!” tarzında bir şey buyursaydı kabul edecek miydik? Onun konuya yaklaşımını ve düşüncelerini Peyami Safa da doğrulamış ve müziğimizin Allaha böyle bir kazaya uğramadığını ifade etmiştir.

Yusuf Ziya Bey, Marx'ın konservatuarda Alaturka musiki öğretilmesi hususundaki fikrine tamamen katılıyor, onu haklı buluyordu. Çünkü konservatuardan Alaturka müzik eğitimi kaldırılınca memlekette millî müziğimize olan alaka ve iştihak büsbütün artmış, hatta bir-iki olan plak fabrikası sayısı altıya çıkmıştı. O yüzden de yaşayan ve kuvvetlenen müziğimizin konservatuarda amelî ve nazarî olarak öğretilmesi son derece elzemdi. Konservatuar müdürü, iki müziğin telifi konusuna ise temkinle yaklaşıyordu. Ona göre, şayet böyle bir gayenin hakikat olmasına imkân varsa bunu ancak “kuvvetli ve büyük bir sanatkâr” yapabiliirdi. Evet, bu iş o güne kadar olmamıştı; çünkü her iki müziğin hakkıyla öğretildiği bir okul yoktu. Üstelik Alaturkacılarımızın çoğu mektep eğitimi görmeden kendilerini yetiştirmişlerdi. Bu sebeplerden ötürü, söz konusu gayeye ulaşmak için önce gerekli zemin hazırlanmalı ve her iki müzik türü öğretilmeliydi. Fakat böyle bir müesseseden çıkacak her talebeden de büyük bir sanatkâr, dâhi çıkması beklenmemeliydi. Yüzlerce, binlerce öğrenci arasından belki bir tane çıkar ve beklenen o büyük inkılâbı yapardı. Hatta bunu hiç beklenmeyen bir şekilde bile gerçekleştirebilirdi. Yusuf Ziya röportajını; Batı müziğinde Avrupalılar kadar başarılı olamayacağımızı, Cemal Reşit'in Paris'teki başarısını oraya kendi memleketinin havasından orijinal sesler götürmeye borçlu olduğunu, onun yaptığı eserlerin esasını Anadolu havalarının oluşturduğunu, şayet böyle olmasıydı oralarda kendini dinleyecek birilerini zor bulacağını söyleyerek noktaladı.³³

3) Nimet Vahid: *Ben millî musikimizin kendi âleminde yaşamasını isterim...*³⁴

Müzik anketinin üçüncü konuğu, Dârülelhan'dan itibaren konservatuarda görev yapan Türkiye'nin ilk Türk kadın opera sanatçılarından Nimet Vahid Hanım³⁵ idi. Peyami Safa'nın bizzat röportaj yaptığı ünlü soprano da tıpkı Yusuf Ziya Bey gibi ilk etapta mülakata yanaşmadı. Yalnızca Batı müziğiyle meşgul olduğunu, bu hususta ne diyeceğini bilemediğini belirterek kendisine bir şey sorulmamasını istedi; fakat Peyami Safa'nın inatla ve ısrarla sorduğu sorular karşısında sessizliğini bozdu. Tarafına yöneltilen, “Dünyada alaturka ve alafranga diye iki

33 Folklor araştırmacısı İhsan Hınçer; Yusuf Ziya Bey'in takındığı bu olumsuz tavrın yetişme koşullarından kaynaklandığını, halk türküleriyle büyüdüğü için müzik zevki içinde ne Batı ne de Alaturka müziğinin olduğunu, konservatuarda icra edilen Batı müziğine kulağı yabancı olduğu için de kendini konservatuar iklimine yabancı hissettiğini ileri sürmektedir. Bk. İhsan Hınçer, “Yusuf Ziya Demircioğlu”, *Türk Folklor Araştırmaları*, XI/221, (Aralık 1967), s. 4603.

34 “Nimet Vahid H. diyor ki”, *Cumhuriyet*, 9 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

35 Ressam, müzeci ve arkeolog Osman Hamdi Bey'in torunu olan Nimet Vahid Hanım Almanya'da eğitim gördü. Dârülelhan'ın ilk Türk kadın şan hocası olan sanatçı, 1934 yılında ilk Türk operası olarak tarihe geçen Özsoy'da başrolde oynayarak Atatürk'ün büyük takdirini kazandı. Semiha Berksoy'un da hocası olan Nimet Vahid Hanım hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Ahmet Say, “Nimet Vâhit”, *Müzik Ansiklopedisi*, MEB, II, (1992), s. 573.

müzik türü yoktur”, “Beynelmilel tek bir müzik vardır”, “Alaturka müzik diye bir şeyi bilmem diyebilir misiniz?”, “Bu alaturka musiki dedikleri şey devrini bitirmiştir, onu eski seslerin muhafaza edildikleri bir müzeye nakletmek lazımdır.” şeklindeki kışkırtıcı sorulara sadece “hayır” ve “asla” gibi kısa cevaplar vermekle yetindi. Bir tek son soruya; millî müziğimizin sevildiğini, yaşadığını, daha müzelik olmadığını ve hiçbir zaman da olmayacağı yanıtını ekledi.

Peyami Safa’nın, Prof. Marx’ın fikirlerinden yola çıkarak ısrarla sorduğu diğer sorular üzerine, konservatuarda Türk müziğinin öğretilbileceğini fakat ikisini birleştirmenin bu müziklerin saflığını bozacağını, Macar ve İspanyol müziklerinin “millî rengi en kuvvetli” müzikler olduğunu söyledi. Yazarın, bizim de bu gruba girip giremeyeceğimiz sorusuna ise şu cevabı verdi: “... musikimizin bugünkü millî renklerini tamamen muhafaza etmek kabil değildir. Olsa olsa diğer musikilerden farkı bir ‘nuance’ halinde kalan hafif bir millî çeşni ile tamamen garp musiki ailesine mensup bir musikimiz olabilir.” Safa’nın röportajından anladığımız kadarıyla Nimet Vahid Hanım konu hakkında fikir beyan etmekten kaçınmış, çekingenliğini de sorulara gülererek verdiği kısa ve kaçamak cevaplarla göstermiştir.

4) Necip Yakup: *Alaturka musiki iptilâsile afyonkeş olmak arasında pek fark yoktur ama...*³⁶

Peyami Safa röportajlarının dördüncüsünde, “mutaassıp bir garp musikisi taraftarı” ve “şark musikisi kadar ince bir san’atkâr” olarak tanımladığı Necip Yakup ile bir araya geldi. Safa, İstanbul Radyosunda orkestra şefi olan Necip (Aşkın) Bey’e³⁷ ilk olarak, konservatuara ecnebi bir uzman geldiğini, dişi olan Şark musikisini erkek olan Garp musikisi ile evlendirmek istediğini söyleyerek, kendisinin bu izdivaçtan “sıhhatli, güzel bir çocuk doğacağına” inanıp inanmadığını sordu. Necip Yakup, bunun ancak “gayrimeşru bir çocuk” olacağını, aslında kendisinin Alaturka müziğinin esaslarını bilmediğini, öteden beri iki musikiyi birbirine uydurmak isteyenlerin olduğunu, fakat bunların iyilerini henüz işitmediğini ifade etti. Ardından da piyasada çalınan Alafrangalaştırılmış havaların kötülüğünden bahsetti. Necip Yakup ayrıca, bu gruptan ayrı tuttuğu tek ismin Muhlis Sabahattin³⁸ olduğunu açıkladı. Hatta Muhlis Bey’i çok sevdiğini, onun Viyana operetlerine yakışan tatlı melodilerle hazırladığı parçaları her iki müzik taraftarlarının da yadırgamadığını, eğer illâki iki müzik birbiriyle evlendirilecekse Muhlis Sabahattin’e kesinlikle çok ihtiyaç duyulacağını belirtti. Peyami Safa da onun Alafrangalaştırılmış parçaların “feci şeyler” olduğu yorumuna hak vermiş ve bu tür havaların ne doğu ne batı ne kuzey ne de güney olduğunu, kısacası “cihet-i erbaa”dan hiçbirine sığmadığını ifade etmiştir.

36 “Necip Yakup Beye göre..”, *Cumhuriyet*, 10 Aralık 1932, s. 1 ve 3.

37 Tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Güllü Agop’un oğlu olan Necip Aşkın (1906-1946) Türkiye’nin ünlü keman virtüözlerinden biridir. Bk. <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/tyatrocu-gullu-agop-un-torunu-kemanci-necip-yakup-un-oglu-346016> [Erişim tarihi: 21.05.2023].

38 Türk müziği bestekârı olan Muhlis Sabahattin Ezgi (1889-1947), asıl şöhretini bestelediği operetlerle yaptı. O, yirmi beş yıl içinde 27 adet opera, revü ve orkestra eseri besteledi. *Çâresâz*, *Gül Fatma* ve *Ayşe* isimli operetleri büyük ilgi gören, plağa alınan eserlerinde daha çok Türk müziği makam ve usullerini kullanan, bestekâr Neveser Kökdeş’in de ağabeyi olan sanatçı hakkında ayrıntılı bilgi için bk. İsmail Baha Süreşan, “Muhlis Sabahattin Ezgi”, *DİA*, XII, (1995), s. 53.

Orkestra şefinin, esaslarını bilmediğini belirttiği Alaturka müzik konusunda olumlu fikirlere sahip olduğu söylenemezdi. Ona göre bu müzik türü “mahdut duygulara cevap veriyor”du. Kendisi, “çok melankolik alaturka musiki iptilâsile afyonkeş olmak arasında pek fark” göremiyor, bu müziğin ancak kederli ruhlarda tesirli olduğunu söyleyerek okuyuculara şu soruyu yöneltiyordu: “Hâlbuki hayat bu duygulardan ibaret midir?” Necip Yakup, Marx’ın müziğimizi Rus müziği³⁹ gibi geliştirme isteğinin imkânsızlığına da değindi. Peyami Safa’nın, bir büyük sanatkar ya da dâhi çıkması durumunda bunun olabileceğini söylemesi üzerine ise mucizelere diyeceği bir şeyi olmadığını, lâkin bundan sonra ellerimizi gökyüzüne açarak dâhi mi bekleyeceğimizi sordu. Yazarın Necip Yakup’a son sorusu, konservatuvarımızda millî musikinin öğretilmesine taraf olup olmadığıydı. Yakup elbette buna taraftardı. Ona göre de Türkiye’nin, Türklere Türk musikisini öğretmesi lazımdı; fakat “esas” bu olmamak şartıyla.

5) Rauf Yekta: *İşlerimiz genç üstatların eline bırakılırsa memleket için gene faydalı neticeler hâsıl olmaz.*⁴⁰

Müzik anketinin beşinci konuğu, dünyanın büyük müzikologları arasında adı anılan Rauf Yekta Bey⁴¹ idi. Peyami Safa, onun gibi bir üstadın kısa cevaplar vermesinin kolay olmayacağı düşüncesiyle röportaj yapmadı. Üstattan fikirlerini kendisine bir mektupla bildirmesini rica etti. Gelen talep üzerine Rauf Yekta Bey de konu hakkındaki görüşlerini içeren uzunca bir mektup kaleme aldı. Kendisinin ilk değindiği konu, konservatuardan Türk müziği derslerinin kaldırılmasıydı. O mektubuna; Dârülelhan’da okuttuğu Türk musikisinin tarihi ve nazariyatı derslerinin tatil ettirildiği tarihten bu yana altı yıl geçtiğini, bu süreçte “Türk musikisinin ilgası” gibi “manasız tabirleri”n iri harflerle her gün gazetelerde görüldüğünü, musikimizin öldüğü, müzeye konulacağı ve bir daha dirilmeyeceği iddialarının ortaya atıldığını belirterek başladı. Devamında, tüm gayretlerine rağmen Türk musikisinin Türk Konservatuvarından kapı dışarı edildiğini, bu olayın memleketin millî musiki kültürüne vurulmuş bir “darbe” olduğunu, bu darbe yüzünden altı yıldır konservatuvarın tek ayakla yürümeye çalışan bir adam haline geldiğini

39 19. yüzyılda Avrupalı bestecilerin eserlerini kendi uluslarının kültürel değerlerine dayandırmasıyla birlikte müzik alanında *Ulusal Okullar* ortaya çıktı. Bunlardan biri de Glinka’nın etkisiyle gelişen *Rus Okulu* idi. Ancak, bu süreçte Rusya’da iki ekol gelişme gösterdi. (Çaykovski öncülüğünde “Moskova Ekolu”, Glinka’nın öğrencisi Balakirev öncülüğünde “Yeni Rus Ekolu”). Yaygın adıyla, *Rus Beşleri* olarak da bilinen ikinci ekolün diğer temsilcileri ise Cui, Borodin, Musorgsky ve Rimsky-Korsakov’dur. Rus Beşleri, Rus müziğinin ulusallaştırılmasında büyük rol oynadı. Beşler, Batı müzik anlayışını “kaynağı ve ifade şekli Rus kültürüne dayanan bir sentez potansiyel olarak millî bir müzik yaratmaya” çalıştı. Detaylı bilgi için bk. Mehmet Çevik, “Rus Beşleri’nin Türkiye’deki İzdüşümü: Türk Beşleri ve Halk Kültüründen Esinlenmeleri”, *Doğu ile Batı Arasında Zarif Bir Köprü: Türk ve Rus Edebiyatları Sempozyumu, 12-17 Eylül 2014, St. Petersburg-Rusya Federasyonu*, Ankara 2015, s. 253-265.

40 “Rauf Yekta Beye göre..”, *Cumhuriyet*, 11 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

41 Rauf Yekta Bey (1871-1935); Dârülelhan’ın kuruluşundan Alaturka bölümünün lağvedilmesine kadar kurumda *Türk Musikisi Nazariyatı* ve *Şark Musikisi Tarihi* derslerini okuttu. 1926 yılından vefatına kadar da İstanbul Konservatuvarında *Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti* başkanlığında bulundu. “Araştırma ve çalışmalarıyla Türk müzikolojisinin ve günümüz Türk musikisi sisteminin temellerini atan”, “müzikolog, bestekâr ve neyzen kimliğiyle Türk musikisi tarihinin önde gelen simalarından biri” olan Rauf Yekta Bey hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Nuri Özcan, “Rauf Yektâ Bey”, *DİA*, XXXIV, (2007), s. 468-470; Duygu Taşdelen, *Gelenek Kurguları, Dârülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2021.

ifade etti. Yaşananlar karşısında halkın müziğine bir kat daha fazla sarıldığını; fakat bunun da gramofon şirketlerinin kasasına birkaç milyon liranın girmesiyle sonuçlandığını yazdı. Ayrıca, konservatuarda musikimizi okutmamanın yanlışlığının er ya da geç anlaşılacağı günün⁴² geleceğinden son derece ümitli olduğunu da sözlerine ekledi.

İkinci olarak değindiği konu, tedrisine başlanan Batı müziği idi. Üstadın bu husustaki görüşleri açıkçası pek olumlu değildi. Rauf Yekta, konservatuvarın tuttuğu yolun bir çıkmazdan ibaret olduğunu, böyle bir müesseseden Türk bestekârı yetişmeyeceğini, Mozart'ın, Chopin'in müziğini öğretmek için İstanbul Belediyesinin sarf ettiği paralara yazık olacağını düşünüyordu. İstanbul'a konservatuvarı ıslah etmek üzere çağrılan Prof. Marx için de bazı düşünceleri vardı. O, Marx'ın konservatuarda *Türk Müziği Tarihi ve Nazariyatı* dersleri ile Türk aletlerinin icra tekniğinin öğrencilere öğretilmesi yolundaki beyanatlarından oldukça memnundu; fakat buna rağmen onun da musiki vaziyetimizi layıkıyla kavrayamamış olduğunu düşünmekteydi. Çünkü uzman, bizi Rusların gittiği müzik yoluna sevk ediyordu ki bu Türk müziğinin tamamıyla zararına olacak bir yoldu.

Ele aldığı üçüncü mevzu sentez fikriydi. Rauf Yekta, içine yüzde doksan nispetinde Garp namesi karışmış, melez ve gayri millî musiki yaratmak isteyenlere kızgındı. O, bunu yapmak isteyenlerin kendi mesleklerinde yollarına devam etmelerini ve Türk müziğini “kendi vadisinde, hakikî ve saf üslûbunda” geliştirmek isteyenlerin de rahat bırakılmasını istiyordu. Tek arzusu, kendilerine bu serbestliğin tanınmasıydı. Zaten hangi tarafın başarılı olacağını zaman herkese gösterecekti.

Rauf Yekta mektubunda, konservatuvarın ıslahı hususunda iyi düşünülmesi gerektiğinin de altını çizdi. Hatta bu konuda Marx'dan daha yetkin gördüğü Fransız müzikolog Eugène Borel'in bazı görüşlerine yer verdi. Ona göre, madem müziğimizin kıymetini ve konservatuarda eğitiminin lüzumunu anlamak için yabancı bir uzmana ihtiyaç duyulmuştu, neden o zaman Borel'in fikirlerine de bakılmıyordu? Bu arada Borel, Türk müziğindeki makamların doğal haliyle muhafaza edilmesi gerektiğini düşünen bir müzik adamıydı. Ona göre, majör-minor makamlarına benzetilmesi halinde Türk sanatının vücudu ortadan kalkardı. Bu felaketin önünün kesilmesi için de Türk müziğinin Avrupalılaşmasına izin verilmemeliydi. Türk ezgileri ayrı bir sadeliğe sahipti ve bunun kesinlikle korunması gerekirdi. Zaten bir sanat eseri neyse o olmalı, onu günün modasına veya hâkim zevke uydurmaya çalışılmamalıydı. Rauf Yekta Bey, Borel'in görüşlerine bu şekilde yer vererek her Batılının aynı düşünmediğini göstermeye ve konservatuvarın ıslahı hususunda alınacak kararların iyi sorgulanması gerektiğine dikkat çekmeye çalıştı.

Mektubunun sonunda ise Marx'ın konservatuarda kurmayı düşündüğü meclise değindi. Konservatuarda küçük bir “musiki akademisi” vazifesini görecektir böyle ilmî bir teşekküle çok ihtiyaç duyulduğunu, konservatuvar hocalarından oluşacak bu meclise her iki müziğe vâkıf Hüseyin Sadettin (Arel)'in başkan olarak seçilmesinin isabetli olacağını yazdı. Ona göre, böyle

42 Rauf Yekta Bey'in bu husustaki beklentisi ancak 1975 yılında gerçekleşebilmiştir. 1976 yılında eğitime başlayan *Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı* 1982 yılından bu yana İstanbul Teknik Üniversitesine bağlı olarak varlığını sürdürmektedir.

yapılmaması ve bütün işlerin genç üstatların eline bırakılması halinde memlekette faydalı neticeler almak mümkün değildi.

6) Ferdi Ştatzter: *Bugünkü Türk halk musikisi hiçbir milletle kıyas edilmeyecek kadar inkişaf etmiştir.*⁴³

Peyami Safa, altıncı röportajını konservatuarın Avusturya asıllı hocası Prof. Ferdi Ştatzter (Friedrich von Statzer)⁴⁴ ile yaptı. Yazar aslında sanatçıyı ilk defa Münir Nurettin konserinde yan tarafında uyurken görmüş, bu tavrından ötürü hayli öfkelendiği kişinin Ştatzter olduğunu ise sonradan öğrenmişti. Safa, bir lokantada bulunduğu Ştatzter'in Türk müziği hakkındaki fikirlerini Hasan Ferit'in Almanca tercümanlığı sayesinde anlamaya çalıştı. Ştatzter'e göre, Türk müziğini geliştirmenin iki yolu vardı. Birincisi, tek sesli eserlerin yani musikinin mevcut şekli üzerinde çalışılması, ikincisi de Türk musikişinasının Türk üslubunu muhafaza etmek kaydıyla polifonik yani çok sesli eserler yapmaya çalışması idi. Profesör, Türkçe eserlerin Avrupa tekniği içine tam olarak sokulmasını çok doğru bulmuyordu. Nitekim röportajında da bir Türk havasının Avrupa usulüne göre ahenge sokulacağını hiçbir zaman iddia etmediğini, bunun zorla yapılacak bir iş olmadığını; ancak belki o tekniğin bazı esaslarının tatbik edilebileceğini söyledi. Açıklamasına gerek Türk Halk musikisi ve gerekse bir kültür mahsulü olan Türk Sanat musikisinin hiçbir milletin müziğiyle kıyas edilmeyecek bir "inkişafa mazhar" olduğunu ekledi.

Ştatzter bu kısa röportajında, Türk müziğinin konservatuarda öğretilmesine taraftar olduğunu; fakat öğrenciye saz öğretilmesine lüzum görmediğini, talebenin bir eseri sazda iyi dinleyip anlamaya çalışmasının yeterli olacağını da ifade etti. Sonunda da kendisine Münir Nurettin konserinde niçin uyuduğu sorulduğunda; bunun tamamen konser programıyla alakalı olduğunu, o konserdeki havaların çoğunu beğendiğini fakat bazılarını da "tek sesli musiki nokta-i nazarından" çok fena bulduğunu söyledi. Peyami Safa yazısını, bu konuda profesör ile hemfikir olduğunu ifade ederek sonlandırdı.

7) İzzet Nezh: *Musikimiz ayrı bir kültür mahsulüdür, Avrupa'lılaşamaz. Meğer ki bir dâhi çıka!*⁴⁵

Peyami Safa, yirmi yıllık tanıdığı radyo orkestrası viyolonistlerinden ve müzik öğretmenlerinden İzzet Nezh (Albayrak) Bey'in⁴⁶ görüşlerine de başvurdu. Önceleri Alaturka musiki ile meşgul olan eski dostu, sonradan Almanya'ya giderek Batı müziği eğitimi almış; fakat millî musikimize ait hatıralarını, malumatını ve alakasını hiç kaybetmemişti. O yüzden böyle kapsamlı bir ankette onun gibi birinin fikirlerini öğrenmek faydalı olabilirdi.

43 "Prof. Ştatzterin kanaati", *Cumhuriyet*, 12 Aralık 1932, s. 1 ve 4.

44 Avusturyalı piyanist Friedrich von Statzer (1906-1974); Viyana Müzik Akademisinde Joseph Marx'ın öğrencisi oldu. Öğrenciliği sırasında Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar ile tanıştı. Alnar'ın aracılığı ve Marx'ın önerisiyle İstanbul Belediye Konservatuarına piyano öğretmenleri olarak girdi. 1932 yılında Türkiye'ye yerleşen sanatçı yirmi altı yıl aynı kurumda çalıştı. Bir dönem ünlü tiyatro sanatçısı Bedia Muvahhit ile de evli kalan Ştatzter hakkında bk. Ahmet Say, "Ferdî Statzer", *Müzik Ansiklopedisi*, MEB, IV, (1992), s. 1134.

45 "İzzet Nezh Beye göre..", *Cumhuriyet*, 13 Aralık 1932, s. 1 ve 5.

46 Keman ve viyola sanatçısı İzzet Nezh Albayrak (1898-?), Zeki Üngör ve Fischberg'den keman dersleri aldı. 1920'de Berlin Stern Konservatuarında keman çalıştı. 1937-64 yılları arasında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında viyola grup şefliği ile Ankara Devlet Konservatuarında keman öğretmenliği yapan Albayrak hakkında bk. Ahmet Say, "İzzet Nezh Albayrak", *Müzik Ansiklopedisi*, MEB, I, (1992), s. 40-41.

Viyolonist İzzet Nezh Bey, “musikimizin garplılaşmasına aleyhtar” biriydi. Zaten röportajında da bunu “Türk müziği ayrı bir kültür ve medeniyet mahsulüdür. Avrupahlaşamaz. Meğer ki bir dâhi zuhur ede!” sözleriyle dile getirdi. O, iki müzik arasında “nisbet” olmadığını, buna rağmen tecrübe edenlerin çıktığını, fakat dinleyenlerin bunların Alaturka mı Alafranga mı olduğu hususunda ikileme düştüğünü söyledi. Hatta bu tarz çalışmaları, “üstlerindeki millî aşî boyası adamakıllı solmuş ve garbın hâkim rengini almış eserler” olarak tanımladı. Tamburî Cemil Bey’in Çeçen Kızı isimli çalışması ile Cemal Reşit’in eserlerini de bu arayışların en uç örnekleri olarak gösterdi.

Diğer röportajlarda olduğu gibi bunda da mevzu, günün birinde dâhi denilebilecek bir sanatkârın ortaya çıkmasına geldi. İzzet Nezh, böyle birinin çıkıp bütün tahminleri altüst edebileceğini; ama bu kişinin her iki müziği tam ve hakkıyla bilmesinin kesinlikle şart olduğunu söyledi. Çünkü ona göre, bizde her ikisine vâkıf kişiler az da olsa mevcuttu; lâkin onlardan da Batı müziğini bilenlerin Doğu müziğinin usul ve makamlarından, bu alanda kuvvetli olanların ise Avrupa musikisinin armoni ve kontrpuan vs. kaidelerinden haberi yoktu. Bu iş ayrıca, iki musikinin terbiyesine ve malumatına sahip olmanın yanı sıra yüksek bir yaratıcılık kabiliyeti de isterdi. Beklenen dâhinin çıkmaması durumunda “iki musikiyi de kendi seyirleri dahilinde tekâmül etmeye” bırakmak en iyisiydi.

Makamlarımızın, bizim sistem tonalitemiz ile Avrupa tonalitelerinin birleşip birleşmeyeceği sorusuna da Alaturkada yüz elliden fazla makam olduğu ve bunlara Avrupa armonisinin tatbik edilemeyeceği yanıtını verdi. Ona göre, mevcut sanatkârlar böyle bir inkılâbı yapabilmekten çok uzak oldukları için bu noktada bir dâhi gerekebilirdi; ancak bu iki müziği birleştirmeye çalışmaktansa yüksek ve zengin bir müzik olan Alaturkayı kendi seyrine bırakmak daha doğru olurdu. Zaten kendi düşüncesine göre de başta gelen Avrupa müziği idi ve asıl ona ehemmiyet verilmesi lazımdı. Röportajın son sorusu ise konservatuarda millî musikinin tedris edilmesinin doğru olup olmadığıydı. Viyolonist İzzet Nezh Bey buna taraftardı. Hatta Batı müziğini öğrenen ve öğretenlerin yüzde yirmi beş derecesinde millî musikimize vâkıf olması gerektiğini düşünüyor, aranan o yaratıcı zekânın da bunların arasından yetişebileceğini söylüyordu.

8) Hasan Ferit: *İstiklâl sahibi bestekârlar gene bildikleri gibi hareket edeceklerdir.*⁴⁷

Müzik anketinde görüşlerine yer verilen diğer bir isim Hasan Ferit (Alnar) Bey⁴⁸ idi. Peyami Safa yazısında ilk etapta onu tanıtıcı bazı bilgiler verdi. Ona göre Hasan Ferit, “kanununun tellerinden kıvılcım halinde sesler” çıkartan, “nağmelerden mürekkep bir havai fişek gibi,

47 “Hasan Ferit Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 14 Aralık 1932, s. 1 ve 4.

48 Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Çağdaş Türk müziğinin en önemli bestecilerinden, orkestra şeflerinden ve öğretmenlerinden biridir. Genç yaşta İstanbul’da kanun virtüözü olarak ün yaptı. Aynı zamanda armoni, kontrpuan ve fûğ dersleri aldı. Millî Eğitim Bakanlığı bursu ile 1927’de gittiği Avusturya’da Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisinde eğitim gördü. Yurda döndükten sonra da İstanbul Şehir Tiyatrosunda orkestra yöneticiliği, İstanbul Belediye Konservatuarında müzik tarihi öğretmenliği, Ankara’da Riyaset-i Cümhur Filarmoni Orkestrası şef yardımcılığı ve şefliği, Ankara Devlet Konservatuarında armoni öğretmenliği gibi görevlerde bulundu. Çok sayıda konçerto, semai, oda müziği, armonili halk türküsü, sahne ve film müziği besteledi. Türk Beşleri’nin Klasik Türk Müziğine en bağlı üyesi olan Alnar hakkında geniş bilgi için bk. Seda Bayındır Uluskan, “Türk Beşleri” maddesi, *Ataturk Ansiklopedisi*, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/> [Erişim tarihi: 21.05.2023].

ruhumuzdaki karanlıklara ışıklar” saçan, vaktiyle “Türk musikisinin en muvaffakiyetli icrakârları” arasında gösterilen biriydi. Fakat sonradan kanunu bırakarak Viyana’ya gitmiş ve burada kompozisyon çalışmaya başlamıştı. Bir müzik dehasının izlerine tesadüf edildiği için kendisine çok ümitler bağlanmıştı; lâkin eğitimini tamamlayıp İstanbul’a döndükten sonra henüz *Yalova Türküsü* gibi şen ve hafif bazı eserler vermekten öteye gidememişti. Bunlar, elbette onun kabiliyetini bizlere ispat edecek kuvvette şeyler değildi. O yüzden şimdilik bir sükûtu hayalden bahsetmenin, acele hükümler vermenin lüzumu yoktu. Safa, hislerini bu sözlerle dile getirdikten sonra Hasan Ferit’in sorulara verdiği cevaplara geçti.

Röportajın ilk sorusu, bizim makamlarımızla Avrupa sistem tonalitesinin birleşip birleşmeyeceği idi. Hasan Ferit’e göre, Avrupa müziğinin bütün tonaliteleri Türk makamlarında mevcut iken Türk müziğindeki bazı tonalite ve ritimler Avrupa müziğinde yoktu. Bu, Türk müziğinin Avrupa müziğine nazaran “sistem, tonal, ritim ve mezür (ölçü)” olarak daha umumi halde bulunduğu yani bizimkinin ötekini ihtiva ettiği anlamına gelmekteydi. Fakat yaptığı nazari mukayese millî gururumuzu okşayıp gözlerimizi kamaştırmamalıydı. Çünkü buna mukabil, “Avrupa musikisinde kullanılan ifade ve tebliğ vasıtalarından musikimiz tamamen mahrum”du. İfade ve tebliğ vasıtalarından kastı ise “çok seslilik ve bundan doğan Avrupa ‘form’ ilmi yani musikinin inşâ tarafı ve onun bir kısmına istinat eden dramatik üslûp, orkestrasyon” idi. Ancak sanatçı, müziğimizin bu ifade ve tebliğ vasıtalarını kazanabilmesi için makamlarımızın Avrupa majör ve minörüne tenzil edilmesine asla taraftar değildi.

O, bizim tek sesli müziğimize çok sesli Avrupa müzik ifadesini kazandırmanın ve onu orkestraya uygun hale getirmenin mümkün olduğuna inanıyordu. Tabii söz konusu durumda “çeyrek ses” meselesi gibi bazı güçlüklerle karşılaşılabilirdi; lâkin müziğimize millî rengini veren yalnızca bu çeyrek sesler değildi. Ayrıca bunlar, zannedildiğinden daha mütevazı rol oynamaktaydılar. Yani piyano ve o nevi Avrupa sazları kullanılarak Türk makamları tek sesli veya çok sesli olarak çalınmak istendiğinde, bazı çeyrek sesler nispi bir değişikliğe maruz kalsa da bunun vereceği zarar çok az olurdu. Kısacası, böyle bir durumda eser milliyet rengini ve duygusunu asla kaybetmezdi. Kaldı ki çeyrek sesi telafî edecek bazı teknik çareler de mevcuttu.

Hasan Ferit konuşmasında; dinleyen her insanın müziğimizi çok başka anladığından, ortaya çıkan bu anlayış farkının etkisiyle yapılan anketlerde ve yazılan makalelerde herkesin kendi temayülüne göre durumu izah etmeye çalıştığından da bahsetti. Örneğin bir besteci hüzzam makamında bir melodi olsa ve ona çok sesli bir ifade verse, eski Türk musikisi terbiyesi almış ve Avrupa polifonik musiki terbiyesi görmemiş bir dinleyici bundaki hüzzam makamını tanıyamayabilirdi. O yüzden “herkes kendi musiki şuuruna göre hareket” etmeliydi. Zaten yeni bir müzik kanunu çıkarılsa bile “hislerinde ve fikirlerinde istiklâl sahibi bestekârlar gene bildiklerini yapacaklardı.” Sözlerini; bundan yirmi sene sonra Türk müzik tarihine hangi bestecilerin hangi eserleri mâl olacaksa Türk müziğinin o eserlerin üslubunu alacağına inandığını ve bu meselenin hallini “yaratıcı muhayyeleye” bıraktığını yani hocası Hüseyin Sadettin Bey’in yedi sene evvel söylediği, “musikiyi yapacak olan dâhi bestekârlardır” sözünü kendisinin de benimsediğini ifade ederek bitirdi.

9) Ruşen Ferit: *Musikimize Avrupa elbisesi giydirmek, Zaro Ağa'yı frak ve silindirle Avrupa'da gezdirmeye benzer.*⁴⁹

Ruşen Ferit (Kam),⁵⁰ Münir Nurettin ve radyo konserlerinde kemençe çalan, müzik araştırmaları ve hocalık yapan önemli bir müzik insanıydı. Peyami Safa, o günlerde millî müziğimizin tarihiyle uğraşan ve son zamanlarda Batı müziğiyle de meşgul olan bu dostunun fikirlerini de öğrenmek istedi. İlk sorusu, yabancı bir uzmana gerek olup olmadığı idi. Ruşen Ferit'e göre, memleketin toprak altında kalan madenlerini keşfetmek için Avrupa'dan mütehasıs getirilmesine akıl erdirilebilirdi. Fakat her yerde çalınan, plakları satılan, yer bulunamayan Münir Nurettin konserlerinde dinlenmeye çalışılan millî musikimizin cevherini anlamak için Prof. Marx'ın şahitliğine ihtiyaç yoktu. Hatta asırlık mazisi olan bir sanatın mukadderatının rastgele çağırılan bir ecnebiye terk edilmesi hazin bir olaydı. Ondan daha hazin olanı ise konservatuarımızdan kendi müziğimizin kapı dışarı edilmesi ve başıboş bırakılan müziğin geldiği hali görmektir. Yalnızca bu düşünüldüğünde, Marx'ı yaptığı uyarılar yüzünden şükran ve minnetle karşılamak mümkündür.

Peyami Safa'nın, müziğimize yeni bir istikamet vermek için Avrupa'dan bazı şeyler almaya mecbur olup olmadığımız sorusunu da “çok nazik bir nokta” olarak tanımladı. Ruşen Ferit, müziğimizin Avrupalılaştırılması konusunda hüküm verirken aceleci davrandığımızı, “millî müziğimizi terkip ve teşkil eden unsurları tahlil etmeden ve teknik mahiyetini iyi tahlil etmeden” onu Garp müziğiyle telife kalkışmanın netice vermeyeceğini düşünüyordu. Hatta millî havalarımızı adeta Zaro Ağa'ya döndürdüğümüzü söyleyip yapılan tecrübeleri de Zaro Ağa'yı sırtına bir smokin, frak, başına bir silindir şapka giydirip kolundan tutup Avrupa'ya götürmeye benzetiyordu.⁵¹ Ayrıca, “yeni bir şey yapıyorum” denilerek millî eserlerimizin armoni kaidelerine uydurulmasının tarihî bir seyrin mahsulü olan eserlerimizi “karikatürleştirdiğini”, söz konusu durumun ona bağlı insanları incittiğini ve kendisinin Halk veya Klasik müziğimize ait bir eserin Batı malzemesiyle işlenmiş bir şeklini dinlemeye tahammülünün olmadığını belirtiyordu. Ferit, yaptığı bu yorumun ardından sözlerinin taassubuna verilmemesini dileyerek, kendisinin millî musikimiz kadar Batı musikisine de hürmetkâr olduğunun altını çizmeyi ihmal etmedi.

Peki, bu sözlerinden onun iki müziğin telifine aleyhtar olduğu sonucu çıkarılabilir miydi? Hayır. Ruşen Ferit, ifadelerinin yanlış anlaşılmasını gerektiğini, kendisinin tek isteğinin musikimize bir istikamet verilmeden önce ilmi usullerle vaziyetinin tespit edilmesi gerektiğini söylüyordu.

49 “Ruşen Ferit Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 16 Aralık 1932, s. 1 ve 5.

50 Ruşen Ferit Kam (1902-1981), 1923'de Dârülelhan kemençe hocalığına tayin edildi. Farklı okullarda kültür dersleri öğretmenliği yaptı. 1926'da girdiği İstanbul Radyosunda üç yıl çalıştı. 1938 yılında Ankara Radyosuna girdi. Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Bölümünde senelerce ders verdi. Kemençe virtüözü, müzik öğretmeni ve araştırmacısı Kam hakkında ayrıntılı bilgi için bk. M. Nazmi Özalp, *Ruşen Ferit Kam*, MEB, Ankara 1995.

51 Zaro Ağa, Türkiye'nin en uzun, dünyanın ise en uzun yaşayan birkaç kişisinden biri olarak bilinir. İstanbul'da çeşitli inşaatlarda çalışmış, hademelik, kاپıcılık yapmıştır. 20. yüzyılın başlarında dünyanın en uzun yaşayan insanı olarak basının ilgi odağı olmuş, bu sıfatla da İtalya, Yunanistan, Amerika ve İngiltere gibi ülkeleri ziyaret etmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Mevlüt Çelebi, *Dünyanın En Uzun Yaşayan Adamı Zaro Ağa (1777-1934)*, Libra Yay., İstanbul 2010.

Çünkü o, bu şekilde yapılacak çalışmaların daha olumlu sonuçlar vereceğine inanıyordu. Derhal çalışmaya başlamamız gerektiğini, aksi takdirde olduğumuz yerde kalacağımızı ve musikimizi karanlıktan kurtaramayacağımızı düşünüyordu.

Röportajının sonunda, konservatuarda Türk müziğinin okutulması mevzuuna da değindi. O, Türk müziğinin öğretilmesini “elzem” görenlerdendi. Hatta bu hususta Batı müziği hocaları arasında millî müziğimizin esaslarını bilmeyenlere vazife verilmemesini veyahut onların da bunu öğrenmesini istiyordu. Çünkü “millî musikisinin tarihine, seyrine, esaslarına vakıf olmayan bir muallim(in) dünyanın hiçbir konservatuarında” olmadığına inanıyordu. Örneğin bir Rus konservatuarında eski Kafkas havalarının melodileri, tekniği, mahiyeti hakkında malumatı olmayan tek bir profesör yoktu. Kısacası o, artık “konservatuvarımızın üstüne Türk bayrağı çekmek zamanı”nın geldiği düşüncesindeydi.

10) Nadir Nadi: *Alaturkayı garp tekniği ile karıştırmak, ıhlamur ağacına gül fidanı aşılamak gibi bir hareket olur.*⁵²

Anketin onuncu konusu, Avrupa'dan yazıp gönderdiği müzikle ilgili makale ve röportajları *Cumhuriyet* gazetesinde yayımlanan, müziğe karşı amelî ve nazari büyük alaka besleyen Nadir Nadi (Abaloğlu)⁵³ idi. Peyami Safa yazısının başında; Viyana'da bulunan Nadir Nadi'nin Avrupa'daki müzik faaliyetlerini günü gününe takip eden, yeni eserleri elinden düşürmeyen, çok okuyan ve Avrupalı müzik yazarlarının gazetelerde yaptıkları hataları fark edecek, Mozart'ın hayatını kardeşi Doğan Nadi'ninkinden daha iyi bilecek kadar müzikten anlayan bir adam olduğundan bahsetti. Safa, bu özellikleri nedeniyle kendisine mektupla müracaat ettiğini ve konu hakkındaki fikirlerini öğrenmeye çalıştığını belirtti.

Nadir Nadi mektubunda, konu hakkındaki görüşlerini iki maddede ele aldı. Birinci maddede, telif meselesi ile Batı müziği hakkında bazı açıklamalar yaptı. Ona göre, millî musiki yapacağız diye kalkıp Alaturkayı Batı müzik tekniğiyle karıştırmaya çalışmak yanlış bir hareketti. “Bu ıhlamur ağacına gül fidanı aşılamak gibi manasız bir şey” olurdu ve tutmazdı. Bütün dünyanın kullandığı musiki dilini alarak millî bir sanat yaratabilmemiz için her şeyden önce dünyanın müşterek malı olan o musikinin dilini tanımamız ve sevmemiz lazımdı; ama bunda “muvaffak olmak için cebir” kullanılmamalı, mücadele edilmeliydi.

Nadir Nadi ayrıca, Alaturka müziği susturup yalnızca Alafranga müzik dinletelim düşüncesinin çok çirkin olduğunu, memlekette Alaturka musiki dinlenmesinin onun bir ihtiyaca cevap verdiği anlamına geldiğini, o yüzden ilk yapılacak şeylerden birinin bu ihtiyacı Batı müziği ihtiyacına çevirmek olduğunu yazdı. Ancak o zaman, bu şartlarda yetişecek bir sanatçı eserlerinde belki

52 “Nadir Nadi Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 17 Aralık 1932, s. 1-2.

53 Nadir Nadi Abaloğlu (1908-1991), *Cumhuriyet* gazetesinin kurucusu Yunus Nadi'nin oğludur. Yükseköğrenimini Lozan Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesinde gördü. *Cumhuriyet* gazetesine yurt dışından gönderdiği yazı ve röportajlar ile gazeteciliğe başladı. 1938-41 yılları arasında Galatasaray Lisesinde Sosyoloji ve Yurt Bilgisi dersleri verdi. 1945 yılında babası Yunus Nadi'nin ölümü üzerine gazetenin hem yönetimini hem de başyazarlığını üstlendi. IX. Dönem (1950-54) Demokrat Parti listesinden Muğla Bağımsız, X. Dönem (1954-57) İstanbul Bağımsız milletvekili seçilerek TBMM'de bulundu. Bk. *TBMM Albümü 1920-2010*, TBMM Vakfı Yay., IV (1960-1983), Ankara 2010, s. 1737.

Şark melodileri kullanacak belki de kendine mahsus yeni bir üslûp icat edecekti. Böylelikle karşısında kendisini tenkit edebilen ve anlayan bir halk kitlesi bulacaktı. Halk kitlesi o sanatçıyı benimsediği zaman da millî sanatçımızı yaratmış olacaktı. Örneğin Beethoven “zamanının tüm nazariyelerini çiğneyerek kendine yepyeni bir yol açmıştı. Fakat karşısında onu anlayan ve benimseyen bir Almanya bulmasaydı bütün dehasına rağmen Beethoven millî bir sanatkâr olabilir miydi?” Nadi, başka türlü modern bir Türk müziği yapılabileceğini zannetmediğini de ifadelerine ekledi.

Nadir Nadi, mektubunun ikinci maddesinde Türk müziği hakkında bazı açıklamalar yaptı. Ona göre iki türlü Türk müziği vardı. Birincisi tekke ve meyhane müziği idi. O bu türü tamamıyla ölü ve manasız buluyor, hatta duygularını da “Bu musikiden nefret ediyorum ve işittiğim zaman adeta hastalanıyorum. Bu mütereddi san’atın canlanmasına imkân yoktur” cümleleriyle ifade ediyordu. İkincisi ise daha olumlu duygular beslediği Halk müziği idi. Halk müziğimizin dünyanın en hassas, şirin ve zengin halk müziklerinden biri olduğunu, bu sevimli sanatın Batı müzik tekniği aşısıyla canlandırılmasının mevzu dahi edilmemesini düşünüyordu. Nadir Nadi mektubunu, Halk müziğinin her daim canlı olduğunu ve “müstakbel Türk sanatkârının millî ilhamını halk müziğimizden” alacağına inandığını belirterek bitirdi.

11) Ekrem Besim: *Çeyrek ses yoktur. Nedir bu çeyrek ses? Nereden çıkardılar? Bir çeyrek sesidir gidiyor!*⁵⁴

Ekrem Besim (Tektaş) Bey, konservatuarın Batı müziği bölümü keman hocalarındandı. Yusuf Ziya Bey’in müdürlüğü döneminde, Rauf Yekta’nın başkanlığında oluşturulan derleme heyetinde yer alarak inceleme gezilerine katılmıştı.⁵⁵ Peyami Safa röportaj için kendisiyle bir araya geldiğinde önce Marx’dan başlayarak meseleyi kısaca özetledi. Ardından da onun, müziğimizin armonize edilmesi hakkındaki düşüncelerini öğrenmek istedi. Ekrem Besim’e göre bu pekâlâ mümkündü. Eski Yunan melodileri de tek sesliydi ve Fransız besteci Ravel bu melodilerden birkaçını Avrupa armonisi içine sokmayı başarmıştı. Üstelik çeşitli makamlardaki havalar armonize edilince millî renklerini de kaybetmemişlerdi. Verilen cevap üzerine Safa, sohbeti çeyrek sese getirerek kendisine şu soruları yöneltti: Eski Yunan melodilerinde çeyrek ses var mıydı? Zaten bütün dava çeyrek sesi armoniye sokmak yani mızrağı çuvala sığdırmak değil miydi? Ekrem Besim bu sorular üzerine; bir çeyrek sestir gittiğini, neden bunu sorun ettiklerini anlamadığını, bu sesin sadece bizim değil Avrupa müziğinde de bulunduğunu, polifoninin temin edeceği kazanç yanında bu sesin bir kıymeti olmayacağını, kısacası bunu feda etmenin bize çok bir şey kaybettirmeyeceğini söyledi.

Ekrem Besim’e göre, tek sesli müziğimizin armonize edilmesi bazılarının pek hoşuna gitmeyebilirdi. Çünkü Türk müziği asırlarca polifoniden mahrum yaşadığı için kulak alışkanlığı yoktu. Bu da birçok sesi bir arada duyan insanların sesler arasındaki farkı anlayamamasına neden

54 “Ekrem Besim Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 18 Aralık 1932, s. 1-2.

55 İstanbul Konservatuarında Batı Musikisi Tarihi dersi de veren Ekrem Besim Tektaş’ın Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta ve Dürrî Turan ile birlikte ilk derleme gezisine çıktığına dair bk. Özgür Balkılıç, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi, Ankara 2009, s. 81.

oluyordu. Ama kendisi çok seslilik konusunda olumlu düşünüyordu. Bir kere çok seslilik tabiatın kendisinde vardı. O yüzden müziğimizin çok sesli bir ifade şekli almasına, armonize edilmesine kesinlikle taraftardı. Üstelik bunu bir teliften ziyade yeni bir musiki yaratma olarak görmekteydi.

Peyami Safa'nın armonize işinin nasıl olacağı sorusuna da cevabı netti. Ekrem Besim, bu hususta yapılması gereken şeyin makamların esaretinden kurtulmak olduğunu, Avrupa'nın bile tonalitelerin istibdadından kurtulmaya çalıştığını ve bestekârlara tam hürriyet verilmesi gerektiğini söyledi. Konservatuarda Türk müziğinin öğretilmesi konusundaki yaklaşımı da olumluydu. O, “son sınıfta Türk musikisi tarihinden ve nazariyatından bahsedilmesine ve Türk sazı dinletilerek üstünde izahat verilmesine taraftar”dı ve Türk olduğumuz için kendi musikimize layık olduğu şekilde daha fazla yer ayırmamız gerektiği düşüncesindeydi.

12) Hilmi Bey: *Samih Rifat'ın cenazesinde ecnebilerin matem havasını çalmak bir millet için ne ayıp şeydir!*⁵⁶

Peyami Safa, anketinin kapsamını genişletmek maksadıyla sadece uzmanların değil, muhtelif alanlardan bu sanata bağlı insanların fikirlerine de yer verdi. Bunlardan biri, *Bozkurt Cumhuriyet Marşı*'nın⁵⁷ bestecisi dönemin Malatya Mebusu Dr. Hilmi (Oytaç) Bey⁵⁸ idi. Maarif Vekâleti tarafından okullarda okunması istenen ve plaklara doldurulan marşın bestecisi Hilmi Bey aslında güzel sanatlar ehli değildi; ama müzik sanatını birinci derecede millî ifadeler ve değerler arasında görenlerdendi. Hilmi Bey, kendisiyle yapılan kısa röportajda da önce millîlik meselesine değindi. Çünkü o, müzik ve dilin millî ifadeler içerisinde en başta geldiğini, bu ikisi arasında ciddi bir paralellik olduğunu, o yüzden de Türk musikisi meselesinin ancak Türk Dili Tetkik Cemiyeti ile paralel bir çalışma yürütülerek çözülmesi gerektiğini düşünmekteydi.

Hilmi Bey'in, yabancı bir uzmandan yardım alınması konusundaki fikirleri olumlu değildi. O, her inkılâp gibi bunu da Türklerin yapması gerektiğine, daha doğrusu yapmak mecburiyetinde olduğuna inanıyordu. Fakat müziğimizin mevcut haliyle sınırlı bazı heyecanları dile getirdiğinin de farkındaydı. Nitekim Peyami Safa'ya yaptığı açıklamada bunu, müziğin bazı sınırlı, basit, ilkel his ve heyecanlara vasita olmaması gerektiğini, hayatın sonsuz heyecanlarını terennüm ve ifade edecek bir müziğe ihtiyacımız olduğunu söyleyerek anlatmaya çalıştı.

Röportajda temas ettiği başka bir mevzu ise cenaze alaylarının önünde çalınması âdet haline gelen marşlardı. Hilmi Bey bu konudaki tepkisini de “İnkılâp bayramlarımızda Fransızların ‘Marseillaise’ini, millî sevinçlerimizde Almanların bilmem ne marşını, İzmir zaferimizde vaktile Fransızların Cezayir’e girerken terennüm ettikleri zafer marşını ve daha geçen gün Samih Rifat

56 “Meb’us Hilmi Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 21 Aralık 1932, s. 1 ve 4.

57 Bozkurt Cumhuriyet Marşı'nın güftesi ve bestesi için bk. “Bozkurt”, *Vakit*, 27 Ağustos 1932, s. 9.

58 Selanik doğumlu olan Dr. Mehmet Hilmi Oytaç (1881-1942); İstanbul Askerî Tıbbiyesini bitirdi. İstanbul, Selanik, Van, Kırklareli gibi şehirlerde çalıştı. Çanakkale Savaşı'nda Anafartalar Grup Hastanesinde Baştabiplik, sonrasında ise yine Mustafa Kemal Paşa'nın komutan olarak bulunduğu Muş, Bitlis, Halep ve Suriye cephelerinde doktorluk yaptı. Millî Mücadele sırasında Bursa'da Millî Teşkilatı kurdu. Dumlupınar Savaşı'na kadar orduya hizmet verdi. Temmuz 1923'te yapılan seçimlerde Meclise Malatya milletvekili olarak girdi. Malatya'dan II, III, IV, V ve VI. dönemlerde milletvekili seçildi. Ayrıntılı bilgi için bk. Kâzım Öztürk, *Türk Parlamento Tarihi TBMM-II. Dönem 1923-1927*, TBMM Vakfı Yay., III, (1994), s. 585-586.

gibi kıymetli bir Türkün cenazesinde olduğu gibi ecnebilerin matem havasını çalmak⁵⁹ bir millet için ne acı, ne ayıp şeydir! Vaktile bazı kabileler para ile adam tutarak cenazelerine ağılatırlardı. Bunun ondan ne farkı vardır?” sözleriyle dile getirdi. Bu arada, Peyami Safa da cenaze marşları konusunda onunla aynı fikirdeydi. Nitekim yazısında, o günlerde çalınması âdet haline gelen bu marşların “millî adetlerimiz hesabına cidden gülünç, tiksindirici” bir müzik olduğunu belirtmiş, duyduğu rahatsızlığı da “gerçekten bu ne ayıp şeydir ve ağlamak için başkalarından ödünç gözyaşı isteyen adamın hali kadar soğuktur, kabadır ve gayritabiidir” şeklinde aktarmıştır. Hilmi Bey röportajının sonunda, başkentteki Batı müziği konserlerinin programlarını ilan sütunlarından takip ettiğini; fakat bir sürü ecnebi isim ve kelime arasından sadece “on beş dakika istirahat” cümlesinden başka hiçbirinin manasını anlamadığını söyleyerek Ankara’da verilen halk konserlerini eleştirmekten de geri durmamıştır.

13) Falih Rıfki: Karar verilmiştir: Türk çocuklarına yalnız garp musikisi öğretilecektir.⁶⁰

Peyami Safa, Hilmi Bey’in ardından Falih Rıfki (Atay) Bey’in⁶¹ görüşlerini yayımladı. Ancak bu görüşler bir röportajdan ziyade Atay’ın kaleminden çıkan tenkitleri içeriyordu. Çünkü Falih Rıfki, kısa süre önce *Hakimiyeti Milliye* gazetesindeki köşesinde anketle ilgili eleştirel bir yazı yazmış, Safa’yı da Alaturka musiki taraftarı olarak göstermişti. Bunu üzerine Peyami Safa, hem yanlış anlaşılmayı gidermek hem de tarafsızlığını kanıtlamak amacıyla söz konusu yazıyı da anketine dâhil etti. 25 Aralık 1932 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde yayımladığı açıklama yazısında; bu anketin düzenleyicisi olarak tamamıyla tarafsız hareket ettiğini, en koyu Alafranga taraftarlarından en koyu Alaturkacıya kadar konuyla alakalı herkesin fikirlerini toplayıp gözler önüne serdiğini; fakat buna rağmen Falih Rıfki Bey’in, anketle yayımlanan fikirleri, “musiki irticacı namına yapılan bir tezahürat” gibi algılayıp kendisini de “kayıtsız şartsız bir alaturka müzik taraftarı” gibi göstermeye çalıştığını ifade etti. Safa, meselenin basit bir “Alaturka mı Alafranga mı?” münakaşası olmadığını, davayı bu kadar iptidai esaslara döndürmenin kırk senedir olduğu gibi sorunu içinden çıkılmaz bir hale getireceğini, asıl meselenin Marx’ın tabiriyle Batı medeniyetiyle Türk harsının telifi olduğunu belirtti. Hazırladığı anketin mevzuunu da “Eğer Türk melodisini ve monodik esasını garp tekniğine ve polifonik ifadesine uydurmak lazım geliyorsa-ki ecnebi mütehasısın yapmak istediği budur-hangi yollardan gitmeliyiz?”, “Tonalite farklarını nasıl halletmeliyiz?”, “Bu telif mümkün müdür? Ne derece ve nasıl?” sorularından oluştuğunu yazdı. Konuya çok ilgisiz kalmış biri olarak gördüğü Falih Rıfki’ya

59 5 Aralık 1932 günü yapılan cenaze merasimine bir kıta asker ve polis müfrezesinin yanı sıra bando mızıkancının da iştirak ettiğine dair bk. “Samih Rifat gömüldü”, *Vakit*, 5 Aralık 1932, s. 9; “Cenaze merasimi-Samih Rifat göz yaşları arasında gömüldü”, *Milliyet*, 5 Aralık 1932, s. 6.

60 “Falih Rıfki Beye göre...”, *Cumhuriyet*, 25 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

61 Falih Rıfki Atay (1894-1971), Darülfünun Edebiyat Şubesinden mezun oldu. Gazeteciliğe Hüseyin Cahit’in *Tanin* gazetesinde başladı. Yedek subay olarak katıldığı Birinci Dünya Savaşı’nda Suriye cephesinde bulundu. Yunan işgali sonrası Millî Mücadele’yi yazdığı yazılarla destekledi. *Akşam*, *Hakimiyeti Milliye*, *Milliyet*, *Ulus* gibi gazetelerde başyazarlık yaptı. Atatürk’ün dostluğunu kazanan yazar, 1923-50 yılları arasında milletvekili olarak siyasette de yer aldı. Yazar, gazeteci ve siyaset adamı Atay hakkında detaylı bilgi için bk. Şaduman Halıcı, “Falih Rıfki Atay” maddesi, *Atatürk Ansiklopedisi*, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/falih-rifki-atay/> [Erişim tarihi: 21.05.2023].

kendi sütunundan ayrıca cevap vereceğini ekledi. Yazının devamında ise *Hakimiyeti Milliye* gazetesinde çıkan o makaleyi okurları için olduğu gibi verdi.

Falih Rıfki makalesinin başında; Peyami Safa'nın *Cumhuriyet* gazetesinde Alaturka-Alafranga musiki hakkında yeni bir anket açtığını, bu münakaşanın tam kırk yıldır devam ettiğini, bütün müzik kabiliyetlerinin o mu bu mu kararsızlığı içinde çürüyüp gittiğini, bugünkü vaziyetin de musikinin medrese kavgasından başka bir şey olmadığını yazıyordu. Ona göre, böyle büyük davalar yalnız içinden yetişen bir dehayla değil, en başta alınacak karar ile halledilebilirdi. Zaten o karar da Türk çocuklarına sadece Garp musikisinin öğretilmesi olarak verilmişti.⁶² Devamında Türk musikisinin, Batı müzik âlemi içinde – tıpkı Rus, Alman, İtalyan musikisi gibi – kendi özelliğini yaratan bir müzik olacağını ve Halk müziğine önem verilmesi gerektiğini vurguladı. Hatta bu husustaki düşüncesini de “Garplı Türk musikisine asıl yardım edecek” olanın “Bizans alaturkası değil, halk musikisi” olduğunu ifade ederek tamamladı.

Falih Rıfki bu yazıyı, “lüzumsuz kararsızlıkların, anane ve eski zevklere dayanan inat ve mukavemetlerin bir millete herhangi bir işinde kırk seneyi nasıl kaybettirdiğini göstermek” isteğiyle kaleme aldığını belirtti. Çünkü ona göre, kırk-elli yılı bulan bu tür münakaşalar sadece bununla sınırlı değildi. Aynı tartışma mektep mi medrese mi, medeni kanun mu mecelle mi, Şark mı Garp mı şeklinde sürüp gitmiş, o da kırk, elli, belki de yüz yılımızı boşuna geçirmemize neden olmuştu. Onun Alaturka müziğe olan bakış açısı ise hayli olumsuzdu. Nitekim yazısında; “alaturkanın bizi eski âlemin ölüsü arkasından atlamağa” çalıştığını, bunun “bitip tükenmek bilmeyen bir cenaze marşı” olduğunu belirtip, Alaturkanın ıslahını düşünmenin medresenin ıslahını, şeriyye mahkemelerinin ıslahını, *Mecelle*'nin ıslahını düşünmekle bir addedebileceğini ifade etti. Yine bu doğrultuda yapılması gerekeni de “kafamıza, yüreğimize ve asrımıza cevap vermeyen bütün müesseseler gibi, bu müesseseyi de kapamak, garplı Türk musikisinin arayış ve yaratılış hamlesine geçmek olarak” gösterdi. Falih Rıfki, Peyami Safa'ya da atıfta bulunduğu makalesini şu cümlelerle noktalandı: “Sağdan yazılan Türkçe gibi, boğazdan gelen alaturka sesin ömrü bitmiştir. Garp âleminde usul ve ilim, dağlarımızda milli ses vardır. Peyami Safa Bey gibi genç emekler, rastgeldikleri kabiliyetleri garp mekteplerine ve Türk dağlarına göndermek için harcanmalıdır. Alaturka Türk değil, bir şark beynelmilelidir; eski Türkler bu şark beynelmileline nasıl kendilerinden bir şey sermişlerse, garp beynelmileli olan musikiye de benliklerini, kendiliklerini karıştıracaklar, medeniyetler havasına yeni ve genç bir ses daha katacaklardır.”⁶³

Cumhuriyet gazetesi yazarı Peyami Safa, Falih Rıfki'nin *Hakimiyeti Milliye* 'de yayımlanan makalesine kendi köşesinden cevap verdi. 26 Aralık günü yayımlanan “Bir ihtisas meselesi”⁶⁴ başlıklı kısa yazısında ilk etapta, Falih Rıfki Bey'in ne müzikle uzaktan yakından ilgilenen bir zat ne de musiki mütehassısı olduğunu belirtti. Sonra da Marx, Ştatzer ve Borel'in Türk müziğinin zorla Batı müziğine benzetilmesinin bu müziğin vücudunu ortadan kaldıracığı, Türk

62 Falih Rıfki'nin Alaturka müzik hakkındaki açıklamalarına *Son Posta* gazetesi de yer vermiştir. Bk. “Garp Musikisi”, *Son Posta*, 25 Aralık 1932, s. 3.

63 Falih Rıfki, “Bir Misal!”, *Hakimiyeti Milliye*, 22 Aralık 1932, s. 1.

64 Peyami Safa, “Bir ihtisas meselesi”, *Cumhuriyet*, 26 Aralık 1932, s. 3.

bestekârlarının çok sesli müzik yapmaya çalışırken Türk üslubunu muhafaza etmeleri gerektiği yönünde görüş bildirmelerine rağmen Falih Rıfkı'nın bunun aksini söylediğini ve davayı bir “medrese kavgası”ndan ibaret gördüğünü ifade etti. Ayrıca, her fikre “geri” damgasını basmanın ve onu irtica ile itham etmenin çok kolay olduğunu; fakat Türk musikisine ileri hızlar verebilmek için de “mütehassıs olmak” lazım geldiğini vurguladı. Yazısını, Falih Rıfkı'nın bir müzik uzmanı olmadığını ima ettiği “Ben itiraf ederim ki mütehassıs değilim, Falih Rıfkı Bey kendini mütehassıs zannediyor mu bilmiyorum” sözleriyle noktaladı.

14) Münir Nurettin: *Eski musiki olduğu gibi bırakılıp garp tekniğine uygun yeni besteler yapılabilir?*⁶⁵

Müzik anketinin bir diğer konuğu, Peyami Safa'nın “alaturka müziği meyhane müziği olmaktan kurtaran kişi” olarak gördüğü Münir Nurettin (Selçuk) Bey⁶⁶ idi. Safa, Münir Nurettin'in önemine değinerek başladığı yazısında; müziğin Avrupa'da konser salonlarında dinlendiğini, bizim ise Alaturka müziği dinlemek için gittiğimiz tek yerin meyhaneler olduğunu, ancak son yıllarda Türk musikisinin de rakı ve sigara içilmeyen, nara atılmayan, hatta öksürülmeyen tiyatro sahnelerinde dinlenmeye başladığını, onu meyhane musikisi telakki edilmekten kurtarmayı başaran kişinin ise büyük sanatkâr Münir Nurettin olduğunu belirtti. Sonra da anketi hakkında kısa bir bilgilendirme yaptığı sanatçının konuya dair fikirlerini nakletti.

Münir Nurettin'e göre, Klasik müzik ve Halk müziğini Avrupa armonisi içine sokmak mümkün değildi. “Onları oldukları gibi muhafaza etmek ve kendi inkişaflarında serbest bırakmak” lazımdı. Fakat şu da bir gerçekti ki musikimiz günün ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak ve kifayetsizdi. Bunun sebebiyse Türk musikisinin eski duygularımızın ifadesi olması ve eski edebiyatımızla eş bir seyir takip etmesiydi. Ayrıca şarkı, beste, divan gibi şekiller de formları itibarıyla günün ihtiyaçlarına göre sınırlı sayılırdı. Gerçi bu şekiller dâhilinde fevkalâde eserler vücuda getirilmişti; ama yine de bu kalıpların yeni ihtiyaçları tatmine kâfi gelmediğini itiraf etmek lazımdı. Bu sözlerden anlaşıldığı kadarıyla sanatçı armonizasyona taraftar değildi; fakat müziğimizin mevcut durumunu da yeterli bulmuyordu.

Peki, o zaman ne yapılmalıydı? Münir Nurettin röportajında, o güne kadar yapılan eserlerin kendi halinde bırakılmasına, kendi seyrinde gelişimini sürdürmesine taraftar olduğunu bir kez daha yineledi. Fakat bundan sonraki süreçte bestecilerimizin Batı müzik tekniğine uyabilecek eserler bestelemelerine de karşı olmadığını açıkladı. Kısacası o, bu hususta Prof. Marx'tan

65 “Münir Nurettin B.e göre...”, *Cumhuriyet*, 26 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

66 Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Türk müziğinin en önemli ses sanatçılarından ve bestekârlarından biridir. Selçuk, Birinci Dünya Savaşı sonlarında kurucuları arasında bulunduğu Şark Musikisi Cemiyetinde hanende olarak yer aldı. Yine aynı yıllarda hocası Hafız Ahmet Irsoy aracılığı ile Dârülelhan'a girdi. Cumhuriyetin ilanı sonrasında *Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti* kadrosuna dâhil oldu. Fakat 1926'da Atatürk'ten izin alarak heyetten ayrıldı ve müzik hayatına serbest olarak devam etti. 1930 yılında büyük saz üstatlarının refakatinde ilk defa frak giyerek, ayakta ve mikrofonsuz olarak verdiği konser ile de müziğe “saygı ve ciddiyeti getiren yepyeni bir ekolün” doğmasına öncülük etti. “Türk müziğini ayağa kaldıran kişi” olarak tanımlanan, pest ve tiz seslere olan hâkimiyeti, üç oktava yaklaşan sesiyle uzun sanat hayatı boyunca sayısız eser seslendiren ve besteler yapan Münir Nurettin hakkında detaylı bilgi için bk. Nuri Özcan, “Münir Nurettin Selçuk”, *DİA*, XXXVI, (2009), s. 361-363.

farklı düşünmüyordu. Daha önce de gördüğümüz üzere Ştatzer de aynı fikirdeydi. Ştatzer, tamamıyla tek sesli kalması icap eden musikimizin kendi yolunda gitmesini; ancak ayrı olarak çok sesliliğe müsait melodilerimizin de Garp ahengine sokulmasını yani her iki safhada da çalışılmasını istiyordu. Peyami Safa, bu noktada Münir Nurettin'e musikimizin armonize edilmesine çeyrek sesleri mâni görüp görmediğini sordu. Ünlü sanatkâr bu soruya; çeyrek sesin önemini inkâr edenlerden olmadığını, musikimizin özünde bunların bulunduğunu ve kendisinin de Avrupalı bir orkestrasyonun içine çeyrek sesin sokulabileceği düşüncesinde olduğunu belirterek yanıt verdi.

Konservatuarda Türk musikisi tedris edilmeli miydi? Malum, bu konuda herkes farklı düşünüyordu. Kimi öğrenciye saz çaldırmayı lüzumlu görüyor kimi ise nazariyatını öğrenmeleriyle sazi dinlemelerinin kâfi olduğunu ileri sürüyordu. Münir Nurettin'e göre, bir kere dünyanın hiçbir musikisi tarif ile öğretilemezdi. "İcra etmeden bir musikinin ruhunu değil, ancak ölü kalıplarını anlamak mümkün"dü. Dinlemek de yeterli olamazdı. Çünkü konservatuarda musiki tarihi hocası değil bestekâr yetiştirilecekti. O yüzden öğrencinin her iki musikinin ruhuna ve ifadesine vâkıf olması lazımdı. Ayrıca, beklenen musiki inkılâbını yapacak bestekârlarda bazı vasıfların olması da şarttı. Bunlardan birincisi kabiliyet ve istidat idi. İkincisi, eksiksiz ve devamlı bir musiki terbiyesi, üçüncüsü de bütün usullere ve tekniğe vâkıf olmaktı. Zaten musikimizin başına gelen tüm felaket, bu vasıfları haiz olmayan bestekârların ve icrakârların eline düşmesinden ileri gelmemiş miydi? Mevcut icracılarımızın pek çoğu kulaktan dolma, sathi bir musiki terbiyesiyle ve alelacele birkaç şarkı çalıp okumasını öğrenerek ortaya atılıyor, Türk musikisini temsile kalkıyordu. "Türk musikisi namına garip sesler kusan insanların yüzde doksanı"nın da ne yazık ki bu sınıfa mensuptu. İşte bundan dolayı herkes musikimizin fena tarafını görüyor ve onu "bir meyhane musikisi" olarak telakki ediyordu.

Münir Nurettin röportajında, icracıların önemine binaen bazı çarpıcı örnekler de verdi. Bu bağlamda Beethoven'ın bir senfonisini kötü bir icracının eline verdiğinizde onu kasap havasına döndürüp meyhane musikisi derecesine düşüreceğini, nitekim meyhanelerde Dede Efendi'nin şarkıları çalındığı vakit benzer felaketlerle karşılaşıldığını, Galata meyhanelerinde bazen Avrupa sonatlarının çalındığını; fakat bunların Batı musikisi ile alakalarının olmadığını söyledi. Söz konusu bahsi, "meyhanelerde çalınan Türk havalarıyla millî musikimizin hiçbir münasebeti"nin olmadığını ve "bir musikinin meyhanede değil, ancak konser salonlarında dinlenerek tenkit" edilebileceğini belirterek tamamladı.

Peyami Safa kendisine son olarak, çoğu kişinin iddia ettiği gibi musikimizin "uyuşturucu ve sersemletici" bir tarafının olup olmadığını ve "mahdut heyecanlara" hitap edip etmediğini sordu. Münir Nurettin bu hususta da Alaturka musiki aleyhtarlarının mübalağaya düşmüş olduklarını, Alaturkada da ritmik havaların bulunduğunu (köçekçe, sirtö, longalar gibi), bunların hareket, enerji, sevinç arzuları doğurduğunu, Dede Efendi'nin yüz sene evvel yaptığı bazı havaların hiç keder vermediğini bilakis son derece hafif ve oynak olduklarını ifade etti.

15) M. Andonyades: *Musikinize yabancı değilim, mükemmeldir. Fakat Avrupalı bir musikiye ihtiyacınız var.*⁶⁷

Peyami Safa'nın gözünde viyolonist M. Andonyades, kendini yalnız Beyoğlu'nun Garp musiki muhitlerinde tanıtmış mahallî bir şahsiyet değil, uzun müddet Avrupa'da bulunmuş, amelî ve nazari etütler yapmış, Garp musiki âlemi ile temastan geri kalmamış bir müzik insanıydı. Yazar, zekâsına ve müzik hakkındaki bilgisine çok güvendiği Prof. Andonyades ile bir yemekte buluştu. Onunla müzik ve Marx'ın fikirleri üzerine sohbet etti. Safa'nın ilk sorusu, Türk müziğinin armonize edilip edilemeyeceği idi. Profesöre göre; musikimiz armonize edilemez değil, edilmemeliydi. Daha doğrusu buna lüzum yoktu. Rus, İspanyol, Macar, Çekoslovak vs. musikileri de millî motifler armonize edilmek suretiyle meydana getirilmişlerdi; fakat Türk musikisini bunlarla mukayese etmek doğru olmazdı. Çünkü Türk müziği başka bir ses ailesine mensuptu. Melodileri çok müstesna olduğu ve içinde zengin bir ahenk manzumesi barındırdığı için orkestrasyon yoluyla zenginleştirilmesine ihtiyaç olduğu düşüncesinde değildi.

Andonyades, yazarın “Türk musikisinin olduğu gibi kalmasına taraftar olup olmadığı” sorusu üzerine de bazı açıklamalar yaptı. İlk olarak; Türk müziğinin kendi haline bırakılmasını, o güne kadar yapılmış musiki eserlerini armonize etmeye kalkışmamamız gerektiğini ve bunu yapmamız durumunda müziğimizi bozacağımızı belirtti. Ardından da Türk musikisiyle kulağını çok doldurduğunu, Türkiye'nin ve belki birçok memleketlerin en büyük müzik dehası addettiği Tamburî Cemil Bey'in bütün plaklarının kendisinde bulunduğunu, musikimize yabancı olmadığını anlattı. Türk musikisine el dokundurtmamamız hususunda uyarılarda bulundu; lâkin müziğimizin Avrupalı bir musikiye ihtiyacı olduğunu da kabul etti. O bu konuda, kompozitörlerin Türk motiflerini alarak Avrupa müzik tekniğiyle eserler vücuda getirmelerinin mümkün olduğunu; ancak bunun için armoniye müsait melodiler bulmak gerektiğini ifade etti.

Peyami Safa'nın çeyrek sesin varlığını hatırlatması karşısında ise çeyrek sesin bizim musikimize ait bir ses olduğu, eski musikinin içinde kalacağı ve yenisini yaparken onu düşünmeye mecbur olmadığımız yanıtını verdi. Yeni musikinin tamamen Batı tarzında olacağını, yalnız millî rengini, üslubunu muhafaza edeceğini ilave etti. “Yeni musiki vücuda getirirken asıl musikimiz tarihe karışır mı?” sorusuna da cevabı netti. O, bunun olmayacağını, çünkü Türk musikisinin gayet canlı bir müzik olduğunu ve her gün Münir Nurettin gibi yeni, büyük sanatkarlar yetiştiğini, o yüzden de daima yaşayacağını ifade etti. Kısacası Andonyades, Türk müziğinin ananesine sadık kalarak kendi seyrinde inkişaf etmesi gerektiği düşüncesindeydi.

Peyami Safa yazısının sonunda, anketine cevap verenler arasında millî musikimizi kendi inkişafında serbest bırakmamız ve ayrıca bir de çok sesli musiki vücuda getirmemiz lazım geldiğini söyleyenlerin Ştater, Münir Nurettin ve Andonyades olduğunu belirtti. Bu fikir sahiplerine göre bizim iki musiki sahibi bir millet olmamız gerektiği; lâkin hâlihazırda ikiden fazla müziğimizin mevcut olduğunu yazdı. Ona göre bunlar; Alaturka musiki, Alafrangamsı musiki (Muhlis Sabahattin'in yaptığı gibi), Hasan Ferit'in tarzıyla Eklektik musiki ve Alafranga musikiydi. Bu saydıklarının hepsi

67 “Pr. Andonyades'e göre...”, *Cumhuriyet*, 29 Aralık 1932, s. 1 ve 6.

konserlerde, birahanelerde, operetlerde, evlerde, radyolarda, plaklarda çalınıyordu. Fakat bunu musiki zenginliğiyle mi yoksa anarşi ile mi tanımlamak lazımdı, işte onu bilemiyordu.

16. Okurların fikirleri: *Musikimiz süte benzer, bir limon damlası onu ekşitmeğe, bozmağa kâfidir.*⁶⁸

Peyami Safa, hazırladığı ankete gösterilen ilgiden büyük memnuniyet duymuş ve köşesinde okuyucularına teşekkürlerini iletmiştir. Hatta bu ilgiden hareketle müzik dostu bazı okuyucularının görüşlerine de anketinde yer vermeyi uygun bulmuştur. Safa'nın mektubunu yayınladığı ilk kişi, Çorum Ortaokulu öğretmenlerinden Behram Lütfi Bey idi. Yazara göre bu mektup, teknik bir değeri olmaktan ziyade ihtirasların ve heyecanların etkisiyle yazılmıştı; ama yine de paylaşmaya değerdi. Lütfi Bey musikimizi ikiye ayırıyor, bunlardan birinin tekniği olmasa da “ruhu çok içli ve canlı olan Halk musikisi”, diğerrinin de “Arap ve Acem membalarından gelen şarkılarımız” olduğunu belirtiyordu. Ona göre, ikincinin hamuru afyon ve esrarla yoğrulmuştu. Bu musiki, “yıkılan bir devrin sesi”, “harabeler üstünde öten bir baykuş çılgılığı”, “bir nargile tokurtusu”, “bir softa horultusu”, “bir hortlak” tan başka bir şey değildi. O yüzden tıpkı Divan ve Tanzimat edebiyatı gibi onu da sanat tarihine gömmemiz gerekliydi. Mektup sahibi, Arap ve Acem bozması addettiği bu musiki hakkındaki fikirlerini bu şekilde sıraladıktan sonra konuyu Batı müziğine getiriyordu. O, Batı müziğinden ziyade Batının müzik tekniğinin alınmasından yanaydı. Zaten mektubunu da kulağımızı daima Anadolu'nun yüreğine koymamız gerektiğini, Anadolu'dan uzaklaştıkça bambaşka bir mahlûka döndüğümüzü, ona yanaşmamız durumunda musikimizin de şiirimizin de dilimizin de kendini bulacağını yazarak bitiriyordu.

H. Adlî isimli okuyucu ise onun tam aksi bir düşünceye sahipti. Mektubunda; musikimizin süte benzediğini, bir limon damlasının onu ekşitmeye, bozmaya kâfi olduğunu, millî musikimize herhangi bir ecnebi tesiri karıştırmanın musikimizi çıkmaz yola sokacağını belirtiyordu.

Peyami Safa son olarak A.S. Bey isimli eski bir müzik öğretmenin görüşlerine yer verdi. Meseleye daha bir uzman görüşüyle baktığı görülen A.S. Bey'e göre musiki davasını herkes bir cephesinden görüp ele alıyordu. Örneğin kimi onu bir tekke musikisi addediyordu; hâlbuki tekke musikisi, musikimizin bir nev'inden ve şubesinden ibaretti. Kimi meyhane musikisi addediyordu; hâlbuki her milletin bir meyhane musikisi vardı ve parlak bir şey olduğu söylenemezdi. Kimi Bizans, Arap veya Acem musikisi addediyordu; hâlbuki musikimiz tesirler altında kalmış olmakla beraber tamamıyla orijinaldi. Kimi çeyrek sesin önemini küçültmek istiyordu; hâlbuki bu ses musikimizin yegâne vasfıydı. Kısacası, söylenen ve yazılan şeylerin aslında hepsi doğru, fakat aynı zamanda da yanlıştı; ama bir şeylerin eksik olduğu kesindi. Şu durumda ilk olarak, musikimizin tarihi seyri ve bugünkü vaziyetinin tespit edilmesi şarttı. Yoksa bu anarşiden kurtulmak mümkün olmayacaktı.

Peyami Safa'nın Anket Sonuçlarını Değerlendirmesi

Peyami Safa'nın yaptığı müzik anketi 29 Aralık 1932 tarihinde son buldu. Yazar, 3 Kânunusani (Ocak) 1933 günü “Bana kalırsa” isimli köşesinde kaleme aldığı, “Musiki

68 Peyami Safa, “Karilerin düşünceleri...”, *Cumhuriyet*, 20 Aralık 1932, s. 1 ve 5.

anketimiz” başlıklı yazısında genel bir durum değerlendirmesi yaptı.⁶⁹ Yazısında önce, anketin düzenleyicisi olarak yaşadığı güçlükleri paylaştı. Safa bu bağlamda; musiki mütehasıslarının çoğunun, “şark melodileri gibi kıvrak, nazik ve armonize edilmeleri güç insanlar” olduklarını, böyle bir ankete katılmak istemediklerini, aralarında Ali Rıfat (Çağatay) ve Hüseyin Sadettin (Arel) gibi çekingen ve müteredditler, Muhlis Sabahattin (Ezgi) ve Necmettin (Sadak) gibi verdikleri röportaj sözünü tutmayanlar, Cemal Reşit (Rey) gibi herhangi bir anketin sorgusuna çekilmeyi istemeyenler bulunduğunu, kiminin yazıhanesini kiminin apartmanını bulmak için Galata’nın ve Beyoğlu’nun çamurlu sokaklarında ünlü dedektif Nat Pinkerton gibi dolaşp durduğunu, onlarla görüşebilmek için tahkikat yapıp kapıcıların ağızlarını aramak zorunda kaldığını ifade etti. Hazırladığı ankette bazı isimlerin cevaplarının eksik olmasının en büyük sebebinin yaşadığı bu zorluklar olduğunu yazdı. O, anketine katılıp tüm samimiyetiyle Türk musikisi hakkındaki düşünce, istek ve dileklerini okuyucuyla paylaşan kişilerin musikimizin bütün fikir akımlarını temsil eden insanlar olduğunu ve kendisinin bu katılımı yeterli bulunduğunu belirtti. Peyami Safa, yaptığı anketin uyandırdığı ilgiden mutlu oldu. Nitekim yazısında, okuyucularından sürekli mektuplar aldığını ve gösterilen alakadan memnuniyet duyduğunu dile getirdi. Ayrıca, birkaç gün içerisinde ankete verilen cevaplarla kendi düşüncelerini içeren geniş bir değerlendirme yapacağını duyurdu. Yazısının sonunda ise bütün maksadının, “Türk musikisi etrafında, ne kadar şahsî veya zümrevî kanaat varsa hepsinin umumî bir tablosunu” çıkarmak olduğunu ifade etti.

Peyami Safa, nihayet *Cumhuriyet* gazetesinin 11 ve 12 Ocak 1933 tarihli sayılarında yaptığı anketin neticelerini paylaştı. 11 Ocak günü “San’at ve Edebiyat” başlıklı köşesinde⁷⁰ önce bir yanlış anlaşılmayı düzeltme yoluna gitti. Şöyle ki; bazıları bu anketi “mektepli misin alaylı mısın?” veya “ittihatçı mısın itilafçı mı?” tarzında basit bir ikiliği ortadan kaldırma meselesi, anketin sorusunu da “alaturkacı mısın alafrangacı mı?” gibi algılamışlardı. Oysaki gerçek böyle değildi. Zaten içtimai ve teknik yanları olan “bu kadar ince ve çapraşık bir sanat meselesi” böyle iki esasa indirilerek halledilemezdi. Anketi düzenlemesinin de kendince kısa bir öyküsü vardı. Her şey İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ’ın konservatuarı ıslah ettirmek maksadıyla Viyana’nın büyük müzik mütehasıslarından olan J. Marx’ı İstanbul’a davet etmesiyle başlamıştı. İstanbul’a gelen Marx, gelip incelemeler yapmış, bazı tespitlerde bulunmuş, Halkevinde bir konferans vermiş ve sonunda da vilayete bazı raporlar sunmuştu. Marx’ın göre Türk musikisi çok işlenmiş, yükselmiş ve zengin bir musiki idi; lâkin medeni ifadeden mahrumdu. Yani Garp armoni ve orkestrasyonuna girmemiş, çok sesli olmamıştı. Çözüm ise onu polifonik hale sokmaktı. Profesörün bu fikirleri ülkede daha evvel de dile getirilmiş, Türk melodisi ile Batı armonisinin birleştirilerek melez ve millî bir musiki yapmaya taraf olanlar çıkmıştı. Yalnız bunun mahzurlarını ileri sürenler de mevcuttu. Onlar Türk melodisinin Batı makamları içine giremeyeceğini, çünkü bizde çeyrek ses diye bir şey bulunduğunu, bizim sistem tonalitemizin Batınkinden farklı olduğunu söylemişlerdi. Bu münakaşa üzerine pek çok fikir ortaya atılmıştı.

69 Peyami Safa, “Musiki anketimiz”, *Cumhuriyet*, 3 Ocak 1933, s. 3.

70 Peyami Safa, “Musiki anketimizin neticeleri-I”, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1933, s. 3.

Kendisinin müzik anketi düzenlemedeki tek maksadı da bu fikir zümrelerinin kanaatlerini bir araya getirerek yayımlamaktan ibaretti.

Peyami Safa yazısında, yaptığı anketin sonucunda ortaya on bir fikir bölüğünün çıktığını, bunları gruplar halinde özetleyeceğini, her fikrin altına da maruz kaldığı tenkitleri birkaç satırla ilave edeceğini belirtti. Konu hakkındaki kanaatini ise tarafsızlığını bozmamak adına hemen beyan etmeyeceğini açıkladı.

Anket sonucunda ortaya çıkan fikir grupları şunlardı:

1. Grup: *Joseph Marx ve Mesut Cemil'e göre*: Türk musikisi zengindi; sadece medeni teknikten ve armoniden yoksundu. Yapılması gereken bu eksikliği gidermekti. Yalnız Batı müziğinin olduğu gibi alınması, bir zamanlar Rusların başına geldiği gibi Türkleri gülünç duruma sokabilirdi.

Tenkit:⁷¹ Türk musikisine beynelmilel tekniği tatbik için bazı engeller vardır. Çeyrek seslerimiz Batı makamlarına uymamaktadır. Ayrıca, “Bizim tekniğimiz bize kâfi değil midir?”, “Batı armonisine girdikten sonra musikimiz millî rengini tamamen kaybetmez mi?”

2. Grup: *Andonyades ve Münir Nurettin'e göre*: Türk musikisinin Avrupa armonisi ile zenginleştirilmeye ihtiyacı yoktu. Buna kalkışılması durumunda millî edası bozulabilirdi. Türk musikisi kendi yolunda inkişaf etmeliydi. Sonraki süreçte belki Türk melodisi ile Batı armonisi birleştirilebilirdi; ancak bunu kuvvetli bir müzik dehası yapabilirdi.

Tenkit: Doğu ve Batı musikilerinin makam sistemleri ayrıdır. Ayrıca, “Bir milletin iki çeşit musikisi olabilir mi?”, “Bahsedilen telif nasıl mümkündür?”

3. Grup: *Eugène Borel, Rauf Yekta, Ruşet Ferit ve iki okuyucuya göre*: Türk melodisi fakir değil, sadeydi. Kendi kendine kâfi gelecek kadar form zenginliği vardı. O yüzden Batı armonisi ile zenginleştirilmeye ihtiyacı yoktu. Zaten böyle bir teşebbüs “Türk musikisini bozar ve garp musikisinin merhamete layık bir şubesi haline getirir” idi.

Tenkit: “Avrupa medeniyeti manzumesine giren bir milletin musikisi, beynelmilel bir edadan nasıl mahrum olabilir?”, “Batının muhtelif milletleri arasında hangi musiki, bizimki gibi tek sesli ve ‘chant gregorien’(Gregoryen İlahi) tarzında iptidaidir?”

4. Grup: *Falih Rıfka, Nadir Nadi ve bir okuyucuya göre*: Her şeyi Avrupa’dan aldığımız gibi musikiyi de oradan almalıydık. Halk türküleri istisna olmak üzere bugün millî bir musikimizin olduğu söylenemezdi. İtalyanlar, Fransızlar, Almanlar gibi her milletin anlayabileceği bir musiki dilini kabul etmeye mecburduk. Ayrıca, Alaturka-Alafranga münakaşasını da artık bitirmeliydik.

71 Tenkitler Peyami Safa'nın fikirleri, çıkarımları değildir. O sadece her fikrin nasıl bir antitezle karşılandığını göstermek istemiştir.

Tenkrit: Musiki, fizik ilmi gibi beynelmilel objektif bir sanat değildir. Onun asli maddesi bir milletin içtimai şuurunda gizlidir. “Onu inkâr etmek ve bir otomobil alır gibi Avrupa musikisini aynen almak nasıl kabildir?”

5. Grup: *Ekrem Besim Bey'e göre:* Musikinin Alaturkası-Alafrangası diye bir şey yoktu. Avrupalılar da eski makam sistemlerini terk etmeye başlamışlardı. O yüzden zamanla Alaturka ve Alafranga arasında bir makam farkı kalmayacaktı. Kısacası bize, millî duygularımızı ifade eden beynelmilel teknikte bir musiki lazımdı.

Tenkrit: “Avrupa’da bugün eski makam sistemi yani majör ve minör ne dereceye kadar terk edilmiştir?”, “Tecrübe halindeki cereyanlara istinat ederek Türk musikisine esaslı ve klasik bir veçhe nasıl verilebilir?”

6. Grup: *Müderriş İsmail Hakkı Bey'e göre:*⁷² Alaturka mı Alafranga mı meselesini musiki teknisyenleri değil sosyologlar halletmeliydi. Muhtelif devirlerin içtimai şartlarına göre düşünmek lazımdı. Bunu müzikologlar tayin edemezlerdi. Çünkü mesele teknik değil sosyaldi.

Tenkrit: Mesele hem teknik hem sosyaldır. Zaten Marx da bu sorunu hem bir musiki uzmanı hem de sosyolog gözüyle tetkik etmiştir; fakat “Cemiyetler ilminin bir sanat davasını halletmek için amelî olarak müdahaleye giriştiği nerede görülmüştür?” Ayrıca, dünyanın bütün musiki kongrelerine sosyologlar değil, müzikologlar giderler (Mısır Kongresi’nde olduğu gibi).

Peyami Safa, konuyla ilgili değerlendirmelerine *Cumhuriyet* gazetesinin 12 Ocak 1933 tarihli nüshasında devam etti.⁷³

7. Grup: *Prof. Ştatzter'e göre:* Türk musikisinin öyle motifleri vardır ki ancak tek sesli kaldıkları müddetçe tesirlerini koruyabilirler. Bunların çok sesli hale sokulmaları caiz değildir. Çok sese müsait melodiler ise armonize edilmelidir. Türk musikişinasları bunun için iki husus üzerinde çalışmalıdırlar. Biri musikinin mevcut durumu üzerinde, öteki de armoniye müsait olan melodileri polifonik hale sokmak için.

Tenkrit: “Böyle iki taraflı bir çalışma bugünkü anarşiyi devam ettirmekten başka bir işe yaramaz mı?” ve “Muhtaç olduğumuz musiki vahdetini nasıl temin eder?”

8. Grup: *Leon Enkserdjisi*⁷⁴, *Necip Yakup*, *İzzet Nezih Beyler* ve *Nimet Vahid Hanıma göre:* Türk musikisi renkli, melodileri işlenmiş, ince bir musikidir; fakat bir devrin sesidir. Sınırlı heyecanların dilidir ve bugünkü ihtiyaçlara cevap vermemektedir. O yüzden doğrudan doğruya Avrupa musikisini almalı, halkı bu musikiye hazırlamak için de ona musiki terbiyesi vermelidir.

Tenkrit: “Kıymeti inkâr edilmeyen bu asırların mahsulü Türk musikisini ne yapmalı?”, “Halkın bugünkü terbiyesi bu musikiye isnat ediyor. Ona garp musiki zevkini ve anlayışını telkin için konserler kâfi midir?”, “Avrupa musikisine bir Türk edası vermenin yolları nelerdir?”

72 İsmail Hakkı Bey (Baltacıoğlu) bu ankete dâhil değildi. Fakat Peyami Safa, onun basındaki açıklamalarına dayanarak görüşlerine yer verme gereği duymuştur.

73 Peyami Safa, “Musiki anketimizin neticeleri-II”, *Cumhuriyet*, 12 Ocak 1933, s. 3.

74 *Quelques aperçus sur la musique moderne* (Modern Müziğe Dair Bazı Görüşler), 1928 isimli kitabın yazarıdır.

9. Grup: *Hasan Ferit Bey'e göre*: Avrupa musikisinin tüm tonaliteleri Türk musikisinde vardır; lakin Türk musikisinin tüm tonaliteleri, ritimleri ve ölçüleri Avrupa musikisinde yoktur. Bizim musikimiz, Garp musikisinin formundan mahrumdur ve bu büyük bir noksanıdır. Bu yüzden onu çok sesli ve orkestrasyona müsait bir hale sokmak şarttır. Ekseriya bir mâni gibi ileri sürülen çeyrek sesin de ehemmiyeti gözde büyütülmemelidir. Çeyrek ses feda edilmeyecek bir şey değildir. Meseleyi münakaşaların üzerinde halledecek olanlar ise nazariyecilerden ziyade büyük sanatkârlardır.

Tenkrit: “Madem ki Avrupa musiki, tonalite, ritm ve mezür itibarıyla musikimizin bir cüzüdür. Neden umumiye hususiye tenzil edelim?”, “Birçok makamlarımızın hususiyetini veren şey çeyrek ses değil midir? ve biz buna ‘millî ses’ diyemez miyiz?”

10. Grup: *Konservatuar müdürü Yusuf Ziya Bey'e göre*: Türk musikisinin kıymetini anlamak için uzmanların ağzına değil hayata bakmak lazımdır. Türk melodilerinin armonize edilmelerinin mümkün olup olmayacağını ancak sanat eserleri gösterecektir. Bizim için mektepte bu imkânları hazırlamaktan başka şimdilik yapacak bir şey yoktur.

Tenkrit: “Türk musikisinin bugün itibarda ve hayat halinde bulunması, iptidai olmasına mâni midir?”, “Bu musiki ne derece canlıdır?”, “Bütün bu münakaşalar onun ıslaha muhtaç veya idama mahkûm olduğunu göstermez mi?”

11. Grup: *Malatya Mebusu Hilmi Bey'e göre*: Musiki de dil gibi harsa aittir. Millî bir ifadedir, dildir. Türk dilini, sözlerin köklerini, şekil değiştirmelerini araştırmak için nasıl bir Dil Tetkik Cemiyetimiz varsa, Türk musikisinin tarihi seyrini araştırmak için de o cemiyete denk uzman bir cemiyete ihtiyacımız vardır.

Tenkrit: “Musiki, dil kadar ve aynı derecede millî bir müessese midir?”, “Almanca bilmeyen bir adam bir Almanın ne söylediğini anlayamaz; fakat bir Alman olan Beethoven'in eserlerini bütün Avrupalılar anlarlar. Demek ki musiki yalnız millî değil, aynı zamanda beynelmilel bir ifadedir!”

Peyami Safa, konuyla ilgili şahsi görüşlerini paylaşacağını duyurmuşsa da sonraki günlerde herhangi bir değerlendirme yapmadı. Ancak anketin bitiminden kısa süre sonra Münir Nurettin konseriyle⁷⁵ ilgili yazdığı bir yazı onun duruşunu, bakış açısını yansıtması açısından önemli bir ipucu teşkil etti. Safa makalesinde önce; Türk musikisini hırpalayan münakaşalar arasında Münir Nurettin'in sesini duyma ihtiyacının arttığını, “millî bir sanatın varlığını ispat eden bu ses”in “bütün muarızlara ‘Gloria’ sahnesinden verilen en susturucu, en kuvvetli cevap” olduğunu, bu sesin “Türk musikisinin varlığından şüphe edenlere ‘Terennüm ediyorum, o halde varım!’ cevabını verdiğini ve sanatçının “bir sandalyesi ve koltuğu boş kalmayan koskoca salonu” nasıl çoşturduğunu anlattı; konserde çalınan parçalardan bazı örnekler verdi. Sonrasında, “Halk çıldırıyor ve halk alkışlıyor, havaların çoğunu tekrarlatıyor, soluksuz dinliyor, çoşuyor ve halk

75 Münir Nurettin'in 11 Ocak 1933 akşamı “Gloria” sahnesinde verdiği konserin ilanı için bk. “Münir Nurettin Konseri”, *Cumhuriyet*, 11 Ocak 1933, s. 4.

istiyor, efendim, uzun söze ne hacet, ‘efendimiz halk’ istiyor” ifadeleriyle halkın müzik tercihini yansıtarak Münir Nurettin, Mesut Cemil ve Ruşen Ferit’e yaşattıkları duygular için teşekkürlerini ilettiler. Yazısını, müzik konusunda münakaşaya ve Türk musikisinin tekâmül yolunun aranmasına devam edilmesi gerektiğini belirterek bitirdi.⁷⁶

Sonuç

Alaturka musiki konusunda en fazla yazı yazan gazetecilerden biri olan Peyami Safa’nın Aralık 1932’de yaptığı ankette, Alaturkacı-Alafrangacı, müzikle yakından veya uzaktan alakalı on sekiz kişinin görüşlerine yer verildi. Anket kapsamında temelde üç soruya cevap arandı: Birincisi müzikte sentezin mümkün olup olmadığı, ikincisi Türk müziğinin armonize edilip edilemeyeceği, üçüncüsü de Türk müziğinin konservatuarda eğitiminin verilir verilemeyeceği idi. Katılımcıların, Halk müziği ezgilerinin Batı müzik tekniğiyle işlenmesi hâlinde çağdaş ve millî bir müziğe sahip olunacağı fikrine verdikleri cevaplar çeşitlilik gösterdi. Örneğin sentez fikrine başından itibaren karşı çıkıp bunu açık bir şekilde ifade edenler Rauf Yekta, Necip Yakup, Nimet Vahid ve Nadir Nadi idi. Çünkü onlar, böyle bir çalışmanın doğru ve sağlıklı sonuçlar vermeyeceğini, konu üzerinde iyi düşünülüp sıkı çalışılmadan yapılacak işlerden verimli ve sağlıklı sonuçlar elde edilemeyeceğini düşünmekteydiler. Yine İzzet Nezh, Ferdi Ştätzer, Ruşen Ferit, Münir Nurettin, Andonyades gibi isimler de sentez fikrine temkinle yaklaşmakta ve her iki müziği kendi seyrinde bırakmanın daha doğru olacağını belirtmekteydiler. Sentez fikrine karşı çıkmayan Yusuf Ziya ve Hasan Ferit ise bunu ancak dâhi bestekârların yapabileceği inancındaydılar.

Ankete katılanların büyük çoğunluğunun Türk müziğinin armonize edilmesine pek taraftar olmadığı görülmektedir. Yusuf Ziya, Necip Yakup, Ferdi Ştätzer, Ruşen Ferit, Nadir Nadi, Münir Nurettin ve Andonyades böyle bir şeye teşebbüs edilmemesi gerektiğini söylemekte; hatta içlerinden Ştätzer ve Nadir Nadi bu işin zorla yapılamayacağını altını çizmekteydi. Ruşen Ferit “yeni bir şey yapıyoruz” adı altında eserlerin “karikatürleştirildiği”ni, Batı musikisi eğitimi veren konservatuarın müdürü Yusuf Ziya da Batı müziğinde asla Avrupalılar kadar başarılı olamayacağımızı ifade etmekteydi. Buna mukabil Hasan Ferit, Ekrem Besim ve Falih Rıfkı ise armonizasyonun pekâlâ mümkün olduğunu vurgulamaktaydı.

Konservatuarda Türk musikisi eğitiminin verilmesi, kendi müziğimizin layık olduğu yeri alması hususunda hemen herkes, küçük nüanslar dışında tam bir fikir birliği içerisindeydi. Örneğin Ştätzer saz öğretilmesine lüzum görmemekte, Ekrem Besim *Türk Musikisi Tarihi ve Nazariyesi* gibi derslerin yalnızca son sınıflara verilmesini ve sazın dinletilmesini yeterli bulmakta, Münir Nurettin ise salt dinlemekle müziğin öğrenilemeyeceğine dikkat çekmekteydi.

Yazı dizisinin tamamı okunduğunda; ankete cevap verenlerin bir kısmının Doğu müziğini ölü ve canlandırılması mümkün olmayan bir müzik olarak tanımlayıp Alaturka müziği sert bir üslupla eleştirmekten çekinmedikleri, diğer kısmının ise daha ılımlı bir yaklaşım sergileyerek Türk

76 Peyami Safa, “Münir Nurettin konseri”, *Cumhuriyet*, 14 Ocak 1933, s. 3.

müziğinin içinde bulunduğu çıkmazın farkındalığı ile çözüm yolu bulmaya çalıştıkları görülmektedir. Yine dönemin önemli müzik insanlarının; Türk müziğinin zorla Batı müziğine benzetilmesinin bu müziğin vücudunu ortadan kaldıracığı, Türk bestekârların çok sesli müzik yaparken Türk üslubunu muhafaza etmeleri gerektiği yönündeki fikirleri konuya gösterdikleri hassasiyetin bir yansımasıdır. Sorulara verilen yanıtlar, devletin takip ettiği müzik politikasının toplumda yarattığı ikilem ve kafa karışıklığının 1932 yılı sonu itibarıyla devam ettiğini ortaya koymaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz üzere; müzik konusunda yapılan tüm düzenlemeleri, basında yaşanan tartışmaları ve yayınları yakından takip eden Atatürk, Batı müzik tekniğinin alınmasını zorunlu görmekte, çok sesli ulusal Türk müziğinin özlemini çekmekteydi.⁷⁷ Nitekim duyduğu bu özlem ve niyetle meseleyi 1934 yılında Meclise taşıdı. Onun 1 Kasım 1934 günü TBMM'de yaptığı konuşmada ifade ettiği, “bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir”⁷⁸ şeklindeki sözleri, sonraki günlerde atılacak adımların ilk işareti oldu. Söz konusu konuşmayı, Atatürk'ün Alaturka musiki hakkında söylediği eleştirel sözlerden ilham alan İçişleri Bakanı Şükrü Kaya ve Matbuat Umum Müdürü Vedat Nedim Tör'ün, radyo programlarından Alaturka musikinin tamamen kaldırılması yönünde verdiği tartışmalı karar takip etti. Böylelikle Alaturka müziğe, 2 Kasım 1934'den 6 Eylül 1936'ya kadar süren 674 günlük (1 yıl 10 ay 4 gün) bir çalınma yasağı getirilmiş oldu.⁷⁹ Bu süre zarfında radyolar Alaturka musiki yayını yapmadığı gibi gazeteler de yasağı destekler mahiyette röportajlar yayınladı; lâkin küçük bir aradan sonra Alaturka müzik, gönüllerdeki ve radyolardaki vazgeçilmez yerini tekrar aldı.

77 Cevat Memduh Altar, “Atatürk ve Müzik Reformları I”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi (BTTD)*, 41, (Haziran 2000), s. 13.

78 1 Kasım 1934, “Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılıni Açarken”, *ASD*, I, s. 396.

79 Ozan Yarman, “Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme”, *Saz ve Söz İnternet Dergisi*, 9, (2010), s. 1.

KAYNAKÇA

Sürelî Yayınlar

Ayın Tarihi

Cumhuriyet

Güzel Sanatlar

Hakimiyeti Milliye

Milliyet

Musiki Mecmuası

Son Posta

Vakit

Araştırma ve İnceleme Eserler

Altar, Cevat Memduh, “Atatürk ve Müzik Reformları I”, *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi (BTDD)*, 41, (Haziran 2000), s. 10-16.

Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri (ASD), TTK Yay., I-II, Ankara 1997.

Ayvazoğlu, Beşir, “Peyami Safa”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*, XXXV, (2008), s. 437-440.

Balkılıç, Özgür, *Cumhuriyet, Halk ve Müzik-Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Ankara 2009.

Bardakçı, Murat, *Safiye*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2018.

Bayındır Uluskan, Seda, “Alaturka Musikiye Getirilen Yasağın Akabinde Düzenlenen İlk Ulusal Müzik Yarışması (1 Ocak-15 Mayıs 1935)”, *Atatürk Yolu Dergisi*, 71, (2022), s. 43-67.

Çelebi, Mevlüt, *Dünyanın En Uzun Yaşayan Adamı Zaro Ağa (1777-1934)*, Libra Yay., İstanbul 2010.

Çetintürk, Müge Hâle, *Türk Müziğinde Modernleşme Hareketleri Bağlamında Mesut Cemil Bey’in Müzik İdeolojisi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2020.

Çevik, Mehmet, “Rus Beşleri’nin Türkiye’deki İzdüşümü: Türk Beşleri ve Halk Kültüründen Esinlenmeleri”, *Doğu ile Batı Arasında Zarif Bir Köprü: Türk ve Rus Edebiyatları Sempozyumu, 12-17 Eylül 2014, St. Petersburg-Rusya Federasyonu*, Ankara 2015, s. 253-265.

Develioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi, Ankara 1996.

Gökalp, Ziya, *Türkçülüğün Esasları*, haz. Mahir Ünlü-Yusuf Çotuksöken, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.

Gökyay, Orhan Şaik, “Ankara Devlet Konservatuvarı Tarihçesi”, *Güzel Sanatlar*, I/3, (1941), s. 53-54.

Hança, Baki Bora, *Bir Folklorcu Olarak Yusuf Ziya Demircioğlu*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2001.

Hınçer, İhsan, “Yusuf Ziya Demircioğlu”, *Türk Folklor Araştırmaları*, XI/221, (Aralık 1967), s. 4603-4604.

Kara, Ahmet, *Kuruluşunun 100. Yılında Darülelhan*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yay., İstanbul 2018.

Kıyak, Hüseyin, *Mızrabı, Yay ve Kalemiyle Mesud Cemil*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2018.

Ludwig, Emil, “Türkiye Reiscumhuru Gazi Mustafa Kemal Hazretleri ile Mülâkat”, *Ayın Tarihi*, 73, (1939), s. 6409-6055.

Nutku, Özdemir, *Darülbeydi’nin Elli Yılı*, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1969.

Oransay, Gültekin, “Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müziğimiz”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi (CDTA)*, İletişim Yayınları, VI, (1983), s. 1496-1509.

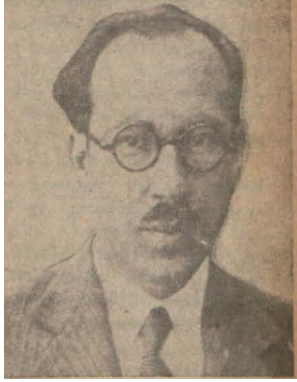
- Öğüt, Evrim Hikmet, “Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi”, *Müzik-Bilim Dergisi*, 1, (Bahar 2012), s. 37-43.
- Özalp, M. Nazmi, *Ruşen Ferit Kam*, MEB Yay., Ankara 1995.
- Özcan, Nuri, “Dârülelhan”, *DİA*, VIII, (1993), s. 518-520.
- _____, “Rauf Yektâ Bey”, *DİA*, XXXIV, (2007), s. 468-470.
- _____, “Münir Nurettin Selçuk”, *DİA*, XXXVI, (2009), s. 361-363.
- Öztürk, Kâzım, *Türk Parlamento Tarihi TBMM-II. Dönem 1923-1927*, TBMM Vakfı Yay., III, Ankara 1994.
- Say, Ahmet, *Müzik Ansiklopedisi*, MEB Yay., I-IV, Ankara 1992.
- Süreksan, İsmail Baha, “Rauf Yektâ Bey’in “1932 Kahire Şark Musikîsi Kongresi”ne dâir notları...”, *Musikî ve Nota*, III/28, (Şubat 1972), s. 4-7; III/33, (Temmuz 1972), s. 4-7.
- _____, “Muhlis Sabahattin Ezgi”, *DİA*, XII, (1995), s. 53.
- Taşdelen, Duygu, *Gelenek Kurguları, Darülelhan ve Aktörlerinden Rauf Yekta Bey*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul 2021.
- TBMM Albümü 1920-2010*, TBMM Vakfı Yay., IV (1960-1983), Ankara 2010.
- Tura, Yalçın, “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikîsi”, *CDTA*, İletişim Yay., VI, (1983), s. 1510-1516.
- Üstel, Fusun, “Mûsikî İnkılâbı ve Aydınlar”, *Tarih ve Toplum*, XIX/113, (1993), s. 38-46.
- Yarman, Ozan, “Alaturka Müziğinin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme”, *Söz ve Söz İnternet Dergisi*, 9, (2010), s. 1-37.

Elektronik Kaynaklar

- Bayındır Uluskan, Seda, “Türk Beşleri” maddesi, *Atatürk Ansiklopedisi*, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/turk-besleri/> [Erişim tarihi: 21.05.2023].
- Halıcı, Şaduman, “Falih Rifki Atay” maddesi, *Atatürk Ansiklopedisi*, <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/falih-rifki-atay/> [Erişim tarihi: 21.05.2023].

EKLER

Ek 1. Ankete Katılanların Fotoğrafları



Mes'ut Cemil



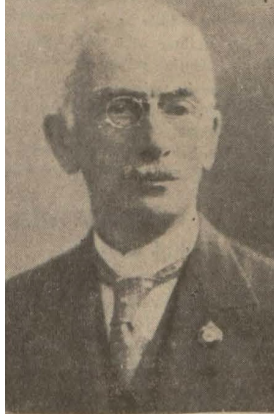
Yusuf Ziya



Nimet Vahit



Necip Yakup



Rauf Yekta



Prof. Ferdi Ştazer



İzzet Nezh



Hasan Ferit



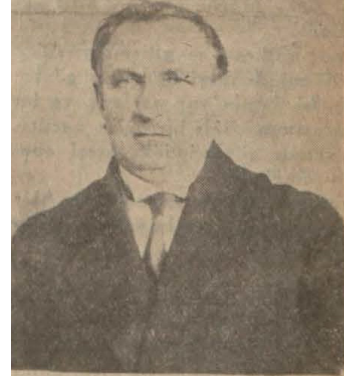
Ruşen Ferit



Nadir Nadi



Ekrem Besim



Malatya Mebusu Dr. Hilmi



Falih Rıfki



Münir Nurettin



Prof. M. Andonyades

Kaynak: *Cumhuriyet*

A SURVEY STUDY CONDUCTED BY PEYAMI SAFA BEFORE THE ALATURKA MUSIC BAN (DECEMBER 7-29, 1932): *WHICH WAY SHOULD OUR MUSIC GO?*

Seda BAYINDIR ULUSKAN* 

Dârülelhan, which opened its doors on January 1, 1917, was an important educational institution established to train music teachers in Turkish and Western music. The debate on alla Turca vs. alla Franca music, which began in the press in 1926, ended with the abolition of the Turkish Music Department in the Dârülelhan and an overall ban on its education in the same year. In late 1931, the modernization of the conservatory came to the agenda again. In this context, an agreement was reached with the Austrian composer and music critic Joseph Marx with the contributions of the Istanbul Municipality. For three years, Marx did important work in Istanbul, where he came and stayed for short periods; he presented various reports to the administration and made some recommendations. The most remarkable advice in Marx's reports was the introduction of Turkish music courses into the school curriculum, the opening of a national music school, and rendering the Turkish music polyphonic, which until then had a different theoretical structure than the Western harmony and orchestration. The views put forward by Marx, together with the debates around alla Turca-alla Franca music that began in 1926 revived the idea of synthesis. There were those who were in favor of making a hybrid and at the same time national music by combining Turkish melodies with the principles of Western harmony. However, there were many others who insisted on the disadvantages of such a synthesis. The issue also resonated widely in the press. Thus, in those days when the discussions flared up, a survey was designed and conducted by Peyami Safa to keep the pulse of the music world and determine the varied views in the music community.

Peyami Safa was one of the journalists who wrote the most about Turkish music. The most important indicator of his interest and sensitivity to the subject was this survey that he conducted in December 1932. The music survey was first announced to the readers of Cumhuriyet newspaper on December 5, 1932. The survey titled "Which Way Should Our Music Go" was published in the newspaper in 16 parts, between 7 and 20 December. Safa included twelve musicians, two journalists, a deputy and three readers, who conveyed their thoughts through interviews and or in letters, as part of the survey. Safa sought the opinions of Mesut Cemil, Yusuf Ziya (Demircioğlu), Nimet Vahid, Necip Yakup, Rauf Yekta, Ferdi Ştatzer, İzzet Nezih, Hasan Ferit (Alnar), Ruşen Ferit (Kam), Ekrem Besim (Tektaş), M. Andonyades, Münir Nurettin (Selçuk), Nadir Nadi, Falih Rıfkı (Atay), Malatya Deputy Dr Hilmi (Oytaç), and three of his readers.

* Assoc. Dr., Milli Savunma University, Air Force Academy, Department of Humanities and Social Sciences, Istanbul / Turkey, suluskan@hho.msu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3809-5802

Peyami Safa shared the results of the music survey, which ended on December 29, 1932, and aroused great interest, in the 11 and 12 January 1933 issues of the Cumhuriyet newspaper. In his articles on these two days he gave a brief review of the ideas that from the answers to the survey. Within the scope of the survey, answers were sought to three questions. The first was whether music could be synthesized, the second was whether Turkish music could be harmonized, and the third was whether Turkish music should be taught in the conservatory. The answers of the participants to the idea that a contemporary national music could be achieved if folk music melodies were reinterpreted with the techniques of Western music varied. For example, Rauf Yekta, Necip Yakup, Nimet Vahid and Nadir Nadi opposed to the idea of synthesis from the very beginning, as they maintained that such an attempt would not yield authentic and sound results. İzzet Nezih, Ferdi Shtatzer, Ruşen Ferit, Münir Nurettin, and Andonyades approached to this idea cautiously and stating that it would be more appropriate to leave both musical traditions proceed on their own course. Yusuf Ziya and Hasan Ferit, who did not oppose to the idea of synthesis, believed however, that only truly ingenious composers could achieve such a synthesis.

The majority of the respondents did not support the harmonization of Turkish music. For example, Yusuf Ziya, Necip Yakup, Ferdi Ştatzer, Ruşen Ferit, Nadir Nadi, Münir Nurettin and Andonyades stated that such a experiment should not be attempted. Ferdi Ştatzer and Nadir Nadi underlined that this could not be achieved by force, while Yusuf Ziya, the director of the conservatory that offered training only in Western music, stated that the Turks would never be as successful as Europeans in Western music. On the other hand, Hasan Ferit, Ekrem Besim and Falih Rıfki emphasized that harmonization was possible. Almost everyone was in complete agreement on the need of offering training in Turkish music in the conservatory, differing only in minor nuances. For example, Ferdi Ştatzer did not find it necessary to teach playing the instruments, Ekrem Besim found it sufficient to give courses such as the History and Theory of Turkish Music only to the seniors and making them listen to the instruments of the Turkish music, while Münir Nurettin pointed out that music could not be learned merely by listening.

When the entire series of articles is considered together; it becomes clear that some of the respondents defined Eastern music as dead and impossible to be revived and did not hesitate to criticize Turkish music in a rather harsh tone. On the other hand, some others adopted a more moderate approach, and while expressing their awareness of the impasse in Turkish music, they tried to suggests solutions. Overall, the important musicians of the period had a great sensitivity to the need to preserve the Turkish style while making polyphonic music.

In this study, interviews are discussed by applying the thematic analysis method. Thus, through reconsidering the opinions of the leading artists of the period on the subject, the dilemmas and confusion that the official music created in the society and in the music world are revealed with all its clarity. The main source of the research is the press of the period, as well as printed sources and theses on the subject.