

Dârülelhân Sürecinde Garpcıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri

Okan Murat ÖZTÜRK¹



DOI: 10.26650/CONS436077

ÖZ

Dârülelhân, Osmanlı Devleti'nde, Avrupa'daki örnekleri temel alınarak kurulmuş, millî nitelikteki ilk mûsikî konservatuvardır. Okulun kurulduğu yıllarda *Jeune* Türk muhalefeti, İttihad ve Terakki Fırkası üzerinden iktidardadır ve Birinci Dünya Savaşı bütün yıkıcılığıyla devam etmektedir. *Jeune* Türk zihniyeti, Osmanlı dünyasını Avrupa medeniyetine dahil etmeyi amaçlayan radikal bir transformasyon hareketine dayanmaktaydı. Garpcılık cereyanı içinde gerçekleştirilmesi hedeflenen bu büyük dönüşüme taraftar olanların, takip ettikleri siyaset bakımından biri külli, diğeri ise kısmî olmak üzere iki ana eğilim sergiledikleri görüldü. Külli Garplılaşmacılar, Avrupa medeniyetini bir bütün olarak görüyor ve Garplılaşmanın seçici bir tutumla gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu savunuyorlardı. Buna karşılık kısmî Garplılaşmacılar ise seçici bir anlayışla Batıdan sadece bilim ve teknoloji alınmasını yeterli görüyor ve mevcut kültürel özelliklerin dönüştürülmesine karşı çıkıyorlardı. Bu makalede, 1914-1926 yılları arasında kaleme alınmış ve Dârülelhân'ın yapılandırılması süreciyle bağlantılı olan dört resmî metin, söylem ve ideoloji bakımlarından bir çözülemeye tabi tutulmaktadır. Özellikle vazife ve amaçlara odaklanan bu karşılaştırmalı çözüleme, ideolojik ve söylemsel açıdan belirtilen yıllarda 'tedricî' bir dönüşüm yaşandığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Sonuçta açıkça belirlenmiştir ki 'kısmî' Garplılaşma söylemiyle başlayan süreç, hızlı bir dönüşümle, külli Garplılaşmacıların hedeflerine uygun bir hale getirilmiştir. Böylece Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin muhafaza ve ihya etmeyle başlayan söylem, bu mûsikînin, Avrupa müziğine özgü araç ve yöntemlerle, önce radikal bir 'tekâmül' programına tabi tutulması ve ardından da konservatuvâr eğitiminden tamamen yasaklanmasıyla sonuçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dârülelhân, *Jeune* Türkler, Garplılaşma

¹Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Okan Murat Öztürk,
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: okan_murat_ozturk@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 30.10.2017
Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atf/Citation: Öztürk, O. M. (2018). Dârülelhân sürecinde garpcıların şark mûsikîsiyle baş etme stratejileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 131-157.
<https://doi.org/10.26650/CONS436077>

ABSTRACT

Strategies of the Westernizationist for Coping with Oriental Music in the Process of Dârülelhân

Dârülelhân ('The House of Sounds/Melodies') was the first national music conservatory of the Ottoman Empire founded on the basis of European examples. During its founding years, the *Jeune* (Young) Turk opposition

was in power over the Union and Progress Party, and the devastation of the First World War was under way. The Young Turk ideology was based on a radical transformation movement aimed at incorporating European civilization into the Ottoman world. We observed that supporters of this great transformation to Westernization display two main tendencies in terms of the politics they follow: one is total and the other is partial. Fans of total Westernization viewed European civilization as a whole and argued that it was impossible for Westernization to take place with a selective attitude. On the other hand, defenders of partial Westernization considered it enough to take only science and technology from the West while opposing the transformation of existing cultural characteristics. This article provides a comparative analysis for four official texts about the process of structuring Dârülelhân penned between 1914 and 1926 from the perspectives of content, discourse, and ideology. Specifically focused on tasks and objectives, this analysis shows that a 'gradual' transformation during time period mentioned in ideological and discursive terms. As a result, the process that began with the discourse of partial Westernization was rapidly adapted to the goals of the total Westernizationists. In other words, the discourse that began with the goal of preserving and reviving Oriental/Ottoman/Turkish music resulted in first subjecting this music to a radical 'evolution' program using means and methods peculiar to European music, and then completely banning it from conservatory education.

Keywords: Dârülelhân, Young Turks, Westernization

EXTENDED ABSTRACT

In this article, it is examined the strategies the "Westernizationist" Young Turks used in the struggle against Oriental music through the rhetoric embodied in four official texts written between 1914 and 1926. As members of the political movement opposing the sultanate and caliphate, the Young Turks believe that the Ottoman State needs to be rescued from Eastern civilization ("Easternity") in order to copy the "superior" Western civilization. Westernism and Turkism are the two mainstream politic ideologies that started in the Ottoman Empire and played a major role in shaping the founding ideological infrastructure of the early Republican period in Turkey.

In order to analyze the Young Turks' political struggle against Oriental music for the purpose of switching to the Western civilization, we addressed the following four official texts in this article:

- 1.) 1914: Provisions of the purpose and duty of the Music Department of *Dârülbedâyî*, which was the first Ottoman National Theater School;
- 2.) 1916: The purpose and reasons stated in the meeting invitation for the establishment of the Music Conservatory, sent by the Ministry of Education to the persons concerned;
- 3.) 1917: Regulations including the reasons for the establishment of the Music Council and Music Conservatory, '*Dârülelhân*' and its duties;

4.) 1926: The text of the decision made by the Fine Arts Council to ban the education of Turkish music at the direction of the expert report on the transformation of *Dârülelhân* into the Istanbul Municipal Conservatory.

The musical elements of the progress and evolution programs developed by the Westernization supporters for this purpose were mainly formed under the following four main headings: (i.) determination and transcription of old musical works with the help of European scientific staff notation; (ii.) determination of the scientific principles of this music on the basis of positive science; (iii.) the problem of ‘octave division’ and calculating the most righteous sound system for this music; and (iv.) the construction of a modern theory by transferring concepts, terms, rules, and knowledge from European music theory.

When we follow the development of the process through the texts discussed in this article, we see that there are two basic strategies. While the first one can be considered evolutionary, the second one was revolutionary in the sense of its support of a definite intervention.

In the Music Department of the School of Theater, which was established just before the beginning of the First World War, it was decided that the main objective was to evaluate Ottoman music in the Western sense of theater music. However, after the outbreak of the war, the related delegation declared the decision was to protect Oriental music and to record and archive the ancient works of that music using European notation.

The second text, which was written during the middle of the war years, was in fact a manifesto in the sense that it contains the whole of the agenda for fundamental transformation the Young Turks wanted to realize in the field of music. The four objectives of this manifesto are as follows: (i.) to carry out the good and complete education of music in the schools; (ii.) to revive and preserve the ancient pieces; (iii.) to create a national music according to Anatolian national [folk] songs; and (iv.) to train qualified teachers in music. The first and fourth of these purposes were related to providing music education in schools on the basis of European notation and solfege by training music teachers. The second article expresses the idea of archiving Oriental music using European notation. The third item, which meant the ‘harmonization of the folk songs’, included the Young Turks’ typical concepts of national and international music.

The phrase *scientific education of the Oriental music* in the third text was used to mean interventions aimed at transforming this music into a modern understanding based on European music theory.

The final text included the decision to end the education of Oriental music in the conservatory. This decision also realized the Young Turks' ultimate goal for the main program.

Especially when focusing on tasks and objectives of those official texts, our comparative text analysis shows a gradual transformation in the years mentioned in ideological and discursive terms. As a result, the process that started out with a discourse of partial Westernization rapidly adapted and transformed to match the goals of the total Westernizationists. Thus, the discourse that began with the goal of preserving and reviving Oriental music resulted in first subjecting this music first to a radical evolution program using means and methods peculiar to European music, and then completely banning it from conservatory education.

Giriş

Jeune Osmanlı ve Türkler, içinde yaşadıkları ‘boğucu’, ‘geri kalmış’ ‘Şark cehennemi’nden kurtulmanın yolunu, müdahale edebilecekleri her şeyi, hayranlıkla baktıkları ve imrendikleri Avrupa medeniyetine benzetmekte görmüşlerdir (Hanioglu, 1981; 1985; Tunaya, 2003). ‘Ulûm, fûnûn ve terakki’ kavramları etrafında Avrupa ve genel anlamda ‘Garp’a yönelmeye dayanan Garpçılık anlayışıyla bakışlarını ‘buralı’ mûsikîye çevirdiklerinde de Şark’ın bu kadim sanatını, diğer her şey gibi ‘geri kalmış’ ve ‘köhne’ olarak yaftalamakta bir mahsur görmemişlerdir. Bu yüzden de bu mûsikînin, kesin surette ve bir an evvel, Avrupaî mânâda ‘terakki ve tekâmül ettirilmesi’ gerektiğini ısrarla vurgulamışlardır (Öztürk, 2015a; 2016). *Jeune* Osmanlı ve Türklerin, içinde yaşadıkları dünyayı ‘medenîleştirme’ misyonları dâhilinde geliştirdikleri ‘terakki ve tekâmül’ programlarının mûsikîye dair maddeleri, esas itibarıyla şu dört ana başlık içinde şekillenmiştir: (i.) Avrupa ‘fennî notası’ ile ‘eski eserler’in (âsâr-ı atikâ) tespiti, (ii.) bu mûsikînin –hiç kuşkusuz ‘müsbet ilim’ temelinde– ‘ilmî esaslar’ının belirlenmesi, (iii.) ‘oktav bölünüşü’ ve ‘Türk mûsikîsi’ için ‘en doğru’ ses sisteminin hesap edilmesi, (iv.) Avrupa müzik teorisinden kavram, terim, kural ve bilgi transferiyle ‘modern’ bir teori inşası. Neticede ‘*Jeune* ütopyacı zihniyet’ (Öztürk, 2016; Usta, 2014), ‘Avrupa ile benzerliği temin etme’nin bir unsuru olarak telâkki ettiği konservatuvar teşkilini, esasen, ‘Şark/Osmanlı/Türk’ mûsikîsinin ‘yaşatılması’ gibi bir gerekçeye bağlamış görünse de sürecin ‘Garpılılaşma’ açısından nasıl bir seyir gösterdiği malumdur (Ergin, 1977, s. 1822–1828). Bu anlamda *Jeune* kadrolar, ‘medeniyet değiştirme’ meselesine hayatî bir önem atfetmişler; ‘dönüştürme’yi programlarının esası olarak ele almışlardır.

Tunaya (2010, s. 68–71; s. 181–182), Garpçılık temelinde ortaya çıkan iki ana yaklaşım tarzını, birbirleriyle olan zıtlıkları bakımından, ‘küllî/bütüncü’ ve ‘kısmî/gelenekçi’ olmak üzere iki kategori içinde ele alır. Küllî Garpılılaşmacılar, Garp’ı medeniyet ve kültürce bir bütün olarak gördüklerinden, kısmîcilerin aksine, bu medeniyete dair tüm unsurları, ayırım yapmaksızın almak gerekliliğini savunmaktaydılar¹. Kısmîciler ise

1 Tunaya (2003), Meşrutiyet yıllarının Garpçılık cereyanında en güçlü rolü üstlenen *İctihad Gazetesi* sahibi ve başyazarı Doktor Abdullah Cevdet’ten nakille, temelde bu cereyana kapılanların görüşlerini şöyle özetler: “Avrupa demek üstünlük, ‘tefevvük’ demektir. Avrupa’ya nazaran, Osmanlı cemiyeti ve devleti fevkalâde geridir. Biz bu medeniyete doğru gitmeliyiz, ona kavuşmalıyız, ‘Nur’ ondadır ve bizzat kendisidir. Zira, başka bir örneğe lüzum yoktur, çünkü ‘bir ikinci medeniyet yoktur, medeniyet Avrupa medeniyetidir, bunu gülü ile, diken ile isticnas etmek mecburidir’” (s. 185). Ayrıca bkz. (Hanioglu 1981, s. 359–374; Tunaya, 2010, s. 68–79).

sadece bilim ve teknoloji ithalinin yeterli olduğunu, mevcut kültürel özelliklerin değiştirilmesine gerek olmadığı noktasında bir direnç göstermişlerdir².

Bu işlevsel ayrımın, müsikî alanında ortaya çıkardığı tipik kutuplaşmayı, Dârülbedâyî yönetim kurulu üyesi ve İstanbul Mebusu Salâh Cimcoz Bey, 28 Şubat 1334/1918 tarihli Meclis-i Mebusân toplantısında şöyle ifade eder:

[...] bugün bizde iki büyük cereyan var. Bir kısmı Garp müsikîsi, Fen müsikîsidir. Sanayi-i Nefisede ise fen ve ilim esastır, onu tutalım, yoksa böyle birtakım heva ve dimağlarda dümteklerle yapılmış kördüğümü bir müsikîyi taşımayalım iddiasında bulunan adamlar vardır. Bir kısmı da diyor ki, Garp müsikîsi, aksam itibariye noksandır, bizimki gayet zarif ve ince ve aksamı çoktur. Belki Frenkler, kaba sadalara alışmışlardır, o inceliği bilmediklerinden, hâkim olan, bizim müsikîmizdir. İşte şimdi bu iki mücadele arasında bulunuyoruz ve daima öyle görüyorum ki, bir taraftan gayet mutaassıp, meselâ, Garp Müsikîsinden bahs edildi mi, en kerih bir sada çıktığına hükmederek, taassup gösteren adamlar, diğer taraftan da Müsikî-i Osmaniden bahsolundu mu, sivrisinek ötüyor gibi tevahuş eden, taassup gösteren adamlar var, bunların ikisinin arasını bulmak ihtimali yoktur (Meclis-i Mebusân Zabıt Ceridesi, Devre 3, İçtima senesi 4, C. 2, 1918, s. 596).

Bu ifadelerin de açıkça gösterdiği gibi tartışmaya taraf olanlar arasında görünüşte uzlaştırılması mümkün olmayan bir çatışma hali vardır. Ancak burada kesinlikle gözden kaçırılmaması gereken husus, Garp-Şark tartışmasına tutuşanların, ‘ulûm’, ‘fünûn’, ‘tekâmül’ ve ‘terakki’ gibi ‘temel’ meseleler gündeme geldiğinde, ‘Garp’ı temel almaktan asla geri durmamasıdır³. Dolayısıyla bu konumlanışta, ortak bir nitelik olarak, Avrupa medeniyetini, bilim ve teknoloji temelinde ‘Şark’tan üstün görme eğilimi vardır (Güler, 2006). Müsikî üzerinden sürdürülen tartışmalarda da meselenin odak noktasında, küllî

2 Kısmî Garphlaşma anlayışının önde gelen temsilcilerinden, *Âtî Gazetesi* sahibi Celâl Nürî Bey, ‘medeniyet’ telâkkisinde ‘sınâî’ ve ‘hakikî’ ayrımına yönelerek, ‘Evropa’dan ‘sadece’ ‘sınâî medeniyet’ alınmasını kâfi bulmuş; hakikî medeniyet açısından, böyle bir mecburiyetin bulunmadığını ifade etmiştir (Tunaya, 2003, s. 190).

3 Söylem alanında yapılan teorik çalışmalarda ortaya konulan temel tespitlerden biri, söylemin, dilin ideolojik kullanımına ait bir paradigma kurduğu ve bu yüzden, muhalifler açısından da paylaşılan bir niteliğe sahip olduğudur. Sözen (1999)’e göre, “söylemin karşısında olduğunu iddia eden düşünceler söyleme göre şekillenir ve söylem içerisinde kendi yerlerini, değerlerini bulur” (akt. Çelik ve Ekşi, 2008, s. 100).

ve kısmîciler açısından, ‘medeniyet’ ve ‘kültür’ kavramlarının yer aldığı görülmektedir⁴. Küllîciler Şark’a ait tüm unsurların maziye terk edilmesine taraftarken, kısmîciler de aksine ahlâk, mûsikî, dil-edebiyat, din gibi alanlarda, mevcut medeniyet ve kültürün devamlılığından yanadırlar⁵. Yine unutulmaması gereken bir diğer temel husus, tüm bu tartışmaların, okur-yazarlık ve terbiye-âdâb bakımlarından, kültürlü, münevver ve güzîde kesimler arasında sürdürülüyor oluşudur. Bu açıdan düşünüldüğünde *Jeune* kuşakta yer alan isimlerin neredeyse tamamının, eğitimleri itibarıyla, zaten, Avrupâî bir kültürlenme, öğrenme ve giderek görgü içinde yetiştirilmiş olmalarıdır. Tüm bu nedenlerle Dârüelhân’ın kurulması sürecinde rol alan isimlerin, mûsikî-mûzik kutuplaşması içinde nasıl konumlandıklarının; bu pozisyon almada temel belirleyenler durumundaki siyaset, ideoloji, dil ve söylem alanlarının bu çevreler üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun, dikkatle üzerinde düşünülmesi gerekmektedir.

Bu çerçevede Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin ‘terakki’ ettirilmesine taraftar olan ve bu geleneksel sanatı savunma, koruma ve yaşatma vazifesi üstlenmiş bazı Mevlevî şeyhleri ile bunlara intisab etmiş ‘muhib’lerin meseleye yaklaşım tarzlarının, ‘görünüşte’ kısmî Garplılaşmacı anlayışa tabi olduğu kabul edilebilir. Çünkü kısmî Garplılaşmaya taraftar olan bu grubun mûsikî sanatına ‘müdahale’de takip ettikleri yol ve yöntemlerin tamamının, sonuçta bu mûsikîyi terakki ettirmekten ziyade, ona Avrupâî ve Garplı bir ‘çehre’ kazandırmaktan ibaret olduğu, yaşanan süreç itibarıyla aslında gayet nettir (Öztürk, 2016). Temel tutumları ve kültürel konumlanışları açısından bakıldığında Mehmed Atâullah, Hüseyin Fahreddin ve Mehmed Celâleddin ‘Dede’ler ile bunlara intisab etmiş Raûf Yektâ, Subhî Zühdi ve Hüseyin Sadeddin Bey’lerin, Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsine ‘yeni’ bir veche kazandırmak yönündeki tüm çabalarında, esasen Garpçı bir yönelim içinde oldukları ‘muhabkaktır. Bu bağlamda öncelikle ortaya koydukları çabaların; (i.) repertuarın Avrupa notasına aktarılması ve (ii.) yeni bir teori ‘inşa etme’ye girişmekten ibaret olduğu görülür.

4 Tanzimat sonrasında Avrupa medeniyetine yakınlaşma konusundaki tartışmalar, hiç kuşkusuz *Jeune* Türk dönemi uygulama ve tartışmalarının da öncüsü durumundadır. Konuya ilişkin öncü kavramlaştırmalardan biri, Ahmet Mithat Efendi’nin yaptığı ‘terakkiyat-ı maddiye’ ve ‘terakkiyat-ı maneviye’ ayrımında görülür:

bizim için Avrupa’nın terakkiyat-ı maneviyesine arzu eylemek medeniyet-i kadimemizin ve diyanet-i İslamiyemizin bizde peyda eylediği maneviyatı feda etmek olacağından buna vicdanımız bir veçhile rıza gösteremez. Zira Avrupa’nın maneviyatı ekseriyet üzere esas-ı ma’yûbeye mübteni olduğundan onlar memduhiyetince bizim maneviyatımıza kıyas bile kabul edemez (akt. Özyurt, 2013, s. 309).

5 Bu iki tutumu mukayese etmek adına, sadece, *Dârüelhân Mecmuası*’nda, Musa Süreyya, Halil Bedii, Raûf Yektâ ve İbrahim Alâaddin gibi isimler tarafından yayınlanan yazılara bakılması, kamplaşmanın kullandığı söylem ve argümanlar hakkında somut bir fikir verecektir. bkz. Kara (2010), Kolukırcık (2015).

Dedeler ve beylerden oluşan bu iki ‘troika’, Dârülelhân sürecinde etkili ve merkezî bir konumda olmuş, buralı mûsikîye Avrupaî bir hava verilmesi anlayışının omurgasını teşkil etmişlerdir (Ergin, 1977; Özalp, 2000; Paçacı, 1994). Bunlardan özellikle ‘muhib’ler, Dârülbedâyî’den başlayarak, Cumhuriyet evresinde de Dârülelhân oluşumunun içinde etkin bir şekilde görev almışlardır (İnal, 1958; Özcan, 1995; Öztuna, 1969)⁶. Sürecin gelişiminin açıkça gösterdiği gibi *Jeune* zihniyetin kısmî Garplılaşma kanadında yer aldıkları varsayılabilir bu iki troika, aslında, sadece Osmanlı mûsikîsini Avrupa müziğine ‘benzetmek’ maksadıyla ona müdahale etme ve onu ‘dönüştürme’ amacındadır. Bu yüzden onların ‘buralı’ mûsikîye bakışlarında öncelikli ‘itici’ unsur, bu mûsikînin hâlihazırdaki temel bazı hususiyetlerinden ‘rahatsızlık’ duyma, ‘memnun olmama’ ve hatta bir tür ‘kompleks’e kapılma olmuştur. Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin görünüşte müdafîliğine soyunan bu ‘kısmî’ Garplılaşma taraftarlarının, takip ettikleri yol bakımından, sonuçta, ‘külli’ taraftarlarına mahsus söylemlerle çoğu kez paralel bir tutum takınıp, ilim, fen, terakkiyat, tekâmül gibi konularda, aynı ‘paradigma’ içinde yer aldıkları görülür. Belirtilen bu çerçevenin somutlaştırılması bakımından burada, Dârülbedâyî’den Dârülelhân’a doğru evrilen süreçle ilgili dört ‘resmî metin’ üzerinde durmak gerekir. Böylece kişilerden bağımsız olarak, Garpçı *Jeune* kadroların, yaşanan Şark dünyasındaki mûsikînin terakki ve tekâmülünden öz olarak ne anladığını; Dârülelhân’da yürütülen Türk mûsikîsi eğitimini nasıl değerlendirdiklerini ve mûsikîye yönelik radikal müdahalelerini nasıl senaryolaştırdıklarını göz önüne sermek mümkün olacaktır.

Dârülelhân’a, *Jeune* ütopyacı program içinde biçilen role dair burada ele alınacak metinler:

- 1.) Dârülbedâyî Mûsikî bölümünün teşkil edilme amaç ve vazifeleri;
- 2.) Konservatuvar kurulması için, Maarif Vekâleti’nce, ilgili şahıslara gönderilen toplantı davetiyesinde belirtilen amaç ve gerekçeler;
- 3.) Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân’ın teşkil edilme sebep ve vazifeleri;
- 4.) Dârülelhân’ın İstanbul Belediye Konservatuarı haline getirilmesiyle ilgili olarak Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey’in müştereken hazırladıkları rapor ile Sanayi-i

6 Özellikle Mevlevî şeyhlerinin Avrupa medeniyeti ve müziğine yönelik ilgileri konusunda kimi anekdotlar içeren biyografik notlar için bkz. İnal (1958), Mehmet Ziya Bey (2005), Özcan (1995), Yektâ (1986), Öztuna (1969; 1986).

Nefise Encümeni'nin 1926'da, Türk mûsikîsinin, konservatuvarda eğitime son verilmesine dair kararını içeren metindir (Tablo 1)⁷.

Tablo 1. Makalede ele alınan dört resmî metin ve ilgili beyanatlar.

İlgili Kurum	Resmî Olarak Belirtilen Vazife ve Amaçlar ile İlgili Beyanatlar	Eğitimi Verilecek Mûsikî(ler)
Dârü'lbedâyi (1914)	İdare Heyeti Kararları (1914)	Sadece Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi
Mûsikî Şubesi Müdürü Ali Rif'at Bey'in gazete beyanâtı (1914)	1.) Şark mûsikîsini bozulmaktan ve kaybolmaktan kurtarmak 2.) Eski klasik Türk mûsikîsi eserlerini, o zamanlar çalındığı şekilde notaya alıp, eserlerin unutulmasını önlemek, devamını sağlamak 3.) Mûsikî zevkini yaymak	Sadece Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi + Garp müziği
Maarif Vekâleti Davet Mektubu (1916)	1.) Mekâtîpte mûsikînin hüsn-i tâlimi 2.) Asarı eslâfın ihya ve muhafazası 3.) Anadolu millî terennûmatına göre millî bir mûsikî tanzimi 4.) Mûsikîde mûtehasıs muallim yetiştirilmesi	Sadece Garp müziği (ima halinde)
Dârülelhân (1917)	Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnâmesi (1917)	Sadece Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi
	1.) Mûsikî sanatının mekatibde [okullarda] ilmi bir surette talim ve tedrisi için 'edvâr' tabir edilen ve eski mûsikî kitaplarında muharrer [yazılmış] bulunan ahkâm [hükümler/kanunlar] ve kavaidi [kaideleri/kuralları] icma ve telif ile [toplayıp bir araya getirerek] nazariyat şeklinde talim ve usul-i teganninin kavaid-i ika dairesinde icra olunması esbabının istihsaline tevessül 2.) Lüzumuna göre ayda veya iki ayda bir risale-i mevkute neşr itmek ve âsâr-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsına delalet itmek 3.) Dârülelhânda mûsikî sanat-ı nefisesinin kavaid ve gavâmızına [incelikli/derin meselelerine] vakıf muktedir muallimler yetiştirmek ve eylevm [günümlüde] mekatib-i resmîyede talim idilen mûsikî asarını ba tedkik [inceleyerek] bunlar miyanında kavaid-i ilmiyeye muvafık olmyan asarı ders programlarından tây ve ihrac [çıkararak] ve yerine hissiyat-ı milliyenin tealisine [yüksetilmesine] hadim olacak [hizmet edecek] asar-ı mutebere ikame ve muhtelif derecedeki mekatibin mûsikî programlarını tanzim ve nezarete ita ve indellüzum [gerektiğinde] mûsikî muallimlerini intihab [seçmek] ve inha [resmen tebliğ etmek] [...] 4.) Millî mûsikîmizi inkırazdan [yok olmaktan] vikaye itmek [korumak] [...] Osmanlı mûsikîsinin zamanın zevk ve mizacına göre istihalesinde [dönüştürülmesinde] mahiyet-i mahsusasını muhafazaya muktedir sanatkâr yetiştirmek	

7 Tablo 1'de, burada ele alınan dört resmî metne ek olarak, ilgili kurumlarda müdürlük görevi üstlenmiş iki 'resmî' görevliye ait (Ali Rif'at Bey ile Musa Süreyya Bey), iki gazete beyanâtı da eklenmiştir.

Dârüelhân / İstanbul Müsiki Mektebi / İstanbul Belediye Konservatuarı (1924-1926)	Dârüelhân Müdürü Musa Süreyya Bey'in gazete beyanatı (1923)	<i>Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Darüelhan ihtiyacı tamine kâfi değildi. Müsikiye karşı derin iştiyaki olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu [...] Asarı kadimeî müsikiyyemize ait ihtilafatın halli ile zapt ve tesbiti, aynı zamanda beynelmileliyet iktisap eden Opera ve Operetler ve diğer taganniye ait garp asarı müsikiyyesinin lisanımızda nakil ve tabiki Darüelhan'ın mesaisi dahilindedir</i>	Şark/Osmanlı/Türk müsikisi + Garp müziği
	“Konservatuvar Teşkilî Hakkında Rapor” (1926) (Musa Süreyya Bey ve Osman Zeki Bey)	<i>[...] vaktiyle sırf Şark müsikisi tedris etmek için İstanbul'a tesis edilmiş ve bilahare ‘Garp müsikisi Şubesi de açılmış olan Darüelhan’dan da bahsetmek lazımdır. Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müessesata ‘Konservatuvar’ namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkûr müesseseye ‘Darüelhan’ ismi verilmişti. Mezkûr müessesenin de bugünkü hars için bilüzum olan Şark müsikisinden tecridiyle ‘İstanbul Konservatuarı’ namıyla tesmiyesi ilmi ve idari murakabesinin de Maarif Vekâleti tarafından icrası hararetle temenni olunur.</i>	Sadece Garp müziği
	Sanayi-i Nefise Encümeni kararları (1926)	3. İstanbul Müsiki Mektebinde alaturka şubesi mülgadır. [...] 4. Alaturka Müsiki Şubesinin lağviyle [...] alaturka müsiki tasnif ve tesbit heyetinin teşkil ve idamesi [...]	Sadece Garp müziği

1. Dârülbedâyî Müsiki Şûbesi'nin Amaç ve Vazifeleri (1914)

Refik Ahmet Sevengil (2015), *Türk Tiyatrosu Tarihi* (TTT) adlı başyapıtında, konservatuvar konusunun gündeme gelişi ve gerçekleştirilmesiyle ilgili olarak, öncelikle şu bilgiye yer verir: “Meşrutiyet hükümetleri Türkiye’de tiyatro ve müzik sanatlarının kalkınması için bir konservatuvar açma fikrine sahip çıkmayınca, 1914 yılında bunu bir belediye başkanı yapmaya kalkıştı. Bu kişi Operatör Dr. Cemil [Topuzlu] Paşa’ydı” (s. 685). Meşrutiyet hükümetlerinin İttihatçı ve *Jeune* kadrolardan müteşekkil olduğu malumdur (Ahmad, 2011; 2013; Lewis, 2001; Mardin, 1999; Tunaya, 2003; 2011; Zürcher, 2002; 2015). Türkçülük ve Garpcılık gibi iki ana akım ideolojinin güdülediği bu kadroların, tiyatro ve müzik alanlarında konservatuvar açılması konusunu İstanbul Belediyesi’ne bırakmış olması, İttihatçıların ‘devlet kurtarma’ ve ‘medeniyet değiştirme’ projeleri bakımından, aslında, dikkat çekicidir. Esasen Avrupa medeniyetine dahil olma iddiasındaki bu kadroların, Osmanlı tebaasından Türk milletine doğru kaydırtdıkları kimlik inşası siyasetlerinde, hiç kuşkusuz ki ‘yeni medeniyet’ söyleminin ağırlıklı bir yeri vardır. Bu yeni medeniyetin en dikkat çekici temsil aracı ise mutlak surette, tiyatro, opera ve Avrupa müziğidir. *Jeune* söylem, Avrupa müziğini, daima, ‘hakiki’, ‘fenni’, ‘beynelmilel’ ve ‘cihanşümul’ gibi sıfatlarla niteler (Öztürk, 2016, s. 61). Bu yüzden bu müziğin gelişim ve yaygınlaşmasında başat bir rol üstlenen ‘konservatuvar’ın, takip edilen ‘transformasyon’ açısından *Jeune* program içinde esaslı bir yer bulamamış olması, en azından yadırgatıcıdır. Buna karşılık özellikle II. Meşrutiyet sürecinde öğretmen yetiştirme amaçlı olarak kurulan Darülmualimîn ile Darülmualimatların müfredatlarında,

tamamen Avrupa müziğinin öğretimının temel alınmış olması ise izlenen politika ve takip edilen strateji bakımından, oldukça manidar görünür (Gündüz, 2012; 2013; Özden, 2015; Sakaoğlu, 1985; Somel, 2010; Tekeli, 1985; Tekeli ve İlkin, 1999).

Dârülelhân'a giden yolda ilk ele alınması gereken metin, Darülbedayi İdare Heyeti'nin resmi olarak ikinci toplantısında ortaya koyduğu, mûsikî kısmının vazifeleri hakkındaki kararlarıdır (akt. Sevengil, 2015):

- a) Doğu müziğini kaybolmaktan ve bozulmaktan korumak.
- b) Eski klasik Türk müziği eserlerini o zamanlar çalındığı şekilde notaya alıp eserlerin unutulmasını önlemek, devamını sağlamak.
- c) Müzik zevkini yaymak.

Darülbedayi Müzik Bölümünde yalnız geleneksel Türk müziğinin okutulması ve Türk müziği konserleri verilmesi kararlaştırılmıştı. Batı müziği bölümü açılmayacaktı. Yönetim kurulunun kararı, genel müzik zevkinin yayılmasına çalışılması, özel bölümler açılmasının ileri bırakılmasıydı. Bu sırada Müzik Bölümü Başkanı Ali Rifat (Çağatay) görevden çekilmişti. Yönetim kurulunda müzik adamı yoktu (s. 707)⁸.

Darülbedayi Mûsikî Şûbesi'nin hangi amaçlara hizmet maksadıyla oluşturulduğunu açık seçik ifade eden bu alıntıda, üzerinde dikkatle durulması gereken hususlar olduğu görülüyor. Buradaki 'amaçlar'a bakıldığında, esas gayesi bakımından Batılı anlamda bir 'tiyatro mektebi' olarak kurulan bu okulda, Batı müziği eğitiminin yapılmayacak ve 'şimdilik', 'Alaturka' mûsikî eğitiminin verilecek olmasının, ilk bakışta, en azından 'tuhaf' görüldüğünü kabul etmek gerekir. Ama sürecin 'savaş' boyutu dikkate alındığında, 'gâvur müziği'nin, Osmanlı tiyatro mektebinde 'şimdilik' yer almaması gerektiği düşüncesinin, siyaseten ve stratejik bakımdan idare heyeti tarafından göz önünde bulundurulmuş, önemli bir konu olarak görüldüğünü düşünmek mümkündür. Mûsikî şûbesinin başına getirilen Üdî 'Prens' Ali Rif'at [Çağatay] Bey'in aşağıda yer verilen beyanatına bakıldığında, 'mûsikî-i Osmanî'nin, 'ileride tiyatroya da yarayacak bir şekle çevrilmesi' meselesinin ve buna dair 'yollar aranması'nın, o günlerde, ilgili 'muhter' de tartışıldığı anlaşılıyor. Ancak Ali Rif'at Bey'in, malum İdare Heyeti'nin kararlarından önce görevden ayrılmış olmasından da anlaşıldığı üzere, 'amaç' ve

8 Sevengil (2015), idare heyetinde şu isimlerin bulunduğunu belirtir: "Teşrifat Genel Müdürü İsmail Cenani, İstanbul Mebusu Salah Cimcoz, Beyoğlu Belediye Dairesi Müdürü Savni, Kadıköy Belediye Dairesi Müdürü Celal Esat, Karantina Dairesi Muhasebe Müdürü Ahmet Nurettin, Şair Doktor Hüseyin Suat. Yedinci üyelik boş bırakılmıştır" (s. 706).

‘beklenti’lerde henüz tam bir uzlaşma mevcut değildir ve kimi meselelerde derin görüş ayrılıkları vardır.

Ergin (1977), konumuz açısından temel başvuru kaynaklarından biri durumundaki *Türkiye Maarif Tarihi* adlı eserinde, Ali Rif’at Bey’in konuyla ilgili beyanatını şöyle aktarır:

Konservatuvar vücade getirmek vazifesiyle mükellef olan Heyeti Mûsikîyyenin de tasavvurat ve teşebbüsünün Mûsikîi Osmaniyi idame cihetine maksur ve münhasır bulunduğu taaccüple istihbar kılınmıştır. Çünkü tiyatronun ıslah ve terakkisi maksadiyle teşkil olunan heyeti erbaadan birisi olan Mûsikîi Heyetinin vazifei asliyesi Dede merhumun bestelerini veya sair mûsikîşinasanı salifenin asarını unutturmamak için talim ve tekrar etmek olmayıp Mûsikîi Osmaniden Müzik Teatral vücade getirmek hususudur. Yani Mûsikîi Osmanideki makamâtı latife muhafaza edilmek şartıyla tiyatronun kaidei mahsusasına tatbikan operalar ve operetler yapabilmektir. Yoksa Mûsikîi Osmanî şimdiye kadar muhafaza edilebildiği cihetle sayeyi Meşrutiyette teşekkül etmiş bulunan Mûsikîi Cemiyetleri daima bu ciheti nazarı dikkate alarak heveskarlara talim etmektedirler. Elhasıl bu heyet vazifeden tebaütü hiçbir netice istihsal edilemeyeceğinden Mûsikîi Osmanideki makamâtı muhafaza ile opera ve operetler vücade getirmelidir. Bu ise yalnız Mûsikîi Osmaniyeye aşina olmak ve hanende bulunmak ile kat’iyyen müyesser olamaz (s. 1533).

Garpcı *Jeune* anlayışın mûsikî alanındaki programını resmî olarak ifade etmesi nedeniyle İdare Heyeti’ne ait bu ‘ilk’ metinde, ‘resmî karar’ ve ‘müdahale’ planı açısından, ‘Şark/Osmanlı/Türk’ mûsikîsine bakıştaki en temel tespitin şu olduğu görülüyor: Şark mûsikîsi kaybolmakta ve bozulmaktadır. Öncelikle bu tespiti yapanların bu yöndeki kanaatlerinin ‘kesinliği’ dikkat çekicidir. Bu yüzden, Dârülbedâyi İdare Heyeti’nde görev alan ve aslında hiçbirisi mûsikîşinâs olmayan ‘zevat’, bu eserlerin, ‘o zamanlar çalındığı şekliyle’ notaya alınmasını ve mûsikînin devamının ancak bu suretle sağlanabileceğine inanmışlardır. Bu tespiti ileri sürenlerin, o dönemlerde yerli mûsikîşinâs arasında en yaygın notalama olması bakımından başta Hamparsum olmak üzere Abdülbâkî Nasır

Dede⁹, Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu gibi isimler tarafından geliştirilmiş notalama düzenleri ve notaya alınmış eserlere dair ne kadar bilgi sahibi oldukları konusu, görünüşte belirsizdir. Çünkü aslında açıkça bellidir ki burada temel olarak ilgilendikleri husus, bu mûsikîye ait repertuarın, ‘fennî’ Avrupa notasına aktarılmasıdır. Bu öncelik, eserlerin ‘muhafaza’ edilmesinin en emniyetli yolunun Avrupa/garp notalaması olduğu fikri bakımından, önemli bir gösterge oluşturur. Bu düşünce sahiplerine göre ‘eski üstaplara ait’ eserlerin, vakit kaybetmeden, en ‘terakki etmiş’ ve ‘fennî’ müzik yazısı olarak kabul ve itibar gören Avrupa notasıyla kayıt altına alınması lâzımdır. Bu kayıt altına alınmanın, neticede ‘arşivci’ ve ‘müzeci’ bir bakışı yansıttığı ortadadır. Kaldı ki ‘âsâr-ı atikâ’ nitelemesinin, bu bakışın tipik ifadesi olduğu da görülüyor. *Jeune* Türk kavrayışında Şark mûsikîsi, sonuçta bütün imkânlarını tüketmiş olması nedeniyle, artık ‘mâzi’ye terk edilmesi gereken bir ‘tarihî eser’ statüsündedir; ‘hayatiyet’ini kaybetmiştir. Bu mûsikîye ‘yeniden’ hayatiyet kazandırmak ve yaşamasını temin etmekle ilgili ifadelerin, esasen politik bir söylemden ibaret olduğu, sürecin gelişimi bakımından gayet açıktır. Burada asıl amacın, bu ‘eski’ ve ‘tarihî’ mûsikîyi, Avrupa notasına aktarmak suretiyle muhafaza edip, arşive kaldırmak; koleksiyonerlerin ilgisine terk etmektir.¹⁰

Darülbendâyî Mûsikî Şûbesi, klasik mûsikî eserlerinin notaya alınması konusuna ‘öncelikli’ bir önem vermekte ve bunu, bu bölümün ‘asıl’ işlerinden biri olarak görmektedir. Üçüncü olarak belirtilen ‘mûsikî zevkini yaymak’ ifadesinden, bu aşamada tam olarak neyin amaçlandığını anlamak pek mümkün değildir. Bu görünümüyle belirtilen ‘vazife’, Türk veya Batı mûsikîlerinden hangisinin zevk/beğeni olarak topluma yayılacağıyla ilgili somut bir ifade taşımamaktadır. Ancak sürece bakıldığında, ‘yayma’ hadisesinin Batı mûsikîsi lehinde geliştiği malumdur. Bu yüzden bu maddedeki üstü kapalı ifadenin asıl niyet açısından neyi kast ettiğini anlayabilmek için, Cumhuriyet’e

9 Sürecin gelişiminde etkin bir rol üstlenen Mevlvî troikanın, bizzat ‘neseb’ ilişkisi içinde buldukları Abdülbâkî Nasır ve Nâyî Osman gibi nazariyatçı niteliğe de sahip iki ‘dede’leri tarafından geliştirmiş notalama düzenlerine karşı ilgisizliği, bu bağlamda üzerinde mutlaka durulması gereken hususlardan birini oluşturmaktadır. Mesele bu yönüyle, ‘Garplılaşma’ anlayışının bu Mevlvî şeyhleri üzerindeki etkilerinin araştırılması bakımından ayrı bir inceleme konusu teşkil eder. Avrupa notasına verilen bu aşırı önemin, sadece müzik alanına dönük bir ihtiyacın ürünü olup olmadığı sorusunun ise dikkate değer bir yanı olduğu açıktır. Batı notasının Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi alanındaki yaygınlaşmasına dönük kapsamlı bir araştırma için bkz. Ayangil (2008).

10 Konuya ilişkin özellikle erken Cumhuriyet döneminde ortaya konulan çeşitli metin ve beyanatlarda, meselenin nasıl ifade edildiğine ilişkin bazı ayrıntılar için bkz. Ayas (2014), Öztürk (2015a; 2015b; 2016).

geçişi beklemek gerekecektir.¹¹ Çünkü mevcut haliyle zaten büyük bir savaşın eşiğinde bulunmaktadır ve kısa süre sonra da savaşan taraflardan biri haline gelinecektir.

Burada bir hususu biraz daha farklı bir bakışla ele almakta fayda vardır. Osmanlı havası ve münevver zümresine mensup olanlardan önemli bir kısmı, artık, Şarklılıkla itham edilmek istememekte ve kendilerini, ‘terakki etmiş’ Avrupa ve Garp medeniyetine layık ve mensup görmektedir. Bu yüzden, özellikle Tanzimat sonrasında, yeni medeniyete ait muhtelif sanatları himaye etmeye başlarken, öteden beri desteklemekte oldukları Şark/Osmanlı/Türk sanatları ve özellikle de mûsikisini himaye etmekten de büyük çapta sakınır olmuşlardır. Bu ‘terk ediş’in yol açtığı süreci ‘mûsikînin çöküşü’ olarak nitelendirmek, inandırıcı olmaması bir yana, sürecin sosyopolitik boyutlarını dikkate almaması bakımından ayrıca sorunludur (Öztürk, 2016). Çünkü sürece bakıldığında, Şark/Osmanlı/Türk mûsikînin, kendi dinamikleri açısından herhangi bir çöküş veya geri kalmışlık içinde olduğuna hükmetmeye el verecek herhangi bir olguyla karşılaşılmaz. Aksine *Jeune* kadroların böyle bir çöküşten bahsettikleri yıllar boyunca Zekâî Dede (ö. 1897), Dellâlzâde (ö. 1869), Enderûnî Âli Bey (ö. 1899), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Üdî Nevres Bey (ö. 1937), Üdî Ali Rif’at Bey (ö. 1935) gibi pek çok değerli bestekâr, sazende ve hanende, bu sanatın zirvesinde yer almaktadır ve mevcudiyetleri veya eserleriyle, bu ‘uydurma’ *Jeune* Türk iddialarını açıkça hükümsüz kılmaktadır. Fakat Avrupa medeniyetine imrenen ve Garpcılık akımına baştan angaje olmuş durumdaki *Jeune* Türkler, konunun bu ‘hakikat’ boyutuyla hiç ilgilenmeyip, kurmaca söylemlerini ‘ilmî’, ‘objektif’ ve ‘geçerli’ kılmayı hedefleyen, son derece olumsuz bir propagandaya girişmişlerdir bile. Öyle ki vefat tarihi olan 1935’e değin, memlekette, Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin adeta ‘yegâne yetkili müdafî’ vasfını haiz Raûf Yektâ bile, 1918’de, şu ifadeleri yazmaktan geri durmamıştır:

11 Nitekim Cumhuriyet’te yeniden etkin duruma getirilen Dârülelhân’ın kendi adıyla yayımlamaya başladığı mecmuanın 1 Şubat 1340/1924 tarihli ilk sayısında İbrahim Alâaddin [Gövsâ], bu ‘neşir’den ne anladıklarını şu somut ifadelerle ortaya koyar (Kara, 2010, s. 66–67; Kolukırcık, 2015, s. 120–121):

Bugünkü mûsikimizin hayât ve ihtiyâcımıza uygun bir terbiye vâsıtası olduğunu kimse iddi’â edemez zannedirim. Hatta eski ve kıymetli bestelerimizi halka ta’mim etmeyi ben divân edebiyâtını ibtidâilerde ta’lim kadar yanlış buluyorum. Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gaşy ve mest eden baygın nağmeler değil, rûha heyecân ve hareket kudreti isâle eden elhân lâzım. Yunan-ı kadimde milleti rehâvete sevk eden nağmâtı men’etikleri gibi bizde bu nev’iden şarkularımızı ve bestelerimizi kâbil olsa da mûskirât gibi men’ veyâ takyîd edebilseydik diyorum.

Buradaki “yasaklama” fikrinin, Garpcı *Jeune*’ler açısından açıkça bir hedef ve gündem maddesi olduğu, Gövsâ’nın ifadelerinde açıkça görülüyor. Hatırlanmalıdır ki Atatürk’ün ünlü Sarayburnu konuşmasının ardından, dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya eliyle, eğitimine ek olarak Türk mûsikîsinin radyolardan yayınlanmasına da yasak getirilecektir. Ayrıntılar için bkz. Ayas (2014), Tekelioğlu (2001).

Mûsikîmizin büsbütün düçar-ı inhitât olmaktan kurtarılması için bu nefis sınıatın ihtiyâc-ı zamâne göre terakkisi esbâbını hazırlayacak bir müesseseye çoktan beri ihtiyaç hiss olunmakta idi. Mamâfih bu gibi umûra teşebbüs-i şahsînin adem-i kifâyeti biddefâat tecrübe edildiği cihetle mûsikî husûsunda dahî terakkî-perver hükümetimizin lutf-i delâletini beklemekten başka bir çâre bulunamamakta idi. Nihayet Maârif Nezâreti –icraât-ı meşkûresi sırasında– bu işi de düş-i hamîyyetine aldı, mûsikîye ait mesâil ile iştiğal etmek üzere evvel emirde bir (mûsikî encümeni) teşkil ettiği gibi müahharan bir de (Dârülelhân) açtı (akt. Öncel, 2010, s. 30).

Bu ‘peşin hüküm’lerin, 1914’ten itibaren dozu giderek artan bir yoğunlukta *Jeune* söylem içinde adeta kemikleşmiş bir hal aldığı, pek çok yayın üzerinden takip edilebilmektedir. Bu sabitleşmiş söylemin, günümüz düşünce yapısı üzerinde de ‘kalıcı’ izler bırakmış olduğu bir hakikattir. Türk mûsikîsi ve notalama konusu her ne vakit gündeme gelse, ilgili çevrelerin mutlak surette görüş birliği içinde oldukları husus ise bu mûsikînin ‘unutulması’na engel olmanın yegâne yolunun, onu ‘Avrupa’ fennî notasına aktarmak olduğudur.¹²

2. Maarif-i Umumiye Nezareti Davet Mektubu (1916)

Konservatuvar kurulması için Maarif-i Umumiye Nezareti Kalem-i Mahsus’undan, 2 Haziran 1332/1916 tarihinde, ilgililere gönderilen davetiye metninde; “Mekâtipte mûsikînin hüsnî talimi ve âsarı eslâfın ihya ve muhafazası ve Anadolu millî terennümâtına göre millî bir mûsikî tanzimi ve mûsikîde mütehasıs muallim yetiştirilmesi gayretlerine çalışmak üzere [...]” (akt. Ergin, 1977, s. 1579) ifadelerine yer verildiği görülür.

12 Ancak bunca yıldır bu tartışmalara tanıklık eden ve bizzat sanatın içinde yer alan biri olarak bu hararetili konuda ‘taraf’ olan ve aynı safta toplananların, hemen hiçbir zaman, Şark mûsikîsinde ‘notasızlık’ veya ‘notaya bakarak’ değil de ‘hafıza’dan öğrenme ve icra etmeye dayalı ‘kültürleme-kültürlenme’ sürecinin, mûsikî alanındaki çok-yönlü işlevleri üzerine neredeyse tek satır kaleme aldıklarını görmemiş olmam, herhalde bir tesadüf olmasa gerektir. Bu durum, tek-boyutlu düşünme tarzının ilgili çevreler üzerindeki hegemonik etkisini göstermesi bakımından da elbette oldukça manidardır.

Dönemin Maarif Nazırı Ahmet Şükrü Bey'in¹³ imzasını taşıyan bu davetiyede; (i.) okullarda müzik eğitiminin güzel ve iyi bir şekilde verilmesi, (ii.) 'eski üstadlara ait eserler'in yaşatılması ve korunması, (iii.) Anadolu 'millî terennümü'na göre millî bir müzik düzenlenmesi¹⁴, (iv.) uzman nitelikte müzik öğretmeni yetiştirilmesi hususlarının birer amaç olarak belirtildiği görülüyor. Burada *Jeune* Türk programının 'temel' nitelikteki tüm ideolojik kodlarına ilişkin hususların, davet metni tarafından içerilmiş olduğunu açıkça görebilmekteyiz. Bunlardan özellikle 'millî terennümata göre millî bir mûsikî tanzimi' maddesinin, sürecin Cumhuriyet'e uzanan ayağında, Gökalp tarafından, doğrudan, 'Türkçülüğün mûsikî alanındaki programı' şeklinde ifade edilecek olmasının, süreklilik bakımından dikkat çekici olduğunu belirtmek gerekir (Ayas, 2014; Öztürk, 2016). Buna ek olarak, Şark/Osmanlı mûsikîsinin 'eski' olarak nitelendirilmiş olmasından, 'yeni' bir müzik teşkil edilmesinin arzu edildiği ve bu yeni müzikte de asıl 'kaynak' olarak 'kullanılacak' alanın, 'hars' anlamında 'halk müziği' olduğu açıkça anlaşılıyor (Öztürk, 2015b; 2016).

Yusuf Ziya Paşa, Dârülelhân adına, kuruluş davetiyesinde ve Mûsikî Encümeni talimatnamesinde Dârülelhân'ın aslî vazifeleri arasında yer verilen "öğretmen yetiştirme" mevzuunda Dârümuallimîn'den işbirliği talebinde bulunduğu durumda aldığı karşılığın, Türkiye'de bugün bile yaşanmakta olan temel bir ayrışma ve kutuplaşmanın, 'resmî evrak'a yansımış somut bir örneğini teşkil ettiği görülür. Dârümuallimîn yönetimi, Mûsikî Encümeni'ne şu cevabı vermiştir:

İbtidai Darümualliminlerin müzik tedrisatında hedefledikleri gaye öğretmen adaylarına iyi ve tam nota öğretmek (solfej) müzik nazariyatını göstermek ve bunları

13 İttihat ve Terakki Fırkası'nın 1913-1918 yılları arasındaki Maarif Vekili olan Ahmet Şükrü Bey, vekâlet yılları boyunca Osmanlı eğitim sisteminde önemli değişikliklere imza atmıştır. Darümuallim-i Aliye'nin Fen şubesi mezunu olması ve uzun yıllar muallimlik yapması nedeniyle Ahmet Şükrü Bey, kendinden önce Emrullah Bey tarafından gerçekleştirilen eğitimin modernizasyonu konusunda, etkili bir isim olarak temel bazı uygulamaların devam ettirilmesinde etkin bir rol üstlendiği gibi, 1914'ten itibaren, Dârüleytâmların teşkiline de özel bir önem vermiştir. Döneminin en önemli gelişmelerinden birini, eğitimde uzun yıllar etkili olmuş Fransız modelini bırakıp, yerine, Alman modelini getirmesi olmuştur. İlk kez bu dönemde Dârülfünûn'a, dikkate değer sayıda Alman öğretim üyesinin alındığı görülür. Onun bu yöndeki çabaları, Cumhuriyet sürecindeki bazı uygulamalara da öncülük etmiştir. Dârülelhân'ın kuruluşu için çaba gösteren Ahmet Şükrü Bey, erken Cumhuriyet yıllarında ilk muhalif hareket olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kurucu mebusları arasında yer almış, ancak 1925'te, Atatürk'e karşı planlandığı iddia edilen İzmir Suikastı'ndan suçlu bulunarak, idam edilmiştir (Müezzinoğlu, 2012, s. 384-392).

14 Özellikle bu maddenin, Garpcı-Türkçü *Jeune* söylem içindeki tarihî yeri ve seyrine ilişkin önemli bazı bilgi ve değerlendirmeler için bkz. Aksoy (2008), Arslan (2016), Asaf ve Asaf (2008), Balkılıç (2009), Öztürk (2015b; 2016), Şenel (1987; 1999), Tekelioğlu (2001), Ülkütaşır (1973), Üstel (1993; 1994).

herhangi bir besteyi, notasını kolaylıkla okuyabilecek bir hale getirmek, sesleri tabii ve fennî kabiliyet ve taksimata göre tanzim, tesviye ve tazyif eylemek, teknik ve pratik metodlarla gına muallimi yetiştirmekten ibarettir. Binaenaleyh ‘hanende ve sazende’ yetiştirmek isteyen Darülelhan ile mekatib-i ibtidaiyyede nota ve gına tedrisi usulleri öğrenmekle mükellef Darümualliminler arasında münasebet tasavvur doğru değildir (akt. Kolukırık, 2015, s. 26).

Bu ‘radikal’ cevabın açıkça gösterdiği gibi Dârülelhân, Garpcı *Jeune*’lerin nazarında, fiiliyatta bir ‘mûsikî cemiyeti’ olarak varlık gösterirken¹⁵, Dârümuallimîn ve Dârümuallimâtlarda, bir bakıma ‘geleceğin müzik muallimleri’nin yetiştirilmesi meselesinde eğitimin, o yıllardan başlanarak, tamamen Avrupa/Garp müziğini esas alan bir çerçeveye oturtulduğu görülüyor.¹⁶ Bu tablonun Cumhuriyet’te de değişmeyecek olmasında, hatta Cumhuriyet’le özdeşleştirilen ‘çağdaşlaşma söylemi’nin tipik örneği

15 İttihad ve Terakki’nin kurucularından ve dönemin Meclis-i Ayân Reisi Ahmed Rıza Bey, meclisin, 19 Mart 1334/1918 tarihli 39. Oturumunda, Dârülelhân’la ilgili olarak şunları söylemektedir (MAZC, 1918, s. 166):

Tahkikatıma göre bugüne kadar hiçbir şey yapılmamış, esaslı bir şey hâsıl olmamış. Darülelhan yalnız Şarkın musiki talimi ile meşgul oluyormuş. Adeta bir meşkhane, bir saz derneği olmuş. Bir fasılcı kulübünün sazendeler kısmı gibi bir şey imiş.

Bu ‘tahkikat’a kaynaklık eden bilginin ise, Raûf Yektâ Bey’in yukarıda yer verilen gazete yazısına dayandığı, aşağıdaki ifadelerden açıkça anlaşılmalıdır (akt. Öncel, 2010, s. 30–31):

Dârülelhân’ın küşâdını müteâkib birinci sınıfı bi’l-teşkil müretteb programa tevfiқан tedrisât-ı icrâsı icâb eder iken, şimdîye kadar derslere başlanamamış ve yalnız (fasl-ı umûmî) nâmi verilen heyete kırk kadar hânende ve sâzende kaydedilerek bunlara (yegâh) ve (Şehnaz buselik) fasıllarının meşkiyle vakit geçirilmekte bulunmuştur. Bu ma’lumat karşısında cidden mütehayyir kaldık; zirâ kanaât-ı kavîyyemiz bu merkezdedir ki Maârif Nezaret’nin (Dârülelhân) açmaktan maksadı, eski usuldeki mûsikî meşkhanelerini resmen ihyâ ile (fasl-ı umûmî) nâmi altında [...] icrâ-yı âhenk edecek bir ince saz takımı yetiştirmekten ibaret değildi. Maahâzâ arası çok geçmeden meşkhâne usûl-i kadîmesinde dümtéken olmaktan bir şey istifade edilemediğini talebe pek âlâ anlamış ve programı mucibince tedrisâta başlanmasından da ka’-ı ümid etmiş olmalı ki birer ikişer devamdan vazgeçenler çoğalmış ve bu hâlin neticesi olarak Dârülelhân’ın zükûr kısmındaki talebenin adedi dört beş kişiye tenzil etmiştir.

Şark mûsikisine Garpcı *Jeune*’lerin bakışını temsil bakımından, bizzat Raûf Yektâ’nın ağzından dökülen bu ‘oryantalist’ ifadelerin, herhangi bir ‘yorum’a ihtiyaç göstermeyecek kadar açık olduğu ortadadır.

16 Dârülelhân Mecmuası’nın 1 Haziran 1340/1924) tarihli ikinci sayısında, kendisi de bir Darümuallimîn mezunu olan Muslihiddin Ali, ‘Mûsikî ve Mekteb’ başlıklı yazısında şu ifadelerle yer verir (akt. Kara, 2010, s. 132):

Mûsikî ile ilk defa Darümuallimin’de alakadar oldum. O zamana kadar mûsikî ile meşgul olmak her nedense mümkün olmamıştı. Fakat burada gördüğüm mûsikî dersi ve dinlediğim yüksek eserler bende mûsikîye karşı seri bir muhabbet ve alaka uyandırdı. O zaman düşündüm ve kendi kendime sordum: ‘Ben bu kadar zamandır mekteplerde mûsikî dersi okudum, Darümuallimin müstesna hiçbir mektep bana mûsikî zevkini tattırmadı. Acaba neden?’ Bu sualime cevap bulmakta müşkilat çektim. O zamanın mektepleriyle mûsikî muallimlerini hatırlamak kâfi bir cevaptı: ‘mûsikî muallimleri usul-i tedris ve fenn-i mûsikîye aşına olmayan zevattı. Okuttukları eserleri çocukların seviye ve zevkleriyle mütenasip değildi. Çocuklar ekseriya okuduklarını anlamazlardı. Zavallı çocuklar anlamadıkları bir dersi nasıl sevebilirler? Netice itibariyle çocuklar mûsikîye karşı muhabbet yerine nefret hissederlerdi.’

Darümuallimin’de bulunduğum müddetçe memleketimizin en büyük mûsikî muallimleri olan – müessesemiz müdürü – Musa Süreyya ve keman muallimi Zeki Beyefendilerden gördüğüm mûsikî dersleri bende mûsikîye karşı şiddetli bir alaka ve muhabbet tevliid etti.

olarak takdim edilen Mûsikî Muallim Mektebi'nin, 1924'te tesis edilmiş olmasında, dikkat çekici bir devamlılık olduğu aşikârdır (Antep, 2009; Öztürk, 2014; 2015a; 2016). Dolayısıyla Garp-Şark ayrımına dayalı 'resmî' yapılanma, esasen, *Jeune* Türk 'gündem'i içinde şekillendirilmiş ve Cumhuriyet öncesinde başlamış; 'devleti idare edenler', kaynak sağlayıcı ve düzenleyici nitelikleriyle asıl destek ve yatırımlarını 'yeni medeniyet'lerinin en mükemmel sanatı olarak gördükleri Garp müziğinden yana kullanmışlardır. Bu yüzden, Meclis-i Mebusân tutanaklarında, dönemin Maarif Nazırı vekili Ali Münif Bey'in açıkça beyan ettiği gibi, Dârülelhân'da 'bizim mûsikî', 'şimdilik' kaydıyla tedris edilmektedir (MMZC, Devre 3, 39. İnikad, 1918, s. 167). Asıl amacın, özellikle de müzik öğretmenleri aracılığıyla memlekette Garp müziğinin yayılmasını sağlamak olduğu, herhangi bir yoruma ihtiyaç göstermeyecek şekilde açıktır.¹⁷ Yukarıda değinildiği üzere, aslında Dârülbedâyî'de 'mûsikî zevkini yaymak' olarak ifade edilen vazifeden temelde neyin murad edilmekte olduğu, sürecin bu aşamasında artık kesin surette netlik kazanmış olmaktadır. Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından, tamamen Garp müziği eğitimi vermek üzere Mûsikî Muallim Mektebi'nin kurulması ile 'evvelki' Dârülelhân'ın İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürülmesi uygulamalarında Garp müziğine merkezî bir rol biçilmesi, bir tesadüf değildir. *Jeune* anlayış, 1914'ten itibaren, 'medeniyet değiştirme' programını belli bir gündemle takip etmiş ve tüm bu süreçte, açık bir şekilde, 'tedricî' bir politika izlemiştir. Bu politika, görünüşte, devletçe verilen tüm desteğe rağmen, Türk mûsikisinin tüm imkânlarını 'tüketmiş olması' nedeniyle artık hayatiyetini tamamen kaybettiği izleniminin yaratılmasını ve yaygınlaştırılmasını hedeflemiştir. Süreçte Garp müziğinin yaygınlaştırılması yönünde yapılan tüm uygulamaların¹⁸, sonuçta, Garp medeniyetiyle görünüşte benzerliğin tesis edilmesine yönelik olduğu, yoruma ihtiyaç göstermeyecek bir berraklıktadır. Tüm bu uygulamalarla Türk mûsikisinin, devlet nezdinde, sistemli bir itibarsızlaştırma ve gözden

17 Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitimin modernleştirilmesi sürecinin II. Meşrutiyet ayağında çok önemli roller üstlenen Mustafa Satı Bey, 1327/1912'de yayımladığı *Fenn-i Terbiye* adlı eserinin 1. Cildine, 'yarınki Osmanlılık, bugünkü mekteplerde hazırlanacaktır' epigrafıyla başlarken, ilk paragrafını da '[...] mektepler milletlerin mazisini aks, halini temsil, atisini ihzar eder' cümlesiyle tamamlar (akt. Gündüz, 2012, s. 35). Satı Bey'in 'modern' eğitim tarihi içinde üstlendiği etkin role dair muhtelif değerlendirmeler için bkz. Başar (2001), Çil (2004), Gündüz (2012). 'Yeni mektep' anlayışıyla ilgili olarak ayrıca bkz. Acar (2012).

18 Bu uygulamaların çok temel olanlarından bazıları şöyle sıralanabilir: (i.) Okullarda sadece Garp müziği eğitimi verilmesi, (ii.) Sadece Garp müziği öğretecek öğretmenler yetiştirilmesi, (iii.) Piyano, keman başta olmak üzere Garp müziği çalgılarının öğretiminin temel alınması, (iv.) Müzik eğitiminin tamamen Garp müziği temelinde dayandırılması, (v.) Garp notası ve solfejinin temel öğretim yöntemi olarak benimsenip yaygınlaştırılması, (vi.) Garp müziği alanında besteci, şancı, orkestra çalgıcısı yetiştirmeyi amaçlayan bir yapılandırma içinde olunması, (vii.) Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklanması, (viii.) Türk mûsikisine radyodan yayın yasağı getirilmesi, (ix.) Bağlama çalan gençlerin eline mandolin, kaval çalanlara blokflüt verilmesi.

düşürme politikasına tabi tutulduğu görülüyor. Eşzamanlı olarak bu uygulamanın tam zıt kutbunda ise tersine, Garp mûsikîsi için ‘beynelmilel’, ‘cihanşümûl’, ‘yeni mûsikî’, ‘terakki etmiş mûsikî’, ‘fennî mûsikî’, ‘hakikî mûsikî’ gibi sıfatlar kullanılması, aslında, son derece anlamlı bir ‘okuma’ya imkân vermektedir (Öztürk, 2016, s. 61). Dârümuallimîn ve Dârümuallimatlarda, ilkokullardan başlanarak ‘gına’ derslerinin, tamamen Garp müziği esas alınmak suretiyle düzenlenmesi ve tüm eğitim programlarının da bu çerçeveye göre hazırlanması, belirtilen sürecin önemli uygulamaları arasındadır (Özden, 2015, s. 104–112).

Sürece odaklanıldığında, politik ve stratejik bakımlardan, açıkça, ‘tedricî’ bir programın tatbik edildiği, tartışmaya meydan vermeyecek şekilde netlik kazanıyor. Dârübedâyî mûsikî şûbesiyle başlayıp, Dârülelhân’ın önce birinci (sadece Şark mûsikîsi öğretiminin yapıldığı evre), sonra ikinci (Cumhuriyet’in ilanından sonra aynı isim altında yeniden açılan okula Garp Mûsikîsi Şûbesi’nin ilâve edildiği evre) ve nihayet üçüncü (Dârülelhân’ın önce İstanbul Mûsikî Mektebi’ne ve sonra da İstanbul Belediye Konservatuvarı’na dönüştürüldüğü ve Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklandığı evre) yapılandırılma sürecinde, ‘asıl maksad’ın, memlekette Garp mûsikîsinin ‘tamîm’i olduğu konusu, artık açıklık kazanmıştır.¹⁹ Tüm bu süreçte Türk mûsikîsi de, bizzat bu mûsikînin ‘müdafî’leri tarafından –ama *Jeune* programla aslında tam bir uyum içinde– ‘tedennî’ yoluna sokulmuştur. Bu süreçte, Raûf Yektâ Bey tarafından ‘Türk mûsikîsi ses sistemi’nin ‘ilmî esasları’ belirlenmiş; oktavin yirmi dört gayr-ı müsavî aralığa bölündüğü rakam ve oranlarla ‘ispat’ edilmiş; repertuarının önemli bir kısmı, ‘Zekâî Dede hafıza silsilesi’ üzerinden ‘fennî’ Avrupa notasına aktarılmış; nazariyatına Avrupaî terimler eşliğinde bütünüyle ‘asrî’ bir görünüm ve muhteva kazandırılmıştır. Bu düşüncenin uygulayıcıları nezdinde, tüm bu *Jeune* müdahaleler sâyesinde Türk mûsikîsi, tarihinde hiç olmadığı ölçüde terakki ve tekâmül ettirilebilmiş; inkişâf yolunda medenî bir görünüşe kavuşması temin edilmiştir.

19 1926 yılında Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey tarafından Maarif Vekâleti’ne sunulan ‘Konservatuvar Teşkilî Hakkında Rapor’da bu maksat, şu somut ifadelerle ortaya konulur (akt. Antep, 2009, s. 161):

Son inkılâbımızın açtığı yeni çıgırlar meyanında yüksek Garp sanatının da yer tutması ve gelecek neslin bu yeni musiki zevk ve terbiyesiyle yetişmesi bir zaruret halini almıştır. Bu emniyetin husulü ve memleketin her tarafında faal musiki hayatının tevliidi için merkez-i hükümette bir konservatuvarın tesisine ve diğer vilayet merkezlerinde de bu konservatuvara talebe hazırlayacak ve aynı zamanda mezkûr muhtlere musiki zevki neşrecek musiki teşekküllerine ihtiyaç vardır.

3. Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesinde Yer Verilen Amaç ve Vazifeler (1917)

Burada karşımıza özellikle iki metin çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Mûsikî Encümeni'nin, talimatname adı altında yayımladığı metindir. Metnin özellikle üçüncü ve altıncı maddelerinde, encümenin görevleri arasında sayılan şu hususlar, okulun amaçları bakımından önem taşır (Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesi, 1917, para. 3 ve 6):

Madde 3: [...] Mûsikî sanatının mekatibde [okullarda] ilmî bir surette talim ve tedrisi için 'advâr' tabir edilen ve eski mûsikî kitaplarında muharrer [yazılmış] bulunan ahkâm [hükümler/kanunlar] ve kavaidi [kaideleri/kuralları] icmâ ve telfik ile [toplayıp bir araya getirerek] nazariyat şeklinde talim ve usûl-i teganninin kavaid-i ikâ dairesinde icra olunması esbabının istihşâline tevessül, lüzûmuna göre ayda veya iki ayda bir risâle-i mevkûte [sürelî yayın] neşr itmek ve âsâr-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsına delalet itmek; Dârülelhânda mûsikî sanat-ı nefisesinin kavaid ve gavamızına [incelikli/derin meselelerine] vakıf muktedit muallimler yetiştirmek ve elyevm [günümüzde] mekatib-i resmîyede talim idilen mûsikî âsârını bâ tedkik [inceleyerek] bunlar miyanında kavaid-i ilmiyeye muvafık olmiyan âsârı ders programlarından tây ve ihrac [çıkararak] ve yerine hissiyat-ı millîyenin teâlîsine [yükseltilmesine] hadim olacak [hizmet edecek] âsâr-ı mutebere ikame ve muhtelif derecedeki mekatibin mûsikî programlarını tanzim ve nezarete ita ve ind'ellüzûm [gerektiğinde] mûsikî muallimlerini intihab [seçmek] ve inha [resmen tebliğ etmek] [...] millî mûsikîmizi inkırızdan [yok olmaktan] vikaye itmek [korumak] [...] Osmanlı mûsikîsinin zamanın zevk ve mizacına göre istihâlesinde [dönüştürülmesinde] mahiyet-i mahsusasını muhafazaya muktedit sanatkâr yetiştirmektedir.

Madde 6: [...] Encümen rüesa ve azası reylerinde müstakîl ve her biri Osmanlı mûsikîsinin terakkîyat ve tekâmülatı hakkındaki mütalaasını makam-ı riyasete bildirerek meselenin encümünde müzakeresini talep itmek salahiyetini haizdir.

Ergin (1977), bu talimatnameye göre, Dârülelhân'da, özellikle 'Şark ve Türk Mûsikîsi' eğitiminin yapılacağını ve burada okuyup mezun olanların, okullarda 'mûsikî muallimi' olarak görev yapacaklarını belirtir (s. 1581). Ergin'e (1977) göre:

Darübedayi'de de Şark Mûsikîsi gösterilecekti. Fakat burası Şark Mûsikîsini ilerletmek ve muallim yetiştirmekten ziyade bu mûsikîden Opera ve Operet gibi tiyatro

san'atlarında nasıl istifade etmek ve bir dereceye kadar Şark Mûsikisini Garp Mûsikisine yaklaştırmak ne suretle mümkün olacağını araştıracaktı. Darülelhan ise doğrudan doğruya bir Şark Mûsikisi Mektebi idi. Bununla beraber Garp Mûsikisine de yabancı kalacak değildi. Şu var ki Darülelhan kurulup işe başlandıktan bir sene sonra harp mağlubiyetle neticelenmiş, İstanbul işgal edilmiş ve bu işgal dört sene sürerek sonunda Osmanlı Hükümeti de yıkılmış olduğu için bu müessesese istenildiği ve beklendiği gibi yaşamamış ve yaşatılmamıştır (s. 1582).

İkinci metin Musa Süreyya Bey'in bir beyanatına aittir:

Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Darülelhan ihtiyacı tatmine kâfi değildi. Mûsikîye karşı derin iştiyakı olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu [...] Asarı kadimeî mûsikîyemize ait ihtilafatın halli ile zapt ve tesbiti, aynı zamanda beynelmileliyet iktisap eden Opera ve Operetler ve diğer taganniye ait garp asarı mûsikîyesinin lisanımıza nakil ve tatbiki Darülelhan'ın mesaisi dahilindedir (akt. Ergin, 1977, s. 1582–1584).

Musa Süreyya'nın bu ifadelerinde, 1914'te Dârülbedâyî Mûsikî Şûbesi'nin açılmasından murad edilenlerle ilgili olarak Ali Rif'at Bey'in “mûsikî-i Osmânî'den tiyatro mûsikîsi, operetler meydana getirme” söyleminin yeniden ‘diriltildiği’ görülüyor. Aslında tüm bu örneklerde açık-seçik ortaya çıkan hakikatin, ister küllî, ister kısmî safta yer alanlar açısından, *Jeune* gündemin yıllar önceden belirlenmişliği olduğu ortadadır. Kişiler, kurumlar, olay veya vesileler değişmektedir ancak gündemi belirleyen söylemde gözden kaçırılması mümkün olmayan bir süreklilik vardır.

4. Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor (1926) ve Sanayi-i Nefise Encümeni'nin Kararları (1926)

Dördüncü ve ‘son’ metin, birbirine doğrudan bağlı iki resmî belgeyi içermektedir. Bunlardan ilki Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki [Üngör] Bey'in, “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor” başlığıyla ortaklaşa hazırlayıp dönemin Maarif Vekâleti'ne sundukları raporda yer alan ifadelerden oluşur.

Dârülmualimîn'de gına derslerini Garp müziği temelinde sürdürmüş olan Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey, Cumhuriyet'in ilânının ardından, yeni devletin müzik kurumlaşmalarında yer almaktan öte, müzik politikalarının belirlenmesinde de etkin

görev almışlardır. Ankara’da yeni bir konservatuvar teşkil edilmesiyle ilgili olarak bu ikili tarafından hazırlanan²⁰ ve 1 Mayıs 1926 tarihinde, dönemin Maarif Vekâleti Mecmuası’nda (s. 68–73) yayınlanan raporda yer alan şu ifadeler, sürece dair anlamlı bir değerlendirme içermesi bakımından da kayda değer görünür (akt. Antep, 2009, s. 161–162):

Diğer taraftan bu yeni teşkilatın [Ankara’da kurulması hedeflenen konservatuvarın] süratle muvaffak olabilmesi için, güfte ve besteleri itibariyle muzır olmaktan başka bir netice vermemiş olan bazı gayri bedî ve gayri tabîî sanat tezahürlerini menetmek, velhasıl Türk Milletinin müsikîde yüksek bir mevki alabilmesine matuf bütün tedabiri ittihaz eylemek de zaruridir. Bu münasebetle, vaktiyle sırf Şark müsikîsi tedris etmek için İstanbul’a tesis edilmiş ve bilahare ‘Garp Müsikîsi Şûbesi’ de açılmış olan Darülelhan’dan da bahsetmek lazımdır. Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müessesata ‘konservatuvar’ namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkûr müesseseye ‘Darülelhan’ ismi verilmişti. Mezkûr müessesenin de bugünkü hars için bilüzum olan Şark müsikîsinden tecridiyle ‘İstanbul Konservatuvarı’ namıyla tesmiyesi ilmi ve idari murakabesinin de Maarif Vekâleti tarafından icrası hararetle temenni olunur.

Raporda yer verilen ifadeler, sürecin başından itibaren, belirli bir ‘gündem’in varlığı konusunu, yoruma ihtiyaç bırakmayacak şekilde ortaya koymaktadır. Raporu hazırlayanlardan Musa Süreyya Bey, o yıllarda yeniden açılmış durumdaki Dârülelhân’ın müdürlüğünü yapmaktadır. Berlin’de müzik tahsili yapmış olan Musa Süreyya, aslında Tanbûrî Cemil Bey ve babası Giriftzen Asım Bey’le beraber Türk müsikîsi icrâ geleneğinden gelen bir isimdir. Ancak Berlin dönüşünde Musa Süreyya Bey’in ağırlıklı olarak Garp

20 Cemal Reşit Rey, Konservatuvar Hatıralarım başlıklı yazısında, Sanayi-i Nefise toplantısıyla ilgili olarak, süreci şu şekilde hikâye eder (akt. Kara, 2010, s. 49):

Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara’dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey’e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekâleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselelerini görüşecekti. Bu encümenle kimler vardı: Reis olarak rahmetli Ressam Namık İsmail, (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü idi. Çallı İbrahim (O da Güzel Sanatlar Akademisi’nde hoca idi. İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey’le bir layiha hazırladık ve Encümen’e sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Dârülelhân isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif’e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegah, düğah, seğah, dümteka dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhân ismi kalktı yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi.

Aynı Cemal Reşit, hayatının ilerleyen evrelerinde kendisiyle yapılan bir röportajda, konuya dair hislerini şu sözlerle ifade edecektir: “Düşününün Lâhinler Yuvası, Melodiler Evi. Daha güzel bir ifade tasavvur edebilir misiniz? Orada kıyametler gibi ısrar etmiştim konservatuvar konsun diye. Şimdi bundan fevkalade pişmanım” (İlyasoğlu, 1997, s. 67).

müziğiyle ilgilendiği; faaliyetlerini bu yönde sürdürdüğü görülür. Osman Zeki Bey ise Mûsikâ-yı Hümayûn'da başkemancı olması sebebiyle, temel eğitim ve donanımını Garp müziği alanında yapmış; Cumhuriyet'in ilanının ardından Ankara'ya gelerek, o zamanki adıyla Makâm-ı Hilâfet Muzikası'nın, Riyâset-i Cumhûr Mûsikî Heyeti haline gelmesini temin etmiş bir keman icracısıdır (Öztürk, 2014). Bu süreçte 'Mûsikî Müesseseleri Müdürü' sıfatıyla, Cumhuriyet'in müzikle ilgili tüm kurumlaşmalarının başına getirilmiş ve kendisine, zamanında Donizetti Paşa'ya tanınan yetkilerin bir benzeri verilmiştir. Bu geniş yetkilerle donatılmış olan Osman Zeki Bey, tıpkı Musa Süreyya Bey gibi, Dârülmua'llimîn'de gına derslerinin yürütülmesinde de görev yapmış; sonuçta, bütün bu sürecin içinde etkin şekilde yer almış isimlerden biri olmuştur.

Ergin (1977), Dârülelhân'la ilgili gelişmeler hakkında; "İlk başlayışta Darülelhan adı verilen müessesenin Konservatuvar'a tahvil edilmesi garp mûsikisine daha ziyade kuvvet vermek gayesine matuf olduğu için [...]" ifadesini kullanır (s. 1585). Sonuçta 1914'den 1926'ya ulaşan çizgide, kimi zaman kapalı, ama çoğu kez açık bir şekilde, Garpçı *Jeune*'lerin, 'Şarklı' bir mûsikîyle nasıl başa çıkmaya çabaladıkları; bunun için nasıl bir strateji geliştirdikleri ve muhtelif 'resmî evrak'larda geliştirdikleri ideolojik söylemi ne şekilde ortaya koydukları bütün açıklığıyla görülmektedir. Raporda yer alan ifadeler, 'söylem' itibarıyla 'külli' Garpılılaşmacıların amaçları doğrultusunda kaleme alınmıştır. Nitekim bu raporun ardından, 9 Aralık 1926'da, başkanlığını ressam Namık İsmail Bey'in yaptığı ve aralarında Musa Süreyya, Cemal Reşit [Rey] ve İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] beylerin de yer aldığı Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla, Dârülelhân'da Türk mûsikîsi eğitimine son verilmiş ve okulun adı da İstanbul Konservatuvarı'na çevrilmiştir. Okulda Türk mûsikîsi açısından sadece 'notaya alma' işlevini sürdürecektir ve Rauf Yekta Bey'in başkanlık edeceği üç kişilik bir komisyonun faaliyetine devam etmesine müsaade edilmiştir. Sanayi-i Nefise Encümeni'nin ilgili hükümleri içeren üçüncü ve dördüncü maddeleri şu şekildedir (akt. Ergin, 1977, s. 1586): "3. İstanbul Mûsikî Mektebinde alaturka şubesi mülgadır. [...] 4. Alaturka Mûsikî Şubesinin lağviyle [...] alaturka mûsikî tasnif ve tesbit heyetinin teşkil ve idamesi [...]"

5. Sonuca Yönelik Düşünce ve Değerlendirmeler

Dârülelhân; *Jeune* anlayış içindeki iki kampın birbirleriyle mücadelelerini somut olarak yansıtmaları bakımından, Türkiye'deki siyasi ve ideolojik sürecin nasıl bir gelişme seyri izlediğine ve 'çağdaşlaşma söylemi'nin nasıl inşa edildiğine dair belki de en somut

kurumlaşma örneklerinden birini oluşturmaktadır. Temel çatışma, ‘münevverler/güzîdeler’ seviyesinde, ‘külli’ ve ‘kismî’ Garplılaşma taraftarları arasında yaşanmaktadır. Külli Garplılaşmacılar, ‘medeniyeti bir ‘külli/bütün’ olarak gördüklerinden, Şark’a ve ‘eski’ye ait her şeyden bir çırpıda sıyrılıp, ‘artık’ Garplı olmak arzusundadır. Hayata geçirmek istedikleri tüm politikaları, söylemleri, Garp medeniyetine sahip olmaya, ‘beynelmilel ve millî’ olmaya dayalıdır. ‘Kismî’ taraftarları ise Garplılaşmaya bütün olarak değil, ‘seçici’ ve ‘ayıklayıcı’ bir mantıkla yaklaşma arzusundadır ve bir yönüyle, Garbin ‘kötü’ ve ‘olumsuz’ vasıflarının alınmasına karşı çıkmaktadır.

İşte Dârülelhân, savaş yıllarının ortasında kurulduğunda, bu iki total görüş ve tutumun rüzgârlarına maruz kalmıştır. Dârülelhân’ın kurucu kadrosu içinde yer alan isimlerin önemli bir çoğunluğu, yetişmeleri itibarıyla Avrupa-merkezci bir konumlanışa; Oryantalist ve pozitivist bir kültürlenme alt yapısına sahiptir. Bu nitelikleriyle açıkça *Jeune* Garplılaşma projesinin birer unsurudur. Onları ‘kismî’ kanatta konumlandıran ‘yegâne’ vasıf, ‘buralı’ müsikîye gösterdikleri ‘terâkkiperver’ ilgidir. Temel bir ifadeyle müsikî beğenileri, hanendelik, sazendelik, bestekârlık ve taksimcilik içinde şekillenmiştir. Bu yüzden saz çalmayı, şarkı ve saz eserleri bestelemeyi ve icra etmeyi sevmekte; en kapsayıcı anlamıyla “nağme ve terennüm”den hoşlanmaktadırlar. Ama mesele bu müsikînin nazarî boyutları, notaya geçirilmesi veya ilmî esaslarının belirlenmesi konularına gelip dayandığında, hemen tümünün Avrupa-merkezci bir konumlanış içinde hareket ettikleri görülüyor. Sonuçta birçoğu, ‘buralı’ müsikîyi Avrupa tedenniyatı açısından geri, eksik, gelişmemiş, ‘ihmal edilmiş’ bulmakta ve ‘terakki ettirmek’ gerekliliğine ısrarla vurgu yapmakta; bunu gerçekleştirmenin yegâne yolunun ise Avrupa pozitif bilimi ve tekniğiyle meseleyi ele almak olduğunu iddia etmektedir. Avrupa notasına karşı önemi abartılmış bir ilgi göstermelerinde de bu tutum açıkça görülür. Şark eserlerini Avrupa notasına almaya verdikleri bu önem, Dârülelhân’ın yegâne ‘devam’ eden unsuru olması yönüyle ‘müstakil’ bir ‘tasnif ve tesbit heyeti’ oluşturmalarından da açıkça görülebilir. Eğitim denildiğinde Şark/Osmanlı/Türk müsikîsi için öne çıkardıkları iki hususun ‘nazariyat’ ile ‘tarih’ olması da bir tesadüf değildir. Kismî Garplılaşmaya taraftar olup Türk müsikîsini terakki ettirme fikrine hararetle sahip çıkanların, Avrupa-merkezci, tek-yönlü, tek-boyutlu ve ‘polarize’ edilmiş bir kavrayış içinde hareket ettikleri de son derece açıktır. Bu yönüyle ‘taraf’ olma biçimlerinde de oldukça ‘sorunlu’ yanlar olduğu görülüyor. Neyi, nasıl ‘koruyacakları’ veya neyi neden ve nasıl terakki ettirecekleri meselelerinde tecrübe sahibi olduklarının söylenmesi mümkün değildir. Karanlıkta, el

yordamıyla ilerlemeye çalıştıkları ise sürecin gelişiminden açıkça izlenebilmektedir.

Makalede incelenen dört resmî metin dikkate alınarak meseleye odaklanıldığında, Dârülelhân kurulması sürecinin, Cumhuriyet öncesi evrede, görünüşte ‘kısmî’ Garplılışma taraftarlarının yönlendiriciliğinde, ama zamanın savaş şartlarının getirdiği bir tür ‘atalet’ içinde şekillendiği; Cumhuriyet sonrasında ise tamamen ‘küllî’ Garplılışmacıların yasaklayıcı, dışlayıcı ve yok sayıcı tutumlarıyla gelişme gösterdiği görülüyor. Sonuçta Dârülelhân’ın Garpçı *Jeune*’lerin ‘medeniyet değiştirme/Garp medeniyetine geçme’ projeleri açısından bir model olarak inşa edildiğini kabul etmek gerekmektedir. Ama bu modelin, Türkiye’nin müzik alanındaki imkânlarına kültür zemininde bütüncül, kuşatıcı ve kavrayıcı bir bakışın ürünü olduğunu iddia etmek mümkün görünmemektedir.

Kaynaklar

- Acar, D. (2012). *Yeni mektep hareketinin Türk eğitim hayatı üzerindeki etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ahmad, F. (2011). *İttihatçılıktan Kemalizme*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmad, F. (2013). *İttihat ve Terakki (1908-1914)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin müzik mirasına bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antep, E. (2009). *Osman Zeki Üngör ve müzik inkılabı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte batılılaşma ve son dönem Osmanlı aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Asaf, S. ve Asaf, S. (2008). *Yurdumuzun nağmeleri*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447.
- Ayas, G. (2014). *Müzik İnkılabı’nın sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Başar, H. (2001). *Satı Bey’in eğitim ile ilgili görüşleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99–117.
- Çil, F. (2004). *Satı Bey’in hayatı, eserleri ve Türk eğitimine katkıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye maarif tarihi: İstanbul mektepleri ve ilim, terbiye ve san’at müesseseleri dolayısıyla* (C. 3–4). İstanbul: Eser Neşriyat ve Dağıtım.
- Güler, R. (2006). *Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e ‘medeniyet’ anlayışının evrimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gündüz, M. (2012). *Mustafa Satı Bey ve eğitim bilimi*. Ankara: Otorite Yayınları.

- Gündüz, M. (2013). *Osmanlı eğitim mirası: Klasik ve modern dönem üzerine makaleler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1981). *Bir siyasal düşünür olarak Doktor Abdullah Cevdet ve dönemi*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Hanioğlu, M. Ş. (1985). *Bir siyasal örgüt olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1995). *The Young Turks in opposition*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ: Son asır Türk müsikînasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kara, A. (2010). *Bir müzik eğitim kurumu olarak Dârülelhan ve mecmuası* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kolukırcık, K. (2015). *Türk müzik tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-elhân mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.
- Lewis, B. (2001). *The emergence of modern Turkey*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (1999). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meclis-i Mebusân Zabıt Ceridesi. (1918). Devre 3, İçtima senesi 4, 59. İnikad, C. 1.
- Müsiki Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesi. (1917). İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Mehmet Ziya Bey. (2005). *Yenikapı Mevlevihânesi*. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Müezzinoğlu, E. (2012). *Bir ittihatçı eğitimci Ahmet Şükrü Bey*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Öncel, M. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Âtî, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı mecmûalarda müsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öncel, M. (2014b). Ali Rifat Çağatay (1869-1935). H. Türkan (Ed.), *Türkiye'nin birikimleri: Müzisyenler* içinde (s. 27–34). İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Öncel, M. (2014c). Rauf Yektâ Bey (1871-1935). H. Türkan (Ed.), *Türkiye'nin Birikimleri: Müzisyenler* içinde (s. 45–54). İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk müsikîsi tarihi* (C. 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1995). Dârülelhan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 8, s. 518–520) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifî'nde müsikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Müsikîsi Ansiklopedisi* (C. I–II). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve siyasal bir proje olarak Müsikî Muallim Mektebi. S. Yağcı (Ed.), *90. yıl Müzik Kongresi: Kuruluşunun 90. yılında Müsikî Muallim Mektebi cumhuriyetin müzik serüveni kongre bildiriler kitabı* içinde (s. 485–506). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2015a). The conception of contemporizing music in the founding ideology of early republican Turkey: A critical approach. In F. Kutluk & U. Türkmen (Eds.), *In which direction is music heading: Cultural and cognitive studies in Turkey* (pp. 75–108). New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M. (2015b). An effective means for representing the unity of opposites: The development of ideology concerning folk music in Turkey in the context of nationalism and ethnic identity. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of 'Ottoman music'* (pp. 177–194). Würzburg: Ergon-Verlag.

- Öztürk, O. M. (2016). Milli müzik ütopyası: Halk ruhunu garp fenniyle terki edmek. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Klasik müziğin serüveni* içinde (s. 177–194). İstanbul: H2O Yayınları.
- Özyurt, M. (2013). *Ahmet Mithat Efendi'de Avrupa fikri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77. yılında Darülelhan ve Türk müzikisinin gelişimi I. *Tarih ve Toplum*, 121, 48–55.
- Sakaoğlu, N. (1985). Eğitim tartışmaları. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 478–484). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Somel, S. A. (2010). *Osmanlı'da eğitimin modernleşmesi (1839-1908)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1987). Darü'l-elhân heyeti tarafından fonografla derlenen ilk türk. *Türk Folkloru Belleten II*, (1–2), 121–140.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, (17), 99–128.
- Tekeli, İ. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e eğitim sistemindeki değişimler. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 456–475). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitim ve bilgi üretim sisteminin oluşumu ve dönüşümü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing reforms and Turkish music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2(1), 93–108.
- Tunaya, T. Z. (2003). *Türkiye'de siyasal gelişmeler (1876-1938): Kanun-ı Esasi ve meşrutiyet dönemi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2010). *Türkiye'nin siyasal hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2011). *Türkiye'de siyasal partiler (Cilt 3): İttihat ve Terakki, bir çağın, bir kuşağın, bir partinin tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Usta, S. (2014). *Türk ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ütopya ve devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Cumhuriyet'le birlikte Türkiye'de folklor ve etnografya çalışmaları*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları.
- Üstel, F. (1993). 'Müzik inkılabı' ve aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 19(113), 38–46.
- Üstel, F. (1994). 1920'li ve 30'lu yıllarda 'millî müzik' ve 'müzik inkılabı'. *Defter*, 22, 41–53.
- Yektâ, R. (1986). *Türk müzikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i elhân*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zürcher, E. (2002). Kemalist ideolojinin Osmanlı kaynakları. T. Bora ve M. Gültekinil (Ed.), *Modern Türkiye'de siyâsî düşünce cilt 2: Kemalizm* içinde (s. 44–55). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Atatürk Türkiye'sine bir ulusun inşası: Jön Türk mirası* (L. Yalçın, Çev.). Ankara: Akılçelen Kitaplar.

