

19. Yüzyıldan Günümüze Müzikte Ulusalçılığın İzleri

Özlem Onuk Natonski¹

Özet

Müzikte ulusalcılık, 19. yüzyıldan günümüze hem estetik hem de sosyo-politik boyutlarıyla sanat tarihinin en tartışmalı olgularından biri olmuştur. Ulusal kimliğin müzikal temsili, yalnızca bestecilerin kişisel tercihleriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda dönemin politik atmosferi, toplumsal hareketleri ve kültürel bellek süreçleriyle doğrudan etkileşim içinde şekillenmiştir. Romantik dönemde halk ezgilerinin işlenmesiyle başlayan ulusalcı eğilimler, farklı coğrafyalarda ulus inşasının estetik araçlarından biri olarak işlev görmüştür. Özellikle Çek, Rus, İskandinav ve Balkan bestecilerinin eserlerinde ulusal motifler aracılığıyla kimlik inşası, Avrupa merkezli müzik geleneğine alternatif bir yönelim ortaya koymuştur. 20. yüzyılda modernizm, avangard ve küreselleşme süreçleri ulusalcılık anlayışını yeniden tanımlamış, kimi zaman direniş estetiği kimi zaman da kültürel mirasın güncellenmesi biçiminde yorumlanmıştır. Günümüzde ise müzikte ulusalcılık, yalnızca tarihsel bir fenomen olarak değil, kimlik, aidiyet ve kültürel çeşitliliğin yeniden düşünülmesi bağlamında önemini korumaktadır. Küresel müzik sahnesinde, elektronik müzikten çağdaş senfonik eserlere kadar farklı türlerde ulusal unsurların işleniş, otantiklik, kültürel temsil ve estetik çeşitlilik tartışmalarını sürdürmektedir. Bu bağlamda müzikte ulusalcılığı tarihsel süreç içinde ele almak, yalnızca bestecilerin üslup tercihlerini değil, aynı zamanda müziksel pratiklerin ideolojik, kültürel ve estetik boyutlarını anlamak açısından gereklidir. Çalışma, ulusalcılığın müzik tarihindeki izlerini takip ederek, geçmişten günümüze uzanan estetik ve sosyo-kültürel dönüşümleri görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1 Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ozlemonuk@hotmail.com, ORCID ID 0000-0001-9747-4365.

Giriş

Ulusalculuk, modern çağın en belirleyici ideolojilerinden biridir. Temelinde, belirli bir topluluğun kendini ortak bir geçmiş, kültür, dil veya semboller etrafında tanımlaması ve bu kimlik üzerinden siyasi, toplumsal ya da kültürel birlik talep etmesi yatar. Anderson'un (1983) ifadesiyle ulus, "hayali bir cemaat"tir; çünkü bireyler birbirini tanımasa da ortak aidiyet duygusu ile birbirine bağlıdır. Gellner (1983) ulusalculuğu, siyasi ve ulusal birimlerin örtüşmesi gerektiğini savunan bir ilke olarak tanımlar. Bu yönüyle ulusalculuk yalnızca siyasi bir ideoloji değil, aynı zamanda gündelik yaşamı, toplumsal örgütlenmeyi ve kültürel üretimleri şekillendiren bir gerçekliktir.

Müzik bağlamında ulusalculuğun önemi, onun soyut bir ideolojiden çok somut bir estetik ve ifade alanına dönüşmesinden kaynaklanır. Müzik, ulusal kimliği taşıyan sembolleri, halk ezgilerini, ritimleri ve dilsel öğeleri yeniden biçimlendirerek hem bireysel hem de kolektif düzeyde aidiyet duygusunu güçlendirir. Bu nedenle müzik, ulusalculuğun en görünür ve en güçlü taşıyıcılarından biri olmuştur (Bohlman, 2011). Örneğin, marşlar ve anma şarkıları toplumsal dayanışmayı pekiştirirken; halk ezgilerinin sanat müziğine taşınması, ulusal kimliğin sahneye ve uluslararası alana aktarılmasını sağlamıştır.

Ulusalculuğu müzikte ele almak, iki nedenle önemlidir. Birincisi, ulusal kimlik inşasında müziğin yalnızca bir "yansıtıcı" değil, aynı zamanda "kurucu" bir rol oynamasıdır. Yani müzik, var olan bir kimliği yalnızca görünür kılmaz; o kimliği yeniden üretir ve pekiştirir. İkincisi, müzik ulusalculuğun farklı biçimlerini etnik, kültürel ya da sivil ulus anlayışlarını somutlaştıran bir pratik sunar. Bu bağlamda müzik, ulusalculuğun toplumsal ve tarihsel boyutlarını çözümlemek için önemli bir bakış açısı sağlar (Shi, 2024).

Dolayısıyla ulusalculuğun müzikteki yansımalarını incelemek, yalnızca estetik bir analizin ötesine geçerek, kimlik, aidiyet, iktidar ve kültürel temsil meselelerine ışık tutar. Böyle bir yaklaşım, hem geçmişte ulusal kimliklerin nasıl inşa edildiğini anlamamızı sağlar hem de günümüzde ulusal söylemlerin sanatsal alanlarda nasıl devam ettiğini tartışmamıza olanak verir.

1. 19. Yüzyılda Ulusalculu Akımlar

Ulusalculuk, bir milletin ortak kültür, dil, tarih ve toprak bilinci etrafında siyasi, toplumsal ve duygusal bağlarla birbirine bağlanması olarak tanımlanabilir. Bu fikir, modern dönemde özellikle 18. ve 19. yüzyıllarda Fransız İhtilali, sanayileşme ve aydınlanma düşüncesi ile birlikte şekillenmeye başlamıştır (Anderson, 2006; Gellner, 2006).

Fransız İhtilali (1789), ulusalcılığın siyasallaşmasında dönüm noktasıdır. Bu olay, mutlak monarşiler yerine halkın iradesine dayanan bir meşruiyet anlayışını öne çıkarmış; vatandaşlık, yurttaşlık ve ulus-devlet gibi kavramların yükselmesine yol açmıştır (Mylonas ve Tudor, 2025). Geleneksel bağlılıkların yerini millet bilincine dayanan ilişkiler almış, böylece modern devletin temel yapısı yeniden şekillenmiştir.

Sanayileşmenin getirdiği ekonomik ve toplumsal dönüşümler de ulusalcılığın yayılmasında etkili olmuştur. Okuryazarlığın artması, kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve resmi dillerin standardize edilmesi, millî kimliğin oluşmasında önemli rol oynamıştır (Gellner, 2006). Eğitim kurumları, yayıncılık ve demiryolları gibi altyapılar ulusal sınırların hem fiziksel hem de zihinsel olarak çizilmesini sağlamış; ortak bir tarih ve kültür anlatısının benimsenmesine yardımcı olmuştur (Anderson, 2006).

Politik açıdan bakıldığında, ulusalcılık hem bağımsızlık hareketlerini tetiklemiş hem de çok uluslu imparatorlukların çözülmesine yol açmıştır. 19. yüzyıl Avrupa'sında Avusturya-Macaristan, Osmanlı ve Rusya gibi imparatorlukların dönüşümü, milletlerin kendi kaderini tayin hakkı düşüncesinin yükselmesiyle yakından ilişkilidir (Pamir, 1997). Ulusalcılığın bu yönü, yalnızca devlet kurma girişimlerini değil, aynı zamanda iç politikada kimlik, aidiyet ve “ötekileştirme” süreçlerini de beraberinde getirmiştir. Zamanla farklı biçimler ortaya çıkmıştır: etno-milliyetçilik, kültürel milliyetçilik ya da sivil ulus modeli gibi türler, içinde bulundukları tarihsel ve toplumsal bağlama göre değişen içerikler kazanmıştır (Mylonas ve Tudor, 2025). Bu çeşitlilik, ulusalcılığın yalnızca siyasi bir ideoloji değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir gerçeklik olduğunu ortaya koyar.

Ulusalcılığın tarihsel ve politik temeli, sanatların her dalında olduğu gibi müzikte de güçlü bir yansıma bulmuştur. Özellikle 19. yüzyılda ulus-devletlerin inşa süreci, bestecilerin kendi halk kültürlerinden beslenmelerini teşvik etmiş; müzik, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ulusal kimliğin inşa aracı haline gelmiştir (Bohlman, 2011). Halk ezgilerinin derlenip işlenmesi, folklorik ritim ve motiflerin senfonik eserlerde kullanılması ya da ulusal kahramanlık temalarının operalara konu edilmesi, bu dönemin belirgin özelliklerindendir. Nitekim “Rus Beşleri” olarak bilinen grup, Smetana ve Dvořák gibi Çek besteciler, Sibelius’un Finlandiya için taşıdığı sembolik anlam ya da Bartók ve Kodály’nin etnomüzikolojik çalışmaları bu bağlamda öne çıkan örneklerdir (Taruskin, 2005).

Türkiye özelinde ise Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, ulusal kimlik yaratımında müziğin rolünü açık biçimde göstermektedir. Atatürk’ün yönlendirmesiyle Türk Beşleri’nin çağdaş Batı müziği teknikleriyle halk

müziğini sentezleme çabası, müzikte ulusalcılığın yerel bir yorumu olarak değerlendirilebilir (Say, 1992). Bu örnekler, müziğin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda ideolojik, kültürel ve toplumsal bir işlev üstlendiğini gösterir. Dolayısıyla, tarihsel-politik zeminde gelişen ulusalcılık, müzikte hem bir estetik yönelim hem de bir kimlik inşa stratejisi olarak somutlaşmıştır.

1.1. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa’da Ulusal Okullar: Rus Beşleri

19. yüzyıl Avrupa’sında ulusalcılığın yükselişi, sanatların her alanında olduğu gibi müzikte de derin izler bırakmıştır. Fransız İhtilali sonrası gelişen ulus-devlet ideali ve 1848 Devrimleri’nin Avrupa genelinde yarattığı politik çalkantılar, halk kültürünün ve millî kimliğin sanatta vurgulanmasını teşvik etmiştir (Samson, 2001; Taruskin, 2005). Bu bağlamda Rusya, Batı Avrupa’dan farklı bir ulusal müzik arayışına girmiştir. 19. yüzyıl ortalarında St. Petersburg’da bir araya gelen ve daha sonra “Rus Beşleri” olarak adlandırılan besteciler Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Alexander Borodin ve Nikolai Rimsky-Korsakov Rus halk müziğini, Ortodoks kilise geleneğini ve yerel motifleri Batı müzik formlarıyla kaynaştırarak bir ulusal müzik dili yaratmayı amaçlamışlardır (Maes, 2002).

Rus Beşleri’nin ortaya çıkışı, Çarlık Rusyası’nın Batı Avrupa’ya yönelik kültürel bağımlılığına bir tepki olarak değerlendirilebilir. 19. yüzyıl başından itibaren Rus aristokrasisi Fransızca konuşuyor, Batı klasik müziğini saraylarda yaygınlaştırıyor, yerli halk kültürü ise “aşağı” görülüyordu. Ancak 1812 Napolyon Savaşları’ndaki zafer, Rus halkında millî bir bilinç uyandırmış; Slavcılık akımı edebiyatta, tarihte ve müzikte kendini göstermeye başlamıştır (Frolova-Walker, 2007). 1848 Devrimleri’nin Avrupa’daki etkileri, Rusya’da sansür ve baskıyla karşılanmış olsa da aydın çevrelerde ulusal kültür arayışı güçlenmiştir. İşte bu ortamda Rus Beşleri, Batı müziğinin tekniklerini alıp özünde Rus olan bir üslup geliştirmeyi hedeflemiştir (İsted, 1993),

Mily Balakirev (1837–1910): Grubun lideri kabul edilen Balakirev, Rus halk ezgilerinin derlenmesi ve işlenmesi konusunda öncü olmuştur. Onun yönlendirmesiyle grup üyeleri, yerel melodileri Batı armonisiyle birleştirmiştir. Balakirev’in *Islamey* (1869) adlı piyano fantazisi, Doğu esintileriyle ulusal romantizmin bir simgesi haline gelmiştir (İsted, 1993). Ayrıca, halk melodilerini tematik malzeme olarak kullanması, Rus müziğinin Batı sahnelerinde özgün bir kimlik kazanmasına yardımcı olmuştur. César Cui (1835–1918): Litvanya asıllı olan Cui, bir mühendislik subayı olmasına rağmen müzik yazıları ve besteleriyle Rus Beşleri’nin entelektüel yüzünü temsil etmiştir. Eleştirmen kimliğiyle, Batı müzik çevrelerine Rus müziğinin bağımsızlığını savunmuştur. Operaları örneğin *William Ratcliff* (1869)

daha çok edebiyat uyarlamaları üzerinden ulusal kimlik tartışmalarına katkı sağlamıştır (Abraham, 1943). Her ne kadar diğer üyeler kadar yenilikçi olmasa da grubun teorik yönüne katkısı büyüktür. Modest Mussorgsky (1839-1881): Rus Beşleri'nin en radikal ve özgün üyesi Mussorgsky, müzikte halkın dilini ve gerçekliğini doğrudan yansıtmayı hedeflemiştir. Onun *Boris Godunov* (1874) operası, Rus tarihinden aldığı konu ve karakterlerin gerçekçi müzikal betimlemeleriyle ses getirmiştir (Emerson ve Oldani; 1994). Ayrıca *Bir Sergiden Tablolar* (1874) adlı piyano süiti, ulusal temaların sanatta nasıl dönüştürülebileceğini gösteren simgesel bir örnektir. Mussorgsky'nin müziğinde tonal uyumsuzluklar, alışılmadık ritimler ve halk şarkılarının doğrudan alıntılanması, dönemin Avrupalı dinleyicileri için çarpıcı bir farklılık yaratmıştır. Alexander Borodin (1833-1887): Asıl mesleği kimya profesörü olan Borodin, müzikte özellikle kahramanlık ve destansı temalarıyla tanınmıştır. *Prens Igor* operasındaki "Polovtsian Dansları", hem Rus ulusal mirasına hem de Doğu motiflerine göndermeler yapar. Bu eser, milliyetçi müziğin evrensel sahnelerde tanınmasına katkı sağlamış ve Borodin'in ismini Batı'da duyurmuştur (Maes, 2002). Ayrıca, senfonilerinde kullandığı halk melodileri, Rus senfonik geleneğinin temellerini atmıştır. Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908): Rimsky-Korsakov, Rus Beşleri'nin orkestrasyon ustasıdır. Deniz subayı kökeniyle folklorik seyahatler yapmış, bu gözlemlerini müziğine aktarmıştır. *Şehrazat* (1888) adlı senfonik süiti, Doğu masallarından aldığı konularla oryantalizmin ötesinde bir Rus kimliği yaratmaya çalışır (Taruskin, 2005). Ayrıca *Russian Easter Festival Overture* (1888), Ortodoks kilise müziği ile ulusal karakterin birleştiği önemli bir örnektir. Rimsky-Korsakov'un yazdığı armoni ve orkestrasyon kitapları ise sonraki kuşak Rus besteciler üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır (Shi, 2024).

Rus Beşleri'nin en dikkat çekici etkisi, Batı Avrupa'da "Rus Okulu"nun kabul görmesidir. Liszt ve Berlioz gibi besteciler, grubun ulusal motifleriyle ilgilenmiş; Rus müziği uluslararası repertuarın parçası olmuştur. 1889 Paris Evrensel Sergisi'nde Rimsky-Korsakov ve Borodin'in eserlerinin seslendirilmesi, Rus ulusal müziğinin Avrupa'da tanınmasına yol açmıştır (Frolova-Walker, 2007). Ayrıca, Mussorgsky'nin ölümünden sonra eserlerinin yeniden düzenlenmesi (örneğin Ravel'in *Bir Sergiden Tablolar* orkestrasyonu) ulusal temaların evrensel sahnelerde kalıcı yer edinmesini sağlamıştır. Rus Beşleri, 19. yüzyılın politik ve toplumsal ortamında ulusal kimliğin müzik aracılığıyla ifade edilmesinin öncü örneklerinden birini sunar. Halk ezgilerinin, tarihsel konuların ve yerel kültürün sanata yansımaları, Rusya'nın Batı karşısındaki özgün kimliğini oluşturmuştur. Her bir üyenin farklı katkısı Balakirev'in liderliği, Cui'nin teorik yazıları, Mussorgsky'nin gerçekçi üslubu, Borodin'in destansı temaları ve Rimsky-Korsakov'un

orquestrasyon sanatı ulusal müziğin inşasında birleşmiş ve Avrupa müzik tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır (Isted, 1993).

20. Yüzyıl ulusal Rus müziği, iki güçlü dinamiğin kesişiminde gelişti: bir yanda 19. yüzyılın sonundaki ulusal romantik miras (Rimski-Korsakov, Musorgski, Borodin), öte yanda 1917 Devrimi'nden sonra şekillenen Sovyet kültür politikaları. "Ulusal olan"ın müzikte karşılığı; halk ezgileri, Ortodoks kilise makamları, masal/efsane dünyası, tarihsel figürler ve Rus dili/şiiirinin ritmik-melodik özellikleriyle kuruldu. 1930'lardan itibaren resmî söylem, "biçimce millî, içerikçe sosyalist" ilkesiyle halk temalarını ve kahramanlık anlatılarını teşvik etti; 1948'deki Jdanov Kararı "biçimcilik"e karşı yürütülürken, folklor temelli, doğrudan ve anlaşılır üslup yükseltildi (Taruskin, 2005; Shi 2024).

Aleksandr Glazunov (1865-1936) ve Reinhold Glière (1875-1956), Rimski-Korsakov geleneğini 20. yüzyıla taşıyan "köprü" isimlerdir. Glière'in Senfoni No. 3 "İlya Muromets" (1911) destansı Rus kahramanlık mitini senfonik anlatıya dönüştürür. Sergey Rahmaninov (1873-1943), geç romantik damar ile Ortodoks koro geleneğini buluşturur. "Gece Ayini/All-Night Vigil (Vesperler)" (1915) eski kilise makamlarının çok sesli işlenişiyle ulusal-ruhani bir simgeye dönüşür; piyano konçertolarındaki melodik "ağıt/sarkı" üslubu da Rus lirikliğini temsil eder (Morrison, 2001).

İgor Stravinski (1882-1971)'nin erken dönemi doğrudan ulusalcıdır: "Ateşkuşu" (1910), "Petrushka" (1911), "Bahar Ayini" (1913) Rus masalı, karnaval ve pagan ritüelini; halk ezgisi parçaları, oktatonik dizi, ostinato ve poliritmiyle modernleştirir. Sonraki neo-klasik/seri dönemlerinde kozmopolitleşse de bu ilk üçlünün ulusal kaynaklı enerjisi 20. yüzyılın yönünü değiştirir. Mihail İppolitov-İvanov (1859-1935)'un "Kafkas Eskizleri", imparatorluk coğrafyasındaki yerel ezgilerin orkestral renklerle ulusal panoramaya eklemlenişini gösterir. (Morrison, 2001).

Sovyet Döneminde, 1930'lardan itibaren besteciler için ana eksen, halk melodilerinin işlenmesi, tarihsel konular, kahramanlık trajedi diyalektiği ve kitlelere seslenen anlatım oldu.

Dmitri Şostakoviç (1906–1975), propaganda ile kişisel trajedi arasında gidip gelen bir aynadır. Senfoni No. 7 "Leningrad" (1941) kuşatma günlerinin dayanışma mitini; No. 11 "1905 Yılı" ve No. 12 "1917 Yılı" devrim anlatısını kurar. Halk şarkılarına, marşlara, cenaze alaylarına gönderme; ironi ve çift anlamlı tonlamayla birleşir. Sergey Prokofyev (1891–1953), keskin melodik zekâsını ulusal-tarihsel çerçeveye yerleştirir: "Aleksandr Nevski" kantatası (film müziğinden türetilmiş) 13. yüzyıl Rus

kahramanlığını kitle korosuyla canlandırır; “Kijé Teğmen” süiti Rus mizahını sahneye taşır (Fairclough, 2016). Aram Haçaturyan (1903–1978), Ermeni köklerini “Gayane” ve “Spartaküs” balelerinde vurucu ritimler, doğu tınıları ve parlak orkestrayla evrenselleştirir; “Kılıç Dansı” ulusal motifin küresel popülerliğe ulaşmasının simgesidir. Nikolay Myaskovski (1881-1950), 27 senfonilik mirasında Rus pastoral lirikliği, hüznün ve epik yapıyı dengeler; kent/taşra, savaş/barış temaları ulusal ruh hâliyle kaynaşır. Vissarion Şebalin (1902-1963) ve Gavriil Popov (1904-1972), halk ezgileri ve tarihsel anlatıyı modern armonik dille buluştururken zaman zaman “biçimcilik” suçlamasına uğradılar. Georgi Sviridov (1915-1998), Puşkin ve Yesenin’den beslenen vokal-senfonik şiirleri ve koro yapıtlarıyla “Rus lirik ulusalcılığı”nın geç 20. yüzyıldaki en güçlü sesi oldu (“Karlı Fırtına/Metel” süiti, “Kursk Şarkıları”) (Fairclough, 2016; Shi, 2024).

Sovyet “uluslar ailesi” siyaseti çerçevesinde Rus olmayan ama merkezî kanonda yer alan kimi besteciler (Azerbaycanlı Fikret Amirov’un Senfonik Muğamlar; Gürcü Otar Taktakişvili; Letonyalı Valentins Utkins vb.) de yerel ezgi/dil ve ritimleri senfonik dile taşıyarak çok-uluslu bir ulusalcılık haritası kurdular (Shi, 2024).

Ulusalcılığın en görünür sahnesi koro kültürü ve halk sazları orkestralarıydı. Osipov Balalayka Orkestrası gibi topluluklara yazılan/ düzenlenen eserler; balalayka, domra, bayan (akordeon) gibi çalgılarla “halkın sesi”ni modern sahneye taşıdı. Koro alanında Greçaninov ve Rahmaninov’un litürjik geleneği; Sviridov’un koro süitleri ve yerel lehçelere dayalı repertuar, ulusal duyarlığı güçlü tuttu (Fairclough, 2016).

19. yüzyıl Rus ulusal Rus bestecilerinin yazım tekniğine ilişkin getirdiği yenilikler:

Modalite ve diziler: doğal minör, Doryen, “Rus majörü” (Lidyen benzeri), oktatonik (Rimski–Stravinski).

a) Heterofoni ve paralel hareket, drone’lar; ostinato ve ağır yürüyüş figürleri.

b) Tarih/masal ve doğa imgeleri: kar, step, kilise çanı, kış-bahar karşıtlığı.

c) Şiir ve dil ritmi: Puşkin/Yesenin/Mayakovski’nin söz ritmi müziğin period yapısına siner (Shi, 2024)

1.2. 19. ve 20. Yüzyılda Avrupa’da Ulusal Okullar: Çek Ulusalculuğu

20. yüzyıl Avrupa’sında ulusal kimlik arayışı, müziğin estetik sınırlarını aşarak politik ve kültürel bir araç haline gelmiştir. Çek ulusalculuğu, özellikle Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun çok uluslu yapısı içinde, Çek halkının kimliğini koruma ve ifade etme çabalarının önemli bir parçası olmuştur. Prag’da gelişen bu hareket, müzik aracılığıyla yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda politik bir direniş biçimi de sergilemiştir (Tyrrell, 2005). Bu bağlamda, Bedřich Smetana ve Antonín Dvořák, Çek ulusalculuğunun müzikteki en güçlü temsilcileri olarak öne çıkarlar.

Çek ulusalculuğu, 1848 Devrimleri’nin yarattığı ulusal uyanışla doğrudan bağlantılıdır. Bu devrimler sırasında Prag’da özgürlük talepleri dile getirilmiş, Çek dili ve kültürünün yeniden değer kazanması için hareketler başlamıştır (Clapham, 1972). Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun merkezileşme politikaları, Çek halkında kimlik kaybı endişesi yaratmış; müzik, bu endişeye karşı ulusal bir sembol haline gelmiştir. Smetana ve Dvořák, halk melodilerini senfonik formlara, operalara ve oda müziğine aktararak Çek kimliğini uluslararası sahnede görünür kılmışlardır (Tyrrell, 2005).

Bedřich Smetana (1824-1884): Smetana, “Çek ulusal müziğinin babası” olarak kabul edilir. 1848 Devrimleri sırasında Prag’da aktif rol almış, müziğini halkın özgürlük arayışıyla ilişkilendirmiştir. En ünlü eseri olan *Má vlast* (Benim Vatanım, 1874–1879), altı senfonik şiirden oluşur ve Bohemya’nın tarihi, doğası ve efsanelerini müzikal dile taşır. Özellikle ikinci bölüm olan *Vltava* (Moldau), Bohemya’nın içinden geçen nehrin akışını resmederken, Çek halkının kaderini simgesel biçimde betimler (Beckerman, 2003). Smetana’nın ulusal kimlik arayışı operalarında da kendini gösterir. *Libuše* (1881), Çeklerin efsanevi kraliçesi Libuše’yi konu alarak tarihsel mirası sahneye taşır. Prag Ulusal Tiyatrosu’nun açılışında sahnelenmesi, eserin politik ve kültürel önemini artırmıştır (Tyrrell, 2005). Aynı şekilde *The Bartered Bride* (1866), köylü yaşamını ve halk danslarını sahneye yansıtarak halkın gündelik yaşamını ulusal bir gurur kaynağına dönüştürmüştür (Clapham, 1972). Bu eser, kısa sürede Avrupa sahnelerine yayılmış ve Çek müziğinin evrensel tanınırlığını sağlamıştır. Antonín Dvořák (1841-1904): Dvořák, Smetana’nın açtığı yolu daha da ileri götürerek Çek ulusal müziğini uluslararası boyuta taşımıştır. Halk müziğinden esinlenen melodileri, ritmik yapıları ve dans formlarını senfonilerinde, konçertolarında ve oda müziğinde işleyerek Çek kültürünü evrensel formlarla kaynaştırmıştır. Özellikle *Slavonic Dances* (1878, 1886), Çek dans ritimlerini virtüöz orkestra yazımıyla birleştirmiş, hem Çek halkının özgün kültürünü vurgulamış hem de

Avrupalı dinleyiciler arasında büyük bir popülerlik kazanmıştır (Beckerman, 2003). Dvořák'ın *Symphony No. 9 "From the New World"* (1893) eseri, onun yalnızca Çek kimliğini değil, aynı zamanda göçmen deneyimini de yansıtır. Amerika'da geçirdiği yıllarda yazdığı bu eser, Afro-Amerikan spiritüelleri ve yerli Amerikan melodilerinden esinlenmiş; fakat Çek ulusal duyarlılığını kaybetmemiştir (Horowitz, 2021). Bu durum, Dvořák'ın müziğinin hem yerel hem de evrensel boyutlarını ortaya koyar. Onun yaklaşımı, ulusalcılığın dar bir folklorizmden ibaret olmadığını; halk müziğinin evrensel bir dille bütünleşebileceğini göstermiştir.

Çek ulusal müziğinin Avrupa sahnesinde duyulmasının önemli dönemeçleri olmuştur. 1866'da *The Bartered Bride*'ın başarısı, Prag'dan Viyana'ya, oradan da Berlin'e uzanmış; Çek müziği ilk kez Batı Avrupa sahnelerinde bağımsız bir üslup olarak tanınmıştır (Campo-Bowen, 2025). Dvořák'ın 1878'de yayımlanan *Slavonic Dances* serisi, Johannes Brahms'ın desteğiyle Almanya'da ve ötesinde büyük yankı uyandırmıştır. Bu eserler, sadece Çek müziğini değil, Slav halklarının kültürel kimliğini de uluslararası alanda görünür kılmıştır. Dvořák'ın Amerika'da geçirdiği yıllar (1892–1895) ve *Yeni Dünya Senfonisi*'nin New York'ta 1893'teki prömiyeri, onun ününü doruğa çıkarmış; Çek ulusal müziğinin evrensel müzik tarihi içindeki yerini pekiştirmiştir (Horowitz, 2021). Bu eser, Amerikan müzik tarihine de katkı sağlamış; hem göçmen kültürlerinin hem de yerli halk müziklerinin klasik repertuvarla bütünleşmesini teşvik etmiştir (Campo-Bowen, 2025).

Smetana ve Dvořák'ın müziği, yalnızca sanatsal bir ifade değil, aynı zamanda politik bir mesaj taşır. Bohemya'nın doğası, halk dansları, tarihsel figürleri ve folkloru müzik aracılığıyla sahnede yer bulmuş; böylece Çek halkının kimliği güçlendirilmiştir. Her iki besteci de Avusturya-Macaristan'ın baskın kültürü karşısında Çek halkının sesini duyurmuş; müzik, bir tür "kültürel direniş" aracına dönüşmüştür (Clapham, 1972; Campo-Bowen, 2025).

1918'de Avusturya-Macaristan'dan ayrılarak kurulan Çekoslovakya, kültürel politikalarını "Çek dili, tarihi ve folkloru" görünür kılmak üzerine kurdu; Prag merkezli kurumsallaşma (Çek Filarmoni, Ulusal Tiyatro, Smetana/Dvořák kanonu) modern bir ulusal müzik dilinin sürekliliğini sağladı. 1939-45 Nazi işgali, ardından 1948'deki komünist dönüşüm ve 1968 Prag Baharı/işgal dönemeçleri, repertuvarın temalarını (özgürlük, bellek, direniş) belirledi. Ulusalcılık 20. yüzyılda, 19. yüzyılın "folklor alıntısı" mantığından çıkarak dil ritmi, yerel ezgi-metrik duyarlık, tarih/mit ve kentsel modernlik gibi daha geniş bir yelpazede ifade edildi (Taruskin, 2005).

Leoš Janáček (1854–1928), Moravya folklorunun konuşma ezgisi (nápěvky mluvy) gözlemlerinden çıkardığı ritmik-melodik hücrelerle 20. yüzyıl Çek kimliğinin özgün dilini kurdu. “Sinfonietta” (1926) kentli tören/askeri çağrışımlarla modern Çek kamusallığını seslendirir; “Glagolitik Ayin” (1926) Eski Kilise Slavcası metni üzerinden Slav-Çek kimliğini törensel bir ayine dönüştürür; “Taras Bulba” (1918) tarih/epos katmanını günceller. Janáček’te millî olan, doğrudan “halk ezgisi alıntısı”ndan çok dil, vurgu, nefes ve ritim örgüsünde görünür (Tyrrell, 2005); Beckerman, 2003).

Josef Suk (1874-1935), Dvořák geleneğini sürdürürken “Asrael Senfonisi” (1905–06) ve “Zrání/Olgunlaşma” (1912-17) gibi yapıtlarında Çek liriğini geç-romantik/erken modern renklerle derinleştirdi (Taruskin, 2005). Vítězslav Novák (1870-1949), “V Tatrách/Dağlarda” ve “Slovácká suita”da Slovak–Morav motiflerini orkestra dokusuna taşıyarak bölgesel kimliği “yüksek sanat”la birleştirdi (Beckerman, 2003).

Jaroslav Ježek (1906-1942), Osvobozené divadlo çevresinde caz, foxtrot ve revüyü Çekçe metinlerle birleştirerek kentli modern bir ulusal duyarlılık kurdu. Burada ulusalcılık, kırsal folklordan çok dil esprisi, toplumsal hiciv ve şehir ritimleri üzerinden işlendi (Beckerman, 2003).

Bohuslav Martinů (1890-1959), Paris ve ABD sürgün yıllarında dahi Bohem ritimleri ve dans kalıplarını neoklasik saydamlıkla birleştirdi. “Polní mše/Field Mass” (1939) askerî/ruhsal dayanışmayı, “Double Concerto” (1938) savaş eşiği gerilimini, “Memorial to Lidice” (1943) ise Nazi katliamına anıtsal bir cevap üretir. Martinů’nün dili, açık ritmik profil, modal ve pentatonik tatlar ve parlak orkestrasyonla “yurdun uzaktan hatırlanışı”nı müzikselleştirir (Tyrrell, 2005).

Nazi döneminde Prag-Terezín hattında Pavel Haas (1899-1944), Hans Krása (1899-1944), Gideon Klein (1919-1945) ve Viktor Ullmann (1898-1944), Çek-Yahudi kimliğini oda/koro/tiyatro formlarında sürdürdüler. Krása’nın “Brundibár” ı ve Haas’ın Yaylı Dörtlü No. 2’si (Morav danslarıyla) ulusal hafızanın baskı altında dahi üretildiğini gösterir (Karas, 1985). Bu miras, 20. yüzyıl Çek ulusalcılığının etik boyutunu açığa çıkarır.

Komünist dönemde resmî çizgi “halkçı, anlaşılır” üslubu teşvik etti. Yine de Miloslav Kabeláč (1908–1979), modal–ritüel doku ve vurmali odaklı yazısıyla evrensel/insani bir Çek sesini kurdu (“The Mystery of Time”, 1957–63). Dışarıda yaşayan Karel Husa (1921-2016), “Music for Prague 1968” de Hussit ilahisini (Ktož jsú boží bojovníci) anımsatarak Prag Baharı bastırılışını çanlar, ksülofon ve koroal çağrışımlarla ulusal direniş simgesine çevirdi (Taruskin, 2005). Petr Eben (1929-2007), org/koral geleneği

üzerinden Katolik-Çek belleğini modern dille güncelledi (Campo-Bowen, 2025).

20 yüzyıl Çek ulusalcılığı, Smetana-Dvořák mirasını konuşma-ezgisi, kentsel modernlik, bellek ve direniş eksenlerinde dönüştürdü. Janáček yerel dili evrensel modernizme çevirdi; Martinů sürgünde bile Bohem ritmini korudu; Terezín kuşağı trajik koşullarda kimliği müzikle savundu; Husa ve çağdaşları ulusal simgeleri anıtsal formlarla güncelledi. Böylece “Çek sesi”, doğrudan folklor alıntısından çok zaman, ritim, dil ve bellek üzerinden kurulan dinamik bir modern kimliğe dönüştü (Crane-Waleczek, 2011).

1.3. 19. ve 20. Kuzey Avrupa’da Ulusalcılık: Norveç, İsveç ve Finlandiya

19. yüzyıldan itibaren Avrupa’nın kuzey ülkelerinde ulusal kimlik arayışları, yalnızca siyasi bağımsızlık hareketleriyle değil, sanat ve özellikle müzik aracılığıyla da şekillenmiştir. Norveç, İsveç ve Finlandiya, büyük imparatorlukların gölgesinde kendi kültürel varlıklarını ifade etme ihtiyacı duymuş; bu süreçte besteciler, edebiyatçılar, halk müziği derleyicileri ve müzik eğitmenleri ulusal kimlik inşasında etkin rol oynamışlardır (Taruskin, 2005).

Norveç, 1814’te Danimarka’dan ayrıldıktan sonra İsveç ile birlik içinde varlığını sürdürmüş; bu durum siyasi özerklik mücadelesini gündeme taşımıştır. Bu ortamda Edvard Grieg (1843–1907), Norveç halk melodilerini ve doğa imgelerini müziğe aktararak ulusal kimliğin sesini uluslararası alana taşımıştır (Benestad & Schjelderup-Ebbe, 2001). Peer Gynt Sütleri (1875), Henrik Ibsen’in oyununa yazılmış olup Norveç doğası ve halk masallarını müzikleştirmiştir. Piyano Konçertosu, la minör, Op. 16 (1868), Norveç dans ritimleriyle ulusal renk kazanmıştır.

Grieg’in dışında Johan Svendsen (1840–1911) de Norveç senfonik müziğinde önemli bir figürdür. Halk melodilerini senfonik yapıya taşıyan Svendsen, özellikle *Norveç Rapsodileri* ile ulusal repertuarın gelişimine katkı sağlamıştır. Ayrıca halk masallarını derleyen Peter Christen Asbjørnsen’in çalışmaları, bestecilere kaynak sağlamış; folklor ve edebiyat, müzikle birlikte Norveç ulusalcılığını güçlendirmiştir (Christophersen, 2011; Knust, 2018).

İsveç, 19. yüzyılda Norveç ile birlik içinde bulunmasına rağmen kültürel alanda ulusal kimliğini vurgulamaya başlamıştır. İsveç müzik hayatında Wilhelm Stenhammar (1871-1927) ve Hugo Alfvén (1872–1960) ulusalcılığın başlıca temsilcileridir. Stenhammar, özellikle oda müziği ve senfonilerinde İsveç folk ezgilerinden esinlenmiş; “İsveç Brahms’ı” olarak anılmıştır. Onun eserleri, ulusal üslubu evrensel bir estetikle birleştirmiştir.

Alfvén, koro müziğinde İsveç halk melodilerini işleyerek kültürel belleği güçlendirmiştir. *Midsummervaka* (Midsummer Vigil, 1903) adlı rapsodisi, halk danslarının orkestral temsili olarak büyük yankı uyandırmıştır (Knust, 2018).

İsveç ulusalculığında müzik eğitimi de önemli bir rol oynamıştır. Otto Olsson gibi organistler, İsveç kilise müziğinde ulusal renkleri öne çıkarmış; Geijer ve Tegnér gibi edebiyatçılar, halk şiirlerini yeniden canlandırarak müzik için kaynak oluşturmuşlardır (Ling, 1997).

Finlandiya, 1809'da Rusya'ya bağlanmış; bu dönemde Ruslaştırma politikaları ulusal kimliği tehdit etmiştir. Bu koşullarda Jean Sibelius (1865-1957), müziği ulusal direnişin sembolü haline getirmiştir (Hepokoski, 1993). Finlandia (1899), Rus sansürüne rağmen Fin halkının özgürlük mücadelesinin müzikal manifestosu olmuştur. Kullervo Senfonisi (1892), *Kalevala* destanından aldığı konu ile Fin mitolojisini müziğe taşımıştır. Yedi senfonisi, doğa betimlemeleri ve epik karakterleriyle ulusal kimliği modern senfonik forma entegre etmiştir.

Sibelius'un yanı sıra Robert Kajanus (1856–1933), Helsinki Filarmoni Orkestrası'nı kurarak Sibelius'un eserlerinin seslendirilmesini sağlamış ve ulusal müziğin yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Armas Järnefelt ise orkestra şefliği ve besteciliğiyle Fin müziğini Avrupa sahnesine taşımıştır (Tawaststjerna, 1976).

Kuzey Avrupa'da ulusalculuğun gelişiminde yalnızca besteciler değil, halk müziği derleyicileri ve müzik eğitimcileri de kritik rol oynamıştır. Norveç'te Ludvig Mathias Lindeman, halk şarkılarını derleyerek bestecilere malzeme sağlamıştır. Finlandiya'da Elias Lönnrot, *Kalevala* destanını derleyerek edebiyat ve müzik arasında bir köprü kurmuştur. İsveç'te folklor araştırmaları, koro geleneğiyle birleşmiş; Alfvén'in halk melodilerini işlediği koro eserleri, halkın katılımını da içeren geniş bir kültürel hareket yaratmıştır (Ling, 1997).

Bu çalışmalar, ulusal kimliğin yalnızca “yüksek sanat” düzeyinde değil, halkın günlük yaşamında da kök salmasına yardımcı olmuştur. 1876'da Grieg'in *Peer Gynt*'inin Oslo'daki prömiyeri, Norveç müziğini uluslararası gündeme taşımıştır. 1900 Paris Dünya Fuarı'nda Sibelius'un *Finlandia*'sı seslendirilmiş, Fin bağımsızlık hareketine küresel destek sağlamıştır. İsveç'te Alfvén'in *Midsummervaka*'sının 1903'teki ilk seslendirilmesi, halkın ulusal festivallerde müziği kolektif kimlik aracı olarak benimsemesini göstermiştir (Bohlman, 2011).

Norveç, İsveç ve Finlandiya’da ulusalcılık, bestecilerin yalnızca folklorik öğeleri işlediği bir estetik akım değil, aynı zamanda politik bir kimlik inşa süreci olmuştur. Grieg ve Svendsen, Norveç doğasını ve halk ezgilerini romantik müzikle kaynaştırırken; Stenhammar ve Alfvén, İsveç kimliğini oda müziği ve koro geleneği üzerinden görünür kılmışlardır. Sibelius, Kajanus ve Järnefelt gibi isimlerle birlikte Fin halkının bağımsızlık mücadelesine ses katmıştır. Halk müziği derleyicilerinin ve edebiyatçıların katkıları, bu sürecin geniş halk kitlelerine yayılmasını sağlamıştır. Kuzey Avrupa ulusalcılığı, müziği hem estetik hem de politik bir ifade biçimi haline getirerek küçük ulusların büyük kültürel sesler çıkarabileceğini göstermiştir (Isted, 1993; Bohlman, 2004).

1.4. 19. ve 20. Yüzyılda Almanya, İtalya ve Fransa’da Ulusalcılık

19. yüzyıl Avrupa’sı, ulus-devletlerin yükselişine sahne olmuş; 20. yüzyılda ise iki dünya savaşının, totaliter rejimlerin ve sömürgecilik karşıtı hareketlerin belirleyici olduğu bir dönem yaşanmıştır. Bu süreçte müzik, ulusal kimlik inşasının, politik ideolojilerin ve toplumsal hareketlerin güçlü bir aracı olmuştur. Almanya, İtalya ve Fransa, Avrupa’da hem siyasi hem kültürel açıdan öncü ülkeler olarak, müzikte ulusalcılığın farklı biçimlerini üretmişlerdir.

Almanya: 19. yüzyılda Almanya henüz siyasi olarak birleşmiş bir devlet değildi; 1871’deki Alman İmparatorluğu’nun kuruluşuna kadar onlarca küçük prenslik ve krallıktan oluşuyordu. Buna karşın kültürel düzeyde, özellikle müzikte, “Alman kimliği” romantik hareket aracılığıyla güçlenmiştir. Beethoven (1770-1827), Napolyon’a hayranlıkla başlayıp daha sonra ona karşı hayal kırıklığıyla sonuçlanan politik tavrı, müziğinde özgürlük ve kahramanlık temalarıyla birleşmiştir. *Eroica Senfonisi* (1804), ulusal bağımsızlık ideallerinin müzikteki sembolü haline gelmiştir (Solomon, 1998). Wagner (1813-1883), Alman ulusalcılığının en güçlü temsilcilerindendir. *Der Ring des Nibelungen* döngüsü, Alman mitolojisini sahneye taşımış ve ulusal kimliği yüceltmıştır. Wagner’in yazıları da müzikte ulusal bir “safılık” ideali geliştirmiş, Alman kültürünü diğerlerinden üstün gören görüşleriyle tartışmalı bir miras bırakmıştır. Romantik dönemde Alman müziği, yalnızca estetik bir alan değil, aynı zamanda politik bir kimlik inşasının aracı olmuştur. Bu süreç, 1871’de Almanya’nın birleşmesiyle politik gerçeklik kazanmıştır (Millington, 1992).

20. yüzyılda Almanya’da ulusalcılık, özellikle Nazi rejimiyle birlikte müziğin ideolojik araçsallaştırılmasına yol açmıştır. Nazi ideolojisi, Wagner’i kültürel bir sembol haline getirmiş; onun eserleri Aryan kimliğinin

üstünlüğünü temsil eden bir mitolojiye dönüştürülmüştür (Neuschwander, 2012).

Yahudi besteciler (Mendelssohn, Mahler, Schönberg) “yozlaşmış” ilan edilmiş, eserleri yasaklanmıştır. “Entartete Musik” (yoz müzik) sergileriyle caz ve modernist müzik aşağılanmıştır. Richard Strauss, rejimle işbirliği içinde olmuş; ancak aynı dönemde Schönberg ve Weill gibi besteciler sürgünde ulusal kimliklerini farklı estetiklerde sürdürmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya’da ise ulusalcılığın olumsuz çağrışımlarından kaçınılmış, modernist ve uluslararası bir müzik dili benimsenmiştir. Karlheinz Stockhausen gibi avant-garde besteciler, Almanya’nın geçmişinden uzaklaşarak evrensel bir estetik üretmeye yönelmişlerdir (Neuschwander, 2012).

İtalya: Risorgimento ve Opera: İtalya, 19. yüzyılın ortalarına kadar parçalı bir yapıdaydı. 1861’deki birleşme süreci (Risorgimento) sırasında müzik, özellikle opera, ulusal kimliğin taşıyıcısı olmuştur. Giuseppe Verdi (1813–1901), Risorgimento hareketinin en önemli kültürel figürüdür. Operalarındaki korolar, özellikle *Nabucco*’daki “Va, pensiero” bölümü, İtalyan halkı için bağımsızlık marşı haline gelmiştir (Budden, 1992). Verdi’nin adı, birleşme yanlısı sloganlarda bile kullanılmıştır: “Viva Verdi” (Vittorio Emanuele Re D’Italia) ifadesi, hem kralı hem besteciği simgeleyen bir direniş şifresiydi (Budden, 1984).

İtalya’da opera, ulusal bir propaganda aracına dönüşmüş; halk, sahnede gördüğü tarihi ve kahramanlık öyküleriyle kendi politik mücadelesini özdeşleştirmiştir. 20. yüzyılda İtalya’da Benito Mussolini’nin faşist rejimi, ulusalcılığı devlet ideolojisiyle birleştirmiştir. Müzik, bu dönemde hem modernleşme hem de gelenek arasında sıkışmıştır. Respighi (1879–1936), Roma tarihini yücelten senfonik şiirleri (*Pini di Roma*, *Fontane di Roma*) ile İtalyan geçmişini canlandırmış ve rejim tarafından desteklenmiştir (Cannistraro & Sullivan, 1993). Baskıcı rejim, halk şarkılarını ve marşları propaganda için kullanmış; aynı zamanda operayı ulusal kimliğin vitrini haline getirmiştir (Cannistraro & Sullivan, 1993). II. Dünya Savaşı’ndan sonra İtalya’da ulusalcılık, ideolojik boyutunu yitirmiş; ancak opera ve halk müziği geleneği ulusal kimliğin estetik temelini korumaya devam etmiştir.

Fransa: Devrimden Romantizme: Fransa, 1789 Devrimi sonrasında müziği politik bir araç olarak kullanan ilk ülkelerden biridir. Cumhuriyet marşları, koro eserleri ve devrim şarkıları, ulusal kimliği sahnede ve sokakta görünür kılmıştır (Anderson, 2006). La Marseillaise, yalnızca ulusal marş değil, aynı zamanda özgürlük ve eşitliğin evrensel sembolü olmuştur. 19. yüzyılda Fransa’nın Napolyon sonrası dönemi, Alman romantizmi karşısında “Fransız kimliğini” yeniden kurma çabalarıyla şekillenmiştir. Hector Berlioz

(1803–1869), Fransız romantizminin en önemli temsilcisidir. *Grande Messe des Morts* gibi dev eserleri, ulusal kahramanlık ve kolektif anma duygusunu sahneye taşımıştır (Lockspeiser, 1962).

Fransa’da 20. yüzyılda ulusalcılık, Almanya’ya karşı kültürel bir direnç biçiminde şekillenmiştir. Claude Debussy (1862–1918), Wagner etkisine karşı “Fransız kimliğini” kendi müziğinde ortaya koymaya çalışmış; empresyonist üslubuyla ulusal müziği evrensel estetikle birleştirmiştir (Lockspeiser, 1962). Les Six (Auric, Milhaud, Poulenc, Honegger, Tailleferre, Durey), I. Dünya Savaşı sonrası Fransız müziğini Alman romantizmine ve Wagner etkisine karşı “hafif, espritüel ve Fransızca” bir üslupla tanımlamışlardır (Kelly, 2013). II. Dünya Savaşı sırasında Fransa’da müzik, Nazi işgaline karşı direnişin sembolü olmuştur. Honegger’in *Symphonie Liturgique* gibi eserleri, savaşın acılarını ve ulusal dayanışmayı yansıtmıştır (Kelly, 2013).

Almanya’da ulusalcılık, romantizmde kimlik inşasıyla başlamış, 20. yüzyılda Nazi ideolojisiyle birleşerek baskıcı bir araç haline gelmiştir. Risorgimento döneminde İtalya’da opera, ulusal birliği sağlarken; 20. yüzyılda propaganda için kullanılmıştır (Budden, 1992; Cannistraro & Sullivan, 1993). Devrim sonrası Fransa’da müzik, cumhuriyetçi değerlerin taşıyıcısı olmuş; 20. yüzyılda ise Alman romantizmine karşı “Fransız kimliği”ni koruma aracı haline gelmiştir (Lockspeiser, 1962; Kelly, 2013). Her üç ülke de müziği ulusal kimliğin taşıyıcısı olarak kullanmış; fakat politik ortam, bu işlevin özgürlükçü mü yoksa baskıcı mı olacağını belirlemiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda Almanya, İtalya ve Fransa’da ulusalcılık, müziğin hem toplumsal kimlik hem de politik ideoloji aracı olabileceğini göstermiştir. Beethoven, Verdi ve Debussy gibi besteciler, ulusal müziği özgürlük ve bağımsızlık ideallerinin sesi yaparken; Wagner’in Nazi ideolojisine mal edilmesi veya Mussolini’nin kültür politikaları, ulusalcılığın baskıcı yüzünü ortaya koymuştur. Bu örnekler, ulusalcı müziğin felsefesinin iki kutuplu olduğunu kanıtlar nitelikte; ulusalcılık hem halkı birleştiren özgürlükçü bir güç hem de ideolojik denetimin aracı olabilir. Bu ikilik, ulusalcılığın müzikteki kalıcı gerilimini ortaya koyar.

1.5. Balkanlar ve Güney Avrupa’da Ulusalcılık

19. yüzyılda Avrupa’da yükselen ulusalcılık akımları, Orta ve Güney Avrupa’da farklı biçimlerde ortaya çıkmıştır. Habsburg İmparatorluğu’na bağlı Macaristan’da, Osmanlı hâkimiyetinden yeni kurtulmuş Balkan devletlerinde ve bağımsızlık mücadelesi veren Güney Avrupa toplumlarında müzik, ulusal kimliğin inşa araçlarından biri haline gelmiştir. Bu bağlamda Macaristan’da Béla Bartók ve Zoltán Kodály öne çıkarken; Balkan ülkelerinde

halk müziği derlemeleri ve folklorik temalar, ulusal kimlikleri görünür kılan başlıca sanat biçimleri olmuştur (Bohlman, 2011).

19. yüzyılın ikinci yarısında Macaristan, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçasıydı. Bu durum, Macar kimliğinin Avusturya kültürünün gölgesinde kalmasına yol açmış; ancak 1848 Devrimleri ve 1867 Avusturya-Macaristan Uzlaşması, Macar ulusal bilincini güçlendirmiştir (Lendvai, 1971).

Béla Bartók (1881-1945): Bartók, ulusal müziğin yalnızca folklorik öğelerin taklidiyle oluşturulamayacağını, doğrudan halk kaynaklarının derlenmesi gerektiğini savunmuştur. 1900'lerin başında Zoltán Kodály ile birlikte Macar köylerinde yüzlerce halk ezgisi toplamış, fonograf kayıtlarıyla bu melodileri bilimsel yöntemle incelemiştir (Gillies, 1993, Lendvai, 1971). Romanian Folk Dances (1915), Macaristan sınırları içinde yaşayan Rumen köylülerden derlenen melodilere dayanmaktadır. Bu durum, Balkan halklarının kültürel etkileşimini yansıtır. Music for Strings, Percussion and Celesta (1936) gibi daha ileri dönem eserlerinde de halk müziğinin modal yapısını modernist üslupla birleştirmiştir. Bartók'un çalışmaları, yalnızca Macar ulusal kimliğini değil, aynı zamanda Balkan ve Orta Avrupa halklarının ortak kültürel belleğini görünür kılmıştır (Lendvai, 1971).

Zoltán Kodály (1882-1967): Kodály, Bartók ile birlikte yaptığı derlemelerin yanı sıra, müzik eğitimi alanında geliştirdiği yöntemlerle tanınır. Halk şarkılarını temel alan solmizasyon temelli Kodály Yöntemi, Macaristan'da ulusal bir eğitim politikası haline gelmiştir (Choksy, 1999). Psalmus Hungaricus (1923), Macar tarihinin dini ve kültürel köklerini ulusal kimlik ile birleştiren bir koro eseri olarak önemlidir. Dances of Galánta (1933), Slovak köylerinden derlenen melodileri kullanarak Orta Avrupa'daki etnik çeşitliliğin ulusal müzik anlayışına katkısını göstermiştir. Bartók ve Kodály'nin derlemeleri, Balkan folklorunun çeşitliliğini ortaya çıkararak etnomüzikolojinin modern temellerini atmış ve ulusal müzik anlayışını bilimsel bir temele oturtmuştur.

Yunanistan, 1821'de Osmanlı'ya karşı başlattığı bağımsızlık mücadelesini 1830'da tamamlamıştır. Yunan müziğinde Bizans kilise müziği ile halk ezgilerinin birleşimi, ulusal kimlik yaratımında önemli olmuştur. Nikolaos Mantzaros, Yunan ulusal marşının bestecisi olarak bu sürecin simge ismidir (Sakallieros, 2012). 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Manolis Kalomiris, Halk Müziği Okulu'nun öncüsü olarak Batı teknikleriyle Yunan halk ezgilerini birleştirmiştir.

Romanya, Osmanlı hâkimiyetinden 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı sonrasında bağımsızlığını kazanmıştır. George Enescu (1881-1955), Rumen ulusal müziğinin en önemli figürü olarak folklorik melodileri senfonik formda işlemiştir. *Romanian Rhapsodies* (1901-1902), halk danslarını virtüöz orkestrasyonla birleştirerek ulusal kimliğin müzikal sembolü olmuştur (Malcolm, 1990).

Bulgaristan, 1878’de Osmanlı’dan özerklik kazanmış, 1908’de bağımsız olmuştur. Bu süreçte halk müziği derlemeleri ve koro gelenegi ön plana çıkmıştır. Dobri Hristov (1875-1941), Bulgar kilise müziği ve halk ezgilerini birleştirmiş; 20. yüzyıl başında Bulgar ulusal müziğinin kurucularından biri olmuştur (Rice, 1994).

Sırbistan, 19. yüzyılda Osmanlı’ya karşı mücadele ederken ulusal kimlik inşasında müziği etkin biçimde kullanmıştır. Stevan Mokranjac (1856-1914), “Rukoveti” adlı koro düzenlemeleriyle Sırp halk şarkılarını klasik formda işlemiş, Sırp ulusal müziğinin kurucu figürü kabul edilmiştir (Peno & Vesić, 2018).

Bartók ve Kodály’nin 1900’lerdeki halk ezgisi derleme gezileri, Macaristan ve Balkanlarda etnomüzikolojinin başlangıcı olarak görülmüştür. Enescu’nun *Romanian Rhapsodies*’inin 1903’teki prömiyeri, Romanya’nın Avrupa sahnesinde ulusal kimliğini duyurmasını sağlamıştır. Mokranjac’ın *Rukoveti* koro dizileri, Sırp kilise korolarında milliyetçi bir repertuvar oluşturmuştur.

1.6. Türkiye’de Ulusalçılık

20. yüzyıl başlarında Osmanlı İmparatorluğu’nun çözülmesi ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması, yalnızca siyasi ve toplumsal alanlarda değil, sanat ve kültür alanlarında da köklü dönüşümlere yol açmıştır. Ulusal kimliğin inşasında müzik, yeni rejimin ideolojik hedeflerini destekleyen önemli bir araç olarak görülmüştür. Bu süreçte ulusalçılık, müzikte Batı teknikleri ile Türk halk müziği ve geleneksel makamların sentezlenmesi olarak tanımlanmıştır. Cumhuriyet’in kültür politikaları çerçevesinde ortaya çıkan Türk Beşleri (Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey), bu yeni ulusal müzik anlayışının en önemli temsilcileri olmuşlardır (Say, 1992; İlyasoğlu, 1998).

Mustafa Kemal Atatürk’ün kültür politikaları, modernleşme ve Batılılaşma ile ulusal kimliği bir araya getirmeyi amaçlamıştır. Atatürk, 1934’te Meclis’te yaptığı konuşmada “Türk ulusal musikisi, Türk halk musikisi ve Batı tekniklerinin kaynaşmasından doğacaktır” diyerek yeni müzik anlayışının çerçevesini çizmiştir (Atatürk, 1934/1997). Ziya Gökalp’in “Türkçülüğün Esasları” adlı eserinde dile getirdiği “Hars” ve “Medeniyet” ayrımı, bu

politikaların düşünsel temelini oluşturmuştur. Gökalp'e göre medeniyet evrensel, hars ise milli unsurları içerir. Dolayısıyla Batı'nın teknik ve bilimsel yönü alınmalı, milli kültür korunmalıydı (Gökalp, 1976). Bu yaklaşım, müzikte de halk türkülerinin derlenerek çağdaş Batı formlarıyla işlenmesi fikrine temel oluşturmuştur. 1930'lu yıllarda Musiki Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuarı ve Halkevleri aracılığıyla hem müzik eğitimi hem de halk müziği derlemeleri teşvik edilmiş, böylece Cumhuriyet'in kültürel reformu ulusal bir müzik anlayışına yönelmiştir (Behar, 1987).

Türk Beşleri, Cumhuriyet'in müzik alanında yetiştirdiği ilk kuşak besteciler olarak, Batı müzik eğitimi almış ve yurda döndüklerinde ulusal müziğin inşasında aktif rol üstlenmişlerdir (İlyasoğlu, 1998). Onların ortak hedefi, halk müziğini çağdaş Batı müzik teknikleriyle birleştirerek hem ulusal hem evrensel bir müzik yaratmaktır. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991): Saygun, Türk Beşleri'nin en tanınmış üyesidir. Halk müziği derlemeleri yapmış, oratoryo ve operalarıyla Türk kimliğini uluslararası sahneye taşımıştır. *Yunus Emre Oratoryosu* (1946), mistik ve ulusal öğeleri Batı oratoryo formunda birleştirerek Türk müziğinin evrensel tanınırlığını sağlamıştır (Saygun, 1991). UNESCO'nun desteğiyle dünyada seslendirilmiş ve Türkiye'nin kültürel temsilinde simge olmuştur (Behar, 1987). Saygun, aynı zamanda Bela Bartók ile 1936'daki Anadolu derleme gezisinde görev almış, halk ezgilerinin bilimsel yöntemlerle incelenmesine katkıda bulunmuştur (Behar, 1987). Ulvi Cemal Erkin (1906-1972): Erkin, senfonik müzikte ulusal öğeleri başarıyla kullanan bir besteci olmuştur. *Köçekçe* (1943), halk oyunlarının ritmik yapısını orkestral bir üslupla işleyerek ulusal müziğin en önemli örneklerinden birini ortaya koymuştur. *Piyano Konçertosu* (1942) ve *Köyde* gibi eserlerinde halk ezgileri ve ritimlerini Batı formlarıyla birleştirmiştir (İlyasoğlu, 1998). Erkin'in müziği, modern Batı senfonizmi ile Anadolu'nun dans ve ezgilerinin sentezini temsil eder. Necil Kazım Akses (1908-1999): Akses, Türk Beşleri içinde en çok modernist üsluba yönelmiş isimdir. Schönberg'in öğrencisi olmuş, atonal teknikleri halk müziğiyle kaynaştırmaya çalışmıştır. *Çiftetelli* ve *Ağutlar* adlı eserleri, halk ezgilerini modernist bir dille yorumlamıştır. Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunda önemli görevler üstlenmiş, eğitimci kimliğiyle ulusal müziğin kurumsallaşmasına katkı sağlamıştır (Aracı, 1999). Hasan Ferit Alnar (1906-1978): Alnar, özellikle Türk halk çalgılarının Batı müziğinde kullanımıyla öne çıkar. *Kanun Konçertosu*, geleneksel Türk çalgısı olan kanunu Batı senfonik formuna taşıyarak eşsiz bir sentez yaratmıştır. Halk müziği ve klasik Türk musikisinin makamlarını eserlerinde işleyerek diğer Beşler'den ayrılan bir yön kazanmıştır (Say, 1992). Cemal Reşit Rey (1904-1985): Rey, özellikle operetleri ve şarkılarıyla Türk ulusalcılığını popüler kültürle buluşturmuştur.

Lükiis Hayat opereti, Cumhuriyet'in gündelik yaşamına dair modernleşme ve kentleşme temalarını taşımıştır. Senfonik şiirleri ve piyano eserlerinde İstanbul'un kültürel atmosferini yansıtmıştır (İlyasoğlu, 1998) Rey, diğer Beşler'e kıyasla halk müziğine daha az yönelse de popüler üslubu sayesinde geniş halk kitlelerine ulaşmıştır.

Türk Beşleri, Cumhuriyet'in ulusal kimlik inşasında müziğin rolünü kurumsallaştırmıştır. Ankara Devlet Konservatuarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Halkevleri konserleri aracılığıyla ulusal müzik politikalarının halka ulaşmasında öncü olmuşlardır (Tura, 1983). Türk Beşleri'nin eserleri günümüzde de konser repertuvarlarında yer almakta; onların çalışmaları, sonraki kuşak besteciler için bir ulusal müzik anlayışının temellerini oluşturmaktadır (İlyasoğlu, 1998; Behar, 1987). Türkiye'de ulusalcılık ve müzik, Cumhuriyet'in ideolojik ve kültürel reformlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Atatürk'ün modernleşme vizyonu, Ziya Gökalp'in düşünceleri ve halk müziği derlemeleri, Türk Beşleri'nin yaratıcılığıyla birleşerek ulusal müziğin temelini oluşturmuştur. Saygun'un evrensel oratoryoları, Erkin'in halk danslarını orkestral dile taşıyan eserleri, Akses'in modernist denemeleri, Alnar'ın geleneksel çalgıları Batı formuna uyarlaması ve Rey'in popüler operetleri, Türk müziğinde ulusal kimliğin farklı boyutlarını yansıtmıştır. Bugün Türk Beşleri, yalnızca bir müzik kuşağını değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in kültürel devrimini temsil etmektedir. Onların mirası, Türkiye'nin müzik tarihindeki ulusalcılık anlayışının en somut ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Aracı, 2001, Tura 1983).

İkinci kuşak Ulusalçı besteciler: Bu kuşak, Beşler'in açtığı yolu sürdürmüş, halk müziği motiflerini Batı formları içinde işlemeye devam etmiştir.

Bülent Tarcan (1914-1991): Halk müziği etkilerini senfonik eserlerine taşımış, "Senfoniatta"sında yerel motifleri modern orkestrayla bütünleştirmiştir (Say, 2002). Ekrem Zeki Ün (1910-1987): "Atatürk Senfonisi" ile Cumhuriyet ideallerini müzikte ulusalcı bir anlayışla yansıtmıştır. Nevit Kodallı (1925-2009): Özellikle operaları ve bale müzikleriyle halk temalarını işleyerek ulusalcı çizgiyi devam ettirmiştir (*Van Gogh Operası, Atatürk Oratoryosu*). Ulvi Yücelen (1924-2014): Türk halk dansları ve ritimlerini çok sesli müzikte kullanan isimlerden biridir (Ayдын. 2013).

1960'lı yıllardan sonra modernist ve deneysel eğilimler ağırlık kazansa da ulusalcılık büsbütün kaybolmamış, özellikle halk müziği kaynaklı modal yaklaşımlar sürdürüldü. Ferit Tüzün (1929-1977): *Çayda Çıra Balesi* ulusalcı bir çizginin en parlak örneklerindendir. Anadolu folklorunu sahne sanatına taşımıştır. İlhan Usmanbaş (1921-2021): Daha çok modernist tekniklere

yönelmiş olsa da, halk ezgilerini zaman zaman soyut formlar içinde işlemiştir. Faik Canselen (1928-2008), Cumhuriyet dönemi kuşağının önemli bestecilerinden olup özellikle çok sesli koro düzenlemeleriyle Türk halk ezgilerini çağdaş ulusal bir anlayış içinde işleyen bir müziktçidir. Muammer Sun (1932-2021): Halk müziğini eğitsel ve sanatsal düzeyde çok sesli düzenlemelerle işleyerek “ulusal müzik” anlayışının 20. yüzyıl sonundaki en güçlü temsilcisi olmuştur. TRT için yaptığı çok sesli koro düzenlemeleri, Cumhuriyet ulusalcılığının devamıdır. Yalçın Tura (1934-): Hem makam müziği hem de halk müziği öğelerini çok sesli bir yaklaşımla birleştirmiştir. Özellikle film müzikleri ve senfonik eserlerinde ulusal temalar ağır basar (Bayındır Uluskan, 2022; Kurtçu & Kurtçu, 2021).

2. 21. Yüzyılda Müzikte Ulusalcılık

21. yüzyıl, müzik tarihinde ulusalcılığın yeniden tanımlandığı bir dönem olmuştur. Küreselleşme, dijital teknolojiler, göç hareketleri, çok kültürlü toplum yapıları ve postmodern estetik anlayışları, ulusal kimlik ile müzik arasındaki ilişkiye farklı boyutlar kazandırmıştır. 19. yüzyılda halk ezgilerinin sanatsal müziğe aktarılmasıyla ortaya çıkan ulusalcılık anlayışı, günümüzde melezleşmiş, çok katmanlı ve farklı estetik yönelimlerle varlık göstermektedir. Artık mesele, yalnızca “ulusal müzik nasıl inşa edilir?” değil, “ulusallık küresel dolaşım içinde nasıl yeniden anlam kazanır?” sorusuna kaymıştır.

2.1. 21 Yüzyılda Çalgı, Orkestra ve Koro Müziğinde Ulusal Eğilimler

21.yüzyıl müziği, küreselleşmenin getirdiği estetik çeşitlilikle birlikte ulusal kimliklerin yeniden sahnede görünür olduğu bir dönemdir. Besteciler, kendi halklarının geleneksel ezgilerini, ritimlerini ve enstrümanlarını çağdaş orkestra ve koro müziğine taşıyarak hem kültürel kimliklerini korumakta hem de uluslararası bir estetikle harmanlamaktadırlar. Bu çerçevede Hindistan’dan Çin’e, Avrupa’dan Japonya ve Kore’ye, Arap Yarımadası’ndan İspanya, Rusya ve Doğu Avrupa’ya kadar pek çok farklı coğrafyada ulusal eğilimler gözlemlenmektedir.

Hindistan’da A. R. Rahman, daha çok film müziğiyle bilinse de senfonik eserleriyle de öne çıkmaktadır. Hint ragalarını Batı armonisiyle birleştiren *Connections* ve çeşitli koro düzenlemeleri, ulusal motifleri evrensel bir sahneye taşımaktadır (Beaster-Jones, 2015). Benzer biçimde L. Subramaniam, klasik Karnatik müziği ile senfonik orkestrayı kaynaştırarak keman ve orkestra için yazdığı konçertosunda Hint melodik yapısını çağdaş konser ortamına uyarlamıştır. Ayrıca genç kuşak besteciler, Sanskrit metinlerini Batı

polifonisiyle işleyerek Hindistan kimliğini evrensel çok seslilik içinde yeni bir boyuta taşımaktadır (Bakhle, 2005).

Çin’de Tan Dun, *Water Concerto* ve *Earth Concerto* gibi eserlerinde geleneksel Çin çalgılarını orkestraya dâhil etmiş, doğa felsefesini ve Çin estetiğini evrensel konser diliyle buluşturmuştur (Zhu, 2021). Bright Sheng, Çin halk ezgilerini, pentatonik yapıları ve Peking Opera öğelerini senfonik yapıtlarına taşımış, *China Dreams Symphony* ile modern ulusalcılığın önemli temsilcilerinden biri olmuştur (Chang, 2007). Chen Yi ise koro ve orkestra için yazdığı eserlerde Çin halk şarkılarını çağdaş armonilerle işlemiş; *Chinese Myths Cantata* örneğinde olduğu gibi ulusal anlatıyı çok sesli bir forma dönüştürmüştür (Locke, 2009).

Japonya’da Tōru Takemitsu’nun ardından gelen kuşak, Japon estetiğini modern orkestrayla harmanlamayı sürdürmüştür (Wilson, 2004). Joe Hisaishi, daha çok film müzikleriyle tanınsa da senfonik düzenlemelerinde Japon melodik çizgilerini Batı senfonizmiyle kaynaştırmıştır (Galliano, 2002). Kore doğumlu olup uzun yıllar Japonya’da çalışan Unsuk Chin ise eserlerinde Uzakdoğu ses estetiği ile Batı modernizmini buluşturmaktadır (Griffiths, 2010). Japon koro dünyasında ise Budist metinlerin çağdaş çok sesli uyarlamaları dikkat çekmektedir.

Kore’de Isang Yun’un modernist mirası 21. yüzyılda da etkisini sürdürmüş, besteciler geleneksel çalgılar olan gayageum ve daegeumu orkestrayla bir araya getirmişlerdir (Pang, 2013). Berlin merkezli çalışan Unsuk Chin de Kore kimliğini modern müziğe taşımış, *Cantatrix Sopranica* ve *Violin Concerto* gibi eserlerinde Kore ezgilerine göndermeler yapmıştır (Cross, 2011). Ayrıca Kore koro müziğinde halk ezgileri polifonik düzenlemelerle sahnelenmekte, özellikle “Arirang” teması çağdaş koro repertuarında sıkça işlenmektedir (Kim, 2017).

Arap Yarımadası’nda Lübnanlı Marcel Khalife, ud ve orkestrayı bir araya getiren konser eserleriyle Arap müziğini evrensel dile taşımış, *Symphony of Return* gibi yapıtlarında ulusal temaları işlemiştir (Racy, 2003). Suriyeli besteci Zaid Jabri, savaş sonrası göç deneyimini orkestra eserlerinde yansıtmış, Arap makamlarını çağdaş armonilerle kaynaştırmıştır (Krispijn, 2010). Körfez ülkelerinde ise son dönemde ulusal festivaller aracılığıyla koro ve orkestra eserlerinde Arap şiirleri çağdaş bestecilerce işlenmektedir.

İspanya’da Cristóbal Halffter, ulusalcılığı çağdaş avant-garde ile birleştirmiş ve 21. yüzyılda da iç savaş ve kimlik temalarını işleyen eserler vermiştir (Hess, 2018). Leonardo Balada, Katalan ezgilerini orkestral eserlerine taşımış, halk müziği ile senfonik dili kaynaştırmıştır (Ivanov,

2018). İspanyol koro müziğinde flamenco etkili polifonik düzenlemeler öne çıkmakta; yeni İspanyol ulusalcılığı, hem yerel dans ritimlerini hem de Latin Amerika etkilerini barındırmaktadır.

Rusya’da Sofia Gubaidulina, dinsel ve ulusal kimlik temalarını çağdaş orkestral dilde işlemiş, *In tempus praesens* gibi eserlerinde Rus ruhaniyetini modern armonilerle birleştirmiştir (Medic, 2009). Rodion Shchedrin, halk temalarını modernist bir yaklaşımla işleyerek 21. yüzyıla taşımıştır (Frolova-Walker, 2007). Ayrıca günümüz Rus koro müziğinde Ortodoks ilahileri çağdaş çok seslilikle yeniden işlenmekte ve dini kimlik ulusal müzik aracılığıyla güçlenmektedir.

Doğu Avrupa’da Estonyalı Arvo Pärt, Tintinnabuli tekniğiyle hem ulusal kimliği hem de evrensel spiritüel müziği temsil etmektedir (Hillier, 1997). *Tē Deum* ve *Da pacem Domine* gibi koro eserleri, ulusal ruhu evrensel estetikle buluşturmaktadır. Polonyalı Henryk Górecki, *Symphony of Sorrowful Songs*’ta Polonya kimliğini ve Katolik mistisizmini modern müzikle harmanlamış, etkisi 21. yüzyılda da devam etmiştir (Thomas, 1997). Macar besteci György Kurtág, ulusal motifleri minimal formlarla işleyerek modernist bir ulusalcılık çizgisi yaratmıştır (Kinderman, 2016). Balkan ülkelerinde ise halk dansları ve ezgileri çağdaş koro repertuvarında sıkça kullanılmaktadır; örneğin Bulgar besteci Georgi Andreev’in eserleri, ulusal kimliği modern koro estetiğiyle birleştirmektedir.

2.2. Yeni İskandinav ve Macar Bestecilerinde Ulusalculuk

İskandinavya ve Macaristan, 21. yüzyılda ulusal kimliği farklı biçimlerde yeniden üretmeye devam etmektedir.

Anders Hillborg (İsveç), orkestral eserlerinde İskandinav doğasının dramatik karakterini çağdaş renklerle işler. Bent Sørensen (Danimarka), melankolik üslubuyla İskandinav estetiğini evrensel sahneye taşır. Péter Eötvös (Macaristan), çağdaş müzikte ulusal mirası deneysel bir estetikle sürdürmektedir. László Dubrovay ve György Kurtág, Macar müziğinin Bartók sonrası modernist mirasını soyut bir estetik içinde yaşatmışlardır. Kurtág’ın piyano minyatürleri, halk melodilerini doğrudan kullanmasa da, Macar ses evrenini minimal ve yoğun bir şekilde yeniden üretir (Kinderman, 2016). Bu bestecilerde ulusalcılık, doğrudan folklor aktarımından çok, coğrafi ruh, tarihsel hafıza ve estetik duyarlılığın modern dillerle ifade edilmesi biçiminde görülmektedir.

21. yüzyılda ulusalcılığın estetik yönü, katı bir saflık arayışından ziyade “melezlik” ve “çok katmanlılık” üzerine kuruludur. Ulusal müzik, artık yalnızca bir milletin kendine özgü sesi değil, aynı zamanda küresel dolaşım

içinde yeniden üretilen bir kimlik deneyimidir (Born & Hesmondhalgh, 2000).

2.3. Göç ve Ulusal Kimlik

Göçmen toplumlar, müzik aracılığıyla hem geldikleri ülkenin kültürel hafızasını taşımakta hem de yaşadıkları ülkenin müzik gelenekleriyle etkileşim kurmaktadır. Almanya'daki Türk rap müziği, bunun güçlü bir örneğidir: Almanca ve Türkçe sözler, göçmen kimliğin melez doğasını yansıtırken, aynı zamanda ulusal aidiyetin yeniden yorumlanmasını sağlamaktadır (Güney vd., 2013).

Afrika kökenli toplumların hip-hop ve caz üzerindeki etkisi, ulusal kimliğin yalnızca coğrafi sınırlara bağlı olmadığını, farklı ülkelerde ve kültürlerarası bağlamlarda da yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu toplumların deneyimleri, müzikte ulusalcılığı tek merkezli olmaktan çıkarıp çok sesli bir olguya dönüştürmektedir (Güney vd., 2013).

2.4. Politik Ulusalcılığın Yeni Biçimleri

20. yüzyılda müzik, hâlâ politik ulusalcılığın taşıyıcısıdır; fakat bu kez daha çok toplumsal hareketler aracılığıyla işlev görmektedir. Arap Baharı'nda Tunuslu rap sanatçısı El Général'in şarkıları, ulusal direnişin sembolü haline gelmiştir (LeVine, 2012). Ukrayna'daki Euromaidan protestolarında halk şarkıları ve modern pop parçaları, ulusal dayanışmanın aracı olarak seslendirilmiştir. Latin Amerika'da yerli toplumların müzikleri, çevre ve toprak hakları mücadelelerinde politik bir kimlik söylemi üretmektedir.

Benzer şekilde, Hong Kong'daki 2019 demokrasi protestolarında "Glory to Hong Kong" adlı şarkı, kolektif bir ulusal kimlik ifadesine dönüşmüş; Şili'de kadın hareketlerinin marşı haline gelen "Un violador en tu camino" (Las Tesis kolektifi) ulusalcılıkla toplumsal cinsiyet eşitliği taleplerini birleştirmiştir. ABD'de Black Lives Matter hareketinde "This is America" (Childish Gambino) gibi eserler, ulusal kimliğin ırksal eşitsizlik bağlamında yeniden tartışılmasına aracılık etmiştir. Türkiye'de ise bazı protestolarında yeniden yorumlanan marşlar ve anonim ezgiler, toplumsal direnişi ulusal kültürel sembollerle bütünleştirmiştir. Müzik bu yönüyle, ulusal kimliği devlet merkezli değil, halkın kendi eylemliliği üzerinden yeniden kurmaktadır.

2.5. Avant-garde Müzik ve Ulusalcılık

21.yüzyılda avant-garde müzik, ulusal kimliği doğrudan folklor alıntlarıyla değil; doğa, bellek ve mekânsal deneyim gibi unsurları işitsel malzemeye dönüştüren yeni tekniklerle yeniden kuruyor. Kaija Saariaho,

spektral yazının renkçi duyarlılığını Kuzey doğasının imgelemine bağlarken, orkestral metallerde ve elektronik dokularda “ışık/yoğunluk” geçirgenliklerini Fin lirizmiyle kaynaştırır; L’Amour de Loin ve geç dönem orkestral yapıtları bu poetikayı açık eder (Griffiths, 2010). Magnus Lindberg’de ise ulusal vurgu, doğrudan ezgisel alıntıdan çok, ritmik yoğunluk, genişletilmiş orkestrasyon ve kütesel form üzerinden İskandinav dramtizminin soyut bir izlenimine dönüşür (Griffiths, 2010). Esa-Pekka Salonen’in besteciliği ve şefliği, Finlandiya modernizminin evrenselleşen bir vitrini gibi işledi; yüksek enerjili dokular ve şeffaf katmanlama, “ulusallık-modernizm” ikiliğini çatıştırmak yerine geçirgenleştirir (Griffiths, 2010).

Merkez ve çevre ilişkisi bağlamında Doğu Avrupa avant-gardı, ulusal hafızayı modernist dillerle kat eder: Sofia Gubaidulina’da ruhani/etik gerilimler ile timbral keşifler Rus kültürel dünyasının metafizik yükünü çağdaş bir “ayın” dramaturjisine çevirir (Medic, 2009). Arvo Pärt’ın tintinnabuli tekniği, minimalist ekonomiyle Estonya’nın dinsel-törenselleşen duyarlılığını evrensel bir sadeliğe aktarır; bu, “ulusal olanın sessizlik ve yankı” üzerinden soyutlanmasıdır (Hillier, 1997). Macar hattında Ligeti ve sonrasında Péter Eötvös, yerel belleği açık işaretlerden ziyade mikro-zaman, uzamsal sahneleme ve tiyatral formla imler; Ligeti’nin metrik illüzyonları ve Eötvös’ün opera-konseptleri, “Bartók sonrası” kimliği deneycilikle günceller (Steinitz, 2003; Griffiths, 2010).

Polonya örneğinde, Lutosławski ve Penderecki’nin (özellikle erken dönem sonoristik yazı) kurduğu miras, 21. yüzyılda ulusal trajedi ve anma temalarını doku-merkezli bir orkestral retorikle sürdürmenin imkânlarını gösterir (Thomas, 1997). Koreli Unsuk Chin, timbral virtüozite, jestsel hız ve ironik teatraliteyle Doğu Asya duyarlılığını küresel modernizmin içine “yerleştirir”; bu, kimliğin stilistik melezlik olarak kurulmasıdır (Cross, 2011). Bütün bu hat, avant-gardın ulusalcılığı “işitsel coğrafya” olarak yeniden tanımladığını düşündürür: kimlik artık doğrudan halk malzemesinin tematik alıntısı değil, tını, zaman ve mekân algısının kompozisyonel örgütlenişidir. Böylece ulusalcılık, doğa/topografya, tarihsel bellek ve ritüelin soyut müzikal modellere çevrildiği bir estetik sahaya dönüşür (Griffiths, 2010; Hillier, 1997; Medic, 2009).

2.6. Yeni Klasik (Neo-Classical ve Post-Minimalist) Yaklaşımlar

21. yüzyılda yükselen “yeni klasik” veya “post-minimalist” akımlar da ulusalcılıkla ilişkilidir. Bu akım, tonal merkezlilik, sade armoniler ve ritmik tekrarlarla modern bir lirizme yönelmiştir.

Ólafur Arnalds ve Jóhann Jóhannsson (İzlanda), İskandinav coğrafyasının sessizlik, yalnızlık ve doğa imgelerini minimalist piyano ve yaylı eserlerinde dile getirmişlerdir. Bu müzikler, “İzlanda kimliği”nin küresel sahnede markalaşmasına katkı sağlamıştır.

Max Richter (Almanya-İngiltere), neo-klasik estetiği politik temalarla birleştirerek (örneğin *Sleep, Voices*) küresel sorunlara ulusal perspektifler eklemiştir.

Péter Eötvös (Macaristan) çağdaş opera ve orkestra eserlerinde ulusal motiflere yer vermese de, Bartók’un mirasını modern elektronik ve orkestral tekniklerle sürdürmüştür; böylece Macar kimliğini çağdaşlaştırmıştır.

Yeni klasik akımlar, ulusal kimliği daha çok “duygusal atmosfer” üzerinden taşımakta; doğa, tarih ve kolektif hafıza gibi unsurları minimal bir estetikle küresel dinleyiciye ulaştırmaktadır.

2.7. Küreselleşme ve Post-Ulusal Yaklaşımlar

Dijitalleşme ve küreselleşme, ulusal müziklerin yalnızca yerel sınırlar içinde kalmayıp küresel dolaşıma girmesini sağlamıştır. Spotify, YouTube, Bandcamp gibi platformlar, Anadolu’da üretilmiş bir halk türküsünün New York’ta veya Tokyo’da dinlenmesine, Norveç’in kuzeyinde kaydedilmiş bir halk melodisinin Brezilya’da elektronik altyapılarla yeniden düzenlenmesine imkân tanımaktadır (Regev, 2013).

Küresel dolaşım içinde ulusal müzik, kimi zaman “marka” değeri kazanmıştır. K-Pop örneğinde olduğu gibi, müziğin dili ve estetiği Kore kültürel kimliğini yansıtsa da, üretim biçimleri Batı pop endüstrisiyle bütünleşmiştir (Kim, 2017). Burada ulusal kimlik, hem özgün hem de evrensel olanın melez bir formudur. Benzer bir durum Latin Amerika’daki reggaeton ve Türkiye’deki Anadolu-pop füzyonunda da gözlenmektedir.

Ulusalçılığın 21. yüzyıldaki en belirgin yönelimlerinden biri, hibrit müzik üretimleridir. Geleneksel çalgılar elektronik altyapılarla birleşmekte, halk melodileri caz ve rock düzenlemelerinde yeniden hayat bulmaktadır. Yo-Yo Ma’nın Silk Road Ensemble’ı, farklı kültürlerin müzik geleneklerini bir araya getirerek “küresel ulusalcılık” örneği sunmaktadır (Impey, 2009). Goran Bregović, Balkan çalgılarını rock ve elektronik müzikle harmanlayarak Balkan kimliğini küresel popüler kültürde görünür kılmıştır. Mercan Dede, ney ve sufi müziği motiflerini elektronik altyapılarla birleştirerek Türkiye’nin kültürel mirasını küresel elektronik müzik sahnesine taşımıştır (Özbek, 2012). Bu tür hibritleşmeler, ulusal kimliğin sınırlarının geçirgen hale geldiğini; farklı kültürlerle etkileşim içinde yeniden üretildiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Abraham, G. (1943). *Studies in Russian Music*. Oxford University Press.
- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Rev. ed.). Verso.
- Aracı, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. Yapı Kredi Yayınları.
- Atatürk, M. K. (1997). *Nutuk* (1934 TBMM konuşmaları ve metinleriyle). Türk Tarih Kurumu.
- Bakhle, J. (2005). *Two Men and Music: Nationalism in the Making of an Indian Classical Tradition*. Oxford University Press.
- Bayındır Uluskan, S. (2022). The first national music competition held after the *alaturca* music ban (1 January–15 May 1935). *Atatürk Yolu Dergisi*, 70, 1–28. <https://doi.org/10.46955/ankuayd.1151517>
- Beaster-Jones, J. (2015). *Bollywood Sounds: The Cosmopolitan Mediations of Hindi Film Song*. Oxford University Press.
- Beckerman, M. (2003). *Dvořák and His World*. Princeton University Press.
- Behar, C. (1987). “Ziya Gökalp, Mahmut Ragıp ve Klasik Türk Musikisi”, *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayınları, pp. 93-106.
- Benestad, E., & Schjelderup-Ebbe, D. (2001). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. University of Nebraska Press.
- Benestad, E., & Schjelderup-Ebbe, D. (2001). *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. University of Nebraska Press.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*. Routledge.
- Bohlman, P.V. (2004) *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Oxford: ABC Clio.
- Born, G., & Hesmondhalgh, D. (2000). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. University of California Press.
- Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi*. Clarendon Press.
- Campo-Bowen, C. (2025). Building the operatic village: Composers, ethnicity, and Czech identity. In *Visions of the village: Ruralness, identity, and Czech opera* (Chap. 2). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/9780197602065.003.0002>
- Cannistraro, P. V., & Sullivan, B. (1993). *Il Duce's Other Woman: Mussolini's Private Life*. William Morrow.
- Chang, P. (2007). Bright Sheng's music: An expression of cross-cultural experience Illustrated through the motivic, contrapuntal and tonal treatment

- of the Chinese folk song *The Stream Flows*. *Contemporary Music Review*, 26(5–6), 619–633. <https://doi.org/10.1080/07494460701653044>
- Choksy, L. (1999). *The Kodály Method I: Comprehensive Music Education, 1*. Prentice Hall.
- Christophersen, B. M. (2011). Johan Svendsen's lost or unfinished symphony: Elaborating sketches for performance. *Studia Musicologica Norvegica*, 37(1), 33–73. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2960-2011-01-03>
- Clapham, J. (1972). *Smetana*. J. M. Dent and Sons.
- Crane-Walczyk, J. (2011). An overview of Bohuslav Martinů's piano style with a guide to analysis and interpretation of the *Fantasie et Toccata*, H. 281 (Doctoral dissertation). Arizona State University.
- Cross, J. (2011). "Unsub Chin and the Aesthetics of Contemporary Modernism." *Tempo*, 65(2), 22–33.
- Cross, J. (2011). Unsub Chin and the aesthetics of contemporary modernism. *Tempo*, 65(2), 22–33.
- Emerson, C., & Oldani, R. W. (1994). *Modest Musorgsky and Boris Godunov : myths, realities, reconsiderations*. Cambridge University Press.
- Fairclough, P. (2016). *Classics for the masses: Shaping Soviet musical identity under Lenin and Stalin*. Yale University Press.
- Frolova-Walker, M. (2007). *Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin*. Yale
- Galliano, L. (2002). *Yōgaku: Japanese Music in the 20th Century*. Scarecrow Press
- Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell.
- Gillies, M. (1993). *Bartók Remembered*. Faber & Faber.
- Gökarp, Z. (1976). *Türkçülüğün Esasları*. Milli Eğitim Basımevi.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Güney, S.; Pekman, C. ve Kabaş, B. (2013). Sokaklardan "club"lara: Alman-Türk gençliğinin müzik serüveni, *Sosyoloji Dergisi*, 3. Dizi, 27. Sayı, 2013/2, 251-271
- Hepokoski, J. (1993). *Sibelius: Symphony No. 5*. Cambridge University Press.
- Hess, C. (2018). "Music and Memory in Contemporary Spain: Halffter and the Politics of Identity." *Twentieth-Century Music*, 15(3), 345–362.
- Hillier, P. (1997). *Arvo Pärt*. Oxford University Press.
- Horowitz, J. (2021). *Dvořák's Prophecy and the Vexed Fate of Black Classical Music*. W. W. Norton.
- Impey, A. (2009). Global Soundtracks: Worlds of Film Music. *Ethnomusicology Forum*.

- Isted, L. (1993). *Modal structures in European art music (1870–1939): Extended diatonicism in music by the Russian Nationalists, Sibelius, Vaughan Williams and Holst* (Doctoral dissertation). University of Bristol.
- Ivanov, I. (2018). *Leonardo Balada and surrealism in music* (Master's thesis, University of Nevada, Las Vegas). UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones, 3267. <https://doi.org/10.34917/13568503>
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*. Pan Yayıncılık.
- Karas, J. (1985). *Music in Terezín, 1941–1945*. Beaufort
- Kelly, B. (2013). *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939*. Boydell Press.
- Kim, Y. (Ed.). (2017). *The Routledge handbook of Korean culture and society*. Routledge.
- Kinderman, W.(2016). Kurtág, György (1926--). In *The Routledge Encyclopedia of Modernism*. Taylor and Francis. Retrieved 3 Oct. 2025, from <https://www.rem.routledge.com/articles/kurtag-gyorgy-1926>. doi:10.4324/9781135000356-REM576-1
- Knust, M. (2018). 20th-century music in Sweden: An overview. *Musicological Annual*, 54(2), 31–43. <https://doi.org/10.4312/mz.54.2.31-43>
- Krispijn, T. (2010). Music in the Syrian City of Ebla in the Late Third Millennium B.C. *Iconea* 2009-2010. <https://doi.org/10.31826/9781463233853-008>
- Kurtçu, E., & Kurtçu, G. (2021, June 12–14). *Yalçın Tura ve Çağdaş Türk müziğine katkıları*. In *Uluslararası Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Sempozyumu (International Music and Fine Arts Education Symposium)*.
- Lendvai, E. (1971). *Béla Bartók: An Analysis of His Music* Kahn & Averill.
- Levi, E. (1994). *Music in the Third Reich*. St. Martin's Press.
- LeVine, M. (2012). Music and the Aura of Revolution. *International Journal of Middle East Studies*, 44(4), 794–797. <http://www.jstor.org/stable/23280436>.
- Ling, J. (1997). *A History of European Folk Music*. University of Rochester Press.
- Locke, R. (2009). *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge University Press.
- Lockspeiser, E. (1962). *Debussy: His Life and Mind*. Cambridge University Press.
- Maes, F. (2002). *A History of Russian Music: From Kamarinskaya to Babi Yar* (A. Pomerans & E. Pomerans, Trans.). University of California Press.
- Malcolm, N. (1990). *George Enescu: His Life and Music*. Toccata Press.
- Medic, I. (2009). [Review of Sofia Gubaidulina: A Biography, by M. Kurtz, C. K. Lohmann, & M. H. Brown]. *Music & Letters*, 90(2), 311–313. <http://www.jstor.org/stable/20532915>
- Millington, B. (1992). *Wagner*. Princeton University Press.

- Morrison, S. (2001). *Russian opera and the symbolist movement*. University of California Press.
- Mylonas, H., & Tudor, M. (2023). Varieties of nationalism: communities, narratives, identities (B. R. Schneider & R. B. Riedl, Eds.; 1st ed.). Cambridge University Press.
- Neuschwander, D. J. (2012). *Music in the Third Reich*. Musical Offerings, 3(2), 93–108. <https://doi.org/10.15385/jmo.2012.3.2.3>.
- Özbek, M. (2012). “Mercan Dede: Sufi Müziğinden Elektronik Füzyona.” *Töplumsal Tarih*, 216, 42–49.
- Pamir, L., (1981). Müzikte Yaratıcının Gücü, Birinci Baskı, Kültür Bakanlığı Yayınları, Emel Matbaası.
- Pang, I. (2013). “National Identity and the Music of Isang Yun.” *Korean Studies*, 37(1), 105–122.
- Peno, V., & Vesić, I. (2018). From myth to reality: Stevan Stojanović Mokranjac and Serbian church music. *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*, 54(1), 49–58. <https://doi.org/10.4312/mz.54.1.49-58>
- Racy, A. (2003). *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge University Press.
- Regev, M. (2013). *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge: Polity. 224pp. ISBN 978-0-7456-6173-5
- Rice, T. (1994). *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. University of Chicago Press.
- Sakallieros, G. (2012). Diverging from an established Greek musical nationalism: Aspects of modernism in the works of Dimitri Mitropoulos, Nikos Skalkottas, Dimitrios Levidis and Harilaos Perpeßas, during the 1920s and 30s. *Muzikologija*, 12, 183–206. <https://doi.org/10.2298/MUZ1212183S>
- Say, A. (1992). *Müzik Ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1991). *Atatürk ve Musiki*. Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Shi, W. (2024). An analysis of the development of Russian “nationalist” music in the 18th–early 20th century. *Transactions on Social Science, Education and Humanities Research*, 10, 1–12. Warwick Evans Publishing. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
- Solomon, M. (1998). *Beethoven*. Schirmer.
- Steinitz, R. (2003). *György Ligeti: Music of the Imagination*. Faber & Faber.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music, Vol. 3: The Nineteenth Century*. Oxford University Press.
- Tawaststjerna, E. (1976). *Sibelius* (Vol. 1–3). Faber & Faber.

- Thomas, A. (2005). *Polish Music since Szymanowski*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 384 pp. ISBN-13: 978-052-105472-0
- Tura, Y. (1983). Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi 6:1510 İstanbul: İletişim Yayınları
- Tyrrell, J. (2005). *Czech opera*. Cambridge University Press.
- Wilson, C. (2004). [Review of The Music of Tōru Takemitsu, by P. Burt]. *Music Analysis*, 23(1), 129–142. <http://www.jstor.org/stable/3700431>
- Zhu, L. (2021). Tan Dun's conception of organic music. *Russian Musicology*, (4), 116–125. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.116-125>