

**MÜZİK POLİTİKALARI VE MODERNLEŞME BAĞLAMINDA
CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK SANAT MÜZİĞİ
ALANINDAKİ BAŞLICA GELİŞMELER**

Aslı Ceren ŞANLIER

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

Eylül, 2011

Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

MÜZİK POLİTİKALARI VE MODERNLEŞME BAĞLAMINDA
CUMHURİYET DÖNEMİNDE
TÜRK SANAT MÜZİĞİ ALANINDAKİ BAŞLICA GELİŞMELER

Hazırlayan
Aslı Ceren ŞANLIER

Danışman
Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

AFYONKARAHİSAR 2011

AFYONKARAHISAR 2011

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans olarak sunduğum "Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Gelişmeler." adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça'da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16/09/2011

Aslı Ceren ŞANLIER



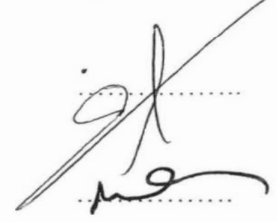
TEZ JÜRS KARARI VE ENSTTÜ ONAYI

JURI ÜYELER

Tez Danman Doç. Dr. F. Reyhan ALTLNAY

mza


Jüri Üyeleri Doç. Dr. U ur TÜRKMEN



Yrd. Doç. Dr. Mustafa Oner UZUN

Müzik Ana Sanat Dal Tezli Yüksek Lisans üncisi Asl Ceren ANLIER'in "**Müzik Politikalar ve Modernleme Ba lamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müzi i Alandaki Balca Gelimeler**" baki tezi 16.09.2011 günü saat 11:00'da lisansüstü E itim ve Ö retim Yönetmeliinin ilgili maddeleri uyarınca yukarda isim ve imzalar bulunan jüri üyeleri tarafından deerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mehmet KARA KA

MUDUR

ÖZET

MÜZİK POLİTİKALARI VE MODERNLEŞME BAĞLAMINDA CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK SANAT MÜZİĞİ ALANINDAKİ BAŞLICA GELİŞMELER

Aslı Ceren ŞANLIER

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Eylül 2011

DANIŞMAN: Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY

“Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler” başlıklı bu tezin amacı, Cumhuriyet Döneminde müzik üzerinden yürütülen kültür devrimlerinin, Osmanlı/Türk Müziğine etkilerini ve güdülen bu siyasetin Osmanlı/Türk müziğini ne yönde değiştirdiğinin incelenmesidir. Bu değişimlerin analizi Osmanlı dönemini de kapsayarak Cumhuriyet dönemine kadar uzanmıştır. Modernleşme akımıyla yaşanan birçok farklılaşma olgusu, toplumun yarattığı bir kültür olan müziği de içine almış ve Cumhuriyet Döneminde bir politika haline getirilmiştir. Osmanlı/Türk müziğinin kimlik sorgulamasıyla başlayan bu süreç, bu türün yasaklanmasıyla büyüyerek devam etmiştir. Bu yüksek lisans çalışmasında, bu yasaklamaların nedenleri olarak, dünyada gelişen olayların ve bu olayların getirdiği temel prensiplerin etkileri el verdiğince anlatılmıştır. Cumhuriyet Döneminde “milli müzik” adına yapılan çalışmalarla, müziğe dolayısıyla da topluma yeni bir yön çizilmesi hedeflenmiştir. Türk Modernleşmesi sürecinde müzik, olması gerektiği gibi sosyo-kültürel bir kavram olarak ele alınmış ve özellikle Cumhuriyet’in modernleşme planları

içerisinde önemli bir görev üstlenmiştir. Cumhuriyet'in ikinci yarısı olarak sayabileceğimiz 40'lı yıllardan 60'lara kadar olan süreçteki sosyal farklılaşmaların da müziği ne yönde etkilediği yapılan tez çalışmasında el verdiğince yer verilmiştir. Bu tez üç bölümden oluşmaktadır. Kavramlar bölümünde modernleşme kavramının analizi yapılmıştır, bu bölüm Türk modernleşmesinin modernleşme akımlarıyla ne yönde etkilendiği ve bu bağlamda müzikte yapılan modernizasyon çalışmalarının anlaşılmasına aracılık etmektedir. İkinci bölüm, Cumhuriyet döneminde müzik alanında yapılan çalışmalara yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise yapılan bu çalışmaların Osmanlı/Türk müziğini ne yönde etkilediği incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Türk Modernleşmesi, Müzik, Klasik Türk Müziği.

ABSTRACT

MUSIC POLICIES AND MAIN DEVELOPMENTS IN THE TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC WITHIN THE CONTEXT MODERNIZATION

Aslı Ceren ŞANLIER

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

September 2011

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Reyhan ALTINAY

The objective of this thesis titled of “Music Policies and Main Development in the Traditional Turkish Art Music within the Context Modernization” is to analyze the effects of the cultural revolutions carried out through music during the Republican era on Otoman/Turkish Classical Music and to investigate in what ways the policies followed changed Otoman/Turkish Classical Music. The analysis of these changes extended through the Republican era., encompassing the Otoman period. Many of the differentiation which emerged with the modernization movement encompassed music which is a kind of culture the society creates and it transformed into a policy in the Republican era. This process, beginning with the questioning the identity of Ottoman/Turkish Classical Music, continued with the prohibition of the Turkish Classical Music. In this post graduate thesis, the effects of the events across the world and basic principles brought about by these events on these prohibitions have been explained as much as possible. During this period, with the works performed in the name of “national music” a new direction was aimed to be given to the music and, in turn, to the society. In the process of Turkish Modernization, music was seen a social-cultural concept as it

needs to be and it assumed an important role within the modernization plans of the Republic. This thesis also includes in what ways music was influenced by the social differentiation during the decade from 1940s until 1960s, which can be considered the second half of the Republic. This thesis is comprised of three sections. In the sections of concepts, the concept of modernization has been analyzed. This section explains how the Turkish modernization process and gives us an understanding of the modernization process in music within this context. The second section deals with the work in the field of music in the Republican era. The third section dwells on how these works influenced Ottoman/Turkish Music.

Key Words: Modernization, Turkish Modernization, Music, Traditional Turkish Art Music.

ÖNSÖZ

“Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler” başlıklı bu yüksek lisans çalışması, 2010 – 2011 Akademik döneminde Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı yüksek lisans programı kapsamında hazırlanmıştır. Bu Yüksek lisans çalışmamın hazırlanması aşamasında benden emeğini esirgemeyen Danışmanım Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY hocama, bu yolda bana yardımlarını esirgemeyen Yrd. Doç. Mustafa UZUN, Doç. Dr. Uğur Türkmen ve Doç Dr. Kenan ÇAĞAN, Yrd. Doç. Adem GÜRBÜZ hocama teşekkür ederim.

Aslı Ceren ŞANLIER

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI ..	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	iiiv
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK ALANINDAKİ BAŞLICA GELİŞMELER	
1.MODERNLEŞME KAVRAMI VE TÜRK MODERNLEŞMESİ	4
2.MÜZİKTEKİ DEĞİŞİMİN ÖNCÜ AKTÖRLERİ	14
2.1.CEMAL REŞİT REY (1904 – 1985).....	15
2.2.ULVİ CEMAL ERKİN (1906 – 1973).....	16
2.3.HASAN FERİT ALNAR (1906 – 1978).....	17
2.4.NECİL KAZIM AKSES (1908 – 1999)	17
2.5.AHMET ADNAN SAYGUN (1907 – 1991)	18
2.6.HALİL BEDİİ YÖNETKEN (1889 – 1968)	19
2.7.RAUF YEKTA (1871 – 1935).....	19
2.8.HÜSEYİN SAADETTİN AREL (1880 – 1955)	21
2.9.SUPHİ ZÜHDÜ EZGİ (1869 – 1962)	22
2.10.MAHMUT RAGİP GAZİMİHAL (1900 – 1961).....	22
2.11.YUSUF ZİYA DEMİRCİOĞLU (1887(?) – 1976).....	23
3.TÜRK MÜZİĞİ – BATI MÜZİĞİ (ALATURKA – ALAFRANGA) TARTIŞMALARI	24
4.ULUSAL MÜZİK OLUŞTURMA ÇABALARI: MUSİKİ İNKİLÂBİ	31
İKİNCİ BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK ALANINDA KURUMSALLAŞMA	
1.MÜZİKTE KURUMSALLAŞMA VE ÖRGÜTLÜLÜK.....	45
1.1.MİLLİ MUSİKİ VE TEMSİL AKADEMİSİ TEŞKİLAT KANUNUN ÇIKARILMASI	45
1.2.KONSERVATUAR YÖNETMELİĞİ	46
2.CUMHURİYET DÖNEMİNDE BAŞLICA MÜZİK KURUMLARI.....	47
2.1.DÂRÜ’L ELHÂN KURUMU	47
2.2.ANKARA DEVLET KONSERVATUARI.....	50
2.3.HALKEVLERİ	52
2.4.MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ	55
3.MUSİKİ DERNEK VE CEMİYETLERİ.....	56
3.1.TERAKKİ-İ MUSİKİ MEKTEBİ	56
3.2.GÜLŞEN-İ MUSİKİ MEKTEBİ	56
3.3.DÂRÜ’T- TALİM- İ MUSİKİ	57
3.4.DARÜ’L – FEYZİ MUSİKİ.....	57
3.5.İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI	57
3.6.ŞARK MUSİKİ CEMİYETİ	58

3.7.İZMİR TÜRK MUSİKİSİ CEMİYETİ	58
3.8.ÜSKÜDAR MUSİKİ CEMİYETİ.....	58
3.9.İLERİ TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERNEĞİ	59
4.DİĞER DEVLET KONSERVATUARLARI.....	59
4.1. İTÜ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI.....	63
4.2.EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI ...	64
4.3.GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI.....	64
5.TRT KURUMUNDA MÜZİK TOPLULUKLARI VE TÜRK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI.....	65
6.DEVLET KLASİK TÜRK MUSİKİSİ TOPLULUKLARI.....	69
6.1.İSTANBUL KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU	70
6.2.ANKARA KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU	71
6.3.İZMİR KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU.....	71
6.4.BURSA KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU.....	72
6.5.ELAZIĞ KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU.....	72
6.6.DİYARBAKIR KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU	73
6.7.SAMSUN KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU	73
6.8.KÜLTÜR TURİZM BAKANLIĞI İSTANBUL DEVLET TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU	73
6.9.KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI İSTANBUL TARİHİ TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU	74
6.10.EDİRNE KLASİK TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU	74
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİNDE	
TÜRK SANAT MÜZİĞİ ALANINDAKİ GELİŞMELER.....	75
1.TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE “BESTEKÂRLIK / BESTECİLİK”	75
2.TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE İCRÂ	77
2.1.ÇALGISAL VE SÖZEL (<i>INSTRUMENTAL - VOCAL</i>) İCRA.....	80
3.TÜRK SANAT MÜZİĞİ BAĞLAMINDA “ÇALGILAR / OTURTUM”	84
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	88
KAYNAKÇA	92

KISALTMALAR DİZİNİ

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m	: Adı geçen makale
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
THM	: Türk Halk Müziği
TSM	: Türk Sanat Müziği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
yy.	: Yüzyıl
M.	: Madde

GİRİŞ

Kültür tarihi ve müzik tarihi alanında yayımlanmış kaynaklar, 19. yy sonları 20. yy. başlarında yapılan müzikoloji çalışmaları¹ ve sözlü tarih araştırmaları sayesinde Türk müziği geleneğinin gün yüzüne çıkartılmaya başlandığı görülür. Cumhuriyet Dönemine gelindiğinde ise bu müzik türü, ritmik ve ezgisel yapısı, türleri güfteleri, bestecilik ve icracılık bakımlarından irdelenerek yazılı belgelerle ortaya konulmaya başlanmıştır.

En eski Türk toplulukları; Göktürkler, Uygurlar, Oğuz Boyları, Karahanlılar, Selçuklular ve Osmanlılar, göçebe hayattan yerleşik hayata geçerek, kurdukları devletlerle Türk tarihinde yerlerini almışlar; Türk toplulukları, en eski devlet düzeninden Osmanlı imparatorluk düzenine ardından da Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyet yönetimine geçerek Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni kurmuşlardır. 18. yüzyıl bütün dünya toplumları için önemli değişikliklerin meydana geldiği bir dönem olarak anılmaktadır. Bu değişim sürecinden altı yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Osmanlı İmparatorluğu'nun da etkilenmesi kaçınılmaz olmuş ve Türk Müziği, bütün bu gelişmelerin cereyan ettiği süreçte toplumsal olaylar ve olguların önemli bir göstergesi olmuştur. Cumhuriyet kurulmuştur ancak, Osmanlı'dan miras kalan yapısal kurumsal çelişkiler, Cumhuriyet döneminde sürmekte, su yüzüne çıkmaktadır. Temel güçlük, yeni Türk insanını yetiştirmek üzere çağdaş bir kültür yaratmaya girişmesi; bu ülküsünü, çağdaş Batı örneklerinden esinlenerek, din veya kan birliği üzerine değil de dil-kültür birliği ile tarih bilinci üzerinde gerçekleştirmek istemesinden kaynaklanır. Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültür olacaktır ama geleneksel İslâm kültürü değil, çağdaş/laik Türk kültürü olacaktır.²

İşte bu bağlamda, bu yüksek lisans çalışmasında, Cumhuriyet dönemindeki toplumsal gelişmelerden, Türk müziğinin alt bileşenleri yani müzik eğitimi, müzik teorisi, Türk müziği besteciliği, Türk müziği icraları (sözel – çalgısal) gibi unsurların ne şekilde etkilendiğine ilişkin “Türk sanat müziği” türü özelinden bakılarak, bir inceleme yapılması amaçlanmıştır.

¹ Bkz. İlhan Mimaroglu; *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul 1987, s. 225.

² Bozkurt Güvenç; *Kültürün ABC'si*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 229.

1.Kavramlar

Bu yüksek lisans çalışmasındaki en temel soru olarak cevaplanması düşünülen kavram “modernizm” olarak belirginleşmektedir. Ayrıca, bu çalışma özelinde kavramın diğer toplumlar bakımından önemi ve içeriğinden çok Türk modernleşmesi ile bunun tarihsel, kültürel arka planı hakkında birinci bölümde detaylı olarak bilgi verilmiştir.

Cumhuriyet döneminde müzik alanındaki gelişmelerin genel tanımlaması olarak kabul edilen “musiki inkılâbı” ve “müzikte kurumsallaşma” kavramları da bu yüksek lisans çalışmasının kapsamında ele alınmıştır.

Tezin üçüncü bölümünde ele alınan başlıca kavramlar ise daha çok müziksel terimlerin (bestekârlık – bestecilik, oturtum, icra vb.), geleneksel Türk müziği bağlamında neleri içerdiğine ilişkin temel yaklaşımlarla ortaya konulması biçiminde yer almıştır.

2.Yöntem ve Teknikler

Bu yüksek lisans çalışmasının bir “durum belirleyici” araştırma türünde olması nedeniyle araştırma sürecinde kaynak tarama (*survey*) ile alan araştırma tekniklerinden olan “gözlem” tekniği kullanılarak tez metni yapılandırılmıştır. Bilindiği gibi başlıca araştırma türleri olarak “durum belirleyici” ve “ilişki arayıcı” araştırmalar toplum bilimleri alanında öne çıkmaktadır. “Durum belirleyici” araştırmaların önemi “ilişki arayıcı” araştırmalar için bir ön çalışma niteliği taşımasının yanı sıra; araştırılan herhangi bir konuya ilişkin derleme ve inceleme türündeki çalışmalar da alanın dağırının tespit edilmesi bakımından bir değer taşır. Bu bağlamda, bu yüksek lisans çalışmasında Cumhuriyet döneminde Türk sanat müziği türünün temel bileşenlerine odaklanılmıştır.

3.Problem, Hipotez

Bu yüksek lisans çalışmasında, müzik politikaları ve modernleşme bağlamında Cumhuriyet döneminde “Türk sanat müziği” türüne ilişkin başlıca gelişmeler konusunda, bilimsel nitelikli bir incelemenin bulunmayışı, Türk müziğinin yakın geçmişine ilişkin bir problem olarak görülmüş ve bu konu eksene alınarak bir derleme – inceleme yapılması hedeflenmiştir.

4.Araştırmanın Sınırları

Cumhuriyet Dönemi'nin sosyal hayata ve kültürel yapıya etkileri konusunda, kökleri Tanzimat Dönemi'ne kadar uzanan bir sürece işaret edilmektedir. Osmanlı/Müziği Tarihi bakımından da çok önemli değişimlerin gündeme geldiği Tanzimat Döneminden, Cumhuriyete geçiş ve bu dönem ile birlikte 1940'lı ve 50'li yıllara kadar gerçekleşen kurumsallaşma bağlamında "Türk sanat müziği türü" incelemenin asıl sınırları olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmanın I. bölümünde Cumhuriyet Döneminde ülkemizde müzik alanındaki başlıca gelişmeler, modernizm, müzikteki değişimin başlıca aktörleri, musiki inkılâbı konuları incelenmiştir.

II. Bölümde Cumhuriyet döneminde müzik alanında kurumsallaşma, geçmişten günümüze doğru başlıca müzik kurumları, müzik toplulukları hakkında bilgiler verilmiştir.

Tezin III. Bölümünde ise Cumhuriyet döneminde Türk sanat müziği alanındaki başlıca gelişmelere odaklanılarak, müzik eğitimi, bestecilik, müzik toplulukları ve icra bağlamındaki gelişmelere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK ALANINDAKİ BAŞLICA GELİŞMELER

Bu bölümde modernleşme bağlamında yaşanan fikirsel ve sonucunda eylemsel olarak yaşanan değişimlerin, Anadolu topraklarında kurulmuş iki ayrı devleti nasıl etkilediği ve bu bağlamda iki devletin, bu kavramı nasıl farklı bir biçimde ele aldıkları, uygulamalardaki farklılıkları incelenmiştir. Ayrıca, Türk modernleşmesinin anlaşılmasında, geçişi sağlayabilmesi için bu kavramın ev sahipliğini yapan Avrupa’da yaşanan modernleşmenin, felsefi kökenlerine ve bu köklere dayanarak yaşanan toplumsal, siyasal ve iktisadi olaylara da yer verilmiştir. Bu bölümde modernleşme kavramının dayandığı temel prensipler el verdiğince anlatılmış daha sonra Osmanlı ve Cumhuriyet modernleşmesi karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

“İnsanın tabiatı yoktur, tarihi vardır.”

José Ortega Gasset

1.MODERNLEŞME KAVRAMI ve TÜRK MODERNLEŞMESİ

“Modern” kelimesi Latince “modernus” kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise Latince “Modo” dan türetilmiştir ki bu kelimenin anlamı “hemen şimdi” demektir. “Modern” kelimesi Latince “Modernus” şekliyle ilk defa 5. yüzyılda Hristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanıldı³ aynı ayırım yaşanan çağdaki durum anlamına gelen “seküler” kavramının da içeriğini modern ile örtüştürmektedir.

Oluşum kökenleri bakımından çeşitli alanlara ayrılacak modern kavramı bu manada belki de en çok din temelli Avrupa’nın çektiği ızdırabı geride bırakmak amacıyla oluşturduğu bir geleneksel sistemlerden kopuş olarak ortaya çıkmıştır, yani geçmişe ait olmayan durum olarak. Ayrıca insanlığın süreç içerisinde sürekli bir değişime uğraması anlamına da gelmektedir. Bununla beraber kavram bugün gelinen sonucun ötesinde, birçok düşünür tarafından geri dönülmez sonlandırılmayacak bir

³ Sezgin Kızılcıkelik, Postmodernizm, ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı, *Türkiye Günlüğü*, S.30, 1994, s.87.

çıgır açması dolayısıyla kavramı bir süreç olarak tahlil etmiştir. İnsanlığın süreç içerisinde sürekli bir değişime uğraması anlamına da gelen kavramı Harvey:

“Terim olarak ‘modern’ daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da 18. yüzyılda beliren bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin ‘nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme’ konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir.”⁴

Özellikle yakın yüzyıllar düşünüldüğünde, geçmişten çeşitli karakteristikler bakımından farklılaşmaktadır. Bir yaşam ve eylem alanı olarak dünyanın içinde bulunduğu zaman ve mekân algılarının tamamındaki bu dönüşümü nitelendirmek için kullanılan kavramlar genel olarak modernitenin günümüz dinamiklerinin tamamı için kullanılan genel bir farklılaşma terimidir.

“Modernite, (modernlik) genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da batı uygarlığının Rönesans ve aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan yaşam tarzıdır.”⁵ “Bu manada Aydınlanma ruhu modernitenin temeli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireyin eğitimini, onu hem ailesinin hem de bizzat kendi tutkularının dayattığı, dar, akılcı olmayan görüşten kurtarıp, akılcı bilgiye ve aklın eylemini örgütleyen bir topluma katılmaya açılmasını sağlayan ruh budur.”⁶

Hemen hemen her türlü kurumsal yapıda gerçekleşen dönüşüm günümüzde kullanılan geleneksel kurumlar da dâhil olmak üzere her türlü algı üzerinde etkili olmuştur. Oluşan farklılaşmanın temel noktaları genel olarak inanç ve bilgi temelinde gerçekleşmiştir. Çünkü modernite, Modernizmin temel İlkeleri ışığında gerçekleşen bir yaşam biçimidir. öyle ki modernizm Rönesans ve Reformasyon gibi önceki düşünelere bağlı olarak ortaya çıkmış aydınlanma ilkelerini temel alan toplumsal bir proje olduğu düşünülmektedir.

Tanrısal akla karşı insanoğlunun aklını, dine karşı bilimi öngören bir düşünce sistemidir. Emanuel Kant’a göre “aklı kullanma cesareti”dir. Bir ideoloji olarak modernizm, modernite ile somut ve dinamik bir nitelik taşımıştır. Bununla

⁴ David Harvey; *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur S. Metis Yayınları, İstanbul 1998, s.24.

⁵ Mustafa Acar ve Ömer Demir; *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Ağaç Yayıncılık, İstanbul 1992, s.251.

⁶ Alain Touraine; *Modernliğin Eleştirisi*, akt. Seyfettin Aslan ve Abdullah Yılmaz, “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *C.Ü. İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi*, C.II, S.2, 2007, s.95.

beraber Comte, üç hal yasında insanoğlunun yaşadığı dönüşümü pozitivizm ile noktalandığını belirtmekte ve ezeli Tanrılardan, insanoğlunu kısa ömrünün etkinliğine doğru bilim temelli bir bakışın teslimiyetçi tavırlara egemen olduğunu düşünmüştür.⁷ Özellikle sosyal bilimler kendi jargonu ile bu dönüşümü, bilim ve zaman temelli olarak çeşitli ayrımlara tabi tutmuştur. Ancak genel olarak Magna Karta ile başlayan sürecin temellerinin atıldığı sosyal ve siyasal olayların milatları; protest zihniyetin başlangıcı olarak Martin Luther'in kilise kapısına astığı metin, endüstri alanında İngiltere'deki devrim ve toplumsal manada Fransız ihtilalı olarak zikredilebilir. Bu olaylar Copernicus'un tabiri ile insanoğlunun zincirlerini kırdığı, Nietzsche'nin tabiri ile Tanrının insanoğlu tarafından öldürülmesi sonucunda, Tanrılara olan inancın içeriğinin değişmesi gibi farklılaşmalar; sosyal yaşantıdan bilim anlayışına, inanılan dinlerden, devlet teşkilatlanmasına kadar birçok kurumsal yapıda bir dönüşüm gerçekleşmiştir. Farklılaşma, değişme, süreç, evrim gibi kelimelerle geçmiş ve günümüz arasında çizilen çizgi; yaşadığımız zaman dilimindeki tüm soyut ve somut dinamiklerin tamamının, modernizm kurallarını belirlediği ya da hakemliğini yaptığı bir yarış haline gelmiştir. Özellikle Avrupa'da feodal düzenin yıkılmasıyla oluşan kapitalizm dünya ekonomilerinde temel iktisadi sistem haline geldiği, toplumlarda sanayileşmenin temel hedef olarak belirlendiği, devletlerin imparatorluklardan ulus devlet modeline ve çoğulcu yönetim biçimlerini benimsendiği; toplumdan bireye, ahretten dünyaya, dinden bilime, ilkelden moderne doğru gerçekleşen dönüşümlerin geneli modernizmin temel değişkenleri olarak düşünülmektedir. "Moderniteye geçişi belirleyen bu değişimler dört devrim olarak düşünülmektedir: Bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler ile çeşitli şekillerde birçok yönünü nitelemek için kullanılan modernizm kavramı birçok şekilde tanımlanmaktadır."⁸ Bu tanımlamalardan ulaşılan sonuçlar genel olarak şu başlıklar altında toplanılabilir.

Modernizm genel olarak tarımsal üretimden sanayileşmiş üretime doğru yapılan geçiş ile ortaya çıkmıştır. Daha sonra geçmiş ve kendisi arasına pozitivizm, teknosantrizm, rasyonalizm ve sekülerizm gibi eylem ve düşünce biçimleri ile bir set çekmiştir. Modernite bireyler üzerinde geçmişte görülen fatalist, güvensiz,

⁷ Bilgehan Emekler; Uluslar arası İlişkiler Disiplininde Epistemolojik Paradigma Tartışmaları, *Bilge Strateji Dergisi*, C.II. S.4, Bahar 2011, s.145.- Münir Koştaş, Aguste Comte'un Din Sosyolojisi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XXIV, 1987, ss.67-63.

⁸ Abel Jeanniere.; *Modernite Nedir?* Çev: Nilgün K. Vadi Yayınları, İstanbul 1994, s.16-17.

sınırlı bilgi, görüş ve etkinlikler yerine sözleşmeye dayalı, aksiyonel, dini ve ailevi geleneksel kurumların baskısından sıyrılmış eylem biçimlerini ikame etmiştir”⁹.

Siyasal ve ideolojik olarak mevcut toplumsal yapı Fransız Devrimi ile radikal bir dönüşüme uğramış; insan hakları, özgürlük, ulusçuluk, kardeşlik, eşitlik gibi özellikle de çok uluslu toplumları derinden etkileyecek ilkeler ortaya çıkmıştır. Bütün bu hümanist söylemlerle mutlak monarşinin yıkıldığı egemenliğin millete dayandırıldığı yeni bir politik sisteme yeni bir yönetim anlayışına geçilmiştir. Bundan sonraki modern demokrasilerin temelini oluşturacak olan slogan “eşitlik, kardeşlik, özgürlük ya da ölüm” dür. “Ayrıca devletin sosyal yapısında ve sınırlandırılmasında millet esas alınmaya başlanmış ve merkezi bir devlet teşekkül ettirmeye başlanmıştır. Bu devletin adı ise ulus devlettir.”¹⁰ Fransız devriminin tetiklediği; insan gücünden makineleşmeye geçişin tarihi olan sanayi devrimi, toplumlarda ekonomik sosyal ve demografik değişikliklere neden olmuştur. Merkantilist devletlerin ürettiklerini satabilecek yeni pazarlar arayışı, sanayinin olduğu bölgelere insanların göçü ve sınıf bilincinin ortaya çıkışı bu bağlamda sanayi devriminin yaşanmasıyla gerçekleşmiştir.¹¹ 17. yüzyılda meydana gelen teknolojik birikim ve ekonomik büyüme toplumlara, adına modernleşme denilen kurumsal ve kültürel bir değişim sürecine sokmuştur. Bu olgu etkileri dünya çapında görülen yeni bir hayat tarzı ve sosyal örgütlenme biçimi meydana getirmiştir.¹²

“Modern olmak, artık düne ait olmayan ve eskisinden farklı yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir. Geleneksel tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan sanayileşmiş, şehirleşmiş, okuryazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ulaşım araçlarının geliştiği, dinamik bir yapıya geçiş, modernleşme olgusunun ortak özelliği olarak ele alınmaktadır. Hâkim özellik ise tarıma dayalı toplumsal bir yapıdan sanayiye dayalı bir toplumsal yapıya geçiş olarak belirmektedir. Toplumda belirgin bir farklılaşma ve uzmanlaşmayı beraberinde getiren modernleşme toplumun eski değerlerinden soyutlanıp yeniden dizayn edilmesi anlamına gelmektedir.”¹³

⁹ Seyfettin Aslan ve Abdullah Yılmaz, “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *C.Ü. İktisadi Ve İdari Bilimler Dergisi*, C.II, S.2, 2007, s.94.

¹⁰ Hamit Emrah Beriş; *Moderniteden Postmoderniteye Siyaset*, akt. Mehmet Ali Güveli, *Siyasi Tarihimizde Avrupa İmajı ve Ab İlişkileri Üzerine Etkisi*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2006, s.14.

¹¹ Niyazi Berkes; *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, 14. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s. 39

¹² Aslan ve Yılmaz, a.g.m., s.93.

¹³ Aslan ve Yılmaz, a.g.m., s.94.

Geleneksel toplumda¹⁴ genellikle yaşla ve tecrübeyle elde edilen ve sınırlı olan bilgi, modern toplumda yerini teknolojinin etkililiği, bilginin yaygınlığı ve seri üretimin yapıldığı bir sürece bırakmıştır.¹⁵

“Sonuç olarak, modernleşme kavramının teknoloji ve sanayileşme gibi olgular çerçevesinde ele alınması genel kabul görmekte, ayrıca kırdan kente doğru bir geçiş süreci ile artan ticaret olgusu vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, modernleşmenin salt teknolojiyi ihtiva etmediği de kabul edilmektedir. İlk sanayi devrimi sonrasında bu sürece giren ülkeler içinse modernleşme, gelişmiş ülkelerin özelliklerinin ithali anlamına gelmektedir. Az veya çok her sistem değişmek durumundadır. Ancak bu sürece sonradan giren ülkelerde modernleşme “değişmenin değişmesi” yani hızlanması olup, sosyal ve kültürel yapının bütününe etkileyen, teknolojik, ekonomik ve çevresel değişimleri ifade etmektedir.”¹⁶

Bu yaşananlar sonucunda Türkiye coğrafyasında da bu fikirler doğrultusunda değişim olduğu görülmüştür. Buna göre Türk modernleşmesi:

“Türk modernleşmesi Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye’sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa’nın toplumsal ve fikrîsel bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci - geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan boyutlar kazanmıştır.”¹⁷

“Modernleşme büyük ölçüde tecrübeyle biçimlenmiş, Bu tecrübeyi ise Batılı ülkeler oluşturmuşlardır, çevrelerinde bulunan ve sanayileşme seviyesini yaşamayan ülkelere örnek olmuşlardır. Batı dışı toplumlar Batılı gibi olabilmek için, toplumlarını modern, ekonomik olarak ileri uluslar haline getirme çabasıyla etkinlikler gösterdiği görülmektedir. Şunu belirtmekte yarar vardır Türk toplumu aydınlanma hareketinin dinamiklerini ve prensiplerini özümseyerek modernleşme sürecine girmedeği genel bir kanıdır. Bilinmesi gerekir ki, modernleşme süreci sanayi devrimiyle başat olarak farklı kavramını keskinleştirdiği düşünülmektedir. “Batı dışı” olarak tanımlanan toplumlar sürece sonradan dâhil olmuş ve “değişim” hızlı bir şekilde gerçekleşmiştir yani içselleştirme boyutunun uzadığı düşünülmektedir.

Bu tecrübenin genel olarak az gelişmiş ülkelerin büyük ölçüde ardından koştuğu ve değişik ölçülerde de başarılı sanayileşmiş ülkeler gibi olabilmektir. Diğer bir ifadeyle, Batı dışı toplumların Batı gibi olma çabası olarak tanımlayabiliriz

¹⁴ Bkz. Richard P. Appelbaum; *Toplumsal Değişme Kuramları*, akt. Mehmet Ali Güveli, a.g.e., s. 37. Geleneksel toplum din ağırlık merkezli bir toplumdur; modern toplum, farklı inanç sistemlerine yaşam hakkı tanıyan ve dini kamusal alandan bireysel alana taşıyan bir karaktere sahiptir. Geleneksel toplumda, idare – otorite geleneksel idareciler tarafında gerçekleştirilir; modern toplum siyasal parti, seçme v.b. demokratik kavramlara dayanır.

¹⁵ Aslan ve Yılmaz, a.g.m., s.95.

¹⁶ Aslan ve Yılmaz, a.g.m., s.97.

¹⁷ Şerif Mardin; *Türk Modernleşmesi*, 16. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.9.

ve bundan sonrasında Batılı olamayan devletlerin Batıyı, geri döndürülemez bir şekilde nihai hedef olarak gördükleri görülmüştür.¹⁸ “Tarihi referans alan güçlü milliyet duygularının yanında güncel Batı gelişmişliğini elde etme çabasına dayalı siyaset, Batıyı “öteki” yapmadan kendi başkalığını vurgulamaya yönelmiştir.”¹⁹

“Osmanlı bundan farklı olarak Batı, bazı bürokratlarca ‘öteki’ olarak değerlendirilmiş, aynı zamanda gelenek hep süregelmiştir. Cumhuriyet dönemine baktığımızda ise Batı ötekiliğinden çıkarak ona benzeyen, ancak gerek referansları ve gerekse hedefleri ile tersine bir ötekiliği Batı'ya yükleyen, ancak bunu sesli ifade edemeyerek, kendi farklı tarihi kimliğine vurgu yaparak aşmaya çalışan bir ötekilik söz konusu idi.”²⁰

“Bu bağlamda gelenekle ilgili sorunları aşabilmek için yeni yöntemler üretilmiş, ancak gelenekçi taraflarla hep bir gerilim içinde olunmuştur. “Modern-geleneksel çatışması bütün toplumlarda gözlemlenmekle birlikte modernleşme sürecini sonradan yaşayan toplumlarda daha çok sıkıntılar yaşatır; ferdî düzeyde toplumsal yabancılaşma çetrefilli ve yoğundur.”²¹ Ayrıca, “modernleşme kuramının özellikle klasik versiyonu, geleneksel ve modern arasında ciddi çatışmaların olduğunu, dolayısıyla da modernleşme süreçlerinin önünün açılması için toplumdaki geleneksel unsurların tasfiye edilmesi gerektiğini varsaydı.”²² Osmanlı’da görülen modernleşme anlayışı ile Cumhuriyet dönemi modernleşmesindeki anlayış, farklı olarak Ziya Gökalp’in “milli” kavramı etrafında birleştirilmiştir. Cumhuriyet dönemi modernleşmesi fikri çeşitliliğin arttığı bir yapı oluşturmuştur. Temelini yine Osmanlıdan alan ve Cumhuriyetin bu çeşitliliğe nihai noktayı koyacağı arayış dönemleri, toplumumuzun modernleşme aşamalarındaki en fazla çeşitliliğin görülebileceği belki de tek dönem olan 20. yy. ın ilk yirmi yılıdır.

“Osmanlı dönemi çağdaşlaşma adımları geleneksel dokuyu bozmadan geleneksel kurum, Batılı kurum olmak üzere iki paradigma içerisinde bir içselleştirme çabası yaşarken, Cumhuriyet dönemi geleneksel yapı ve kurumlarının tasfiye edilmesi gerekliliğiyle radikal dönüşümlerle devam etmiştir. Bu noktada geleneksel, kendi özgün paradigmasına göre tanımlanmamakta, Batı kuramının özellikle klasik versiyonu geleneksel ve modern arasında ciddi çatışmaların olduğunu, dolayısıyla

¹⁸Tom Bottomore; *Seçkinler ve Toplum*, Çev: Erol M. Gündoğan Yayınları, Ankara 1997, s.88. - Fahrettin Altun; *Modernleşme Kuramı*, Küre Yayınları, İstanbul 2005, s. 151.

¹⁹ Ahmet Çiğdem; *Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon*, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık, akt. Celal Metin, Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936), Basılmış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılapları Tarih Enstitüsü, , Ankara 2006, s.44.

²⁰ Mehrzad Boroujerd; *İran Entelektüelleri ve Batı*, akt. Metin, a.g.e., s.46.

²¹ Metin, a.g.e. s.240.

²² Fahrettin Altun.; *Modernleşme Kuramı, Eleştirel Bir Giriş*, 2. Baskı, Küre Yayınları, İstanbul 2005, s.153-154.

da modernleşme süreçlerinin önünün açılması için toplumdaki geleneksel unsurların tasfiye edilmesi gerektiğini öngörmektedir.”²³

Osmanlı’da İmparatorluğun yüzünü Batıya dönme politikası III. Selim ile başladığı birçok tarihçinin ortak fikri durumunda olduğu görülmüştür. En azından bu dönemde bir şeylerin değişmesi gerekliliğine dair bir anlayışı yoğun bir şekilde gündemdir, zira Osmanlı’nın Batı ile etkileşimi kimi tarihçilere göre daha eskilere dayanmaktadır.²⁴ Ama genel kanı Batılılaşma hamlelerine ciddi anlamda Tanzimat ile başladığıdır. “Tanzimat’ın hedefi, devletin ekonomiden kopuşunu telafi edebilecek tamamen yeni bir sosyal devlet yaratmaktır. Devlet müdahalesi artık sadece toplumu düzenlemek için düşünülüyordu; geniş anlamda belirtmek gerekirse, bu müdahalenin amacı artık toplumsal mühendislikti.”²⁵ Çünkü “Tanzimat’a gelinceye kadar Osmanlı İmparatorluğu’nun haklar sistemi, şariat ile geleneklere dayanmakta idi. Bu sistem, Tanrı ile hükümdar arasında halkın din ile dünya idaresini sağladığı için akla değil, inanana dayanmakta idi.”²⁶ Ancak daha öncesine gidersek, Rönesans ve Keşifler çağıyla muazzam bir gelişim gösteren Batı, doğru orantılı olarak ekonomik ve birbirini izleyen bir silsile halinde bilim, teknoloji ve askeri alanlarda da ilerleme kaydetmiştir. Osmanlı’nın Yükselme döneminde var olan kendine has üstünlük duygusu artık kalmayacak tersine Batı’yı takip etmeye ve yöntemlerini irdelemeye başlayacaktır, kısacası Batı Osmanlı için bir kılavuz, bir motivasyon noktası olacaktır. Ancak Osmanlı’da modernleşme adına yapılan faaliyetler yeterli olamadığı düşünülmektedir.²⁷ Diğer bir deyişle,

²³ Alev Erkilet Başer; “Müzakere”, Modernleşme, İslam Dünyası ve Türkiye”, *Milletlerarası Tartışmalı İlmî Toplantı*, akt. Metin, a.g.e., s. 37.

²⁴ Bkz. İlber Ortaylı; *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s.31-32.

İlber Ortaylı Osmanlı modernleşmesi için bir zaman aralığının belirlenmesinin güçlüğünü şu şekilde açıklamıştır. “Osmanlı modernleşmesi, Nevşehir’li İbrahim Paşa’nın sadrazamlığı devrinde matbaanın kurulması, Osmanlı kültüründe ve hayat tarzındaki batılılaşma girişimleriyle mi, yoksa II. Mahmud’un reformlarıyla mı veyahut Gülhane’de okunan Hatt-ı Hümayun’la mı başladı? Böyle bir başlangıcı II. Osman’ın başarısız reform isteklerine kadar indirenler de vardır. Bu gibi etnosantrik (içe dönük) değerlendirmeler bir yana için Dimitir Cantimir’in Eflak’taki yönetimi veya Sırbistan’daki rahiplerin 18. yüzyıl başlarına uzanan eğitim reformlarıyla Osmanlı İmparatorluğu’nda modernleşmenin başladığını iddia ederek mümkün olmasın. Bu nedenle Osmanlı modernleşmesini anlamak için, onun kurumlarını ve toplum tarihinin çeşitli zaman kesitlerini tek tek ele alarak incelemekte yarar vardır. Ama incelemeye nereden ve nasıl başlarsak başlayalım, modernleşme olgusunun doğduğu ve patladığı alanları ve bunun nedenlerini ele alırken, bazı olayların kronoloji cetvelinde daha derin kazılması kaçınılmaz olmaktadır. Bu anlamda bir zamanlama yaparsak II. Viyana bozgunundan Tanzimat Fermanı’nın ilanına kadar Osmanlı modernleşmesinin gerekliliğini ve koşullarını tarih hazırlamıştır diyebiliriz. Bu tarihten sonra Osmanlı toplumunun yöneticileri modernleşmeyi bir ölçüde sırtlamakta topluma dikte etmektedirler.”

²⁵ Ahmad Faroz, *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, Çev: Yavuz A. 5. Baskı, Kaynak Yayınları, 2006 İstanbul, s.39.

²⁶ Enver Ziya Karal, *Tanzimat-ı Hayriye Devri, Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık*, İstanbul 1999, s.35.

²⁷ Bernard Lewis; *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, Çev: Boğaç Babür T. 2. Baskı, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2009, s.76

“Atatürk dönemine kadar hiçbir düzeltim denemesinde toplumun temelinden değişme yoluna girmesi gereği anlaşılmış değildir. On sekizinci yüzyılda Batı’dan bazı şeylerin alınması zorunluluğu kabul edildiği zaman bu, Ortaçağ düzenini bırakıp yeni bir yeni bir toplum düzenine geçmek anlamına gelmiyordu. Aksine bunlar hala ideal sayılan eski düzene dönmek için devleti güçlendirme önlemleri olarak görülüyordu”²⁸

“Osmanlı Batılılaşması sonuçlanmamış bir arayış iken, Cumhuriyet Batılılaşması somut neticeleri olan bir kabuldür. Osmanlı, Batıyı kendi sorunlarına yardımcı olacak yeni bir kaynak olarak değerlendirmeye çalışırken, kendi kurucu paradigmasından büsbütün kopmayı düşünmemiş, düşünmüş olsa dahi bütünüyle bu paradigmadan kopmayı becerememiştir.”²⁹ Kısacası Osmanlı toplumu değil, devletin bekasını düşünmekteydi. Hâlbuki yeni akımda, artık devlet toplum için vardır.

Her şeyden önce geleneksel bir devlet olan Osmanlı neden Batılılaşma hamlelerine girişmiştir? Bu sorunun cevabını irdelemek yerinde olacaktır; zira “Osmanlı rejiminin en önemli yanı dinsellikten çok gelenekselliktir.”³⁰ Aydınlanmayla gelişen bilim – teknoloji, akabinde insanoğlunun merakı sonucunda keşfedilen yerler ile beraber dünyanın çehresi değişmiş ve ekonomi kulvarında da yeni dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Önemli ticaret yollarını elinde bulunduran Osmanlı, coğrafi keşiflerle bu gücünü kaybetmeye başlamış ve Türk dış ticaretinin büyük bir kısmı elinden alınmıştır. Ayrıca 17. yüzyılın başında Batı Avrupa’daki ekonomik gelişmeler sonucunda yaşanan para ve fiyat devrimi, Osmanlı’yı büyük bir mali sorunla karşı karşıya getirmiştir.³¹ Bu gelişmeler doğrultusunda Hıristiyan dünyasından kendini üstün gören Osmanlı, Batıdaki gelişmeleri yakından izlemesi ve bunları tecrübelendirmesi gerekliliğinin miladını Karlofça ve Pasarofça antlaşmaları³² ile belirlemiştir.

18. yüzyılın on iki yıllık dönemi olan Lale devri ile Osmanlı politikası yeni bir yöne kaymış, savaş yerine barış politikaları izlendiği görülmüştür. Bir fırsat olarak değerlendirilen bu dönem Batıyla ilk etkileşimi de beraberinde getirdiği düşünülmektedir. Fransa’ya Türkiye’de nelerin uygulanabileceğine dair ilk elçi gönderilmiştir bile.³³ Fransa’daki gözlemler sonucunda şehir yapılanmaları ilk göze

²⁸ Niyazi Berkes; *İki Yüz Yıldır Neden Bocahyoruz?* , İstanbul Matbaası, İstanbul 1955, s. 91.

²⁹ Kenan Çağan, “Türk Sosyolojisi ve Baykan Sezer”, *Sosyal Bilimler Dergisi*, C.IX. S.2, Aralık 2007, s.82.

³⁰ Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s. 30.

³¹ Lewis, a.g.e., s.76

³² Berkes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s.40

³³ Lewis, a.g.e., s.65.

çarpan şey olmuş olacak ki, döneme adını veren laleler sarayın bahçesini süslemeye başlamıştır. İlk itfaiye de bu dönemde kurulmuştur. Ancak en önemli yenilik hiç şüphesiz matbaa olmuştur. İbrahim Müteferrika'nın matbaayı kurması ile Osmanlı'da birçok kitap çevrilmiş; bilime, sanata katkıda bulunulmuştur.

“Lale Devri'nin sona ermesiyle geçen süre içinde Fransız Devrimi'nin patlak vermesi dünyada toprak, nüfus, ideoloji, yönetim, ekonomi ve uluslararası ilişkiler alanında birçok değişime sahne olmuştu ve bu değişimin çoğu cephesinin imparatorlukla Avrupa arasında değişen ilişkilerle şu veya bu şekilde bir ilgisi vardı.”³⁴

Bu gelişmeler olurken hükümdar olan “III. Selim reform yanlısı bir yönetici oluşunu, Avrupa'ya ilgi göstermesi ve dönemin Fransa kralı ile yazışmış olmasından, çevresindekilere Avrupa'ya özgü olan şeyleri anlatmasından bilinmektedir.”³⁵ Militer yapının kötüye gitmesi üzerine yeni reform hareketlerini başlatarak askeri alanda kullanmak durumunda kalmıştır. “Alınan yenilgiler sonucunda Batı uygarlığının önemli olan farklı yanları sezilmeye başlanmıştır.”³⁶ Yeni ordu formasyonunun amacı teknik donanım, eğitim ve kabiliyet açısından Osmanlı kuvvetlerini çağdaş Batılı orduların seviyesine çıkartmaktır. Bu dönemde askeri eğitimde bilimin ne denli önemli olduğu anlaşılmış mühendishane mektepleri açılmıştır. Eğitim Fransız subaylar tarafından verilmiştir. Bu bağlamda eğitim alan askerler arasında Fransızca konuşuluyor ve Fransızca kitaplar okunuyordu. Bu okullar ve alınan eğitim dikey toplumsal hareketlilik³⁷ için başat bir rol üstlenmiş ve geleceğin yönetimleri adına önemli yerler olmuştur. Batı dışı toplumların siyasi yöneticileri, kendi toplumlarının, Batıya kıyasla daha geride olduğunun, bilincinde olan seçkinlerden çıkmıştır.³⁸

“Çoğunlukla seküler eğitimden geçen bu öncüler modernleşme yönünde önemlibir rol oynamışlardır.”³⁹ Devletin Avrupa'daki gelişmeleri daha yakından

³⁴ Eric Jan Zürcher; *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, Çev: Yasemin S. 24. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 43.

³⁵ Lewis, a.g.e., s.79.

³⁶ Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s.101.

³⁷ Toplumsal dikey hareketlilik; bir sınıftan başka bir sınıfa geçmektir, bireyin statüsünün değişimidir. *Toplumsal Yapı*; www.felsefedersligi.com/FileUpload/op30412/File/sos02.pdf, 22.03.2011. Burada söz konusu olan eğitim dikey hareketlilikte çok önemli bir rol oynamaktadır. Kaldı ki Harbiye'de alınan eğitim (pozitif bilimlerle dolayısıyla laik bir eğitim) doğrultusunda, burada bulunan bireyler Osmanlı'daki ve sonrasındaki Cumhuriyet'in elit sınıfını oluşturmuştur. Ayrıca Bkz. Bottomore, a.g.e., s. 99.

Bu yeni orduların yukarıya doğru olan toplumsal hareketliliğin en etkili kanallarından birini oluşturmaları ya da çok yakın zaman değin bu kanallardan biri olmuş olmalarıdır.

³⁸ Bottomore, a.g.e., 86-102

³⁹ Bottomore, a.g.e., s.102.

takip etmesi için ilk düzenli elçilikler Avrupa başkentlerinde açılmaya başlandı.⁴⁰ Bir diğer yenilik ise gündelik hayatta dolayısıyla da toplumun kültürel hayatında değişiklikler yönündedir. “Giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler “Avrupai” olmuştur.”⁴¹ Çünkü bu dönemde Batılı girdiler topluma yoğun bir etki yapmıştır. Bir evren yasası olan etkinin tepkisi, Cumhuriyet dönemi pozitivist modernleşmesi olarak karşımıza çıkacaktır, zira Osmanlı artık dünyada gelişen olaylara ayak uydurmakta zorluk yaşamakta ve atılan hiçbir adım ileriye götürmemektedir. “İlerleme kavramı “gelişme” kavramının içinde var olan geriye “döndürülemez kavramının” güncel karşılığı olmuştur.”⁴² “Osmanlı’nın yaşadığı modernleşme yönündeki uğradığı ağır bedel ve hayal kırıklığı modernleşmenin algılanma üslubundan kaynaklanmaktadır.”⁴³ “Bütün bunların semeresi yeni bir toplumsal unsurun yaratılması oldu.”⁴⁴ “Onlardan sonra gelecek olan kuşakların batıyla rahat kaynaşması imkânını yarattı. Osmanlı toplumunda Avrupa’daki yaşamın elçileri olarak kesinlikle etkili oldular.”⁴⁵ Cumhuriyet modernleşmesine baktığımızda “Cumhuriyet’in düşünsel temelinde pozitivist kanadın ideolojik çizgileri görülmektedir. En önemli ilkeler olarak da Halkçılık, Devletçilik ve Milliyetçilik kendisini göstermektedir.”⁴⁶ Osmanlı’da millet kavramını dini temelli algılanırken, Cumhuriyet’te yerini dil, kültür ve amaçları bir noktada birleşen algıya bırakmıştır.

“Bu dönemi ötekilerden ayıran en önemli özellik, geleneksel İslam - Osmanlı temeli yerine onun karşıtı olarak ulus egemenliği ve bağımsızlık ilkesine dayanmasıdır. Cumhuriyet’in kuruluş dönemindeki devrimsel değişimler, bu ilkenin bir klişe ya da özlem olarak kalmak yerine, gerçeğe dönüşmesinin yollarını açan eylemdir.”⁴⁷

“Cumhuriyet devrimcileri bir ortaçağ toplumuyla değil, son asrını modernleşme sancıları içinde geçiren imparatorluğun kalıntısı bir toplumla yola çıktılar. Cumhuriyetin radikalizmini kamçılaman öğelerden biri de yeterince radikal olamayan Osmanlı modernleşmesidir.”⁴⁸

⁴⁰ Lewis, a.g.e., s.86.

⁴¹ Mardin, a.g.e., s. 13

⁴² Altun; a.g.e., s.57.

⁴³ Halis Çetin, “Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi”, *Doğu Batı*, S. 23, Ankara 2003, s. 12.

⁴⁴ Lewis, a.g.e., s. 84

⁴⁵ Zürcher, a.g.e., s. 47

⁴⁶ Cezmi Erarslan; *Türk Düşüncesinde Halkçılık ve Atatürk*, Kum Saati Yayıncılık, 2003 İstanbul, s.195.

⁴⁷ Bekes, *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, s. 522.

⁴⁸ Ortaylı, a.g.e., s.37.

“Batı dışı toplumların modern bir gelecek arayışlarında farklı tarihî dinamikler işlemekle birlikte, güvenli bir devlet kurma ve toplumlarını modern dönüşüme uğratmalarında istikrar arayışları benzer sonuçlara ulaştırmıştır. Türk millî mücadelesi, Batı dışı toplumlarda görülen kurtuluş ideolojisi üretme ve bunu hayata geçirme bağlamında, ilk ve en ciddî girişimdir.”⁴⁹

Cumhuriyet döneminde, Batının sadece teknik unsurları değil, dünya görüşünün de değişmesi gerekmektedir.

“Sözgelimi Cumhuriyetle birlikte yapılan yenilikler daha önce başlatılan değişimin bir devamı gibi algılsa da, aslında bazı yönlerden farklılaşmaların da habercisiydi. 1923 yenilikleri, düalist karakterde bir yenilik olmayıp, daha bütünselci ve kararlı bir devrim anlayışını yansıtmaktadır. Öyle bütünselci bir anlayış ki insan ve toplum hayatının bütün yönlerini, değerlerini, safhalarını kapsayan bir uygarlık projesi gibi hazırlanmış ve uygulanmaya çalışılmıştır. Zira dönemin anlayışına ve beklentilerine göre uygarlıktan nasiplenmenin ve çağdaşlaşmayı sağlamanın yolu hayatı bütün olarak algılayan bir projenin varlığı ve onun sıkı sıkıya uygulanması ile sağlayacağı düşünülmüştür. Bu bakımdan hedeflenen değişimin yansımaların alınabilmesi ve gerçekleşmesinde kültür ve sanata önemli bir işlev yüklenmiştir.”⁵⁰

“Bu bağlamda Atatürk devriminin iki önemli yüzünü özellikle vurgulamak gerekmektedir. Birincisi yeni, çağdaş bir devlet kurulmasını ve gelişmesini sağlayan yapıların, kurumların yaratılmasıyla ilgili, öbürü de toplumsal ve ekinel değişmeyi sağlayan ekonomik kalkınmayı amaçlayan yönüdür.”⁵¹ Bu kalkınma projesi devrimlerle gelecek ve devletçe birçok şey değiştirilecektir. Bu değişimlerin toplum zeminine inebilmesi için de kurumlar dâhilinde radikal kararlar ve yaptırımlar yer almıştır. Ancak, “bu durum kolay olmamıştır, zira toplumsal ve ekonomik bir taban olmaması nedeniyle, devrimlerin geniş halk kitlelerince benimsenmesinin, meşakkatli olması ve uzun süreler gerektirmesidir.”⁵² Bundan sonrası, “geleneksel toplumların problemi, yenilik ve değişime uyma ve bunları içselleştirme problemidir.”⁵³

2.MÜZİKTEKİ DEĞİŞİMİN ÖNCÜ AKTÖRLERİ

Müzikteki değişimin öncü aktörleri, Türk devrimine siyasal, iktisadi alanlarda damgasını vurmuş, öncülük etmiş birçok fikir adamı gibi, kültürel bağlamdaki değişikliğe de ön ayak olmuş isimler mevcuttur. Dönemin devlet kadrolarının çizdiği kültürel proje doğrultusunda yapılan değişiklikler birçok müzik

⁴⁹ Celal Metin, a.g.e., s.244.

⁵⁰ Şenol Durgun; *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, 2. Baskı, Binyıl Yayınevi, 2010 Ankara, s.15.

⁵¹ Suna Kili; *Atatürk Devrimi Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Cumhuriyet Kitapları, Ankara 1998, s.44.

⁵² Emre Kongar; *21. Yüzyılda Türkiye*, 26. Basım, Remzi Kitapevi, İstanbul 2000, s.122.

⁵³ Meral Özbek; *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları İstanbul 1991, s.39.

adamını ön plana çıkartmıştır. Uluslararası ölçekte harsımızı müzik sanatı ile tanıtmayı amaç edenmiş bu kişiler hiç şüphesiz ki “Türk Beşleri” ve Cumhuriyet’in, sırf iyi eğitim alsınlar diye gönderdiği Türk öğrencilerdir.

“Özellikle çoksesli sanat müziğimizde arayışlar, küresel ölçülerde ve soyut düzeydedir. Bu aşamaya gelindiğinde; Cumhuriyette yetişen bestecilerimizin her iki temel müziğimizi tanıma çabaları, derleme çalışmaları ile ilgilenmeleri, çoktandır modası geçmiş olarak görülen çok seslendirme aşamalarını kat etmeleri, özgün çokseslilik arayışları ile küresel ölçülerdeki bilgi, görgü ve deneyimleri rol oynamıştır. Bugün bulunduğumuz bestecilik (seslendiricilik) aşamasının temelinde Cumhuriyetin önderlerinin bulunduğu gün gibi ortadadır.”⁵⁴

Bu bağlamda Türk Beşleri’nin ülkemizde, bugünkü çok sesli müziği katkıları tartışılmaz

Türk Beşleri’nin her bir üyesi başlangıçta ‘ulusalci’ bir kavrayıştan yola çıkmış, yerel müziğimizin renklerinden yararlanmışlardır. Bu bir ortak yöndür. Ancak sonraları geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusal üstü kendi özgün duyuş ve düşüncesini gerçekleştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflardır.⁵⁵

Türk Beşleri, Halil Bedii Yönetken tarafından yakıştırılmış bir isimdir ve bu beşli ile anılan isimler şunlardır: Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses. Ayrıca Türk Beşleri dışında müziğimize katkıda bulunmuş ve öncülük etmiş olan Halil Bedii Yönetken Rauf Yekta, Saadettin Arel, Suphi Zühdi Ezgi, Mahmut Ragıp Gazimihal, Yusuf Ziya Demircioğlu gibi isimlere de bu bölümde yer verilmiştir.

2.1.CEMAL REŞİT REY (1904 – 1985)

Türkiye’de çoksesli müziğin kökleşmesi, benimsenmesi ve yaygınlaşması için 60 yıl boyunca olağan üstü bir çaba gösteren bestecimiz Cemal Reşit Rey, aynı zamanda orkestra şefi ve eğitimcidir. Rey Paris’te lise öğrenimi sırasında, Paris Konservatuarı müdürü Gabriel Fauré’nin aracılığıyla, ünlü piyanist Marguerita Long’dan dersler almıştır. Daha sonra I. Dünya Savaşı’nın patlak vermesi sonucunda İsviçre’ye giderek burada Cenevre Konservatuarı’nda öğrenimine devam etmiştir. Savaşın bitimiyle, Paris’e geri dönen bestecimiz burada Marguerita Long’dan piyano, Raoul Laparra’dan kompozisyon, Henri Defosse’dan orkestra ve parkisyon, G. Fauré’dan müzik estetiği dersleri almıştır. 1923’te Cumhuriyet’in ilanıyla

⁵⁴ Edip Günay; Müzik Sosyolojisi, *Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul 2006, s.15.

⁵⁵ Sadi Yaver Ataman; *Atatürk ve Türk Musikisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, s. 52

İstanbul'a gelen Rey, burada Dârü'l-Elhân kurumunda piyano ve kompozisyon öğretmeni olmuştur. 1926 yılında çoksesli bir koro, 1934 yılında ise 'yaylılar orkestrası' kurmuştur. Bu orkestra 1946 yılında senfonik nitelik kazanmış ve İstanbul Şehir Orkestrası olarak değişmiştir. Rey, Ankara Radyosu'ndaki müzik yayınlarını yönetmiş ve 1940 yılında İstanbul'a dönerek konservatuardaki ve orkestradaki işlerinin başına geçmiştir. İstanbul Radyosu'nda da yaptığı müzik programlarıyla klasik müziğin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur.⁵⁶ 1945'te İstanbul Filarmoni Derneği'nin kuruluşu yine Cemal Reşit Rey öncülüğünde gerçekleşir. Yine Rey'in öncülüğünde 1961 yılında bugünkü İstanbul Festivali'nin modelinde bir festival düzenlenir ve İstanbul'da belli başlı sanat dallarını birbiriyle kaynaştırır.⁵⁷ Rey'in besteciliğinde, Türk halk ezgilerinden de yararlanarak birçok formda eserler mevcuttur. Lüküs Hayat, Deli- Dolu, Saz- Caz, Hava- Cıva, gibi çok sevilen operetleri bestelemiştir. Aynı zamanda Onuncu Yıl Marşımızın da bestecisidir.⁵⁸

2.2.ULVİ CEMAL ERKİN (1906 – 1973)

Ulvi Cemal Erkin henüz yedi yaşındayken Adinolfi'den piyano dersleri almış, Galatasaray lisesinden mezun olduktan sonra, 1925 yılında yetenekli gençler için açılan sınavı kazanarak devlet tarafından Paris Konservatuari'na müzik eğitimi alması için gönderilmiştir. Jean Gallon, Isidor Philipp, Nadia Boulanger gibi isimlerle çalışma fırsatı bulmuştur. 1930 yılında Türkiye'ye dönen Erkin, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik görevine getirilmiştir. Paris'te başladığı *İki Dans* adlı orkestra yapıtını Ankara'da bitiren Erkin'in bu ilk yaratası 6 Mart 1931 yılında Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası tarafından "Dünya Prömiyeri" olarak seslendirilmiştir. 1932 yılında piyanist ve piyano öğretmeni Ferhunde Remzi (Erkin) ile evlenmiş olan Ulvi Cemal Erkin, 1936 yılında Ankara Devlet Konservatuari'nin kurulması üzerine bu kurumun piyano bölüm başkanlığını üstlenmiştir. Daha sonraki yıllarda Cumhuriyet'in açtığı müzik kurumlarında onu idareci olarak görmekteyiz. Erkin, arkadaşı Necil Kazım Akses ile birlikte pek çok sayıda opera yapıtını Türkçeye kazandırarak opera repertuarımıza armağan etmiş ve sahnelenmesini

⁵⁶ Beethoven Live Sitesi; "Cemal Reşit Rey" İstanbul 2011. <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9004>, 29.08.2011.

⁵⁷ Evin İlyasoğlu; Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999 İstanbul, s.73.

⁵⁸ Beethoven Live Sitesi; "Cemal Reşit Rey" İstanbul 2011. <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9004>, 29.08.2011.

sağlamıştır.⁵⁹ “Erkin’in bestelerinde Türk halk ezgilerinin ritmik canlılığı ve geleneksel modlar ön plandadır. *Piyano Konçertosu, Keman Konçertosu, Sinfonietta’sı* ve *Köçekçeler’i* başlıca yapıtlarıdır.”⁶⁰

2.3.HASAN FERİT ALNAR (1906 – 1978)

Hasan Ferit Alnar 11 Mart 1906 tarihinde İstanbul’da doğmuştur. Musiki sever bir aileden gelen Alnar’ın annesi kanun çalardı. Küçük yaşta yeteneğinin fark edilmesi üzerine kanun dersleri almaya başlamıştır. Bu alanda hızla ilerleyerek birkaç sene içinde İstanbul’un sayılı kanun sanatkarları arasında yerini almıştır. 1923 yılında Saadetin Arel’i tanıyarak, nazari bilgilerini ilerletti. Edgar Manas’dan üç yıl süre ile armoni, füg ve kontrpuan dersleri aldı. Alnar çoksesli müziğe eğilimi dolayısıyla, başlattığı mimarlık eğilimini yarıda bırakarak Viyana’ya yerleşmiştir. Burada Viyana Müzik Akademisi’nde eğitim almaya başlayan Alnar, Joseph Marx ve Oswald Kabasta gibi isimlerden eğitim görmüştür. 1932 yılında ülkesine döndükten sonra büyük ölçüde Türk Musikisi çalışmalarını bırakan Alnar, Orkestra şefliği ile Belediye Konservatuari’nda, musiki tarihi öğretmenliği yapmıştır. Dört yıl bu görevde kalan Alnar daha sonra Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası şef muavinliği ile 1936 yılında açılan Devlet Konservatuari piyano öğretmenliğine getirilmiştir. 1946 yılına kadar yine aynı okulda kompozisyon ve orkestrasyon okutmuştur. Ferid Alnar, kanun icrasında bir çığır açmış, alışılmışın dışında teknikler geliştirmiş ve eserlerinde Türk Musikisinin zenginliğinden çok yararlanmış. Her iki tür sanatı da çok iyi bilen Alnar birçok eser vermiş olup bunlardan en önemlisi olarak Kanun Konçertosu gösterilmektedir. Bu eser, Alnar tarafından Roma’da bestelenmeye başlanmış ve Antalya’da bitirilmiştir.⁶¹

2.4.NECİL KAZIM AKSES(1908 – 1999)

Küçük yaşta keman ve viyolonsel dersleri alarak müzik hayatına başlamış olan bestecimiz, Lise öğrenimi yaparken İstanbul Belediye Konservatuvarında Cemal Reşid Rey’den armoni dersleri almıştır. Müzik eğitimini bestecilik yönünde geliştirebilmek için 1926 yılında Viyana Müzik Akademisi’nde öğrenime başlar. Kleinecke’den, viyolonsel, Joseph Marx’dan, kompozisyon, kontrpuan ve füg

⁵⁹ Beethoven Live Sitesi; “Ulvi Cemal Erkin” İstanbul 2011. <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9003>, 29.08.2011.

⁶⁰ İlyasoğlu, a.g.m., s.77.

⁶¹ Nazmi Özalp; *Türk Musikisi Tarihi*, C. II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2000, ss.306-308.

dersleri almıştır. Prag Devlet Konservatuvarı'na geçerek müzik eğitimini burada sürdüren Akses burada Joseph Suk'un kompozisyon, Alois Haba ile mikrotonlar üzerine çalışmıştır. 1934'de konservatuvarı bitirmiştir. Yurda döndüğünde Musiki Muallim Mektebinde öğretmenlik yapmıştır.⁶² Besteciliğinin ve öğretmenliğinin yanı sıra sanat kurumlarında yöneticilik de yapan Necil Kazım Akses, solo ve koro içeren büyük senfonileri, konçertoları, piyano yapıtları, *50. Yıl Marşı*, *Bir Dünyadan Gazel*, *Itri'nin Neva Karı* üzerine *Scherzo*, *Orkestra Konçertosu* ve *Ankara Kalesi* bilinen en ünlü yapıtlarıdır. Ankara Konservatuvarı'nın kuruluşuna büyük hizmet vermiş, yıllarca süren öğretmenliği sürecinde birkaç kuşak besteci yetiştirmiştir.⁶³

2.5.AHMET ADNAN SAYGUN (1907 – 1991)

Adnan Saygun Cumhuriyet döneminde yapılan çok sesli müzik çalışmalarında ismi ön plana çıkan diğer bestecilerimizdendir. Gerçek bir müzik aydını olarak yalnızca müzik yazmakla kalmamış, besteci, etnomüzikolog, folklorcu ve eğitimci olarak sürekli araştırmış, bu sayede de yeni ve güncel kalabilmiştir. Yerel musikilerimizin hangi temellere dayandırılması gerektiği gibi konular başta olmak üzere, çeşitli müzik sorunları üzerindeki düşüncelerini konuşmaları ve yazıları aracılığıyla somutlaştırarak, müzik kamuoyunun bilinçlenmesinde önemli rol oynamıştır.⁶⁴ Cumhuriyet döneminde Saygun'un yayımlanmış on adet eseri tespit edilmiştir. Bunlardan ilki 1936'da yayımlanan Cumhuriyet Dönemi'nin Türk Halk Müziği'ne ilişkin temel problemlerinden olan pentotanzim konusunu işlemektedir.⁶⁵ Ayrıca, terminolojisiz bilim yapılmayacağını zamanında anlayarak, Türkçe müzik terminolojisi çalışmalarında da bulunmuştur. Kendisinden önce başlatılan bu çalışmaları daha geniş ölçekte ele alarak, bugün kullandığımız Türkçe müzik terimlerini bizzat bulmuştur.⁶⁶ Saygun'un 1935-1986 yılları arasında THM konulu olarak yayımlanmış yirmi beş adet makalesi tespit edilmiştir. Bu makaleler; Müzik Sanat Hareketleri, Ülkü, Oluş, Yücel Aylık Sanat ve Fikir Mecmuası, Musiki Ansiklopedisi, Müzik Görüşleri, Opus, Folkloru Doğru, Köken, Orkestra gibi

⁶² Beethoven Live Sitesi; "Necil Kazım Akses" İstanbul 2011.
<http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=9006>, 29.08.2011.

⁶³ İlyasoğlu, a.g.m., s.77.

⁶⁴ Necati Gedikli; *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Sanat Musiklerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir 1999, s.151.

⁶⁵ F. Reyhan Altınay; *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota yayınları)*, Meta Basım, İzmir 2004, s.222.

⁶⁶ Necati Gedikli, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Sanat Musiklerimiz ve Sorunları*, s.151.

kaynaklarda kaleme almıştır. Saygun'un makalelerinde ele aldığı başlıca konular ise halk müziği derlemeciliği, kültür-müzik ilişkisi ve daha önce de bahsettiğimiz gibi pentotonizm olmuştur.⁶⁷ Saygun'un 1946'da bestelediği "Yunus Emre Oratoryosu, Kerem Operası" 1952 – 1958 yıllarında bestelediği "Piyano Konçertosu" başlıca yapıtları arasındadır.⁶⁸ Aynı zamanda "müzik teorisi" alanında ve Atatürk ve Musiki isminde kitapları bulunan Saygun önemli bir "müzikolog"dur.

2.6.HALİL BEDİİ YÖNETKEN(1889 – 1968)

"Musiki Muallim Mektebini bitirdikten sonra 1928 yılında Çekoslovakya'ya gönderilen Yönetken, Prag Devlet Konservatuarı'nda pedagoji öğrenimi yapmıştır. Fransa ve Almanya'da müzik çalışmalarına devam etmiştir. 1932 yılında yurda dönerek Gazi Eğitim Enstitüsü müzik bölümünde çalışmaya başlamıştır. Ayrıca aynı kurumda daha sonra müzik bölümü şefliğine getirilmiştir."⁶⁹ Yönetken, müzik yaşamı boyunca folklor çalışmalarında bulundu, halk ezgilerini derledi. Ankara Konservatuarı'nın derleme çalışmalarında bulundu. Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisini kurdu. İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Folklor Uzmanlığı yapmıştır. Radyoda müzik programı yapmıştır. Yönetken'in birçok derlediği halk ezgisi dışında yayımladığı kitaplar; *"Halkevlerinde Halk Müziği ve Oyunları Üzerine Nasıl Çalışılmalı, Elli Okul Şarkısı, Okullarda Müzik Eğitimi ve Öğretim Metotları, Lise Müzik Kitabı, Yirmi beş Çocuk Şarkısı, Lise Müzik Kitabı, Derleme Notlar I, İlkokul Şarkıları, İlk Mekteplerde Gınanın Usul Tedrisi, İlkokullarda Müzik Kılavuzu"* olarak sayabiliriz.⁷⁰

2.7.RAUF YEKTA (1871 – 1935)

1871 yılında İstanbul'da doğan Rauf Yekta Bey, yurtiçi ve yurtdışında ünü yaygın müzikologlarımızdan olup, Klasik Türk Müziğine Dede Efendi ve Bolohenk Nuri Bey ile meşk ederek başlamıştır. Rauf Yekta 1888'de Ataullah Efendi'nin teşvikiyle eski ve Arapça yazılmış bir edvar kitabını inceleyerek bilimsel çalışmalara başlamıştır.⁷¹ Tanbur derslerini Celalettin Dede, ney derslerini Cemal Efendi ve Aziz

⁶⁷ Altınay, a.g.e., s.223.

⁶⁸ İlyasoğlu, a.g.m., s.77.

⁶⁹ Özalp, a.g.e., C.II, s.461.

⁷⁰ Özalp, a.g.e., C.II, s.462.

⁷¹ Özalp, a.g.e., C.II, s.161.

Dede'den alan Rauf Bey aynı zamanda Türk Müziği ses sistemi ile ilgili de çalışmalar yapmıştır. Memuriyetten emekli olduktan sonra da Dârü'l-Elhân'ın kurucuları arasında bulunmuş ve burada Türk Müziği eğitiminin yasaklanışına kadar ki süreçte Türk Musikisi Nazariyatı ve Tarihi derslerine girmiştir. Türk müziği eğitimi yasaklandıktan sonra oluşturulan Tertip ve Tasnif Heyeti'ne başkanlık etmiştir.⁷² Birçok folklorik araştırmalar da yapan sanatçımız, halk ezgilerini de notaya almış ve Güneydoğu Anadolu ile Orta Anadolu'da yapılan birçok geziye de katılmıştır. Rauf Yekta Bey'in Türk müziği eğitiminin yasaklanması kendisini çok üzmüş ve ilk karşı çıkanlar arasında olmuştur. Sanatçımızın yasaklamaya dair "Bu olay milli kültürümüz adına affolunmaz bir hatadır." şeklinde yorumlamıştır. Rauf Yekta Bey, Batı müziğinin halkla bütünleşmesi için yapılan çalışmalara dair yorumu şu şekilde olmuştur:

"Birkaç ay önce Anadolu'yu baştanbaşa dolaşarak ahalimizin musiki temayüllerini tetkik ettim. Garp musikisine ait eserlerin halkımıza Çince kadar anlaşılmaz, soğuk, ruh sıkıcı bir tesir yaptığına şahit oldum. Alafrangacı bir arkadaşımızın kemani ile çaldığı en seçkin Garp eserleri, köylüye değil orta hallilere, hatta aydınlara bile bir şey ifade etmiyordu. Bir millete ancak öz musikisi ile hitap edilir ve o milletin ruhuna zorla yabancı bir musiki aşıl原因amaz."⁷³

Paris konservatuvarı musiki profesörlerinden Albert Lavignac'ın yönetiminde bir kurul tarafından yazıya aktarılan, ünlü Encyclopédie de la Musique'in beşinci cildine, bir yıl boyunca inceleme yaparak yüz elli sayfalık Türk Musikisi bölümünü yazmıştır ki, bu yazı musiki tarihimizin Batılı manada ilk bilimsel araştırmasıdır. Fransızca diliyle yazılmış olan bu inceleme o zamanlar büyük bir hayranlık uyandırmış ve yayın kurulu üyelerinden Maurice Rolat, Rauf Yekta Bey'e şu satırları yazmıştır:

"Musiki ile ilişkili olan bütün batılılar arasında gerçek bir keşif mahiyetini taşıyacak olan Türk Musikisi meselelerinden bu kadar ustaca bahsettiğinizden dolayı, ansiklopedi kurulu derin teşekkür ve kutlamalarını size iletilmesinde beni görevlendirmiştir."⁷⁴

Rauf Yekta Bey yapmış olduğu birçok müzikolojik çalışma yapmış ve müziğimizin bilimsel temellere oturtulması açısından çalışmıştır.

⁷² Özalp, a.g.e., C.II, s.162.

⁷³ Özalp, a.g.e., C.I, s. 15-16

⁷⁴ Özalp, a.g.e., C.II, s.165.

2.8.HÜSEYİN SAADETTİN AREL(1880 – 1955)

İstanbul doğumlu olan Arel, Fransız Koleji’nde eğitimini sürdürürken Batı müziği dersleri almaya başlamıştır. Şekerci Cemal Bey’den ud ve nazariyat dersleri almıştır. Edgar Manas’dan kontrpuan, armoni ve füg öğrendi. Kompozisyon, orkestrasyon, enstrümantasyon bilgilerini kendi gayreti ile elde etmiştir.⁷⁵ Hüseyin. Ayrıca keman, viyolonsel, klasik kemençe ve piyano gibi çalgıları da çalmayı öğrenmiştir. Arel, 1908 yılından itibaren her on beş günde bir *Şehbal* adında bir kültür ve magazin dergisi çıkartmıştır. Daha sonra 1939 yılında İsmail Hami Danişmend’le çıkartmış olduğu *Türklük* dergisi sadece on beş sayı çıkabilmiştir. Bu dergide yayınlanan *Türk Musikisi Kimindir?* Başlığı altındaki seri makaleleri sonradan kitap haline getirilmiştir. 1948 yılında çıkmaya başlayan *Musiki Mecmuası* son yayın organıdır.⁷⁶ Arel 1943 yılında İstanbul Konservatuvarı’nın başına getirilmiş, 1948 yılında, buradan ayrıldıktan sonra “İleri Türk Musikisi Konservatuvarını” kurmuş burada okulun yayın organı olan “Musiki Mecmuasını” çıkartmaya başlamıştır.⁷⁷ Arel Hamparsum notasıyla Türk Musikisi eserlerinin yazımındaki donanım işaretleriyle ilgili problemi de arkadaşlarıyla birlikte çözmüştür. Arel, “Türk Musikisi’nde çoksesliliğe taraftardı; ancak, bu çokseslilik kendi tonal sistemimizin gereğine göre yapılmalıydı. Bu düşüncelerini sırası geldikçe söylemiş ve nitekim eserlerinin içinde önemli bir sayıya ulaşan çoksesli eserleri bu esasa göre bestelemiştir.⁷⁸

Şeyh Celalettin Efendi, Hüseyin Fahrettin Efendi ve Şeyh Ataullah Efendi’nin öncülük ettiği Rauf Yekta Bey’in uyguladığı yayınlarla sundukları, sonra Hüseyin Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi’nin bir adım öne çıkarttığı Türk Musikisi nazariyatı araştırmalarıyla beraber, müziğimizin teorik tarafı şekillenmiştir, var olan bilindik bilgiler çağdaş bir şekilde sistematik hale getirilmiştir. Sonuç itibariyle “Arel- Ezgi-Uzdilek” ses sistemi ortaya çıkmıştır.⁷⁹

⁷⁵ Özalp, a.g.e., C.II, s.187.

⁷⁶ Özalp, a.g.e., C.II, s.188.

⁷⁷ Özalp, a.g.e., C.II, s.188.

⁷⁸ Özalp, a.g.e., C.II, s.190.

⁷⁹ Miraç Bircan Yaman; *X.X Yüzyılda Türk Müziği’nin Durumu*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, ss.61-64.

2.9.SUPHİ ZÜHDÜ EZGİ(1869 – 1962)

Sayıli müzikologlarımızdan biri olan Ezgi, Belediye Konservatuari “Tasnif Heyeti” ne girmiş ve burada Rauf Yekta’nın başlattığı çalışmalara Saadettin Arel ile birlikte katkıda bulunmuştur. Bu yapılan çalışmalara, Ord. Prof. Salih Uzdilek’in de katılımıyla müziğimizdeki ses fiziği alanında bir düzenleme yapılmış Arel – Uzdilek sistemi doğmuş oldu.”⁸⁰

Diğer taraftan Saadettin Arel ile birlikte, çeşitli kaynaklardan toplanmış pek çok saz ve söz eserinde yenileme çalışmalarına başlanmış, asılları saklanan binlerce eser gözden geçirilmiş ve aslına uygun bir biçimde günümüze kadar gelmiştir.⁸¹ Ezgi tüm bu birikimlerini, Arel’in tavsiyesi ile *Ameli ve Nazari Türk Musikisi* isimli kitabında topladı. Eserin ilk cildi 1933 yılında kitap haline geldi. Aralıklı tarihlerde tamamlanan muazzam eser beş ciltten ibarettir.⁸²

2.10.MAHMUT RAGIP GAZİMİHAL(1900 – 1961)

Yurtdışında aldığı eğitimden sonra, Türkiye’ye dönen Gazimihal, Ankara Konservatuari ve Gazi Eğitim Enstitüsü gibi okullarda müzik eğitimi vermiştir. Gazimihâl’in müzikoloji ve folklor konusunda katkısı yadsınamaz derecede olmuştur ve bu alanlarda en fazla bilgi aktaran araştırmacıdır. 1928 yılında *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz* isimli ilk çalışması Osmanlıca olarak yayımlanmış olup kitapta şu hususlara yer verilmiştir:

“Bu kitapta Türk Halk Müziğine ilişkin ilk bilgilere yer verilmiştir. 1920’li yıllarda, Batı’daki örnekleri göz önüne alınarak, “halk şarkısı” olarak adlandırılan türün örnekleri hakkında bilgiler yer almıştır. Ardından bu türün bizdeki ve diğer ülkelerdeki karşılaştırılması yapılarak müzik tarihine de ışık tutan çok önemli ve detaylı bilgilere yer verilmiştir.”⁸³

1929 yılında yayımlanan bir diğer çalışmasında İstanbul Konservatuari’nin yaptığı dördüncü araştırma gezisine dair bulgulara yer verilmiştir. Yazarın diğer bir yayını ise 1936 yılında Türk Halk Müziği’nin bazı problemlerini irdeleyerek ışık tutmaya çalışmıştır. “Türk Halk Müziği’nin temel problemlerinden olan tonal yapı ve köken meselesi ve köken meselesi üzerinde durmuştur. Dönemin yaygın anlayışı

⁸⁰ Özalp, a.g.e., C.II, s.96.

⁸¹ Özalp, a.g.e., C.II, s. 60

⁸² Özalp, a.g.e., C.II, s.97.

⁸³ Altınay, a.g.e., s. 179.

olan “pentatonizm” konu edilmiş ve dil – müzik ilişkisi ile ilgisi anlatılmıştır. Bu konuda diğer milletlerin halk ezgileriyle karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.”⁸⁴

Yayımlanan bu kitabın müzikolojik açıdan da önemi yüksektir. Ayrıca 1937’de *Balkanlar’da Musiki Hareketleri* adlı kitapta Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya, Romanya’da müzik hayatı ile buralardaki Türk Müziği’nin etkileri ele alınmıştır.⁸⁵ Diğer müzikoloji ve folklor çalışmaları ise *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*, *Türkiye – Avrupa Musiki Münasebetleri*, *İzmir’de Musiki*, *Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları* gibi birçok eser vermiştir. Genelde eserlerinde “karşılaştırma” kullanarak Türk Halk Müziği’nin yapısını daha anlaşılmasını sağlamıştır.⁸⁶

2.11.YUSUF ZİYA DEMİRCİOĞLU(1887(?) – 1976)

Demircioğlu’nun öğrenimiyle ilgili kesin bir bilgi olmamakla birlikte, kendisinin ilkokulu Ula’da okuduğu belirtilmektedir. Medrese eğitiminin de yine Ula’da başladığı ancak Muğla’da bu eğitime devam ettiği, diğer bir taraftan da muallimlik eğitimi aldığı bilgisine varılmıştır. Demircioğlu’nun muallimlik kursları sonucu açılan sınavı kazanarak, Karaböğürtlen Köyü’ne atandığını görmekteyiz. Burada bir yandan muallimlik yapmakta bir yandan da halk kültürüne ait malzemeleri derlemektedir.⁸⁷ Görevinden dolayı birçok yöreyi görme şansı olan Demircioğlu, Cumhuriyet Dönemi’nde müzik alanında yaptığı çalışmalarla bugüne ışık tutmuştur. Maalesef pek adı anılmayan Demircioğlu’nun müziğe katkısı yadsınamaz bir gerçektir. Birçok derleme gezisinde bizzat bulunmuş olan Demircioğlu, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın da müdürlüğünü yapmıştır.

“1926 yılında ilk araştırma gezisini beraberindeki heyetle yapmış ve Adana, Maraş, Urfa, Antep, Halep, Niğde ve Kayseri’de 250 halk türküsü derlemiştir. 1927 yılında yapılan ikinci gezide Konya, Akşehir, Manisa, Ödemiş, Torbalı, Aydın yörelerine gidilir ve buralarda derlenen türküler “Anadolu Halk Şarkıları” olarak yayımlanır. Üçüncü gezi 1928 yılında İnebolu, Kastamonu, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa’yı içine alan bir araştırma gezisi olur. Bu geziden derlenen türküler “ Halk Türküleri” adıyla 1929–1931 yıllarında yayımlanır.”⁸⁸

Dördüncü gezi 1929 yılında gerçekleşmiş olup iki yüzden fazla ezgi derlenmiştir ve bu halk türküleri, *Şarkı Anadolu Türkü ve Oyunları ve Halk Türküleri*

⁸⁴ Altınay, a.g.e., s.179.

⁸⁵ Altınay, a.g.e., s.179.

⁸⁶ Altınay, a.g.e., s.179.

⁸⁷ Baki Bora Hança; “Bir Folklorcu Olarak Yusuf Ziya Demircioğlu” Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla 2001, s. 4.

⁸⁸ Mehmet Naci Önal, “Muğlalı Folklorcu Yusuf Ziya Demircioğlu”, *Muğla Kent Tarihi*, S.1, 2005, ss.16 – 17.

halinde yayımlanmıştır. Müzik alanında birçok çalışma yapmıştır bunları, *Boş Beşik ve Akkuş*, *Şu Dağların Ardında*, *Anadolu'da Çocuk Oyunları*, *Yörükler ve Köylülerde Hikâyeler – Masallar*, *Köy Halk Türküleri*, *Anadolu'da Eski Düğün ve Evlenme Adetleri* olarak sayabilmekteyiz.⁸⁹ Ayrıca “Yusuf Ziya Demicioğlu'nun 1939 – 1947 yılları arasında yayımlanmış on iki adet makalesi tespit edilmiştir. Halk Bilgisi Haberleri, Musiki Ansiklopedisi ve TFA gibi kaynaklarda yayımlanan makalelerde işlenen konuların büyük kısmı ülkemizde ve dünyada folklor çalışmaları ve folklorculukla ilgilidir.”⁹⁰

3.TÜRK MÜZİĞİ- BATI MÜZİĞİ TARTIŞMALARI

Milli Musiki İnkılâbı ile teorilerin pratiğe döküldüğü dönemin başlangıcı olan 1920'li yıllar, müzikte alaturka – alafanga çatışmasının da ayırıcı bir şekilde yaşandığı yıllar olmuştur. Kültür sanat reformlarıyla istikametini Batı olarak belirlediği bu dönemde müzik alanında yapılan çalışmalar, halen daha günümüzde de var olan tartışmaların fitilini ateşlemiştir.

Reformların kültür ayağı olan müzik inkılabı ile “ulus devlet modeli” oluşturulması bağlamında, kimlik ve aidiyet kavramlarının empoze edilmesi için, müziğe yeni bir misyon yüklendiği görülmüştür. Yüzü batıya dönük olacak olan devrimlerin, kültürel yönü de Batı kültürü olacak, müziği de Batı müziği şeklinde değişecektir. Ancak, dönemin geçmişine baktığımızda yani Osmanlı devleti zamanına, Batı Musikisini burada da görmemiz mümkündür. Osmanlı döneminde, Dârü'l Elhân kurumunda, hem Batı hem Osmanlı/Türk müziği⁹¹ eğitimi bir arada verildiği bilinmektedir. Ayrıca 17. yüzyıl sonrasında geniş ölçekte tanışılan Batı Müziği ile yıllardır “Mehter müziği” yapan bandonun yerini, Batılı tarzda müzik yapan bir bando almıştır.⁹²

“Osmanlı sarayına çeşitli padişahlar döneminde Avrupa'dan opera ve operet toplulukları davet edildiği bilinmektedir. Batı Musikisiyle ilk ilişkiler 16. yüzyılda başlamışsa da bu ilişkinin musikimiz üzerinde kalıcı bir etkisi olmamıştır. Batı musikisi asıl 19. yüzyılın 2. çeyreğinden itibaren sanat musikimizi etkilemeye başlamış ve bu etki giderek yoğunlaşmıştır.”⁹³

⁸⁹ Önal, a.g.m., ss.16-17.

⁹⁰ Altınay, a.g.e., s.176.

⁹¹ Bkz. Cem Behar; *Musikiden Müziğe Osmanlı Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, (2. Baskı) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s.7.

⁹² Necati Gedikli; *Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999, s.125.

⁹³ Gedikli, *Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, s.123.

Sarayda başlayan batı müziği etkisi toplumun elitleri tarafından çok beğenilmiş, davetlerde batı müziği konserleri verilmiş; seçkin aileler çocuklarına batı müziği eğitimi aldirmaya başlamıştır. Ancak, bu değişim sadece saray ve çevresinde sınırlı kalmış halka inememiştir. Peki, bu durum niçin Osmanlı'da Cumhuriyet dönemi kadar yankı bulmamıştır?

Osmanlı döneminde geleneksel ile yeni hep bir aradaydı, yeni olanı geniş ölçekte etkilemedi ama şekillendirdi.⁹⁴ Diğer bir deyişle, Osmanlı/Türk Musikisi geleneksel bağlamda, varlığını sürdürmeye devam ederken, “yeni” de bu türle beraber sarayda yerini almaya devam etmiştir. Osmanlı'da “gelenek” daha fazla merkeze alınmıştır diyebiliriz. Ancak, “Cumhuriyet dönemine bakıldığında gelenekten modernliğe geçen bir yapılanma görmekteyiz yani geleneğin olmadığı bir yapı. Osmanlı'da yenilik bağlamında başat atılımların Tanzimat'la atıldığı düşünülse de Cumhuriyet atılımlarından oldukça farklı olduğu bilinmektedir. “Tanzimat atılımlarının Cumhuriyetten farkı, Osmanlı'nın kendi olmaktan vazgeçememesidir.”⁹⁵ Bu bağlamda Batı tipi bir gelişme düzeyinin kurgulanması için geleneksel sembollerden arınması gerekliliği düşünülmüştür. “Zira geleneksel, Batı kuramının özellikle klasik versiyonu geleneksel ve modern arasında ciddi çatışmaların olduğunu, dolayısıyla da modernleşme süreçlerinin önünün açılması için toplumdaki geleneksel unsurların tasfiye edilmesi gerektiğini öngörmektedir.”⁹⁶ Dolayısıyla Osmanlı/Türk musikisi de bu gelenekselliğin bir sembolü olarak, Cumhuriyet döneminde etkilendiği düşünülmektedir. “Ben kimim?” Sorgulamasının yapıldığı bu süreçte Osmanlı/Türk müziği köken problemi ile karşımıza çıkmaktadır. “Bizans müziği, Enderun müziği” gibi bir takım kimlik sorgulamaları üzerinden günümüze kadar tartışmalarla geldiği görülmektedir.

“Aslında temelde olan düşünce ve tartışmalara yol açacak olan uygulamaların başlıca nedeni olarak, çok kültürlü, çok kimlikli Osmanlı kültürel mirasını siyaseten reddeden, onun yerine tek kimlikli ve üniter bir ulus – devlet ve ulus – kültür oluşturmayı amaçlayan sentez projesiydi. İşte bu düşünceden dolayı reddedilecek öğeye (Doğu) işaret edilmişti. Coğrafi olmaktan çok bir zihniyet dairesi olarak düşünülen Batı, soyut bir model olmuş ve geri kalmışlığın simgesi olarak görülen Doğu ile sürekli karşılaştırılmıştır”⁹⁷

⁹⁴ Ortaylı, a.g.e.,s.37.

⁹⁵ Murat Belge; NTV, *Gerçek Orada Bir Yerde Programı*, 05.06.2011 tarihli televizyon yayınından alınmıştır.

⁹⁶ Alev Erkilet Başer; “Müzakere”, *Modernleşme, İslam Dünyası ve Türkiye*, akt. Metin, a.g.e., s.37.

⁹⁷ Orhan Tekelioğlu; *Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları*, Cumhuriyet'in Sesleri, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s.49.

Bu bağlamda Doğu olarak kastedilen, Osmanlı ve daha özelden Osmanlı/Türk müziğinin, bu siyasanın içinde yeri olmadığı görülmektedir. Çünkü Osmanlı/Türk müziğinin, bizim değerlerimizi yansıtmadığı, Bizans kalıntısı olarak Osmanlı'da icra edildiği, kendi öz müziğimizin halk müziği olduğu dile getirilmiştir.

“Hem Osmanlı – Türk müziğini Türk’ün öz müziği saymayıp gerçek ulusal müzik olarak halk müziğini görenler, hem de Osmanlı – Türk müziğini “milliyetimize mahsus farikaları taşıyan” ulusal müzik olarak görüp halk müziğini de bu müziğin iptidai şekli olarak tanımlayanlar, her ikisi de sanatta yaratıcılığın başlıca kaynağı olan etkilenme ilişkilerini reddetmişlerdir. Zira Türk kimliğinin saf ve bütünlüklü bir özne olarak inşa edilmeye çalışılması, müzik alanında bir köken arayışına yönelmeyi motive etmiştir. Bu bakımdan Türk müziğinin kökeni sorunu, Türkiye’de bir batılılaşma projesi olarak Türk ulusal kimliğini inşa etme sürecinin yarattığı bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır”⁹⁸

Diğer bir taraftan yasaklanmış sebebi olarak bir de nazari yönüne müdahaleler olmuş ve teorik açıdan Batıya uygun olmadığı yönünde yorumlar yapılmıştır.

“Klasik Türk Musikisinin yasaklanmış nedenleri arasında görünürde en etkili olanı, Bizans ve Arap Uygarlıkları ile ilişkilendirilip ‘çeyrek-ton’ tabir edilen bu aralıklar, ‘Alaturka’ yı dışlamada gerekçe gösterilmişti. İlginçtir, icra ve eğitimde kullanılan yürürlükteki tartışmalı nazariyat, tam da geleneğe darbe indirilmeye başlandığı bir dönemde şekillenmiştir. Rauf Yekta, Saadetin Arel ve Suphi Ezgi tarafından temelleri atılan gayri müsavi 24 perdeli taksimat ve buna dayalı nazariyat modeli; ‘çeyrek-tonsuz’, dolayısıyla, Arap yahut Bizans kaynaklı sayılmaktan uzak tutulabilecek, son toplamda ise ‘Musiki İnkılâbı’nın tepkisini celbetmeyecek bir Türk Makam Müziği’ kurgusuna hizmet eder görünümündedir. Uyuşmazlık, işte, makamlara dayalı mirası Bizans yahut Araplar ile ilişkilendiren “çeyrek-tonların”, bahsedilen gerekçe ile sistem dışına itilmek istenmesi sonucu olarak vücut bulmuş görünmektedir.”⁹⁹

Bu düşünceler sonucunda, kültür devrimlerinin, Osmanlı/Türk müziğinden uzak bir şekilde gerçekleştirilmesi ve bazı taraflarca birçok menfi iddialara maruz kalışı, Osmanlı/Türk müziği için çalışan birçok kuramcıyı, bu hususta savunmaya ittiği görülmüştür.

“Alaturka – alafanga çatışmasına yeni bir boyut ekleyen bir bocalama içerisindeki ‘milli müzik’ tartışması, bir karmaşa ortamı yaratmış ve Geleneksel Türk müziği bestecileri ve icracılarının, yapılan denemeleri ‘zeybek havası’ olarak eleştirmelerine ve bazılarınca ise geleneksel Türk Müziğinin çağdaş bir teknik ve üslupla geliştirilmeye açık olduğunu savunmaya yol açmıştır.”¹⁰⁰

⁹⁸ Süreyya Su, Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezahürü olarak Müzikte Kimlik Sorunu, akt. Şenol Durgun; *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, 2. Baskı, Binyıl Yayınevi, 2010 Ankara, s.91.

⁹⁹ Ozan Yarman; Türk Makam Müziğinde İcra ile Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34 Ton Eşit Taksimattan 79’lu Sisteme Sabit Perdeli Düzenlerden Bir Yelpaze, *Türk Müziğinde Uygulama ve Kuramdaki Sorunlar ve Çözümleri Kongresi*, İstanbul 5 Mart 2008, s. 3.

¹⁰⁰ Füsün Üstel; 1920’li yıllarda ve 30’lu Yıllarda “ Milli Musiki” ve “Musiki İnkılâbı”, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1999 İstanbul, s.44.

Sonuç itibariyle, Osmanlı/Türk müziği nazariyatı Batılı şekilde armonize edilmeye çalışılmış, böylece ayakta kalabileceği düşünülmüştür. Ancak pratikte bu durumun söz konusu olamadığı düşünülmektedir. Bu konuyla ilgili Yalçın Tura'nın yorumu şöyledir:

“Türk musikisi her şeyden önce bir melodi musikisi, nağme musikisidir. Bu nağmeler yapı bakımından çok çeşitli, irili ufaklı bir takım aralıkların kullanılmasıyla meydana getirilir. İnsan kulağı, bu aralıkların bir kısmını sadece melodiler içinde fark edebilir, değerlendirebilir. Çok seslilik içinde bunlar fark edilmez, ayırt edilmez, değerleri anlaşılmaz hale gelir. Öte yandan bu nağmeler, seslerin belli sıralanış, diziliş, düzenleniş ve hareket ediş şekillerine göre, birçok cins ve makam oluşturur. Bu cinsler, bu makamlar da, çok seslilik içinde özelliklerini tamamen koruyamaz.”¹⁰¹

Aslında Musiki İnkılâbı ile gerçekleştirilmek istenen dönemin müzisyenlerince kendi kültürü ve kendi öz müzik türü olarak görülen halk müziğini çoksesli hale getirip, Batılılara dinletmekti. Hâlbuki tekseslilik Türk halk müziği türünün temel karakteristiği idi. Diğer bir deyişle Yalçın Tura'nın yukarıda bahsi geçen sözleri halk müziğini de ilgilendirmekteydi, yani her iki musikide de çok seslilik ve batı çalgılarıyla seslendirilmesi, sakıncalı ve yapısal özelliğinin dışında olduğu düşünülmektedir. Tura'ya göre, “Halk musikisi, aslında Türk musikisinden farklı, başka bir musiki değildir. Türk musikisinin, halk arsında, mahalli şivelere, tavırlara göre icrasından ibarettir. Dayandığı ses sistemi, makamları, usulleri ve daha pek çok şeyi müşterektir.”¹⁰²

Netice itibariyle, tartışmaların başlangıç noktası olan Dârü'l-Elhân'da Osmanlı/Türk Müziği eğitiminin yasaklanması, Rauf Yekta Bey'in düzenli olarak yazdığı ve dönemin alaturka – alafranga çatışmalarına yer veren *Tiyatro ve Musiki* dergisinde şiddetli bir biçimde karşı çıkmıştır.¹⁰³ Bu sert eleştirilere alafrangacıların da mecmualarda cevap vermesi ile konu büyümüş, ciddi bir kutuplaşmaya neden olmuş ve günümüze kadar hala sonuca bir türlü varamayan bir kısır döngü halini aldığı görülmüştür. Aslında sadece bu kutuplaşmanın salt devlet eliyle yaratıldığı söylenmesi doğru olmaz, çünkü zaten Tanzimat'la hız kazanan toplumlumun Batı ile kültürleşmesi ve bu anlamda yaşanan kültürel ikililik, Cumhuriyet'in ilanıyla da devam ettiği düşünülmektedir. Dolayısıyla müzik tarafından bakıldığında, Batı müziğinin elit kesimlerce de taraftarlaştığı görülmüştür. Daha açık bir ifadeyle elit

¹⁰¹ Yalçın Tura; *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, 1998 İstanbul, s.45.

¹⁰² Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, s.47.

¹⁰³ Üstel, a.g.m., s.42.

grupların yükselen kültürle beklentilerinin artması, Batı müziği dinleyen kişilerin sayısını artırmış ve bu elit kesimler arasında da Batı – Türk müziği taraflarının oluştuğu görülmüştür. Ancak, gerçekleştirilen bu yasaklarla ve alaturka – alafranga atışmaları, alaturkacıların mesleklerini korumak, bu doğrultuda örgütlemek adına, 1928 yılında Ali Rıfat Bey’in öncülüğünde “Türk Musikisi Cemiyetleri Federasyonu” kurulmuştur. Çeşitli bölgelerdeki müzik derneklerince de desteklenen örgüt bu dönemde belki de Osmanlı/Türk müziği adına yapılan nadir güzel bir örnektir.¹⁰⁴

Bu dönemde tek seslilik, nazariyat ve köken tartışmaları sürerken bu durum, Osmanlı/Türk müziğinin yasaklanmasıyla sonuçlanmıştır. Yine bu amaçla yapılmış olan bir diğer çalışma da TRT’de Osmanlı/Türk musikisi yayının yaklaşık altı ay süreyle kaldırılmasıdır. Dârü’l-Elhân’da eğitimin yasaklanmasından sonra bir de bu yasakla mevcut tartışmaları daha da hararetlendirdiği görülmüştür. Kitle iletişim aracı olarak radyo, Batı müziğini sevdirmek için bir araç olarak görülmüş ve sevdirmesi için yapılan diğer çalışmaların yanında yerini almıştır.

Bundan dolayıdır ki, “1930’lu yılların müzik devriminin doğan sonuçlarından biri alaturka – alafranga çatışmasının ikinci el lehine çözüme kavuşturulmasıdır. El yordamı ve deneme – yanılma yöntemiyle sürdürülen bu girişimde, müzik diğer sanat dalları arasında en ayrıcalıklı ama aynı zamanda müdahaleye en açık bir alan haline gelmiştir. Öyle ki, günümüze dek uzanan süreçte, iktidarlar ve onların muhalifleri kendilerini ve hasımlarını tanımlamada, sürdüren müzik politikalarını önemli bir referans ölçütü olarak kullanmıştır.”¹⁰⁵

Bundan sonraki süreçte, “alaturkacılarla alafrangacılar, doğucularla, batıcılar, halk musikiciler ile aydın kesimin sanat musikisi taraftarları arasında ikililik, çatışma, kimi zaman sert ve şiddetli, kimi zaman sessiz ve derinden ama asla sönmeden, uzlaşmaya, barışa varmadan günümüze dek devam etmiştir.”¹⁰⁶ Görülüyor ki, yapılan tüm bu çalışmalar ardında çözüme hala kavuşamamış, aktüalitesini korumakta olan tartışmalar barındırmaktadır. Kimi görüşlere göre:

“Türkiye’deki demokrasi ve Cumhuriyet denemesinin en özgül yanlarından biri, geçmişin siyasal yapılarından kopuşa başka ülkelerde rastlanmayacak ölçüde bir kültürel kopuş ekleme çabasıydı. Avrupa’nın pek çok ülkesinde burjuvazi, feodal aristokrasinin siyasal düzeninin yıkarken, onun kültürünü özümseyerek sürdürmeyi neredeyse aynı devrim sürecinin bir gereği saymıştı”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Üstel, a.g.m., s. 42.

¹⁰⁵ Üstel, a.g.m., s. 49.

¹⁰⁶ Tura, *Türk Musikisinin Mes’eleleri*, s.43.

¹⁰⁷ Tahir Abacı, “Şarkıların Evreni”, *Cumhuriyetin Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.118.

“Çünkü Avrupa’da modernizm sanatta anti burjuva söylemlerle yola çıkmıştır.”¹⁰⁸ Bu noktada şunu belirtmekte yarar vardır, Osmanlı/Türk müziğinin eğitim ve öğretiminin yasaklanması, elbet üzücüdür ancak bu bağlamda, devletçe verilen kararların yansımalarını derhal görebilmek gibi bir lüks yoktur, çünkü durumun öznesi toplumdur diğer bir deyişle toplumun ne yönde algıladığıdır. Ayrıca, Cumhuriyetin ilk yıllarında müziğe biçilen rolün sonuçlarını şu an görebilmekte ve günümüze göre yorumlar yapabilmekteyiz. Şunu belirtmekte yarar vardır, bu yapılan çalışmalarla, Atatürk’ün Osmanlı/Türk müziğine karşı bir kişi olarak düşünülmemesi gerekmektedir zira Atatürk kimi çevrelerce Türk ve Doğu Müziğine düşman olarak görülüyordu. Ancak, O, “asırların ihmeline uğramış Türk Halk ezgilerinin en modern yöntem ve enstrümanlarla canlandırılıp geliştirilmesini ve meyhanelere düşmüş geleneksel Doğu ve Türk Müziği’nin melankoli, gam, keder, kasvet kokan havasından kurtulmasını istiyordu.”¹⁰⁹ O, sadece bu şekil bir müzikle çağdaş medeniyetler seviyesine çıkılacağına inanmaktaydı. Ayrıca, Mustafa Kemal Atatürk’ün bırakın Türk Müziğine düşman oluşunu, kendisinin katıldığı davetlerde çalınan eserlere bizzat eşlik ettiği bilinmektedir. 1930 yılında bir Alman gazeteciyle konuşması sırasında; “Garp musikisi bu günkü haline gelinceye kadar ne kadar zaman geçti?” Sorusuna aldığı “...dört yüz sene...”, “Bizim bu kadar beklemeye vaktimiz yoktur.”¹¹⁰ Atatürk bu cümlesinin ardından bir cümle daha söylemiştir. Üzerinde dikkatle durulması gereken bu cümle şu şekildedir:

“Bunun için Garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.” Bu cümleyi çok iyi anlamak ve okumak gerekir. Çünkü dikkatle okunup manası anlaşılmazsa insan şaşırabilir. Nasıl olur da taklitçilikten nefret eden, asıl temele inerek, oradan yola çıkarak bir milli kültür yaratmayı hedeflemiş olan Atatürk, taklitçiliği teşvik edici bir söz söyler? Aslına bakılırsa, o, çelişkiye düşmemiştir. Atatürk Garp musikisi dememiş, Garp musikiciliği deyimini kullanmıştır. İki sözün arasındaki anlam farkı çok büyüktür.¹¹¹

Diğer taraftan, Maarif Kongresinde ifade ettiği gibi; “yeni bir sanat ve marifet yolu bulup millete göstermek ve o yolda yeni nesil yürütmek için rehber olmak gibi mukaddes bir hizmet”¹¹² beklediğini ifade etmiştir.

¹⁰⁸ Şerif Mardin, NTV, *Gerçek Orada Bir Yerde Programı*, 05.06.2011 tarihli televizyon yayınından alınmıştır.

¹⁰⁹ Necip P. Alpan; *Atatürk’ün Milli Müzik Devrimi*, akt. F.Reyhan Alltınay, a.g.e. s.43.

¹¹⁰ Adnan Saygun; *Atatürk ve Musiki*, (2.Baskı) Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987, s.43.

¹¹¹ N. Levent Gökçedağ; *Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2007, s. 171.

¹¹² Bkz; Cezmi Erarslan; a.g.e., s.248. Atatürk’ün Maarif Kongresini açarken yaptığı 16 Temmuz 1921 tarihli konuşma.

Millete, yeni esaslara dayalı, ancak herhangi bir yabancı kültürü taklide dayanmayan ve bütün dinamiklerini her ferte harekete geçirecek bir eğitim anlayışının verilmesini savunan Atatürk'ün, mevcut durumun temel sebebi olarak o ana değin devam eden eğitim sistemini göstermesi ve yapmak istediği değişimin temelini yine eğitime dayandırması dikkate şayandır. Buraya kadar ele aldığımız düşüncelerinden: Toplumun zor ile taklit ile değil, kendi özüne uygun bir kültür atmosferi içinde geliştirmek fikri netleşmektedir.¹¹³

Ayrıca Atatürk, kültürün milletlere göre farklılıklar gösterdiğini, her milletin kendine öz kültür unsurlarının bulunduğunu, hiçbir milletin birbirinin kültürünü alıp taklit etmesinin bir şey kazandırmayacağını şu sözlerle açıklamıştır:

Her milletin kendine mahsus ananesi, adetleri, milli hususiyetleri vardır. Hiçbir millet aynı diğer bir milletin taklitçisi olmamalıdır. Çünkü böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynı olabilir, ne kendi milliyeti dâhilinde kalabilir. Bunun neticesi şüphesiz ki hüsrandır (mahrumiyet acısıdır).¹¹⁴

Bu noktada Falih Rıfki Atay'ın M. Kemal Atatürk ile ilgili şu yorumunu hatırlatmakta da fayda vardır;

“Burada, Devrimci Mustafa Kemal'in hayran kaldığım özelliğini anlatmalıyım; Mustafa Kemal, bir şarklının tamamıyla zıddına, kendi mizaç ve adetlerini çığneyerek fikir kahramanlığı etmiştir. Sevdiği musiki alaturka, inandığı Batı musikisi idi. Evinden alaturka musikiyi eksik etmemişken, Millî Eğitimde yalnız Batı musikisini tutmuştur... Mustafa Kemal yalnız Rumeli Folklor türkülerini mat sesiyle güzel ve tatlı söylemekle kalmaz, klasik alaturka musiki makamlarını da bilirdi. Kafaca, Batı musikisine inanmış, zevkçe alaturkaya bağlı kalmıştı. Devrimciliği yıllarında, her işte olduğu gibi, zevkince değil, kafasınca giderek, Millî Eğitimde yalnız Batı Müzik öğretimi yaptırmıştır.”¹¹⁵

Yine Atatürk müziğimize hürmet edilmesini de istemiştir: “Biz garbinkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim musikimiz de bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır.”¹¹⁶

“Atatürk'ün genel olarak güzel sanatlar konusundaki görüşleri her hangi bir tepkiye yol açmadığı halde, müzik hakkındaki sözleri, özellikle O'nun aramızdan ayrılmasından sonra türlü türlü yorumlanmış, O'nun büyük bir açıklıkla dile getirmiş olduğu gerçekler yanlış anlaşılmış, anlamlarından saptırılmış, resmî kurumlarımızın dahi dıştaki yıldızla içteki gizli maksadın örtüldüğü bu tür bağınaz görüşlerin etkisi ve baskısı altına girmesi imkânları araştırılmış ve ne yazık ki, bu imkanlar bol bol bulunmuştur.”¹¹⁷

Atatürk'ün güzel sanatlar ve musiki konularındaki görüşlerinin temelini anlayabilmek için, O'nun sadece bu konudaki söylem ve demeçlerini değil,

¹¹³ Erarslan, a.g.e., s.248.

¹¹⁴ Ercümen Berker; *Prof. Ercümen Berker ve Yazıları*, İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul 2010, s.154.

¹¹⁵ Falih Rıfki Atay; *Çankaya TTK Basım Evi*, Ankara 1969, s.377

¹¹⁶ Müjgan Cumbur, *Atatürk'ün Musiki Üzerine Düşünceleri*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü (Cumhuriyet'in 50. Yılına Armağan), 1973, akt. Reyhan Altınay, s.40.

¹¹⁷ Adnan Saygun; *Atatürk ve Musiki*, 2. Baskı, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları , Ankara 1987, s.3.

Cumhuriyet'in kurulması, her alanda kalkınması ve çağdaş, uygar dünyada şerefli yerini alması için hayatı boyunca yaptıklarını ve söylediklerini bir bütün olarak ele almak zarureti vardır. Ancak ondan sonradır ki O'nun görüşlerini kavrayabiliriz.¹¹⁸

“Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, halkıyla birlikte verdiği özgürlük mücadelesi ve gerçekleştirdiği devrimler ile yetinmemiş, Türk halkının çağın gereklerine uygun bir seviyeye hatta daha da ileriye gidebilmesi için sanat ve sanatçıya değer verilmesi yolunda önemli adımlar atmıştır. Günümüzde müzik alanında kimi zaman yaşanan olumsuzlukları ve yozlaşmaları ortadan kaldırmaları çabalarında, O'nun büyük sezgisiyle yıllar öncesinden söylemiş olduğu sözlere kulak verilmesi yeterli olacaktır.”¹¹⁹

Bu noktada Osmanlı/Türk müziğinin yasaklanması sonucunda Türk müziği ve Batı müziğinin bir arada nasıl etkilendiğini ve toplumun Batı müziği konusundaki algısınıERCÜMEND BERKER şu şeklide açıklamıştır:

“Türk Musikisi eğitiminin yasaklanması ulusal kültüre beklenti getirmemiş aksine ondan çok şey götürmüştür. Bu yasaklama, Türk Sanat Musikisi, Hak Musikisi ve Batı Musikisi kesimleri arasında anlamsız, tutarsız, yararsız, zıtlıklara yol açmış, bu yüzden çağdaş Türk Musikisi'ne ulaşmak için el ve gönül birliği içinde çalışmaları gereken bu kesimler, birbirinin yolunu kesmeyi marifet sayan bağnazlıklara yönelmişlerdir. Yine eğitimin yasaklanmasıyla birlikte kamuoyunda Batı Musikisine karşı tepki doğurmuş ve bu tepki, toplumlumuzun, kısa sayılmayacak bir süre içinde Batı Musikisine gerektiği ölçüde yaklaşmasını önlemiş, engellemiştir.”¹²⁰

4.ULUSAL MÜZİK OLUŞTURMA ÇABALARI: MUSİKİ İNKILABI

Yeni oluşum olan Cumhuriyet'in bütün kurumları Tanzimat döneminin ikilliliklerinden kurtulmak adına yeniden restore edilmiş, kökten değişmiştir. Bu dönemde her ne kadar miras alınmış olsa da kültürel bağlamda, işleme aldığımız birçok unsurun terk edildiği görülmektedir. Bu bölümde Musiki İnkılâbı adına nelerin yapıldığı incelenmiştir.

Cumhuriyet modernleşmesi aslında 200 yılı aşkın bir zamanda Osmanlı yöneticileri tarafından uzun süren değişim adımlarının sonucudur. Bir zamanlar hakir görülen Batı'nın, muazzam gelişiminin sonucunda yaşanan yenilgiler, Osmanlı'yı gönülsüzce de olsa değişime zorlamış ve bu değişimlerin ortaya çıkarttığı ikilliliklerin son bulması ile yeni bir tarihi zaman başlamıştır. Osmanlı yöneticilerinin salt militer bağlamda algıladıkları yenilik girişimleri ve bir nebze de olsa batı tarzı yaşam biçiminin sosyal hayata girmesi, Osmanlı'yı kurtarmak için yeterli olacağı

¹¹⁸ Saygun; a.g.e., s.4.

¹¹⁹ Altınay, a.g.e., s.51.

¹²⁰ Berker, a.g.e., s.21.

düşünülmüştür. Ancak sadece saray çevresinde kalan bu değişimler, beraberinde toplumsal yaşamda ikilikleri de getirmiştir.

“Antropolog Robert Reidfield’in da büyük ve küçük gelenek şeklinde geliştirdiği bu kavramlar Osmanlı toplumsal yapısında farklılık meydan getirmiştir. Bu bağlamda biri kırsal bir hayat yaşayan ve tarımla geçinen insanların kültürü, diğeri de şehirde yaşayan özellikle yönetici sınıfın insanların kültürü.”¹²¹ Hâlbuki bu durum Kara Avrupası’nın önem verdiği bir süreçti yani, modernliğin özellikle de toplum ölçeğinde yaşanması ve toplumun tüm katmanlarına nüfuz etmesi gerekliliğini ön görmüşlerdir. Pozitivist modernleşmeyi hedef almış olan Cumhuriyet ideologları yeni bir devlet ve devlet olmanın gereğini sağlayan toplum formülizasyonunu oluşturabilmek için bu tarihi gelişmeleri iyi okumuştur. Tecrübelendirilerek gelinen bu nokta Osmanlıdan farklı olarak siyasal ve ekonomik düzlemden ziyade, toplum merkezli bir sosyalizasyon dönüşümü ve toplum fonksiyonlarına önem vererek ulus-devlet modeli ile kurgulamayı amaçlamışlardır.

“Avrupa’da toplumsal ve iktisadi devrimler sonucunda meydana gelen ulusçu fikir, modernitenin devlet biçimi olarak kurumsallaşan bir model olmuş; aidiyet, entegrasyon, müştereklik, biz olmayı daha çok milliyetçiliğe dayalı güçlü bir motivasyonla sağlamaya çalışmış, demokratlaşma ve yeni bir meşruiyet kaynağı bulma ihtiyacını da karar alma ve icra süreçlerinde halka yer vererek gidermeyi başarmış bir siyasi örgütlenme biçimidir.”¹²²

“Ulus bilinci, ortak köken, dil ve tarih anlayışı etrafında kristalleşerek yönetilenleri tek bir siyasi kamunun vatandaşlarına – birbirine karşı sorumluluk duyabilen üyelere dönüştürür”¹²³

Bir fikir olarak ele alabileceğimiz ulusçulukta bireylerin, vatandaş konumuna getirilerek yeniden biçimlendirilmeleri amaçlanmıştır. Vatandaşlık konumuna getirilirken de bu noktada geçmişten kopuş karşımıza çıkar yani, İslam ve Osmanlı kimlik tanımlamalarından kaçınılarak kültürel bağlamda tek bir ulusa dayandırılmasıdır.¹²⁴ Sınıf sisteminin ret edildiği, model aşırıcılığının yapılmadığı dönemin şartlarına göre şekillenen, toplumun isteklerine göre pragmatist bir yaklaşımla kendine has bir ulusal devlet modeli inşa etmiştir. “Ulus inşası uluslaşma

¹²¹ Mardin, a.g.e., s.22.

¹²² Dilşad Türkmenoğlu, “Tek Parti Döneminde Ulus İnşa Politikalarının Eğitim Boyutu”, *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, C. VI, S.5, Kış 2007, s.161.

¹²³ Jürgen Habermas; *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, Çev: Güleğül N. Kızı Yayınları, İstanbul 1994 s.19–21

¹²⁴ Ahmet İcduygu ve Fuat Keyman; “Globleleşme, Anayasallık ve Türkiye’de Vatandaşlık Tartışması”, *Doğu-Batı*, S.5, Ankara 1998-9 s.165.

kapsamındaki bir süreci, modernleşen tüm toplumlarda görülen fertlerin bağlılığının yerel veya bölgesellikten giderek millî kimliğe dayandırılması; alt kimliklerin ulusal kimlikle bütünleştirilmesi amacıyla devletin milliyetçi ideoloji doğrultusunda yapılandırılması ve izlediği politikaları ifade etmektedir.”¹²⁵

Fransız İhtilali ile birlikte yükselen “milliyetçilik” kavramı ulus inşası sürecine dayandırılan temel prensiplerden biri olmuştur. Bu durum dünyada yaşayan milletleri etkilemiş, imparatorlukları yıkmış ve yerine ulus devletlerin kurulmasını sağlamıştır. Çağın özelliği gereği, Cumhuriyet ideologları da yeni devlet ideolojisini bu yönde belirlemişlerdir. Yapılan çalışmalar her alanda millileşerek ulusal bir devlet projesi kurgulamak olduğu görülmektedir.

“Çağdaşlaşmayı amaç edinmiş çağdaş toplum yaratmak için sistemli ve akılcı bir şekilde adımlar atılmıştır. Çağdaş toplum teknoloji, toplumsal hareketlilik ve ulusal kimlik bilinci olarak tanımlanabilir.”¹²⁶

Cumhuriyet’in ilk yıllarında devrimlerle gelen birçok değişimin okuryazar oranının artması ve daha önce de bahsedildiği gibi küçük geleneğin çoğunlukta olduğu bir toplumda yapılan atılımların halka benimsetilmesi gerekmektedir. Diğer bir ifadeyle “modernleşmeyi sağlayacak olan toplumsal şartların ve dinamiklerin yerine getirilmesi ön koşul olmuştur.”¹²⁷

Toplumsal ve siyasi anlamda “ulus” esaslı bir bütünlüğün sağlanmak istenmesi, eğitim alanına ayrı bir önem vermeyi gerektirmiş ve toplumsal yapıda bu yönde önemli değişiklikler yaşanmıştır.¹²⁸ Bu bağlamda, milli bir kültür oluşturulmasında, milleti tek çatı altında toplamak için sanatın tercih edildiği görülmektedir. Toplumunu harekete geçirmek için sanatın ve daha özel düşünde müziğin alternatifler arasında ilk sırayı alması manidardır, zira müziğin sadece bir sanattan ibaret değil toplum dinamiklerinin yarattığı bir kültür ögesi olduğu bilinmektedir. Cumhuriyet ideolojisini yaymak adına 1920’li ve 30’lu yıllarda devletin tüm kadrolarınca imkânları seferber edilmiştir. Bu bakımdan müzik kültür devrimlerinin portresi olmuştur. Böylece müziğin yeni devlet çerçevesinde kimlik oluşturduğu düşünülmektedir.

¹²⁵ Türkmenoğlu, a.g.m., ss. 159-172.

¹²⁶ Kili, a.g.e., s.47.

¹²⁷ Türkmenoğlu, a.g.m., s.164.

¹²⁸ Türkmenoğlu, a.g.m., s.163.

“Toplumların gelişimi ve dönüşümü müziği etkileyebileceği gibi, müzikteki gelişmeler ve dönüşümler ise toplumların gelişiminde etkili olacaktır. Müzik, kitlelerde ortak bilinç oluşturmakta çok etkilidir. Müziğin harekete geçirdiği ilişkiler bütün bir topluluğu kapsayabilir.”¹²⁹ Bu bağlamda idareciler müziği sadece güzel sanatların bir kolu olarak değil sosyolojik temelli bir durum olarak ele almıştır. “Sanatın yeni olarak sunulan dünya görüşünü kitlelere ulaştırma misyonu yüklenmesi, kültür politikası, sanat etkileşiminin itici gücü olur. Kültür politikası kendi ereklerini gerçekleştirmek için sanata başvururken, sanatta kültür politikasına koşut olarak formasyonunu alır.”¹³⁰ Bu noktada, yeni devlete uygun bir toplum yetiştirmek ve ideolojinin toplum bilincine yerleşmesi bağlamında araç olan sanat ve özellikle de müzik, estetikten ziyade siyasal amaç güden bir durum haline getirildiği düşünülmektedir.¹³¹

“Burada düşünülen ayrıntı, Misak-ı Milli sınırları içindeki devletin korunması ve güçlendirilmesi, devlet merkezli bir toplum tasarımı öngördüğünden ‘imtiyazsız, sınıfsız ve kaynaşmış’ bir toplum oluşturma düşüncesi de kültürel platformda söz konusu olur. Bu bağlamda kültür politikasının çerçevesin devletin bekası esasına göre çizilir.”¹³²

Ayrıca kültür devrimlerinde, müziğin temel bir unsur oluşturmasına dair şu yorum da önemlidir.

“1920’li yıllarda başlayan ve 1930’lu yıllarda doruğa ulaşan devletin bilinçli ve sistematik müdahalesinin temelinde hem müziğin doğasından kaynaklanan hem de devletin ona atfettiği bir dizi özellik bulunmaktaydı. Başka bir anlamda müzik sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından “kolektiflik” özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılâbın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtı.”¹³³

Bu bağlamda dönemin ideologları devrimlerin içselleştirilmesi ve gelecek nesillerin bu devrim ideolojisiyle devam etmesi için “Musiki İnkılâbı”nı harekete geçirdiler. Müzik reformasyonunun oluşturulmasında dönemin düşünürü Ziya Gökalp etkisinde bulunduğu görülmektedir. Düşünceleriyle yeni şekillenmiş olan kültür perspektifi müziği de etkilemiş ve “milli müzik” kavramını ortaya çıkartmıştır. Gökalp’ e göre:

“Bugün üç çeşit müzikle karşı karşıyayız. Doğu musikisi, Batı musikisi ve halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu musikisinin hem

¹²⁹ Ayten Kaplan; *Kültürel Müzikoloji*, 2. Baskı, Bağlam Yayıncılık, Ankara 2008, s.42.

¹³⁰ Nilüfer Öndin, Cumhuriyet Kültür Politikası ve Sanat, *Sanat Dergisi*, S.89, Güz 2003, s.145.

¹³¹ Durgun, a.g.e., s.85.

¹³² Öndin, a.g.m., s. 145.

¹³³ Üstel, a.g.m., s.41.

hasta, hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir.”¹³⁴

Gökalp şu sözleriyle de musiki inkılâbının pratiğini açıklamaktadır ki, bu sözlerle dönemin devlet adamları tarafından milli musiki inkılâbının muhtevasını ve uygulanmasını buna göre programlandığı düşünülmektedir.

“O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne armonize edersek, hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk Ocakları'nın musiki heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün müzik programı esas itibariyle bunlardan ibaret olup bundan ötesi milli musikişinaslarımıza aittir.”¹³⁵

Bu bağlamda Gökalp'in bu düşünceleriyle birlikte, yani yeni bir ulus yaratılması aşamasında kültürel birliğin, müzik alanında nasıl şekillendiği şu şekilde açıklanmaktadır:

“Gökalp'in sözleri ile halk müziğine, milli birliği sağlaması açısından bir ulus–devlet modeli inşa etmesi için bir misyon yüklendiği düşünülmektedir. Yani halk müziğine, kültürel açıdan beraberlik ve birlik teşkil eden bir ulus–devlet modelinde özel bir rol verildiği görülmektedir. Gökalp'e göre “sağlıklı bir toplumun kültürü ve medeniyeti uyum içinde olmalıdır. Homojen bir ulus yaratmanın şartı kültür ile medeniyet arasında uzlaşma sağlamaktır.”¹³⁶

Atatürk'ün “musiki inkılâbı” bağlamında Ziya Gökalp ile ortak paydada bulunduğu düşünülmektedir.

Bundan dolayıdır ki, “Cumhuriyet dönemi musiki inkılâbının yönünü Gökalp etkilemiştir. Batı istikametli olacak olan Cumhuriyet'in Batı gibi kendi milli musikisini Batı tarzda seslendirilmesi bir politika haline getirilmiştir. Diğer bir deyişle “Kemalist iktidarın ‘kimlik’ ve ‘aidiyet’ oluşturma sürecinde müzik alanında özel bir anlam atfederek, bir inkılâbın konusu haline getirmesinin ardında çok uluslu bir imparatorluktan ulus – devlete geçişte ona ‘milli’ ve ‘türdeş’, aynı zamanda da medeni bir tını verecek bir arayış söz konusuydu. Bu süreçte devlet Kösemihâl anlatımıyla, kurucu ve koruyucu devletleştirme siyaseti güderken, kimi zaman da ‘imha’ ya yöneldi.”¹³⁷

“Bu biçimlenme aslında toplumsal yasamdan devletin yeniden örgütlenmesi ve işletilmesinde temel bir tercih olarak öne çıkan, yeniyi ve

¹³⁴ Ziya Gökalp; *Türkçülüğün Esasları*, İlke Kitapevi Yayınları, Ankara 2003, s.143.

¹³⁵ Gökalp, a.g.e., s.144.

¹³⁶ Süreyya Su, “ Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezahürü olarak Müzikte Kimlik Sorunu”, akt. Durgun, s.83.

¹³⁷ Üstel, a.g.m., s. 49.

geleneği bir arada yasama ve yaşatma” isteğinin müzik alanındaki erken tezahürüydü.”¹³⁸

“Sonuç olarak, Cumhuriyet döneminde, ulus-devlet anlayışına paralel olarak kurulan yeni müzik anlayışı hâkimdir. Yeni müzik politikasında temel düşünce, Türk toplumunun kendi müzik kültürünün çok değerli materyallerini, uygarlığın simgesi olarak görmüş, Batı dünyasında bulunan çağdaş besteleme, çalgılama ve yorumlama teknikleriyle işleyen, yeni ve modern Türk müziği oluşturmaktır. Müzik alanında da görüşleri benimsenen Ziya Gökalp’in ‘milli musiki’ olarak nitelendirdiği sentez çerçevesinde belirlenen Cumhuriyet dönemi müzik politikasında şu üç adımın izlendiği görülmektedir.”¹³⁹

Bu durum üç aşamada gerçekleştirilecekti, buna göre:

1) Ulusal Türk Musikisi’ni, yüzyıllardır süregelen eski Bizans’tan kalma, ‘kurumaya yüz tutmuş’ Klasik Türk Musikisi’nin etkisinden kurtarmak;

2) Anadolu halklarında işitilebilecek olan hakiki musikimize, ‘milli kültür’ümüze ait örnekleri toplamak;

3) Halk musikisiyle ve Batı musikisinin kaynaşmasından doğacak olan ‘milli musiki’imizin oluşturulması ve bunu için de toplanan halk müziği örneklerinin batı musikisi örneklerine göre armonize edilebilmesi için, bilgili müzik adamları yetiştirmek. Bunlardan kadrolar oluşturmaya çalışmak, eğitim kurumları kurmak ve ‘yeni musiki’nin benimsetilmesi, kabul ettirilmesi için, bu müziği yaygınlaştırmaya dönük yoğun çalışmalara girişmek.¹⁴⁰

Yukarıdaki maddeler gereğince, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının uygulandığı süreçte Osmanlı/ Türk müziğine yer verilmemiştir ve hatta bu alanda kısıtlamalar, yasaklar mevcut olduğu görülmüştür. Nedeninin ilk bakışta gereksiz ve yanlış olduğu düşünülse de Cumhuriyet ideolojisinde ve yaratılmak istenilen toplumda, dönem şartlarına göre pragmatist bir anlayış uygulandığı görülmektedir. Diğer bir ifadeyle pozitivist modernleşmenin getirdiği “eskiye ait olmama”, fikri ve fiili, modernleşme dönüşümünü yaşayan her devletin temel aldığı bir durum olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda, Cumhuriyet dönemi müzik projesinde, Osmanlı/Türk müziğinin, Osmanlı’ya (eskiye) ait olduğunun düşünülmesine neden

¹³⁸ Ayhan Erol; “Siyasal Bir Eylem Olarak Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği”, akt. Yalçın Öztüfekçi, *Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir Fasıl Mekanları Örnek Olayı*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir 2006, s.24.

¹³⁹ Fulya Açıköz, Türkiye’de “Ulus-Devlet Modeli ve Müzik Eğitimine Etkileri, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 8. Ulusal Eğitim Sempozyumu*, 23-25 Eylül 2009, s.4.

¹⁴⁰ Necdet Hasgöl; Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları, *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Dergisi*, S. 62, 1996, s.33.

olmuştur. Ayrıca, Bizans kalıntısı olduğu iddia edilen bu türle Batılıların seviyesine çıkılamayacağı öne sürülmüştür. Çünkü Batılı bir toplum olabilmek için geleneksel sembollerden arınmak gerekmektedir, Osmanlı'dan arda kalan kalıntılar da yeterince “geleneksel” olduğu düşünülmüştür.

“Modernleşme adı altında yaşanan değişim süreci, Türkiye’de kültürel anlamda geleneksel yapıların çözülmesine yol açmıştır. Bununla birlikte sosyokültürel açıdan, Türkiye toplumu, yeni alışkanlıklar, tutumlar ve davranış tarzları da geliştirmiş ve geliştirmektedir. Daha bilimsel bir ifadeyle, kültürlenme-kültürleme ve kültürleşme süreçlerinin iç içe geçmesiyle Türkiye toplumu, yeni bir kültürel yapıya doğru sürekli bir eğilim arz etmektedir.”¹⁴¹

Kültür politikalarının önemli bir işlevi haline getirilen müzik devriminin amaçlanan doğrultuda pratiğe dökülmesi, Dârü'l-Elhân'dan Türk musikisinin çıkartılması ile başladığı düşünülmektedir. Bu olaydan sonra kurumda, Halk müziği derlemeleri için tasnif heyeti oluşturulmuş ve burada toplanacak olan halk müziği ezgilerinin batı formunda seslendirilmesi için Mızıkâ-ı Hümayun'u Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasına dönüştürülmüştür. Yapılan tüm bu çalışmaların hukuki zemini için bir dizi kanun ve yönetmelikler çıkartılmıştır:

1. Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924)
2. Heyet-i İlmiye Kararları (1924)
3. Talim ve Terbiye Dairesi kararları (1926dan itibaren)
4. Millî Musiki ve Temsil Eğitim Şurası Kanunu (1939, 1943, 1946, 1949)¹⁴²

Osmanlı/Türk müziği eğitiminin yasaklanmasından sonra bu süreçte, 1934 yılında, radyolardan Osmanlı/Türk müziği yayını yasaklanmıştır. Bu yasak çok tepki çektiği için Atatürk'ün emriyle kaldırılmıştır. Atatürk yasaklama ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir:

“Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Ben demek istedim ki; bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, Avrupa'ya dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi ne ise biz de Türk Musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırda musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı velveleye verdiler ki ben de bir daha lafımı edemez oldum.”¹⁴³

¹⁴¹ Güvenç, a.g.e., s.37.

¹⁴² Uçan, a.g.e., s.45.

¹⁴³ Ataman, a.g.e., s. 20.

Aslında yapılmak isteneni Atatürk açıkça kendi sözleriyle ifade etmiştir. Amaç başkasının müziğini alıp dinlemek, öğretmek değil, onların da dinleyebileceği ve o muhteşem hars birikimine hayran bırakılabileceği bir değişim yaratmaktır zira Atatürk taklitçilikten kaçınmıştır.

Cumhuriyet'in ilanıyla Atatürk tarafından Ankara'ya çağrılan Muzıka- i Hümayun Orkestrası, Risayet-i Cumhur Musiki Heyeti adıyla düzenli olarak konserler vermeye başlar ve sonradan Risayet-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak değişir. “Orkestranın Ankara'ya gelişi ile birlikte aynı yıl Musiki Muallim Mektebi kuruldu. Çağdaş bir müzik eğitimini yaygınlaştıracak öğretici kadroları bu okuldan yetişecekti.”¹⁴⁴ “Bu arada, ulusal opera oluşturma çalışmaları da dikkatten kaçmamaktadır. Ulusal operamız ilk çalışmasını, 1934 yılında Atatürk'ün emriyle yazılan tek perdelik üç yapıtla sahne alır: Saygun'un *Özsoy* ve *Taşbebek* operası ile Akses'in *Bayönder* operası ilk ürünleridir”.¹⁴⁵ Diğer taraftan Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin'nin istenilen sistemde yani halk müziği motiflerini çok sesli halde seslendirilmesi için yazdıkları ve o dönemin en güzel örneklerinin verildiği, Adnan Saygun'un piyano için bestelenmiş eserleri, *Yunus Emre Oratoryosu*,¹⁴⁶ Ulvi Cemal Erkin'in *Köçekçe*¹⁴⁷ isimli eseri milli müzik projesinin en önemli yapıtları olmuştur.

Dönemin kadroları, yurt dışına müzik eğitimi almaları için öğrenci yolladıkları gibi yurt dışından da bilgi ve tecrübelerini aktarabilecek müzik adamları getirtmekteydi. “Batı eğitimi alan bu sanatçılar yurda döndüklerinde devletin kültür ve sanat politikalarına hizmet vermekteydi. Bu bağlamda Devlet eliyle sanatçının yönü belirlenmekteydi.”¹⁴⁸ Yurt dışından uzmanların getirilmesiyle daha da ilerletilmeye çalışılan müzikte kurumsallaşma aşamalarında, birçok isim karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki olan Joseph Marx, İstanbul Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş, yönetim ve öğretimi için raporlar hazırlamıştır. Joseph Marx'ın ülkemizdeki müzik çalışmalarına dair görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir:

“Benim fikrim milli musikinin, esaslı unsurlarını bozmadan, terakkisini ve gelişmesini temin etmektir. Mamafih bu sözümden Türk musikisi ile Batı

¹⁴⁴ Murat Katoğlu, “Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, *Sanat Dünyamız*, S. 89, Güz 2003, s.183.

¹⁴⁵ İlyasoğlu, “20. Yüzyılda Evrensel Türk Müziği”, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.75.

¹⁴⁶ İlyasoğlu, a.g.m.,s.73.

¹⁴⁷ İlyasoğlu, a.g.m., s.73.

¹⁴⁸ Durgun, a.g.e., s.86.

musikisini birbirine karıştırıp halita (karmaç) yapmak manası anlaşılmalıdır. Sanat da böyle bir şey yapmak caiz olmaz. Sanat bir fidan gibidir. Ağaç fidan halinde dikilir, büyütülür ve sahibi tarafından ihtimam ve takayyüt ayında bulundurulur. Lakin ağacı her istenilen tarafa kıvrıp bükemeyiz. Zorla kıvrıp bükme istersek kırılır. Tıpkı bunun gibi sanat da keyfe göre şu veya bu tarafa döndürülemez. Eğer Türk Musikisini dilediğimiz tarafa eğip bükme teşebbüsünde bulunursak onu öldürürüz.”¹⁴⁹

Bu çarpıcı yorumdan da anlaşılacağı üzere yapılan çalışmaların o müziğin dokusunu bozmadan yapılması gerekliliğini vurgulamıştır. Yine Marx'ın raporuna göre:

Türk Sanat ve Halk Musikisi'nin hem ezgi hem de düzum itibari ile pek ziyade ilgi çeken bir özelliğe sahip olduğunu, Türk Musikisi'nin yüzyıllar boyunca yabancı sanatın tesirinden azade olarak geliştiğini, Türk Musikisi'nin, Avrupai manası ile mühim bir kültür değeri olarak kesin gelişme gücü taşıdığını, milliyetsiz büyük sanat olamayacağını, vatan toprağına ve vatan sesine bağlılığın şart olduğunu, aksi halde sanatın kansız bir özentile değersizleşeceğini ve yozlaşacağını açıkça belirtmiştir.¹⁵⁰

Yabancı olarak getirilen bir diğer uzman ise Paul Hindemith'dir ve daha sonra onu Bela Bartok izlemiştir. “Paul Hindemith 1935 ve 37 yıllarında Ankara'ya gelmiş ve 1935 yılında bir anlaşma imzalanmıştır. Bu anlaşmaya göre, Türkiye'deki müzik kurumlarının yeni baştan organizasyonları işlerinde Bakanlığın danışmanı olarak incelemelerde bulunacak, “konservatuarın esaslarını, kuruluşu için incelemelerde bulunacak, konservatuarın esaslarını hazırlayacak ve bu çalışmalarının sonucunu bakanlığa bir rapor halinde sunacaktı.”¹⁵¹

“Hindemith'in raporu beş ana bölümden oluşmaktadır; bunlar orkestra, müzik yüksek okulu, toplumda müzik, İzmir ve İstanbul'un müzik yaşamı, çoksesli sanat müziğinin oluşumudur. Önce şunu belirtmeliyim ki, böyle çok kısa bir süre içinde, ancak sınırlı dönemlerde yapılan inceleme sonunda, bunca geniş kapsamlı sorunları araştırıp ortaya çıkarmak ve tümüne kısa, fakat kesin çareler önermek her uzmanın harcı değildir. Hindemith'in olmayacak işleri yoluna koyması, çıkış yollarını göstermesi, kişisel yetenekleri ve üstün zekâsı oranında, görevi için çok yerinde seçilip atanmış bir uzman kişi olduğunu kanıtlamaktadır. Bu da, o dönemde Milli Eğitim Bakanlığı'nda bu işle uğraşan kişilerin büyük özveriyle ve görev bilinci içinde çabaladıklarını, yoklukları hiçe sayarak mutlaka olumlu sonuçlara varmayı başardıklarını gösterir. Hindemith Türk Halk Müziğini, yani kırsal yörelerdeki toplumların kıvanç duyarak çalıp söyledikleri musikiyi, yetişecek bestecilerimizin temel malzeme olarak kullanmalarını, ama bestelerinde bunları olduğu gibi değil, sadece izlenim ve duyular açısından yansıtmalarını öneriyordu. Çok sesli Türk Müziği'nin hiçbir zaman Batı'nın aynen kopya

¹⁴⁹ “Ecnabilerin Türk Musikisi Hakkında Görüşlerinden Profesör Joseph Marx'ın Fikirleri”, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s. 60.

¹⁵⁰ Berker; a.g.e., s.20.

¹⁵¹ Bülent Alaner; *O'nunla Birlikte Ankara Devlet Konservatuarı'nın 50. Yılına Doğru*, 2. Basım, Ankara, 1988, s. 22.

edilmesi yoluyla gerçekleştirilemeyeceğini, böyle yapılmaması gerektiğini vurguluyordu.”¹⁵²

Hindemith’in yeni müzik oluşturma çabaları ve müzik eğitiminin müziğin özünden uzaklaşmadan, kendi kültürüne, özüne ait olan şekli ile yabancılaştırmadan halktan uzaklaştırmadan oluşturulması gerektiğini şu çarpıcı sözlerle dile getirmiştir.

Ankara’nın çeşitli okullarındaki müzik derslerinde Avrupa işi halk şarkıları duyuyordum. Tabii bu arada eşlikli opera aryaları, operet parçaları ve Betoven 9. Sinfoni’nin çok ilkel bir tarzda iki seslendirilmiş ünlü başkama konusunu da (varyasyon temasını) Yabancı sanat ürünlerinin bu aşılmasını kesinlikle doğru bulmuyorum. Öğrenciler zorunlu olarak bu şarkıların sadece tınsal ve biçimsel akışını öğrenmektedirler. Oysa ki bir halk şarkısının gerçek değeri, geride bıraktığı müzikal etkide değil, şarkıcıda folklorik, coğrafi ve tarihsel ilişkileri uyandıran duygularda saklıdır. Bunlar ise, Türk öğrencilere yabancı halk şarkıları ile verilmez. Bundan dolayı, okul müzik derslerinin şarkı dağıtması, eski güçlü Türk halk müziğinin muhteşem zenginliğinden çıkarılmalıdır.”¹⁵³

Davet edilenler arasında bulunan ve en çok katkıyı sağlamış “Macar müzikolog ve besteci Bela Bartok, Türkiye’ye davet edilerek bir dizi konferanslar vermesi istenmiştir. Türk topluluklarının yaşadığı coğrafyalardan biri olan Balkanlar’da özellikle Macaristan topraklarında Türk Halk Müziği’nin etkisinin çok büyük olduğu öne sürülmektedir.”¹⁵⁴ “Buradan yola çıkarak, Bartok Macar – Türk halk müziklerinin karşılaştırılması hususundaki araştırma bulgularını, Ankara Devlet Konservatuarınca düzenlenen konferanslar ile Türk müzisyenlere aktarmıştır. Özellikle çağdaş Türk Müziği’nin halk müziğinden esinlenerek oluşturulması, bunun için de halk ezgilerinin sağlıklı bir biçimde derlenerek incelenmesini önemle vurgulayan Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses e Ulvi Cemal Erkin ile birlikte Adana ve yöresinde bizzat derleme çalışmalarında bulunmuştur.”¹⁵⁵ Yabancı müzik adamları arasında diğerlerini takip eden Eduard Zuckmayer de Gazi Müzik Okulu’nun kuruluşundan itibaren yıllarca okulun müdürlüğünü yapmıştır ve müzik eğitimi konusunda etkin, kalıcı çalışmalarda bulunmuştur.

Müziğin toplumun bireyleri tarafından yaratıldığı düşünüldüğünde, bireylerin paylaştığı acı, sevinç, üzüntü gibi duyguları yansıttığı bilinmektedir. Halk müziği de yaşanan bu duyguları açıkça, sade bir biçimde dile getirir. Onun için halk ezgileri içtendir. Bu durumu çok iyi bilen dönemin idarecileri, Halk müziğine çok

¹⁵² Eriç Daniyal, “Genç Türkiye’de Müziğin Yeniden Kuruluşu Paul Hindemith”, *Milliyet Sanat Dergisi*, S. 73, Mayıs 1983, s. 36-37.

¹⁵³ Necati Gedikli; *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziği*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 1999, s.80.

¹⁵⁴ Altınay, a.g.e., s.106.

¹⁵⁵ Altınay, a.g.e., s.106.

önem vermiş ve bu doğrultuda, yurdun dört bir tarafına heyetler gönderilip tespit edilen halk müziği toplanıp ezgilerinin seslendirilmesini istemiştir. Yine, Atatürk'ün Türkiye Cumhuriyet'i için yaptığı diğer bir hizmetlerden bir diğeri ise, Türk Halk Müziğini, ulusal kültür olarak geliştirilmesini ve yüceltilmesini sağlamak olmuştur. Cumhuriyet'i bir kültür dairesi etrafında kuran Atatürk, kültürün önemini çok iyi bilmektedir ve bunun için de döneminde birçok folklorik ve etnografik çalışmalar yapılmasına ön ayak olmuştur. Böylelikle müzikte geleneksellikten çağdaşa yönelme sürecinde Batılı müzisyenlerin de birikim ve tespitleri doğrultusunda kurumsallaşma oluşturulduğu görülmüştür. Getirilen müzik adamlarının ortak düşüncesi, müziğin özünden uzaklaşmadan bir şeyler yapılması gerekliliğiydi. Yoktan var edilmeye çalışılan ve yüksek değerler etrafında formüle edilen yeni kültür anlayışında müzik alanında verilen bu çabaların her ne olursa olsun takdir edilmesi gerekmektedir. Ayrıca bu dönemde müzik eğitime hassasiyetle yaklaşılmış, bu alanda birçok çalışma yapılmıştır. Yapılan tüm bu çalışmalar Türk eğitim sisteminde dönemin ideolojisini, gelecek nesillere benimsetilmesi için kullanıldığı görülmüştür. Atatürk'ün müzik eğitimi alanındaki düşüncelerini aslında şu açıklamadan anlayabiliriz; “Çocuklarımızın ve gelecek nesillerin musikisi, Batı medeniyetinin musikisi olacaktır!”¹⁵⁶ Yine Atatürk, General Kazım Özalp'e şunları söylemiştir. “Bizler, alaturka müziğe alışmışız, ama yeni nesiller alafranga müziğe çalışmalıdırlar.”¹⁵⁷ Buradan da Türk Eğitim sisteminin ve daha özelden müzik eğitiminin ne yönde olacağına dair hedeflerini görmekteyiz.

“Cumhuriyet döneminde, modern eğitimle beraber müzik eğitiminde de bir çok değişim gerçekleşmiştir. “Atatürk'e göre hükümet(ler)in en önemli görevi ulusal eğitim işleridir. Ulusal eğitim alanında ne pahasına olursa olsun tam bir başarıya ulaşmak gerekir. Bunun için temel bir program üzerinde çalışmak zorunludur. Böyle bir programın iki önemli yönü vardır. (1) Toplumsal yaşamın gereklerine uyması, (2) çağın isteklerini karşılaması.”¹⁵⁸

Bu bağlamda, Atatürk'ün öncülüğünde bir dizi idari işlemler yapılmıştır. Meclis, Hükümet, Milli Eğitim (ve Kültür) Bakanlığı, Talim ve Terbiye Dairesi, Milli Eğitim Şurası, ilgili uzmanlar kurulu gibi birimler, kısa, uzun ve orta vadede,

¹⁵⁶ Atay, a.g.e., s. 410.

¹⁵⁷ Atatürk İnkılâpları; “Atatürk ve Türk Kültürü” 2011, <http://www.ataturkinkilaplari.com/am/62/>, 28.08.2011.

¹⁵⁸ Ali Uçan; *Müzik Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, (2. Basım), Ankara 1997, ss.44-45.

bazı idari işlemler gerçekleştirmiştir (kurumsal, yasal, tüzüksel, yönetmeliksel ve programsal).¹⁵⁹

Cumhuriyet'in ilk altmış yılında müzik eğitimiyle doğrudan ya da dolaylı ilgili olarak yapılan kısa, orta ve uzun süreli çeşitli çalışma ve düzenlemelerden başlıcaları arasında şunlar sayılabilir; Tevhid-i Tedrisat Kanunu (1924), İkinci Heyet-i İlmiye Kararları(1924), Talim ve Terbiye Dairesi Kararları(1926'dan itibaren)i Sanayi-i Nefise Encümeni kararları (1926), Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu (1934), Devlet Konservatuarları Kanunu (1940), Milli Eğitim Şurası Kararları (1939,1943, 1946, 1949, 1953, 1957, 1962, 1970, 1974, 1981 ve 1982), Milli Eğitim Temel Kanunu (1973), Yükseköğretim Kanunu (1981), 41 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname (1982) ve onun yerini alan 2809 Sayılı yasa (1983), 1416 sayılı yasa (1929), 4489 sayılı yasa (1943), 5245 ve onun yerini alan 6660 sayılı yasalar (1948 ve 1956).¹⁶⁰

Cumhuriyet döneminde müzik eğitimini üç grupta incelemek mümkündür.

- 1- İlk ve orta öğretim kurumlarında müzik eğitimi.
- 2- Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müzik eğitimi.
- 3- Sanatçı yetiştiren kurumlarda müzik eğitimi.¹⁶¹

Ayrıca, müzik eğitiminin ilk ve orta eğitim kurumlarında da yeniden yapılandırılması için çalışmalar yapılmıştır.

İlk ve orta öğretim kurumlarında müzik eğitimi dönem içinde müzik eğitiminin temellendiği üç ana dayanak ses, çalgı ve müzik eğitimidir. Öğrencilerin, müzik eğitimiyle müziğin nitelik ve kalitesini ayırt edebilecek yeterliliğe kavuşturulması hedeflenmiştir. Örgün öğretim kurumlarında verilen müzik eğitimi 1924'ten 1930 yılına kadar "Musiki", 1930 yılından sonra "Müzik" dersleri şeklinde isim değiştirerek verilmeye başlanmıştır.1948 yılına kadar sadece kent ilkokul ve ortaokul programlarında yer alan müzik dersi, 1948 programıyla köy ilkokullarında da verilmeye başlanmış, bu şekilde kent ile köy programları arasındaki farklılık giderilmiştir. Diğer yandan temel eğitimin ikinci kademesini oluşturan ortaokullarda, müzik dersi, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren zorunlu bir ders haline getirilmiştir. Cumhuriyet dönemi lise programlarında müzik dersine yer verilmemiştir. Liselerde müzik dersi ile ilgili eğitim ilk olarak, 1952 yılında

¹⁵⁹ Uçan, a.g.e. , s.45.

¹⁶⁰ Uçan, a.g.e. , s.45.

¹⁶¹ Mustafa Şahin, Ruşen Duman; Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, *18. Eğitim Bilimleri Kurultayı*, 1-3 Ekim 2009 Ege Üniversitesi İzmir, s.263.

verilmeye başlanmıştır. 1974–1978 yılları arasında seçmeli, 1978 yılından itibaren de yeniden zorunlu seçmeli ders durumuna getirilmiştir.¹⁶²

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müzik eğitimi, ortaokul ve liseler ile öğretmen okullarına müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Eylül 1924’de Ankara’da Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Yapılan tez çalışmasında musiki muallim mektebi ayrı bir başlıkta incelenmiştir. Sanatçı yetiştiren kurumlarda müzik eğitimi ise geleceğin sanatkarlarını yetiştirmek için verilen eğitimidir. “Cumhuriyet Dönemi içinde ulusal müziğin yaratılması, öğretilmesi ve yaygınlaştırılması amacıyla, ilgilendiği alana göre eğitim kurumları, dikkatle ele alınmış ve bu amaçla gerçekleştirilecek olan çalışmalara başlanmıştır. 1913 tarihli “İlköğretim Geçici Yasası”nda belirtilen ilkokullar için oluşturulup on bir yıl uygulanmış olan programın yerine, 1924 programı yürürlüğe konulmak üzere hazırlanmıştır. Onun yerini alan 1926 programında hedefler ve konuların belirlenmesiyle yetinilmeyerek, konuların işlenişine ilişkin açıklama ve yönergeler de verilmiş; ayrıca toplu öğretimle ilgili “bağlantı çizelgeleri” düzenlenmiş ve öğretim araçları listelenmiştir.”¹⁶³

“Diğer taraftan, köy ilkokulları için 1926, 1936 ve 1939 yıllarında yapılan çalışmalar neticesinde hazırlanmış olan programlarda müzik için ayrı bir ders saati belirlenmemiş; öbür derslerin dışında ayrılan süre içinde öğrencilere “müzik dinletilmesi, şarkı öğretilmesi ve söylenmesi” etkinliklerine yer verilmiştir.”¹⁶⁴

“Onun yerini alan 1926 programında hedefler ve konuların belirlenmesiyle yetinilmeyerek, konuların işlenişine ilişkin açıklama ve yönergeler de verilmiş; ayrıca, toplu öğretimle ilgili “bağlantı çizelgeleri” düzenlenmiş ve öğretim araçları listelenmiştir. Bu programda yer alan hedefler, ilkeler, konular ve derslerin işlenişine ilişkin açıklamalar, temel öz ve esaslar korunarak, 1936 ve 1948 programlarında gittikçe genişletilmiş; daha kapsamlı, düzenli ve belirgin bir duruma getirilmiştir.”¹⁶⁵

Köy ilkokullarında ise müzik eğitimi ayrı bir ders olarak değil de boş kalan saatlerde şarkı söylenmesi ya da müzik dinlenmesi olarak belirlenmiştir. Ayrıca başlıca amacı kırsal alanı kalkındırmak, köylüyü eğitmek ve öğretmenlerle köylüyü üretici duruma getirmek olan¹⁶⁶

“Köy enstitülerinde de hazırlanan programda (1943) dersin amaçları, müzik öğretiminde göz önünde tutulacak esaslar ve ders konuları olmak üzere üç bölüme ayrılmıştır. Öte yandan, köy öğretmeni yetiştirme kursları programının müzik öğretimine ilişkin bölümünde müzik için ayrı bir ders saati ayrılmamış; belli durum ve zamanlarda müzik dinletilmesi, şarkı öğretilmesi ve söylenmesini içeren bir maddeye yer verilmiştir.”¹⁶⁷

¹⁶² Şahin ve Duman, a.g.m., s.263.

¹⁶³ Uçan, a.g.e. , s.72-73.

¹⁶⁴ Uçan, a.g.e. , s.73.

¹⁶⁵ Uçan, a.g.e. , s.69.

¹⁶⁶ Sadık Kartal; Toplum Kalkınmasında Farklı Bir Eğitim Kurumu Köy Enstitüleri, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C.4, S.1, Haziran 2001, s.25.

¹⁶⁷ Uçan, a.g.e. , s.74.

Diğer taraftan da Kız Enstitüsü müzik öğretim programının hazırlanmasına ilişkin ilk çalışma 1929 yılında yapılmış; onu, 1933, 1942, 1947, 1968, 1970 ve daha sonraki yapılan çalışmalar devam etmiştir. İlk programlarda daha çok derste işlenecek konuların listelenmesine önem verilmiştir.¹⁶⁸ Cumhuriyet döneminde müzik eğitimi bu yapılan çalışmalar doğrultusunda biçimlendirilmiş, gerek ilkokul, ortaokul ve mesleki bağlamda eğitim, Türkiye Cumhuriyeti¹⁶⁹ ideolojisinin sembollerini içermiştir.

“Sistematik sayılabilecek müzik eğitimimiz Cumhuriyetin ilanından sonra kurulabilmiş ve müzik çeşitlerimiz arasındaki yerini ancak o zaman alabilmiştir. Bugün de eğitimi müziğimiz olabildiğince çokseslilik ilkesi ile ve iki temel müziğimize dayalı olarak, doğal ki uluslararası müziklerimize açık olarak yaşamaktadır. Çoksesli müzik sanatımızda aşılması gereken yöresel müziklerin çok seslendirilmeleri, eğitimin müziğimizde kullanılmaları sürecektir. Temel müziklerimize dayalı olarak özgün bir müzik eğitimi dağarcığının yaratılmış olduğunu da belirtmeliyiz.”¹⁷⁰

Cumhuriyet’in ilk on yılındaki, müzikte kurumsallaşma hususundaki yorumu Murat Katoğlu şöyle belirtmiştir:

“İlk on yıl, yeni devletin kurumlaşma mücadelesidir. Siyasal, ekonomik işler, hukuk düzenlemeleri mutlaka başarılmalıdır. Sanat yaşamının kurumlaşma adımları da aynı dönemde başlamıştır. Eğer günümüzde belli bir düzeye erişmiş çok sayıda senfonik orkestra ve solist sanatçılarına, opera gruplarına sahipsek, evrensel müzik diliyle yazabilen kompozitörler yetişmişse; 1923 kurucusunun ve kadrosunun bilinçli siyaset ve yönetimlerini saygıyla hatırlamalıyız.”¹⁷¹

¹⁶⁸ Uçan, a.g.e. , s.75.

¹⁶⁹ Türkiye Cumhuriyeti’nin resmi ideolojisi, demokratik, laik, sosyal ve hukuk devleti ilkeleridir.

¹⁷⁰ Günay, a.g.e., s.15.

¹⁷¹ Katoğlu, a.g.m., s.193.

İKİNCİ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE MÜZİK ALANINDA KURUMSALLAŞMA

1.MÜZİKTE KURUMSALLAŞMA ve ÖRGÜTLÜLÜK (TEŞKİLATLANMA)

İnkılâpların halkla bütünleşebilmesi adına bu dönemde birçok kurum hayata geçirilmiştir. Müzikte de bu manada daha önceki bölümlerde de bahsettiğimiz üzere ideoloji felsefesinin yerleşebilmesi için birtakım eğitim ve eğitici kuruluşların yer aldığı görülmüştür. Cumhuriyet'in birçok alanda olduğu gibi müzik ve müzik eğitimi alanında idari yapılanma ve bu bağlamda kurumsallaşması söz konusudur. Bu alanda yapılan idari çalışmalarla geleceğin kuşakları yeni, aydınlık eğitim sistemiyle yetiştirecek, devrimlerin içselleştirmesini sağlayacaktır. Bu bağlamda bu bölümde müzik eğitimi alanında yapılan kurumsallaşma çalışmalarına yer verilmiştir.

1.1.MİLLİ MUSİKİ ve TEMSİL AKADEMİSİ TEŞKİLAT KANUNUN ÇIKARILMASI

1933 yılında Dönemin Milli Eğitim Bakan vekili Hikmet Bayur'un başkanlığında Musiki Muallim Mektebi'nde uzmanlar toplantısı yapılmıştır. Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Ekrem Üngör ve Çekotoviski'nin katılımlarıyla gerçekleşen toplantı sonunda Hikmet Bayur tarafından, Milli Musiki ve Temsil Akademisi yasa tasarısı hazırlanmış, 25 Haziran 1934 tarihinde 2541 sayılı kanun ile Milli Musiki ve Temsil Akademisi kanunu kabul edilmiştir. Bu kanuna göre:

- a. Memlekette ilmi esaslar dâhilinde milli musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak.
- b. Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek.
- c. Musiki Muallimi yetiştirmektir.¹⁷²

“Aynı Kanunun ikinci maddesinde ise Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin Musiki Muallim Mektebi, Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası, Temsil Şubesi'nden ibaret olduğu belirtilmiştir. Kanunun 18. Maddesinde Temsil Şubesi'nin, tiyatro, opera, bale ve koro kısımlarına ayrılır ibaresi yer almaktadır. Yani Temsil Şubesi'nin yukarıda adı geçen bölümlerden oluştuğu belirtilmiştir.”¹⁷³

¹⁷² *Resmi Gazete*, 7. Teşrin-i Evvel, 1336/4 Temmuz 1934, nr. 2541, s.4090.

¹⁷³ *Resmi Gazete*, 25/ 06 / 1934 ve 2541 sayılı Milli Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu, M: 18

26 Kasım 1934 tarihinde müzikle ilgili konuları görüşmek üzere dönemin tanınmış müzikçileri ve dönemin Kültür Bakanı Abidin Özmen Ankara’da bir araya gelmiş ve Görüşmenin konusu eğitim ve sanat olarak belirlenmiştir. Konservatuar ve opera ihtiyacı da gündem maddeleri arasında yer almıştır. Her iş için ayrı bir komite oluşturulması da belirtilmiş ve görüşmeler sonucunda geniş bir rapor kayda geçirilmiştir. “Bir başka deyişle Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu ile Türkiye’deki konservatuarların alt yapısı hazırlanmıştır. Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu Cumhuriyet döneminde çağdaş müziğin devletin anlayışına girerek programlanması bakımından ilk kanun kabul edilmiştir.”¹⁷⁴ Ayrıca bir Konservatuar ihtiyacına göre Ankara Devlet Konservatuarı kurulmuştur. Bu konu yapılan tez çalışmasında “Ankara Devlet Konservatuarı Kuruluşu başlığı altında ayrıca incelenmiştir

1.2.KONSERVATUAR YÖNETMELİĞİ

Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir “Türk Musikisi Konservatuarı” kurulması hakkındaki ilk resmi teşebbüs, zamanın Milli Eğitim Bakanı Ali Naili Erdem’in 28.05.1985 gün ve 379/1269 sayılı yazısı ile başlamıştır. Bunu takiben zamanın Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç, 02.06.1975 gün ve 46 sayılı müsteşarlık yazısı ile Ercümen Berker’den:

- 1975 ders yılı başında faaliyete geçebilmesi için Türk Musikisi Konservatuarı’nın müfredat program taslağını hazırlamasını,
- a. İhtiva edeceği öğretim ve eğitim kısımlarının tespitini,
 - b. Öğretim kadrolarının tespitiyle başlıca öğretim elemanlarının teklifini,
 - c. Kuruluş ile paralel bir şekilde yürütebilmek ve kuruluşu hukukileştirmek üzere “Türk Musikisi Konservatuarı Kuruluş Kanunu” taslağının hazırlanmasını, istemiştir.

Bu talimat doğrultusunda yapılan çalışmalar sonucunda 13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren “İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Kuruluş Yönetmeliği” ile konservatuar kurulmuş ve 3 Mart

¹⁷⁴ Yılmaz Küçüköncü; *1924 – 2004 Musiki Muallim Mektebi’nden Günümüze Müzik Öğretmenleri Yetiştirme Sempozyum Bildirileri*, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta 7-10 Nisan 2004, s.3.

1976'da eğitime ve öğretime açılmıştır.¹⁷⁵ Ercümenend Berker Konservatuar'ın amacını şu şekilde açıklamıştır:

Amaç: 13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren kuruluş yönetmeliğimizin 6. maddesine göre Konservatuarımızın amacı: Teorik ve uygulamalı meslek eğitimi yaparak genel çağdaş musiki kültürü ile Türk Musikisi kültürünü sindirmiş yetenekli, yaratıcı, öğretici, yorumcu, araştırmacı ve yapımcı sanatçılar yetiştirmek; Bilimsel inceleme, araştırma, çalışmalar yaparak kültür muhtevamızı teşkil eden bu musikimizi işlemek, geliştirmek, yüceltmek, yaymak, özünü çağdaş anlayışa göre değerlendirmek, böylece ulusal öze, kaynağa ve sisteme dayalı çağdaş Türk Musikisi'nin oluşmasını ve gelişmesini sağlamak.¹⁷⁶

2.CUMHURİYET DÖNEMİNDE BAŞLICA MÜZİK KURUMLARI

Cumhuriyet döneminde Musiki İnkılâbı kapsamında müzik eğitimi veren ve varlığını hala sürdüren birçok kurum mevcuttur. Modern eğitim örneği olan bu kurumlar bu bölümde ele alınmış ve Türk müziği alanında yapılan çalışmaların yanı sıra kuruluş aşamalarına da yer verilemiştir. Müzik alanında atılan bu adımlar günümüz müzik eğitimine de ışık tutmayı amaçlamıştır.

2.1.DARÜ'L ELHAN KURUMU

Dârü'l-Elhân, Osmanlı Dönemi'nde kurulmuş ilk resmi musiki okuludur.¹⁷⁷ Tiyatro ve Musiki diye iki müesseseye sahip bu kurumun Musiki kısmı da Türk ve Batı musikileri diye ayrılmaktaydı. Türk musikisi kısmında daha çok teorik ve pratik dersler görülmekteyken, Batı musikisi bölümünde konserlere yer verilmiştir. Musikiyi kaliteli bir biçimde icra eden, bunları halkla paylaşan icracılar yetiştirmeyi amaç edinmiştir. Nazariyat, solfej, şan, armoni, musiki tarihi gibi derslerin yanı sıra piyano ve viyolonsel dersleri de verilmekteydi. Musikimizi yaymak ve tanıtmak, folklor çalışmaları yapmak, kaybolmaya yüz tutmuş eski ve değerli eserlerimizi tespit etmek görevleri de vardı. Geleneksel Türk Müziği ve Halk Müziği alanında birçok eser notaya alındı.¹⁷⁸ Bu yüzden ki Dârü'l-Elhân yayınlara ve araştırma çalışmalarına da ağırlık verdiği görülmüştür.

1924 yılından başlayarak Dârü'l-Elhân Mecmuası adında bir dergi yayına başladı. Eski musiki eserlerinin derlenmesine hız verildi. Tevşihler, ilahiler, duraklar,

¹⁷⁵ Berker, a.g.e., ss.13-14.

¹⁷⁶ Berker, a.g.e.,s. 14.

¹⁷⁷ Altınay, a.g.e., s.96.

¹⁷⁸ Mavi Nota; "Eğitim, Kültür-Sanat ve TRT İlişkisi" <http://www.mavi-nota.com/index.php?link=arastirma&no=6>, 12.03.2011.

ayınlar, Bektaşî nefesleri, 180 adet klasik eser hep bu yıllarda hazırlandı. Halk musikimizle ilgili de birçok derleme çalışmaları yapılmıştır.¹⁷⁹

Yeni bir dönüşüm ve müzik için de bir milat olduğu düşünülen bu süreçte, 1926'da İstanbul Dârü'l-Elhân'da Türk müziği eğitimi yasaklanmış ve daha sonra Maarif Vekili Mustafa Necati'nin başkanlığında verilen bir kararla okulların tamamında Klasik Türk Musikisi eğitimi ve öğretiminin yasaklandığı görülmüştür. Bu dönemde Konservatuar'da Türk Musikisinin tasfiye nedeni şu sebeplerden dolayı yapılmak istenmiştir:

İngiliz Kralı Edward'ın ülkemizi ziyaret ettiği sırada Dolmabahçe'de Dârü'l-Elhân topluluğunun verdiği başarısız bir konserdir. Topluluk görsel olarak da son derece uyumsuz ve özensizdir. Bu hoş olmayan görüntü ve gerçekleştirilen kötü icra ile Dârü'l-Elhân topluluğu Atatürk tarafından eleştirilmiş ve Dârü'l-Elhân'ın kapatılması istenmiştir. Daha sonra bu emrini geriye almış olmasına rağmen dönemin yetkilileri Yılmaz Karakoyunlu'nun deyimiyile- "Vur deyince öldüren bir mütebasbıs bir kadro" oldukları için müdahaleyi gerçekleştirir.¹⁸⁰

Bu yasaklamayla ilgili gösterilen diğer bir sebep de şu şekilde gerçekleşmiştir:

Mısır'lı şarkıcı Müniret'ül Methiye Sarayburnu'nda konseri sırasında Dârü'l-Elhân müzisyenleri eşliğinde Mısır dilinde eserler okumaktadır. Dinleyici Buna çok fazla ilgi göstermez. Ardından dans müziği icra edilir ve halk coşar. Bunu gözlemleyen Atatürk, Doğu müziğinin halkı uyuşturduğunu Batı Müziği'nin ise coşturduğunu ifade eder. Ertesi gün bu durum telgrafla bütün ülkeye bildirilir.¹⁸¹

Dârü'l-Elhân'da Klasik Türk Müziği eğitiminin çıkarılmasından sonra Batı müziği eğitimi verilmeye başlandı. Rauf Yekta Bey'in başında bulunduğu heyetin diğer üyeleri, Ahmet Efendi, Ali Rifat (Çağatay) Bey'i uygun gördüler ve heyete dâhil ettiler. 1933 yılında Tasnif ve Tesbit Heyeti'ne Dr. Suphi Ezgi katıldı, ondan iki yıl sonra da Mes'ut Cemil. Üç kişilik heyet böylece beş kişiye çıkmış oldu.¹⁸² "Alaturka Musîki Tasnif ve Tespit Heyeti" adı altında üç kişilik bir yapı kaldı. Türk müziğinden geriye kalan bu heyet, çeşitli yöreleri gezerek 850 civarında ezgiyi notalandırmıştır.¹⁸³ Tasnif heyeti başkanı Rauf Yekta Bey yasaklamaya şiddetle karşı çıkmış ve şu yorumu yapmıştır:

Bu olay milli kültürümüz adına affolunmaz bir hatadır. Daha doğrusu tarihe kalacak ve unutulmayacak bir musiki cinayetidir. Dünyada hiçbir millet geleneksel

¹⁷⁹ Özalp, a.g.e. C.I, s.72

¹⁸⁰ Altınay, a.g.e., s.22.

¹⁸¹ Altınay, a.g.e., s.23.

¹⁸² Cem Behar, *Musikiden Müziğe*, Yapı Kredi Yayınları, II. Basım, İstanbul 2005 s.106

¹⁸³ Altınay, a.g.e., 96.

musikinin mazi ile ilişkisini kesip, kendine büsbütün yabancı olan bir musikiyi benimsememiştir. Tarihte öyle bir hadiseye rastlanmaz.

Dârü'l-Elhân'dan Osmanlı/Türk Müziğinin çıkartılmasıyla ilgili Yalçın Tura'nın görüşleri ise şu yöndedir:

Cumhuriyet, Türk milleti için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar, Türk Musikisi için de yeni bir dönemin başlangıcıdır. Cumhuriyet idaresinin Türk musikisi bakımından ilk icraatı, ne yazık ki, bu musikiyi okullardan kovmak, resmen öğretimini yasaklamak şeklinde tecelli etmiştir. Millî kültürün en mühim tezahüratından biri olan Millî musikiye karşı girişilen bu tahrip ve imha hareketinin sebeplerini bugün dahi kesinlikle anlayabilmek mümkün değildir. Fakat neticelerini, aradan geçen zaman ışığında, çok iyi değerlendirebilmek mümkündür. Resmen eğitim ve öğretimin sağlayabileceği imkânlardan mahrum edilen bir sanat, ya unutulmak ve yok olmak, ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Türk musikisi, bu durumda yok olmamıştır; zira o, Türk milletinin bağrından kopan duyguların, zihninde oluşan düşüncelerin ifade edildiği ikinci bir dil olarak, bu milletin hayatının ayrılmaz bir parçasıdır ve onunla birlikte yaşayacaktır. Fakat devlet desteğinden ve imkânlarından mahrum kaldıkça, güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, takatten düşerek, verimsizleşerek, hatta yozlaşarak yaşayacaktır. Nitekim sözünü ettiğimiz olaydan, Türk musikisi eğitiminin devletçe, yüksek seviyede yeniden başlatıldığı tarihe kadar geçen yarım yüzyıl içinde olanlar, aynen söylediğimiz şekilde cereyan etmiştir. Böylece, Türk musikisi yaşayan bir sanat olmaktan çıkıp, bir müze metaı haline dönüşmüştür. Dârü'l-Elhân, Maarif Nezareti'nden ayrılmış ve İstanbul Şehremaneti'ne bağlanarak, İstanbul Belediye Konservatuarı adını almıştır. Türk musikisi kısmı da ilga edilerek, sadece üç kişilik bir Tasnif Heyeti kurulmuştur. Heyetin vazifesi maruzatı tespit etmektir. Bu tespit faaliyetinde, dini eserleri takdim edecektir. Heyet azaları başlangıçta Zekâizade Ahmed Bey, İsmail Hakkı Bey ve Rauf Yekta Bey'dir. İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine, onun yerine Ali Rıfat Bey getirilmiştir. Buna rağmen, Tasnif Heyeti'nin çalışmaları ve İstanbul Belediye Konservatuvarının faaliyeti, Türk musikisi tarihinde saygıyla anılacak faaliyetlerdendir. Tasnif Heyeti'ne sonradan katılan Dr. Suphi Ezgi ile daha sonraları Konservatuar'ın başına getirilen Hüseyin Sadeddin Arel'in gayretleri de kendilerinden önce yapılan çalışmaların daha da gelişerek devamına vesile olmuş ve İstanbul Belediyesi'nin mütevazı yardımlarıyla gerçekleşebilmiş bütün bu çalışmalar sayesinde Türk musikisi, parlaklığını kaybetse de alevi sönmeyen bir meşale halinde ışıdamaya, Türk milletinin yüreğindeki sıcaklığını muhafazaya devam edebilmiştir.¹⁸⁴

Dârü'l-Elhân'da, hem Cumhuriyet'le birlikte önem kazanan folklorik ve etnografik malzemeleri sağlamak, hem de Batı müziği eğitimi alan genç bestecilere milli tema ve motif sunmak için yurdun birçok yöresine Yusuf Ziya Demircioğlu zamanında kurulan heyetle, dört derleme gezisi düzenlenmiş ve birçok halk ezgisi notaya alınmıştır. Rauf Yekta'nın başkanlığındaki bu heyette Yusuf Ziya Demircioğlu, Besim Tektaş ve Dürri Turan gibi isimler bulunmaktadır.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Tura, *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, s.40-41.

¹⁸⁵ Altınay, a.g.e., s.97.

2.2.ANKARA DEVLET KONSARVATUARI

Çağdaş Cumhuriyet'in müzik ve sahne sanatları alanında kendini yetiştirmiş sanatçılara sahip olması ve bu doğrultuda kaliteli bir eğitim verilebilmesi için Atatürk'ün talimatıyla 1934 yılında Milli Eğitim Bakanlığı konservatuar kurulması için Berlin'de öğrenci müfettişliğinde bulunan Cevat Dursunoğlu'nu görevlendirmiştir. Daha kapsamlı ve Batılı devletlerin kalitesinde bir yapılanma olabilmesi için yabancı müzikologların görüşleri ve tecrübelerinden yararlanılmak istenmiştir. Bunun için 1935 yılında Paul Hindemith ile anlaşma yapılmıştır.¹⁸⁶

“Buna göre Hindemith ülkemizde aralıklı olarak yaklaşık 3 yıl kadar sürdürdüğü çalışmalarının sonunda, Milli Eğitim Bakanlığına sunduğu, her biri teksir kitap olan Almanca yazılmış 3 rapor, müzik eğitiminin günümüzdeki temel sorunlarına da ışık tutan, nedenlerine ilk teşhisi koyup, zamanına göre oldukça doğru çözümler öneren değerli birer belge niteliğindedir.”¹⁸⁷

Temsil Akademisi konusunda ilk raporu ise 1934 Kasım'ında o zamanlar Maarif Müfettişi olan Reşat Nuri Gün Tekin vermiştir.¹⁸⁸ Bu Çalışmalar sürerken, Atatürk, konservatuar ve Temsil Akademisinin açılacağına dair ilk haberi 1936 yılında şu sözlerle duyurmuştur:

“Güzel Sanatlara da alakanızı yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuar ve Temsil Akademisi kurulmakta olmasını zikretmek benim için hazırdır. Güzel Sanatların her şubesi için, Kamutay'ın göstereceği alâka ve emek milletin insanî ve medenî hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok esirlidir.”¹⁸⁹

Konservatuarın eğitimi, bölümleri, bölümlerde eğitim veren hocaları ve yasal düzenlemesi hakkında bilgiler şu yöndedir.

“Konservatuara öğrenci alımı ile ilgili sınav 6 Mayıs 1936'da başlamıştır. Sınav komisyonunda, dönemin okul müdürü Rauf Yener, Paul Hindemith, Zuckmayer, Praoterius ve Necil Kazım Akses bulunmaktaydı. Sınav 12 Mayıs 1936'da bitmiştir. Bu yüzden okul kuruluş günü olarak 6 Mayıs'ta kutlama yapılmaktadır. 1 Kasım 1936'da dersler başlamıştır ve bölümlere göre öğrenci sayıları, Opera bölümünde 5 kız, 7 erkek, Tiyatro bölümünde 3 kız, 8 erkek öğrenci bulunmaktaydı. Daha sonraki yıllarda yapılan sınavlarla öğrenci alımları sürmüştür. O dönemde görülen dersler şu şekildedir. Teorik, Fonetik, Mimik ve Rol Etüdü, Entonasyon, Teori, Madrigal Koro, Ritmik Jimnastik, Eskrim, Tiyatro Tarihi, Sanat Musikisi Tarihi, Kıraat, Almanca, İtalyanca. Diğer taraftan şan, opera ve çalgı eğitimi gibi dersler de verilmekteydi. “1934 yılında çıkan Devlet Konservatuarı Yasası, geçen yıllar sonunda yeterli gelmemesinden dolayı 20

¹⁸⁶ Gedikli, *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziğimiz*, s.80

¹⁸⁷ Gedikli, *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziğimiz*, s.80.

¹⁸⁸ Filiz Ali; Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuarlar Tarihi, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, 1983 Ankara, C.VI. s.1532

¹⁸⁹ Ali, a.g.e., C.VI, s.1532.

Mayıs 1940 tarihinde TBMM tarafından 3829 sayılı yasa onaylandı ve buna göre Konservatuar Müzik kısmı, Temsil kısmı olmak üzere iki bölüme ayrıldı. Müzik kısmı, 1) Kompozisyon 2) Orkestra Yönetimi 3) Piyano, Org, Arp, 4) Yaylı Çalgılar 5) Üfleme ve Vurmalı Çalgılar 6) Şan (opera, koro, konser şarkıcılığı). Temsil kısmı 1) Opera, 2) Tiyatro, 3) Bale bölümlerinden oluşmaktaydı.”¹⁹⁰

Ayrıca, Atatürk’ün hakiki müziğimizin halk müziğimiz olduğuna işaret etmesi, ezgilerimizin derlenmesine ve günümüze aktarılmasına katkı sağlamıştır. Bu durumla ilgili olarak:

“İstanbul Konservatuarı 1926 – 1929 yılları arasında yurdun çeşitli bölgelerine dört gezi düzenlemiştir ancak daha sonraları beş altı yıllık bir ara verildiği görülmüştür.” Ankara Devlet Konservatuarının kuruluşu müzik folkloruna dair çalışmaları yeni baştan canlandırmış ve 1937 yılından itibaren bölge bölge derlenmesi için eskisi gibi araştırma gezileri düzenlenmiştir. Bu işe Milli Eğitim Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün idaresi altında başlanmış derlemeler yurdun değerli müzikçileri tarafından yapılmıştır. Devlet ödeneği ile başlayan ve her türlü donanımla devam eden bir çalışma çerçevesi içinde 1937-1952 yılları arasında yapılan bu folklor gezileri ilk derlemelere nazaran çok daha zengin olmuş ve zengin bir malzeme toplanmıştır.¹⁹¹

“1934 yılında Ankara Halkevlerinin daveti üzerine gelen Bela Bartok Ankara’ya gelmiş ve burada verdiği 3 konferansta halk ezgilerinin derlenmesi gerekliliği konusunda önemli vurgular yapmıştır.¹⁹² Adnan Saygun ile Adana ve Mersin bölgesinde derleme gezileri yapmıştır. Güzel Sanatlar Müdürlüğü’nün himayesi altına alındığı zamanlarda yapılan 1937’deki gezilere katılanlar, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Anlar, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve teknisyen Arif Etikan, Cevat Memduh Atlar, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Taşkiran, Tahsin Banguoğlu, Ulvi Cemal Erkin, Rıza Yetişen 1938 yılındaki geziye katılmıştır.”¹⁹³ “1953 yılına kadar süren geziler toplamda on altı tane olarak düzenlenmiş, yurdun birçok yöresinde ezgiler saptanmış ve çok zengin bir repertuar oluşturulmuştur.

Cumhuriyet döneminde, müzik eğitimin sağlam bir müzik temeline oturtulması için öncelikle bilimsel anlamda yeterliliğe önem verilmiştir. Bu açıdan yurtdışına giden öğrenciler müzik eğitiminde önemli yere sahip olmakla birlikte sanatçı olmak için eğitim alanlar, günümüz konservatuarlarının temelini atan kurumlarda etkin olarak yer almışlardır. Yurtdışına eğitim amaçlı öğrenci göndermeye ilişkin girişimlerde, Atatürk’ün konuya bilinçli yaklaşımının önemi tartışılmaz.”¹⁹⁴

¹⁹⁰ Ali, a.g.e., C.VI, s.1532.

¹⁹¹ Altınay, a.g.e., s.132.

¹⁹² Altınay, a.g.e., s.131.

¹⁹³ Altınay, a.g.e., s.132.

¹⁹⁴ Şahin ve Duman, a.g.m., s.268.

2.3.HALKEVLERİ

Yapılan devrimlerin halk tarafından anlaşılabilmesi ve halkın bunları kavrayabilmesi için Cumhuriyet idarecileri tarafından Halkevleri adı altında birçok alanda eğitim veren kurum bu bölümde incelenmiştir.

Osmanlı Döneminde var olan ve Cumhuriyet ilan edildikten sonra devrimlere karşıt bir tutum sergilemesi üzerine kapatılan Türk Ocakları'nın yerine Halkevleri açıldığı görülmüştür.

“Bununla birlikte siyasi ve etnik muhaliflerin bastırılması ardından CHP iktidarda mutlak güç olarak konumlanmıştır. CHP 1931 yılında toplanan kurultayı ile ideolojik kültür inşası için Türk Tarih Kurumu ve Türk Dil Kurumu ile partinin yan örgütleri olan halkevleri kurulmuş ve yeniden inşa araçları geniş bir alanda faaliyete başlamıştır.”¹⁹⁵

Çok uluslu bir devletin yapılan devrimleri, atılımları anlayabilmesi için milli bir bilinç oluşturulması gerekmektedir. Devrimler çok hızlı ilerlemekte ve toplumun bunu içselleştirmesi, okuryazar oranının düşük ölçekte olması ve toplumda bireyler arasındaki uçurumun kapanması gerekmektedir. “Bunun üstesinden gelebilmek içinse yurdun en ücra kasabasındaki insanların arasındaki kopukluğunu giderecek, halkı devrim ilkelerine göre eğitecek ve onları bu konuda yönlendirecek yeni bir yapıya, yapılanmaya ihtiyaç vardı”.¹⁹⁶ İşte bu noktada Halkevleri devreye girmiştir.

“19 Şubat 1932’de kurulan ‘Halkevleri’ Atatürk devriminin, bu devrimle başlatılan ulusal ekin yaratma çabalarının, bu ekini yayma girişimlerinin halka açılan kapıları, ekini tüm içeriği ve anlamlarıyla geniş kitlelere benimsetme, bu çabada kadın-erkek, yaşlı genç tüm yurttaşları görevli kılma, çalışmaya itme, ekinsel çalışma ve girişimlere katılmalarını sağlama merkezleridir. Kentlerde “Halkevi”, kasaba ve köylerde “Halkodası” kurularak sürdürülen bu çalışmalarda tarih, dil, tüm güzel sanatlar, halk bilim, köy araştırmaları, incelemeleri, uygulamaları sürdürülmüş, dergiler yayımlanmış; halkevleri bölgelerinde birer eylemsel ekin merkezleri haline dönüştürülmüştür. Halkevleri ve odaları bu ekinsel işlevinin yanında okuyup yazma bilmeyen halkın açılan kurslarda yetişmesini okuyup yazmayı öğrenmesini de sağlayan kuruluşlar olmuştur.”¹⁹⁷

“Bilmemek ayıp değil öğrenmemek ayıp”¹⁹⁸ sözüyle doğru orantılı yediden yetmişe halkımıza yaygın öğrenim olarak adlandırabileceğimiz bir sistemle okuma-

¹⁹⁵ Cemalettin Cansız; *Halksız ve İnsansız Bir tarihin Halkevleri*, akt. Gökçedağ, a.g.e., s.52.

¹⁹⁶ Anıl Çeçen; *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*, Cumhuriyet Yayınları, 2000, s.77.

¹⁹⁷ Kili, a.g.e., s.119.

¹⁹⁸ Anaonim.

yazma öğretilmesini amaç edinmiştir. Bir yandan da toplum olabilme becerisini kazanan, yani birbirleriyle yaşayabilecek hale gelmiş insanlar yetiştirmek kısacası toplum olabilme özelliğini gösterebilecek insanlar oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca, toplumdaki köylü kentli ikililiğini olabildiğince aşağıya çekmeyi hedefleri doğrultusunda hareket etmiştir. Daha bilimsel bir ifade ile “halkevlerinin temel amaçlarından biri de Cumhuriyet’in getirdiği değerlerin halka anlatılması ve benimsetilmesiydi. Böylece laik ve çağdaş bir toplumun kurulmasında ve örgütlenmesinde Halkevlerine büyük görevler düşüyordu.”¹⁹⁹ Bir halkevi Dil Edebiyat Şubesi, Güzel Sanatlar Şubesi, Temsil Şubesi, Spor Şubesi, Sosyal Yardım Şubesi, Halk Dershaneleri ve Kurs Şubesi, Kütüphane ve Yayın Şubesi, Köycülük Şubesi, Müze ve Sergi Şubesi olmak üzere farklı işlevlere sahip ancak aynı ilkelere hizmet etmek adına oluşturulmuştur. Güzel Sanatlar Şubesi de Cumhuriyet ideolojisine hizmet vermesi için oluşturulmuş ve müzik çalışmaları bu birimde yapılmıştır. 1932 talimatnamesinin 31’den 36. maddesine kadar olan bölümde, güzel sanatlar şubesinin amaç ve görevleri şöyle sıralanmıştır:

Madde 31: Güzel sanatlar şubesi musiki, resim, heykeltıraşlık ve mimarlık gibi sahalarla tezyini (süsleme) sanatlar vesaire sanatkâr ve amatör unsurları bir araya toplar. Genç yetenekleri himaye ve inkişaflarına çalışır.

Madde 32: Şube halkevlerinin umumi müsamere programlarının musiki kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi musiki aksamaları tertip eyler.

Madde 33: Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde, beynelmilel Modern musiki ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani musikideki gayemiz, modern ve beynelmilel musiki (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın musiki zevkini Artırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalarından da istifade edilmelidir.

Madde 34: Şube, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar Müntesiplerini çoğaltmağa ve muhitte bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmeğe çalışır.

Madde 35: Bütün halkın milli marsları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle, halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe bir

¹⁹⁹ Zeki Arıkan; Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi, *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, C.VI, S.23, 1999, s.270.

ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi musiki kısmının en başta gelen vazifelerindendir.

Madde 36: Şube, halk arasında bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen Milli türkülerin notaları ve sözleriyle, milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder.²⁰⁰

Atatürk ilke ve inkılâpları doğrultusunda çalışmalarına başlayan Güzel Sanatlar Şubesi dönemin ideolojisini; kültür ve belli bir amaç doğrultusunda hareket etmeyi, toplum olma bilincini, milli ruhu ortaya çıkaran, güçlendiren unsurları ve simgeleri ortaya çıkartmak gibi bir amaçla şekillendirilmiştir.²⁰¹ Dönemin siyasetçileri milliyetçilik ve ulusalcılık ilkelerini müzikle gerçekleştirmeyi ve toplumu bu şekilde ortak paydada kavuşturmayı hedeflediği görülmüştür.

Bundandır ki, halkevlerinde de dönemin müzik politikası uygulandığı düşünülmektedir. Daha açık bir ifade ile Osmanlı/Türk müziği yerine Batı müziği ve yine Batı tekniğiyle seslendirilen, halk müziği uygulamaları mevcuttur. “Halkevlerinin dikkati çeken en önemli özelliği oluşturulmaya çalışılan çağdaş müzik ekolünün Türkiye çapında yaygınlaştırılmasında etken durumda olmalarıdır.”²⁰² Halk Evleri Güzel sanatlar şubesinde yapılacak olan çalışmaların halkla buluşabilmesi konusundaki yöntem şu şekilde belirlenmiştir:

"Fasıl ve saz musikisinin esaretine düşmeden Garp Musikisi zevkinin aydınlığına çekmekte ve onlara dersler vererek kabiliyetlerini doğru ve düzenli yola sevk etmektedirler. Ulusal modern müzik ile halk türkülerimiz esas tutulacak ve arsulusal müzik teknik ve araçları kullanılacaktır. Müzikte ergimiz modern ve arsulusal müziği esas tutmak ve sağlamaktır. Halkın müzik zevkini artırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi araçlardan faydalanmalıdır. Halk evleri müzik çalışmalarında esas, millî ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi Garp Tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber yeni Türk Müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp Müzik eserlerini bol bol dinletmektir."²⁰³

Halkevleri Türkiye çapında birçok yerde açılmış ve halka devrim ruhunu aktarabilmek için aktif rol oynamıştır. Ankara Halkevi, Erzincan Halkevi, Bursa Halkevi, Çorum Halkevi, Gümüşhane Halkevi, Samsun Halkevi, Aydın Halkevi, Kütahya Halkevi, Urfa Halkevi, Zonguldak Halkevi şeklinde halkevleri hizmet

²⁰⁰ Gökçedağ, a.g.e., s.55.

²⁰¹ Altınay, a.g.e., s.103.

²⁰² Emre Arıcı, Ahmed Adnan Saygun, *Doğu- Batı Arası Müzik Köprüsü*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s.85.

²⁰³ Neşe G. Yeşilkaya; *III. Örgüt Olarak Halk Evleri, İdeoloji ve Mimarlık*, İletişim Yayınları, 1999, s.87-89.

vermiştir. Halkevlerinde Batı müziği yanında halk müziği çalışmaları da yapılmıştır. Birçok türkümüz, folklorumuz derlenmiş ve yayılması için uğraş verilmiştir.

2.4.MUSİKİ MUALLİM MEKTEBİ

Cumhuriyet döneminin çağdaş müzik eğitim kurumlarından biri olan Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluşu ve amacı şu şekildedir:

“Cumhuriyet döneminde, alan öğretmeni yetiştirme amaçlı müzik eğitimi veren ilk kurum Musiki Muallim Mektebi'dir. Eğitimde, bilimsel yöntemlerle çağdaş düzeyde bir düzenleme ve uygulama söz konusu olunca, okullarda Batı müziği öğretiminin yer alması kaçınılmaz bir durum haline almıştı. Bu konu, 1921'de Ankara'da toplanan Maarif Kongresi'nde tartışılmış ve Batı tekniğini bilen çok sayıda öğretmeni yetiştirme gereksinimi belirlenmişti. Bu amaçla da ulusal müzik eğitimi, yurt düzeyinde uygulayabilecek öğretmen kadrosunu yetiştirmek için Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur. Cumhuriyet'in kuruluşuyla müzik eğitimi anlamında köklü değişimler meydana gelmiş ve bu durum özellikle 1 Kasım 1924'de, Ankara'da müzik eğitimi açısından öneme sahip olan Musiki Muallim Mektebi'nin açılmasıyla somutlaşmıştır.”²⁰⁴

“Okul, önceleri Cebeci'de otel olarak yaptırılan bir binaya geçmiş daha sonra Azerbaycan Büyük Elçiliği'nin binasına taşınmıştır. “Musiki Muallim Mektebi'nin ilk yıllarda kendi harcaması olmadığı için, Erkek Muallim Mektebinin misafiri olarak her türlü gereksinimi buradan karşılanmıştır”.²⁰⁵

Okulun müdürlük görevini, Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası şefi Zeki Üngör üstlenmiştir.²⁰⁶ Osmanlı döneminde Batı Müziği eğitimi veren Mızıka- 1 Hümayun Cumhuriyet ilan edildikten sonra Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası olarak dönüştürülmüştür ve Batı tekniğini bilen müzisyenler bu kurumda bulunmuştur. Dönemin idarecileri tarafından çıkarılan düzenleyici bir işlemle (yönetmelikle), eğitim süresi dört yıl olarak belirlenmiştir. “Bu eğitimin uygulaması, ilk üç yıl normal eğitim süreci, son yıl ise uygulamaya ayrılmıştı. Alınacak öğrenci yaş sınırı da 13 ve 17 olarak belirlenmiştir. Ciddi ve ağır bir eğitim sistemiyle öğretim yapan bu okullarda keman, flüt ve viyolonsel öğreniminin zorunlu tutulduğu görülmüştür. “Okulun hoca kadrosunda: Ferhunde Remzi (Erkin) piyano, Necdet Remzi (Atak) keman, Paris'teki öğrenimini bitirmeden dönen Ahmet Adnan (Saygun) kontrpuan, öğretmeni olarak yer almışlardır.”²⁰⁷ “Daha sonra çıkartılan bir

²⁰⁴ Şahin ve Duman, a.g.m., s.264.

²⁰⁵ Bedri Akalın; *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*, MEB Yayınları, Ankara 1945, s. 10.

²⁰⁶ Gönül Paçacı; “Cumhuriyet'in Sesli Serüveni”, *Cumhuriyetin Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s.15.

²⁰⁷ Paçacı, a.g.m., s.15.

yönetmelikle yaş sınırı 12'den 14'e indirilmiştir. Musiki Muallim Mektebi yurt dışında eğitim görmek amacıyla gönderilen gençlerle eğitim kadrosunu yenilemiş ve geliştirmiştir. Mektep 1936 yılında Ankara Konservatuari'nin açılmasıyla bir süre daha bulunduğu binada eğitimini sürdürmüş ve daha sonra Gazi Terbiye Enstitüsü'nün açılmasıyla bu kurumun müzik bölümüne bağlanmıştır. Günümüzde de Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü olarak eğitim vermeye devam etmektedir.”²⁰⁸

3.MUSİKİ DERNEK ve CEMİYETLERİ

Osmanlı/Türk Müziği eğitimi yasaklamadan sonra birtakım cemiyet ve topluluklarla eğitimine devam etmiştir. Bu cemiyetler sayesinde günümüze kadar birçok eser ulaşmıştır denilebilir. Bu cemiyetlerden birçok ses ve saz sanatkârları yetişmiştir. Türk müziğinin yasaklandığı dönemde bu türün halkla bütünleştiği tek tek kuruluşlardandır bu dernek ve cemiyetler. Dönemin önemli cemiyet ve denekleri bu bölümde ele alınmış ve yapılan buralarda yapılan çalışmalara yer verilmiştir.

3.1.TERAKK-İ MUSİKİ MEKTEBİ

1922 yılında Defterdar'da Ali Salahi ve Ali Rıza Şengel'in gayreti, Kanuni Nazım Bey ve Fahri Kopuz'un öncülüğü ile açıldı. Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetimi altında öğretimini sürdürdü ise de uzun ömürlü olamadı, adı geçen Bakanlığın emri ile 1927 yılında kapandı.²⁰⁹

3.2.GÜLŞEN-İ MUSİKİ MEKTEBİ

Abdülkadir Töre tarafından 1925 yılında Cerrahpaşa'da kurulmuş ve 9 yıl boyunca eğitim vermiştir. Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetiminde bulunan okul eğitim ve konser hazırlama gibi iki kol halinde çalışıyordu. Union Française'de on beş günde bir vermiş olduğu konserler, o zamanlar çok takdir edilmiştir. Akortlar Piyano'ya göre yapılır, her sanatkâr eserleri teker teker çalardı. Hatalar düzeltilir, bundan sonra programın icrasına karar verilirdi. Bu okul da 1934 yılında kapatılmıştır.²¹⁰

²⁰⁸ Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi; “Tarihçe” Ankara 2008, <http://www.gsf.gazi.edu.tr/>, 29.08.2011.

²⁰⁹ Özalp, a.g.e., C.I, s.74.

²¹⁰ Özalp, a.g.e., C.I, s.74.

3.3.DARÜ'T- TALİM- İ MUSİKİ

Udi Fahri Kopuz'un yönetiminde 1912 de kurulan birkaç üyesinin birden ayrılmasıyla 1931'de dağılmıştır. Kopuz'un çabasıyla birkaç yıl sonra yeniden kurulmakla birlikte sanatçının 1939'da Ankara Radyosu'na girmesiyle kesinlikle tarihe karışan çok ünlü seslendirme takımı ve öğretim kuruluşu. Bu kuruluşta Cevdet Çağla, Ferid Anlar, Zühdü Bardakoğlu, Celal Tokses, Safiye Ayla, gibi sanatkârlar görev almıştır. Bu topluluk fasıl musikisine bir yenilik ve disiplin getirmiştir. Bayezit'da Moda, aynı semtte Merkez, Şehzadebaşı'nda Şems kıraathanelerinde konserler verirdi. Her akşam 20.00- 23.00 saatleri arasında verilen bu konserlerde program, sahnede bulunan bir karatahtaya yazılırdı. Bu ciddi konserlere musiki sever İstanbul halkı gereken ilgiyi göstermiş, sessiz ve saygı ile izlemiştir.²¹¹

3.4.DARÜ'L – FEYZİ MUSİKİ

Ali Şamil Paşa konağında 1915 yılında kurulan cemiyet heyetidir. Üsküdarlı Edhem Bey tarafından kurulan cemiyet heyetinde Udi Sami Bey, Lavtacı Mızıkacı Hacı Tahsin Bey, Kemani Naim Bey, Neyzen Nısfıyeci Cemil Bey, Kemani Nuri Bey ve Münir Nurettin Bey bulunmuştur. Daha sonra bazı nedenlerden ötürü cemiyet dağılmıştır ve tekrar bir araya gelmiştir. Darü'l-Feyzi Musiki sonradan Üsküdar Musiki cemiyeti adını almıştır.²¹²

3.5.İSTANBUL BELEDİYE KONSERVATUARI

10 Ocak 1917 günü Maarif Nezareti'ne bağlı olarak ve Dârü'l-Elhân adıyla kurulan, Bakanlığın Aralık 1926 ve 22 Ocak 1927 günlü yazılarıyla İstanbul Şehremaneti'ne (Belediyesine) bağlanıp adı konservatuara çevrilmiştir. Türk musikisi eğitiminin yasaklanmasıyla eğitim ve yönetim kadrosu değiştirilmiştir. Dârü'l-Elhân'dan ayrılmasıyla 1944'de çıkan yönetmelikle İstanbul Belediye Konservatuari adını resmi olarak almıştır. 22 Ocak 1927 tarihinde Maarif Vekâleti'nden Konservatuara gönderilen yazıda kesinlikle eğitim ve öğretimi olmayacak şekilde "Alaturka Tasnif ve Tespit Heyeti" görevlendirilmiş klasik eserlerin tespiti ve notaya alınması için görevlendirilmiştir. Üç Kişiden oluşan kurulun başkanlığında Rauf Yekta Bey bulunmaktaydı. Tasnif ve Tespit ekibi birçok eseri notaya almış ve icra heyeti tarafından da plaklara kaydedilmiştir. Dini ve dini

²¹¹ Özalp, a.g.e., C.I, s.74-75.

²¹² Özalp, a.g.e., C.I, s.76.

olmayan çeşitli formlardaki eserleri notaya alarak Türk müziğinin notalama sürecinde etkili olmuştur. Türk müziği tarihi açısından çok önemli olan bu heyet yasaklama sürecinde bir nebze de olsa yol alınmasına ciddi katkılarda bulunmuştur. 1943 yılında Sadettin Arel'in geniş yetkilerle şehir meclisi tarafından müdür olarak atanmıştır. Türk müziği eğitimi ve öğretiminin serbestleşmesiyle birlikte Sadettin Arel'in görüşleri ve teorisiyle eğitim vermiştir. Bu dönemde pek çok değerli ses ve saz sanatkârları yetişmiştir. Bu kurum daha sonra İstanbul Teknik Üniversitesine bağlanmıştır.²¹³

3.6.ŞARK MUSİKİ CEMİYETİ

1918 yılında Kadıköy'de kurulan geleneksel müziğimize katkıda bulunmak ve dinleyicilerle paylaşmak için kurulan bu cemiyette pek çok değerli sanatkâr görev almıştır. Leon Hancıyan, Kemani Niyazi, aynı zamanda dernek başkanlığı yapan Ali Rıfat Çağatay, Udi Nevres, Ahmed Irsoy yalnızca bu sanatkârlardan bir kaçıdır. Türk müziğinin halkla paylaşılması için pek çok konserler vermiştir.²¹⁴

3.7.İZMİR TÜRK MUSİKİ CEMİYETİ

Rakım Erkutlu tarafından 3 Ekim 1946'da kurulan dernekte Rakım Erkutlu başta olmak üzere Nurettin Ulueren, Osman Kuylan, Reşat Aysu, İhsan Karasu, Dr. Fahri Işık, Dr. Hasan Yusuf Başkam gibi isimler yer almıştır. Rakım Erkutlu'nun ölümüyle biraz gerileyen dernek daha sonra dağıldı. İzmir Radyosu Müdürü Necdet Varol tarafından 1959 yılında yeniden kurulmuştur. Dernek 200'e aşkın üyesiyle eğitimini sürdürmüştür.²¹⁵

3.8.ÜSKÜDAR MUSİKİ CEMİYETİ

1908 yılında Telgrafçı Ata Bey ismiyle anılan musikişinas bir kişi tarafından "Anadolu Musiki Mektebi" olarak eğitime başladı. Dârü'l-Feyzi Musiki ile birleştirilmiş ve daha sonra değişikliklerle "Üsküdar Musiki Cemiyeti" ismini almıştır. Bu değişiklikten sonra Emin Ongan'ın yönetimiyle İstanbul'un en etkin musiki derneklerinden olmuştur ve hala eğitimine devam etmektedir. Avni Anıl, Arif

²¹³ Gültekin Oransay; Cumhuriyet'in İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Müziğimiz, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İletişim Yayınları, Ankara 1983, C.VI, s.1502.

²¹⁴ Oransay, a.g.e., C.VI, s.1503.

²¹⁵ Oransay, a.g.e., s.1505.

Sami Toker, Şekip Ayhan Özışık, Çinucen Tanrıkorur, İnci Çayırılı bu cemiyette yetişen değerli sanatkârlardan bazılarıdır.²¹⁶

3.9.İLERİ TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI DERNEĞİ

1948 yılında Hüseyin Saadettin Arel'in 1948'de İstanbul Belediye Konservatuari'ndan ayrılmasıyla kendi öğrencileri tarafından 2 Temmuz 1948 tarihinde kurulmuştur. Hüseyin Saadettin Arel, Salih Murat Uzdilek, Lahika Krabey gibi isimler kurucular arasındadır. Eğitim içeriği olarak, solfej, nazariyat, musiki tarihi, armoni bilgisi ve çalgı eğitimi gibi dersler bulunmaktaydı. Türk musikisinde ilk defa 24'lü ses dizgesinde çoksesli eserler seslendirilmiştir.²¹⁷

Türk müziğini geliştirmek ve halkla paylaşabilmek adına yukarıda bahsettiğimiz dernek ve cemiyetler dışında daha birçok kuruluş görev yapmıştır. Örneğin, Ankara'da kurulan Anadolu Musiki Cemiyeti, Aksaray, Adapazarı musiki cemiyetleri, 1938'de Nemci Yar'ın girişimleriyle kurulan Beşiktaş Musiki Cemiyeti, Balıkesir, Rauf Yekta'nın öğretmenliğini yaptığı Beylerbeyi musiki cemiyetleri, Bursa ve İzmir musiki cemiyetleri, İstanbul, Eşrefpaşa, musiki birlikleri, Samsun musiki cemiyeti, Musiki Kültür Derneği. Türk müziği eğitimi vermiş kuruluşlar olarak sayılmaktadır.²¹⁸

4.DİĞER DEVLET KONSERVATUARLARI

Cumhuriyet döneminde Musiki İnkılâbı kapsamında müzik eğitimi veren ve varlığını hala sürdüren birçok kurum mevcuttur. Modern eğitim örneği olan bu kurumlar bu bölümde ele alınmış ve Türk müziği alanında yapılan çalışmaların yanı sıra kuruluş aşamalarına da yer verilmemiştir. Müzik alanında atılan bu adımlar günümüz müzik eğitimine de ışık tutmayı amaçlamıştır.

Osmanlı/Türk müziği eğitimi Osmanlı'dan bu yana yüzyıllardır gelişerek varlığını sürdürmüş günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı'da, Osmanlı/ Türk müziği eğitimi, Enderun, Tekke ve Zaviyelerde yoğun bir şekilde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Kurumsal olarak özellikle Mızıka-ı Hümayun ve Dârü'l-Elhân'da bu alanda çalışmaların yapıldığı önemli kuruluşlar olmuşlardır.

²¹⁶ Özalp, a.g.e., C.I, s.76.

²¹⁷ Oransay, a.g.e., C.VI, s.1505.

²¹⁸ Oransay, a.g.e., C.VI, s.1505.

“İmparatorluk döneminde Sıbyan okulları, bir bakıma temel eğitim kurumu işlevi görmekteydi. Medreseler ise, İslamiyet’le birlikte Türk eğitim sistemine gire, temel eğitimden yüksek öğretime kadar değişen kademelerde öğretim yapılan eğitim kurumlarıydı. Sıbyan okulları ve medreselerde ezan, Kur’an ve ilahilerin makamsal denilebilen bir çerçevede, ezgisel kalıplar içerisinde güzel sesle ve kuralla okunup söylenmesine önem verildiği bilinmektedir. Bu bakımdan müzik dersinin ayrı bir program olarak okutulmadığı, ayrı bir ders olarak işlenmediği görülmektedir. Bu bağlamda doğrudan olmasa bile dolaylı bir dinsel müzik eğitimi yapıldığından söz edilebilir.”²¹⁹

Enderun okulları, bazı araştırmacılar için laik bir eğitim kurumu olarak nitelendirilmektedir.

“Bu okullarda müzik dersinin ayrı bir ders olarak var olduğu, müzik dersinin “meşkhane” denilen ayrı yerde ya da derslikte yapıldığı ve dönemin ünlü müzikhaneleri tarafından verildiği, tüm öğrencilerin müzik dersini almaya zorunlu tutulduğu ve derslerde daha çok “Klasik Türk Sanat Müziği” olarak adlandırılan “Geleneksel Sanat Müziği”nin öğretildiği; kapsamlı ve etkili müzik eğitimi yapıldığı; müzikle ilgili yetenekli olanların çeşitli basamaklardan geçerek, bu alanda daha ileri giderek bir tür “mesleki müzik eğitimi” gördükleri ve bu eğitimin yapıldığı bölümün bir bakıma bir konservatuar gibi iş gördüğü bilinmektedir.”²²⁰

Osmanlı döneminde eğitim sistemi şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Osmanlı döneminde (1299 -1920 /1922) Türk eğitim sistemi ilk ve orta evrelerde, bazı özel durumlar dışında, daha çok din temeline dayalı bir sistem niteliği taşımış, son evrede ise onun yanında fakat ondan ayrı olarak, daha çok laik temele yönelik modern bir eğitim sistemi daha kurulmuş böylece, ikisiyle birlikte düşünüldüğünde “ikili bir sistem” görünümü kazanmıştır. Bu bakımdan Enderun okulları, ‘dinsel olmayan müzik eğitimi’ uygulamalarının yer aldığı ilk Osmanlı örgün sivil eğitim kurumu olarak görülebilir.²²¹

Bu bağlamda bir yandan gelenek devam ederken diğer taraftan modern temelli bir eğitim faaliyeti de sürdürülmektedir diyebiliriz.

Cumhuriyet dönemine geldiğimizde Osmanlı/Türk müziği eğitim ve öğretiminin yasaklanmasıyla bu süre içerisinde adeta yeraltına inen bu türün eğitimi, cemiyetler tarafından sağlandığı görülmüştür. Yapılan tez çalışmasında bu konu cemiyetler başlığı altında incelenmiştir. Osmanlı/Türk müziği yüzyıllardır, Osmanlı’nın kültürünü yansıtan saray musikisi olarak da adlandırılan bir tür olup Osmanlı’nın gerek yöneticileri gerekse musiki adamlarınca, devlet bünyesi dâhilinde icra edilmiştir. Usta – çırak ilişkisine dayanan eğitimi ile kendine has özellikleri olan Osmanlı/Türk müziğinin, meşk yöntemiyle yüzyıllarca eğitimi devam ettiği bilinmektedir. O zamana kadar var olan Mehterhane’nin Mızıkacı Hümayuna

²¹⁹ Uçan, a.g.e., s. 43-42.

²²⁰ Uçan, a.g.e., s. 49.

²²¹ Uçan, a.g.e., s. 119.

dönüştürülmesi müzik alanında çok uzun bir serüvenin başlangıcı olduğu düşünülmektedir. Şöyle ki, Mızıka-ı Hümayun ile batı tarzı müzikler icra edilmiş ve batılı nota sistemi ile karşılaşılmıştır. Daha sonra açılan Dârü'l-Elhân'da da daha önce bahsedildiği gibi hem Osmanlı/ Türk müziği hem de Batı musikisi eğitimi verilmiştir. Ayrıca, "Osmanlı/Türk müziğinin ayrı bir ders olarak okutulduğu ilk lise dengi okul Dârü'ş-Şafaka'dır."²²²

"Mehmet Zekai Dede bu kurumun hocalığını yapmıştır. Bu kurumda musikiye kabiliyeti olan öğrenciler tespit edilir ve eğitimleri verilirdi. Zekai Dede'nin vefatından sonra onun görevini oğlu Hafız Ahmet Efendi almıştır. Aynı şekilde o da babasının uyguladığı sistemden ayrılmamıştır. Ancak 1925 yılında çıkartılmış olan Tevhidi-i Tedrisat yasası ile ilk ve orta dereceli okullarla Türk musikisi eğitimini menfi yönde etkileyecek bir yönetmelik yayımlanmıştır. Bu yönetmeliğe göre tüm ilk ve orta dereceli okullarda müzik eğitiminin Batı müziği esasları ve pedagojisi etrafında birleştirilmesi gerekiyordu."²²³

"Dârü'ş-Şafaka'da dönemin tüm eğitim kurumları gibi bu hukuki yaptırımı uygulamak zorunda kaldı. "Ne var ki kurum yöneticileri Ahmet Efendi'ye ek ücret vererek de olsa, çıkarılan yönetmeliğin dışında bu ata yadigârı musikinin eğitimini sürdürmüşlerdir. Bu örnek uygulamanın başlamasından on yıl kadar sonra, yani 1930'lu yılların sonarına doğru, bilinmeyen bir nedenle Ahmet Efendi'ye tahsis edilen özel ek ücreti verilmez oldu. Diğer bir deyişle artık Türk Musikisi eğitimi kesintiye uğradığı söylenebilir."²²⁴ Ancak yine de Osmanlı/Türk müziği üyeleri, küçük imkânlar doğrultusunda ata yadigârı olan bu sanatımız yitip gitmesin diye uğraşı ve çalışmalarda bulunmuşlardır.

"Bu yolda en önemli çalışma İstanbul Belediye Konservatuari'ninkidir. 1943'te Hüseyin Saadettin Arel başkanlığında, Konservatuar bünyesinde Türk Müziği bölümü dâhil edilmiş ve Arel'in görüşleri, teorisi doğrultusunda eğitim verilmiştir. Bu dönemde bu eğitim kurumundan birçok değerli sanatçı çıkmıştır. Ancak Arel'in icra heyetinde yapmak istediği düzenleme kabul görmemiştir. Sözleşmesini yenilemeyen Saadettin Arel 1948 yılında bu kurumdan ayrılmış yerine Şerif Muhiddin Targan atanmıştır."²²⁵

Bu dönemde yapılan yasaklamalarla birlikte, halkın müzik zevkinde çoğunluklu olarak bir değişim olmamış, aksine kendi öz müziklerinin farklı bir tınıyla duyulmasını benimseyemediği yolunda düşünceler vardır. Radyolardan Osmanlı/Türk müziği yayının yasaklanmasıyla, kendi müzik zevkleri doğrultusunda farklı kanallar aramışlar ve kendilerine yakın gelen Arap kanallarını dinlemeye

²²² Behar, *Musikiden Müziğe*, s.96.

²²³ Behar, *Musikiden Müziğe*, s.94.

²²⁴ Behar, *Musikiden Müziğe*, s.97.

²²⁵ Özalp, a.g.e., C.II, s.221.

başladıkları görülmüştür. Bundan sonraki sürece bakıldığında, halkın isteği doğrultusunda işlemlerin yer aldığı görülmüştür.

Durgun'un müzikte demokratikleşme başlığı altında belirttiği şu yazı ise Türk müziği konservatuarlarının açılması ile ilgili önemli bir analizdir:

1950'li yıllar Türk siyasal yaşamında çok partili yaşamın başladığı yıllardır. Bu zamanda siyasal alanda başlayan çoğulculuk, başka alanlarda da yansımış ve bu döneme kadar yoğun olarak yaşanan devletçi uygulamalar yavaş yavaş gevşemeye başlamıştır. Türk siyasal yaşamındaki bu değişim, müzik alanına da yansımış, Türk müzik yaşamı tür bakımından hızla çeşitlenip, zenginleşmeye başlamış, geleneksel Türk müziği ezgi ve formların kullanım alanları artmış ve yaygınlaşmıştır.²²⁶

Türk Müziği Konservatuarlarının açılmasına dair diğer bir açıklama ise şöyledir:

Aslında Cumhuriyet'in ilk otuz-kırk yılında bile, merkeze yerleştirilen iki müzik türü yekparelik gösterememiştir. Gerek müzik türleri, gerekse müzik zevki içinde ayrışmalar, başkalaşmalar ve farklılaşmalar daha o dönemde mevcuttur; ama dönemin ideolojisi bunu gizleyebilmiştir. Gizlenen bu farklılaşmalar müzikte demokratikleşmeyle beraber tekrar su yüzüne çıkmaya başlamış, bu arada buna yeni türler de eşlik etmiştir. Nitekim 1960'lı yılların ortasından sonra ortaya çıkan günümüze kadar meydana gelen değişmelerle bu durum gözler önündedir. Toplumsal alanda meydana gelen değişmeler, devletin bu alandaki politikalarında da değişiklikler yaratmıştır. Daha önce örgün eğitim kapsamında olmayan geleneksel Türk Müziği türleri, ilk kez 1975'te açılan Türk Müziği Konservatuarı ile çeşitlilik göstermeye başlamış, sonraki yıllarda da diğer geleneksel türleri de kapsayacak şekilde benzer okullar açılmaya devam etmiştir.²²⁷

Devletin kendi eliyle Osmanlı/Türk müziğine destek verdiği, ciddi teşviklerin yapıldığı yıllar olan 80'ler ve sonrası dönem olduğu düşünülmektedir. "Türkiye'de 80'li yıllara gelindiğinde değişen birçok şey gibi müzik eğitiminde de değişim yaşandığı bilinmektedir. Bir zamanlar yasak olan Türk müziği eğitimi resmen devlet eliyle desteklenmeye başlanmış, bu alanda kurumsallaşması adına çalışmalar başlatmıştır."²²⁸ Bu duruma itirazlar olsa da Osmanlı/Türk müziği eğitimi verecek olan konservatuarların açılması için harekete geçilmiştir. Türk Müziği Konservatuarının kurulması Osmanlı/Türk müziğinin o döneme kadar eksik kalmış birçok alanının akademik bir düzeyde inceleme olanağı olduğu düşünülmektedir.²²⁹

²²⁶ Durgun, a.g.e., s.94.

²²⁷ Durgun, a.g.e., s.103.

²²⁸ Yalçın Tura; Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi, *Cumhuriyetin Sesleri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 1999, s.94.

²²⁹ Tura, *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*, s.99.

Çalgı eğitiminde ise sistematik kurallar dâhilinde bir eğitim uygulanması imkânına sahip olunmuştur.

Türk Müziği Konservatuvarlarının açılmasıyla, yaklaşık elli yıl boyunca sekteye uğramış bu tür yeniden ihtişamlı günlerine geri dönmüştür. Artık bilimsel ve akademik düzeyde incelenmesine olanak tanınmış, hocalarına akademik unvanlar vermeye başlanmıştır. Bir yandan da lisansüstü öğretime geçiş hazırlıkları yapılır. Kompozisyon (1987) Halk Oyunları (1985) ve Müzikoloji (1988) bölümleri açılır.²³⁰ Türk müziği adına yapılan bilimsel araştırmalar, bu türe birçok yönden katkılar sağlamakla birlikte çözüme kavuşamamış ve bir kısır döngü içine girmiş, sorunları da beraberinde günümüze kadar taşımıştır. Ülkemizde şu zamana kadar birçok konservatuar açılmış ve birçok bölümle eğitim verilmektedir. Bu bölümler:

- 1) Türk Müziği Bölümü
- 2) Türk Sanat Müziği Bölümü
- 3) Türk Halk Müziği Bölümü
- 4) Çalgı Eğitimi Bölümü
- 5) Türk Halk Oyunları Bölümü
- 6) Temel Bilimler Bölümü
- 7) Ses Eğitimi Bölümü
- 8) Çalgı Yapımı Bölümü
- 9) Müzik Teorisi Bölümü
- 10) Müzikoloji Bölümü
- 11) Kompozisyon Bölümü
- 12) Sahne Sanatları Bölümü

4.1. İTÜ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

Ercümen Berker, İstanbul Devlet Trk Musikisi Konservatuari'nın açılması ile ilgili şunları belirtmiştir.

²³⁰ Tura, *Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*, s.99

Atatürk'ün ulusal musikimiz için ortaya koyduğu ana ilkenin gerçek anlamı doğrultusunda, Türk Musikisi'ni devlet katında belgelemek, örneklemek, araştırmak, yaymak ve ulusal musikimizin çağdaş musikide yerini almasını sağlayacak çalışmalar yapmakla görevli, tarihinde ilk ve tek kuruluş olarak 3 Mart 1976 günü Milli Eğitim Bakanlığı tarafından hizmete sokulmuştur. 1982 yılında Devlet Konservatuari'nin YÖK kapsamına alınıp üniversitelere bağlanması sırasında Türk Musikisi Devlet Konservatuari, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanmıştır. Bu yıldan itibaren, Prof. Dr. Lütfü Zeren, Prof. Dr. Fikret Değerli, Prof. Dr. Yalçın Tura, Prof. Dr. Can Etili, Prof. Dr. Lale Berköz, Prof. Dr. Cihat Aşkın müdürlük görevleri yapmışlardır.²³¹

Dört yıllık lisans düzeyinde temel bilimler, ses eğitimi, çalgı eğitimi, çalgı yapım, halk oyunları, kompozisyon ve müzikoloji dallarında eğitim vermektedir. Ayrıca yüksek lisans ve doktora programları dâhilinde eğitim vermektedir.

4.2.EGE ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari'nin açılışı ile ilgili Necati Gedikli'nin verdiği bilgiler şu şekildedir:

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuari ilki 1975 yılında MEB'ce İstanbul'da açılıp 1982 yılında İTÜ'ye bağlanmış olan Türk Musikisi Devlet Konservatuari'ni model alarak, 1984 yılında Ege Üniversite'since İzmir Bornova'da açılmıştır Konservatuar, ülkemizin ikinci Türk Müziği Yüksekokuludur. Adından da anlaşılacağı gibi, ağırlıklı olarak Türk Musikisi'nin akademik öğretimi için açılmış olan Konservatuar'da, Geleneksel Sanat Müziklerimiz ve Halk Müziklerimizin uygulamalı ve kuramsal eğitimi verilmektedir. Önceleri, Temel Bilimler Bölümü adı altında öğrenim yapan kurum, daha sonra; Ses Eğitimi, Halk Oyunları ve Çalgı Yapım Bölümünün de eklenmesiyle, halen dört bölümle öğretime devam etmektedir. Bünyesinde ses kayıt stüdyosu da bulunduran konservatuar yüksek lisans ve doktora eğitimi de vermektedir.²³²

4.3.GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUARI

Gaziantep Türk Musikisi Devlet Konservatuari, 1988 – 89 yıllarında eğitim ve öğretime geçmiştir. Üç bölüm ve beş Ana Sanat Dalı ile öğrencilerini yetiştirmektedir. Var olan kültürel değerlerimizi verdikleri konserler ve sundukları Halk oyunları ile yaşatmakta, geleceğe taşımaktadır. 2009'dan beri konservatuar bünyesinde açılan profesyonel ses stüdyosu da öğrencilerini bilimsel ve teknolojik yenilikler yönünde geliştirmektedir. Bünyesinde Ses Eğitimi (Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı), Temel Bilimler Bölümü (Türk Halk Müziği Ana Sanat Dalı, Türk Sanat Müziği Ana Sanat Dalı), Türk Halk Oyunları

²³¹ Berker, a.g.e., ss.13-14.

²³² Gedikli, *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Sanat Müziği*, s.121-122.

(Türk Halk Oyunları Uygulamalı Ana Sanat Dalı) bölümleriyle eğitim vermektedir.²³³

5. TRT KURUMUNDA MÜZİK TOPLULUKLARI ve TÜRK MÜZİĞİ ÇALIŞMALARI

Dünyada gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması Cumhuriyet döneminde karşımıza radyo olarak çıkmaktadır. Dünyaya ayak uydurabilmek için bu iletişim araçlarından yararlanılması gerekliliği, Türkiye radyosu olarak yayın hayatına geçmesiyle başlamıştır. 1920'lerin başlarında Türkiye'de ilk test yayını yapılmış, programlı yayın olarak da 1927 yılında sırasıyla İstanbul sonra da Ankara'da yayına başlamıştır. Başlarda bir Fransız şirketine ait iki verici ile yapılan yayınlar, 1936 yılında daha kaliteli seviyeye ulaşabilmesi için aynı yıl çıkartılan bir kararname ile devletin bünyesine alınmış vericiler PTT'ye devredilmiştir. Ankara'da 1939 yılında başlatılan dış yayıncılık uygulamasıyla İkinci Dünya Harbi ile ilgili geçilen ajanslar tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de büyük bir ilgi görmüştür. Daha sonra bu yayınlar meclis tarafından çıkarılan yasayla Matbuat Umum Müdürlüğüne devredilmiştir. İstanbul Radyosu'ndan kaldırılan yayın 1949 yılında tekrar başlamış ve aynı yıl İzmir Belediyesi tarafından İzmir'de radyo yayını başlatılmıştır ve 1953 yılında devletin bünyesine alınmıştır.²³⁴

1 Mayıs 1964'de kurulan TRT Kurumu ile geliştirilen vericiler sayesinde daha güçlü radyolara sahip olunmuştur. Daha önce kesik kesik yapılan yayınlar artırılmış faklı bölgelere yayınlar yapılmıştır. 1974 yılında radyoculukta merkezden yayın yapan TRT1, TRT2, TRT3 kanalları olarak çeşitlenmiştir. Tüm gün yayın yapmaya başlayan TRT1'de haber, müzik, eğitim, eğlence içerikli programlar sunuldu. Ayrıca programlar Antalya, Erzurum, Çukurova, Diyarbakır, Trabzon gibi bölge radyo stüdyoları olarak da yapıldı. 1975 yılında yeni yurt dışı vericisi dâhil edilince birçok dilde yayın yapmaya başlayan radyo 1982 yılında 15 dile kadar yayın yapmaya başlamıştır. 1987 yılında THM ve TSM program yayını yapmak için TRT 4 yayına geçmiştir.²³⁵

²³³ Gaziantep Üniversitesi DTMK; "Kuruluş" Gaziantep 2011, <http://www1.gantep.edu.tr/~tmdk/tanitim.html>, 22.07.2011

²³⁴ Yaman, a.g.e., ss.61-64.

²³⁵ Türkiye Radyoları ve Yelevisyon Kurumu; "TRT Tarihçe" Ankara 2011, <http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>, 24.04.2011.

Radyonun Türk musikisinin gelişiminde çok önemli bir yeri olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Çünkü radyo adeta bir konservatuar eğitimi niteliği taşımış ve gerek ses gerek saz sanatçıları bu doğrultuda yetiştirme görevini üstlenmiştir. İstanbul'da yapılan ilk radyo yayınları koro ve fasıl topluluklarıyla her gün öğleden sonra yarım saat süren programlarla gerçekleşmiştir. Bu programlarda toplulukların yönetiminden sorumlu Mesut Cemil Bey başta olmak üzere, Refik Fersan, Niyazi Seyhun gibi isimler yer almıştır.²³⁶ Ayrıca Mesut Cemil Ankara radyosunda "Klasik Koroyu" ilk kuran kişidir.²³⁷

Ankara radyosu 1938 yılında günümüzdeki binasına taşındıktan sonra çalışmalar için daha elverişli şartlar yaratılmış ve Türk müziğinin sorunları, eksikleri ile ilgili konulara ışık tutmaya çalışmıştır. Bir hizmet programı hazırlanmış, sonraki çalışmalar bu program dâhilinde devam etmiştir.²³⁸

1936 yılında eğitime açılan Ankara Devlet Konservatuvarı hizmet vermeye başladığında bu kurumun eğitim kadrosundan da yararlanılmıştır. Diğer taraftan 1939 yılında nota kütüphanesini kurmakla görevlendirilen Fahri Kopuz ile Osmanlı/Türk müziği repertuar çalışmalarına başlanmıştır. Ayrıca Klasik Koro, Küme Faslı ve İncesaz gibi toplu icra programları yayına başlamıştır. Klasik Koro yönetimi Mesut Cemil, İncesaz Topluluğu Fahri Kopuz, Küme Fasıllarını ise genelde Mesut Cemil, Nuri Halil Poyraz ve Fahri Kopuz yönetmiştir.²³⁹ Türk müziğini tanıtmak adına on beş günde bir yapılan "İzahlı Müzik" yayını ile programı sunan Ruşen Ferit Kam Türk müziği makam ve usullerini tanıttı. "Sınavla alınan stajyer sanatçılar için nazariyat, müzik tarihi, edebiyat diksiyon, solfej, bona, üslup ve sahne eğitimi gibi dersler dâhil edilmiştir."²⁴⁰

Ankara radyosunda Türk Halk Müziği çalışmaları da yapılmaktaydı. O yıllarda Ankara Radyosu'nda Türk Halk Müziği programlarının başlıca yapımcısı olarak Muzaffer Sarısözen'i görmekteyiz. Günümüz Yurttan Sesler Topluluklarının da kurucusu olan Sarısözen, 1940'lı yıllarda Ankara Radyosu'nda başlattığı bu çalışmalarla Türk Halk Müziği'nin yaşatılması ve yaygınlaştırılması konusunda çok önemli bir görevi yerine getirmiştir."²⁴¹

²³⁶ Özalp, a.g.e., C.I, s.255.

²³⁷ Özalp, a.g.e., C.I, s.263.

²³⁸ Özalp, a.g.e., C.I, s.257.

²³⁹ Özalp, a.g.e., C.I, s.257-258.

²⁴⁰ Özalp, a.g.e., C.I, s.272.

²⁴¹ Altınay, a.g.e., s.143.

Ankara radyosunda o dönemde görev almış ve emek vermiş sanatkârları şu şekilde sıralayabiliriz:

Mesut Cemil, Ruşen Ferit Kam, Refik Fersan, Fahire Fersan, Cevdet Çağla, Vecihe Daryal, Zühdü Bardakoğlu, Fahri Kopuz, Osman Güvenir Hakkı Derman, Hayri Tümer, Veli Kanık, Şükrü Tunar, Şerif İçli, Suphi Ziya Özbekkan, Niyazi Seyhun, Kemal Altınkaya ve daha birçok değerli sanatkârın radyoya ve müziğe emeği geçmiştir.”²⁴²

İstanbul Radyosu ilk programlı yayınına 6 Mayıs 1927 tarihinde başlamıştır. Radyo, ilk müdürü ve aynı zamanda kurucusu olan Sedat Nuri'nin idaresinde hizmet vermeye başlamıştır. 1936 yılına kadar bazı alt yapı eksikliklerinden dolayı kesik kesik yapılan yayınlar, yetersiz koşulların da eklenmesiyle İstanbul radyosunu duraklatmıştır. 1938 yılından sonra yayınlar sona erdirilmiş arada sırada da olsa yapılan yayınların da devamını getirilememiştir. 1944 yılında İstanbul radyosu yeni bir verici devreye girene kadar kapanmıştır. Bu yeni vericinin devreye girmesiyle 19 Kasım 1949 tarihinde İstanbul radyosu tekrar yayın hayatına geçmiştir.²⁴³

İstanbul Radyosu yayınlarının büyük bir bölümünü müzikal programlar oluşturmaktaydı. “Başlarda 6 kişilik bir fasıl heyetiyle başlayan müzik yayınlarında Mesut Cemil, Neyzen Tevfik ve Refik Fersan gibi birçok sanatkâr bulunuyordu. Müzik programları oldukça fazla olan radyoda diğer taraftan ajanslarla da halka olup biten bildirilmekteydi. Bu müzik programları “*Telsiz Telefon Orkestrası*”, *Telsiz Telefon Musiki Heyeti*” gibi isimlerle yayın yapılmıştır. Sonraları haftada iki kez yayın yapmak üzere “*Klasik Koro Programı*” dâhil edilmiştir.”²⁴⁴ “Radyoda yapılan yayınlar 60'lı yıllara kadar genelde canlı olarak yapılmış, bazı yayınlar plaklara kaydedilmiştir. Mesut Cemil'in müdür olmasıyla yayınlar plaklara kayıt edilmiş ve garanti altına alınmıştır. Bu arada 1953 yılında Mesut Cemil'in Münir Nurettin Selçuk'un eserlerinin radyoda icra edilmesini bir süreliğine yasaklayarak sanatçı hakkı ve yayın hakkının önemini vurgulamayı amaçlamıştır.”²⁴⁵ İstanbul Radyosunda Klasik Türk Müziği çalışmalarının yanı sıra Türk Halk Müziği çalışmaları da yapılmaktaydı. Mesut Cemil Halk müziği çalışmalarına da ön ayak olmuş, bazı sanatçıları sadece Halk müziğine yönelmesi konusunda uğraşlarda bulunmuştur. Bu dönemde Halk Müziği Korusu şeklinde bir yapı bulunmamakta sanatkârlar solo

²⁴² Özalp, a.g.e., C.I, s. 258.

²⁴³ Yaman, a.g.e., s.68.

²⁴⁴ Yaman, a.g.e., s.69-70.

²⁴⁵ Yaman, a.g.e., s.71.

şekilde programlara katkıda bulunmaktaydı. Âşık Veysel, Tamburacı Osman Pehlivan, Faruk Kaleli gibi isimleri, programlara katılan sanatçılar olarak saymamız mümkündür. 1950 yılında Sadi Yaver Ataman idaresinde *Memleket Havaları Ses ve saz Birliği*, Necati Başaran yönetiminde ise “*Şen Türküler Köşesi*”, Nedim Otyam’ın idaresinde “*Yurdun Her Köşesinde Söyleyişler ve Deyişler*” isimli topluluklarda çalışmalar yapılmıştır. İstanbul Radyosunda Neriman Tüfekçi idaresinde 1959 yılında “Yurttan Sesler Kadınlar Korosu” diğer taraftan Nida Tüfekçi’nin solistliği ve hocalığının yanı sıra, “Yurttan Sesler Erkekler Korosu, Bağlama Takımı” gibi koro faaliyetlerinde bulunulmuştur ve bu koroların şefliğini yapmıştır.²⁴⁶ 1955 yılında İstanbul Radyosu müdürlüğüne getirilen Nevzat Atlığ, Küçük Koro’yu yönetmeye başlamış ve Mesut Cemil’in vefatıyla Klasik Koro yönetimi görevine atanmıştır.²⁴⁷

1980’li yıllara gelindiğinde radyoda sanatçı sayısı artmış ve çok ciddi bir eğitimden geçen sanatçılar müziğimizin en güzel örneklerini, yapılan yayınlar sayesinde dinleyicilerle paylaşmıştır. İstanbul Radyosunda yapılan müzik yayınları türleri yıllara göre değişmiş, Türk Müziği yayınlarının oranı her geçen gün artmıştır.²⁴⁸

İzmir Radyosunun 1953 yılına kadar İzmir Belediyesine bağlı olarak sürdürdüğü yayınlar, radyonun 1 Mart 1952 yılında Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğüne devredilmesiyle devlet tarafından yürütülmeye başlanmıştır. Böylelikle İstanbul ve Ankara’dan sonra Türkiye’nin üçüncü devlet radyosu yayın hayatına geçmiştir. Radyonun müdürlüğünü bestekâr ve dönemin Belediye Başkan Yardımcılığı görevini yürüten Rüştü Şardağ yapmıştır.²⁴⁹ Radyonun birtakım altyapı yeterliliklerinden dolayı yayınlar kesilmekteydi ancak 1963 yılında sürekli yayına geçilebilmiştir. İzmir Radyosunda müzik yayınları sıklıkla yapılmaktaydı. Radyonun ilk kurulduğu günlerde İzmir Belediyesi bünyesinde bir anons merkezi iken dahi müzik yayınlıyordu. Bu yayınlar daha çok piyasadan edinilen plaklarla ve sonraki yıllarda İzmir Radyosu’nun ilk bağlama sanatçılarından biri olan İbrahim Karataş’ın sazı eşliğinde söylediği türkülerle sürdürülüyordu. Bu dönemde radyodaki hizmetlerin yürütülmesi için belediye 5–6 personel görevlendiriyordu. Türk müziği,

²⁴⁶ Altınay, a.g.e., s.143-144

²⁴⁷ Yaman, a.g.e., s.71.

²⁴⁸ Yaman, a.g.e., s.72.

²⁴⁹ Yaman, a.g.e., s.72-73.

halk müziği dallarında hizmet veren ses ve saz sanatkârlarının çoğu bu dönemde seans karşılığı bir ücretle çalışmaya başladıkları görülmektedir. Stüdyoda bulunan ses ve kayıt eksikliklerine rağmen yayınlar elverdiğince canlı olarak yapılmaktaydı. Türk müziği çalışmaları ses ve saz sanatkârları ile ciddi bir disiplin içerisinde çalışılmaktaydı. Bu dönemde Türk Müziği alanındaki çalışmalar Ahmet Aksoy'un da yer aldığı bir komiteyle, Ahmet Aksoy'un sorumluluğunda yürütülüyordu. Fasıl çalışmalarının da başına sorumlu olarak udî bestekâr Mehmet Kavalalı getirilmişti. Gerek radyo sanatçıları gerekse dışarıdan amatör olarak katılanlara usul, nota ve icra dersleri veriliyordu. Bu derslere katılmak radyo sanatçıları için mecburiydi.²⁵⁰

1953 yılında radyonun sanatçı ihtiyacını karşılaması için sınavlar açılmıştır ve sınavla radyoya girmeye hak kazanan sanatçılar TSM ve THM dallarında eserleri icra etmekteydi. Yılbaşı, bayram, İzmir'in kurtuluşu gibi günlerde özel programlar yapan radyo, Cüneyt Orhon ve Arif Sami Toker gibi isimlerin yönettiği korolar dinlenirdi. Aynı zamanda Batı Müziği yayını da yapılmaktaydı. Mustafa Hoşsu idaresinde *Yurttan Sesler Topluluğu* dâhilinde tavır, üslup, nota gibi çalışmalar yapılmıştır. Dönemin yapılan yayınları şu şekildedir:

“Radyo Türk Musikisi Korosu, Radyo Küme Faslı, Neşeli Hafta Başı, Pazar Konseri, Unutamadığımız Sesler, Amatör Bestekârlar Saati, Dört Sesten Şarkılar, Beraber Söylüyoruz Saati, Uçan Daire Kardeşler Müzikal Fantezisi, Radyo Sanatkârları Geçidi, Müzikli Bilmece, Piyano-Keman Saz Eserleri, Piyano-Keman-Klarnet Saz Eserleri, Piyano-Flüt-Akordeon Saz Eserleri, Radyo Türk Müziği Ses Ve Saz Topluluğundan Şen Parçalar, Radyo Küme Saz Eserleri, Her Hafta Bir Makam” gibi yeni ve farklı programlar eklenmiştir.”²⁵¹

Cüneyt Orhon, Arif Sami Toker, Necdet Varol, Kerim İleri, Necdet Erdemli, Ali Rıza Tınaz ve Mustafa Hoşsu²⁵² ve daha pek çok isimi İzmir radyosunda görev yapmış sanatkârlar arasında sayabiliriz. İzmir radyosu İstanbul, Ankara radyolarıyla dönüşümlü olarak birçok yayın yapmıştır.

6.DEVLET KLASİK TÜRK MUSİKİSİ TOPLULUKARI

Türkiye’de 1975’den sonra Klasik Türk Müziği’ne devlet eliyle verilen destek en üst düzeye ulaşmış, Türk Müziği Konservatuarı’ndan sonra Türk Müziği Korosu ve Topluluğu adı altında destek verilmiştir.

²⁵⁰ Hüseyin Yaltrık, “Yayıncılık Açısından İzmir’de İlk Radyo İstasyonu ve Geçmişten Günümüze Geleneksel Müzik Yayınları”, *İzmir Araştırmaları Kongresi “Körfezde Zaman” Bildiri Kitabı*, Kasım 2010 İzmir, s.s. 605-623.

²⁵¹ Yaltrık,a.g.e, s.s.605-623.

²⁵² Yaman, a.g.e., s.74.

“Klasik Türk Müziği Korosu ilk defa İstanbul’da, memlekette Klasik Türk Müziğinin tanıtılması ve bu sanat kültürünün gelişmesi bakımından gerekli faaliyetlerde bulunmak; sanat çalışmalarında, yurt içindeki ve dışındaki sanat kurumları ile işbirliği yapmak ve sanat çalışmalarını konserler vererek, plaklar, bantlar ve çeşitli yayınlar yaparak halka sunmak için; Kültür Bakanlığı’na bağlı olarak kurulmuştur.”²⁵³

Günümüzde de Klasik Türk Müziğinin en güzel eserlerini icra ederek müziğimizin geleneğini bozmadan hizmetlerini sunmaktadır. Ülkemizde İstanbul, Ankara, İzmir, Bursa, Elazığ, Edirne, Diyarbakır, Samsun illerinde Kültür Bakanlığına bağlı Türk Müziği Koroları bulunmaktadır.

6.1.İSTANBUL KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

Dr. Nevzat Atlığ, hocası Saadettin Arel’in vasiyeti olarak Türk Musikisi eğitimi veren konservatuarın yanına bir de alınan eğitimin pratiğe döküldüğü ve sunulabileceği bir koro kurulması fikrini ortaya atmıştır ve Yılmaz Öztuna’nın siyasi idaresi dâhilinde bürokratik engeller aşılmıştır. İstanbul Türk Müziği Korosu açılan ilk koro olma özelliği göstermektedir. Açılmasında ve kendini geliştirmesinde Koro’nun ilk şefi olan Nevzat Altığ’ın emeği çok büyük olmuştur. Koronun kurulmasıyla konser salonu olarak İstanbul’da Kültür Sarayı bugünkü adıyla Atatürk Kültür Merkezi bir takım girişimlerle koronun vereceği konserler için verilmiştir. Koro’da bulunan sanatkârlar provalarını yapmaya başlamış ve ayda iki kez konser vermek üzere çalışmalarına başlamıştır.

Koro sanatçıları açtığı sınavla almaya başlamıştır. İlk zamanlar ses sanatçıları amatör kişilerden ancak saz sanatçıları tecrübeli kişilerden almıştır. Klasik Türk Müziği Koro’su sanatçıları kendi içinde çok ciddi, disiplinli bir eğitimden geçirmiştir. Nevzat Atlığ’ın çalışma anlayışıyla sanatkârlar kendilerini yetiştirme fırsatı bulmuştur. Türk Müziği Konservatuarı mezunlarını verince alımlar buradan mezun gençlere yönelik yapılmaya başlanmıştır. Repertuar bakımından çok zengin olan koro, Klasik Türk Müziği’nin seçkin örneklerini hiçbir taviz vermeden icra etmiştir. Sanatkârlar sadece provalarda nota kullanmışlardır, konserlerde ezberden okumuşlardır. Bir yandan da Türk müziğini dünyaya tanımak için çalışmalar yapılmaktaydı bu nedenle Almanya’da da konserler verilmiştir.²⁵⁴

²⁵³ 15/11/1975 tarihli 15413 sayılı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Yönetmeliği; <http://teftis.kulturturizm.gov.tr/belge/1-73556/yonetmelikler.html>

²⁵⁴ Yaman, a.g.e., s.75-76.

6.2.ANKARA KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

“Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde kurulan Ankara Devlet Türk Müziği Korosu 10 Kasım 1986 tarihinde faaliyete başlamıştır. Yurtiçinde ve Yurtdışında birçok konser vererek Türk müziğini yaşatmak ve yaymak gibi bir amaçla çıktıkları bu yolda birçok klasik eser icra edilmiştir. Ankara Klasik Türk Müziği Korosu, salt icra düzeyinde değil solfej, usul, nazari ve diksiyon gibi alanlarda da vermiştir. Aynı zamanda teknolojik gelişmelerden de yararlanarak Koro yaptığı çalışmaları CD ve kaset halinde dinleyicilerle buluşturmaya devam etmektedir. Koro programlarında geçmiş dönem eserlerinin yanı sıra, yakın tarihimiz ve günümüz bestekârlarının eserlerine de yer vermiştir.”²⁵⁵

6.3.İZMİR KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından, Klasik Türk Müziğinin geliştirilmesi, yozlaştırıcı müziklerin etkisinden korunması, yurt içi ve yurt dışında tanıtılması amacıyla, 1985 yılında kurulmuştur. İstanbul’da kurulan Devlet Koro’sundan sonra ikinci Klasik Türk Müziği Korosu olma özelliği bulunan koronun 1985 ve 86 yıllarında Kaya Bekat ve Naci Derçin şeflik görevini üstlenmişlerdir. Daha sonra 87 yılında koronun başına H.Güner Özkan geçmiştir. Koro faaliyete geçtiği ilk konserini 21.04.1986 tarihinde dönemin Başbakanı Turgut Özal’ın huzurunda Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi konser salonunda vermiştir. Dr. Teoman Önal’ın da uzun yıllar yönetiminde bulunan koro bugün Erhan Parlat’ın şefliğinde çalışmalarını sürdürmektedir. Ülkemizde İstanbul, Ankara, Afyon, Rize, Van, Erzurum, Ordu, Elazığ, Çanakkale gibi birçok bölgede konserler verirken, Yurt dışında da Tunus, Almanya, İsveç, Danimarka, Hollanda, Cezayir gibi birçok ülkede çalışmalarını dinleyicilerle buluşturmuştur. Geleneksel Türk Müziğinin en nadide örneklerini gerek yurtiçi gerekse yurtdışı konserleriyle kültürümüzü de içine katıp dinleyicilere ve gelecek nesillere başarıyla aktarmaktadır. Bir Turizm Kenti İzmir’in de kültürel sembollerinden biri olarak yıllardır çalışmalarını bugün 93 sanatkârıyla dinleyicilerle paylaşmaktadır.²⁵⁶

²⁵⁵ T.C. Kültür ve Sanat Bakanlığı; “Ankara Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Ankara 2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-36542/tarihce.html>, 25.04.2011.

²⁵⁶ Yaman, a.g.e., s.163.

6.4.BURSA KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

“Klasik Türk Müziğini aslına uygun biçimiyle, en üst düzeyde icra etmek, geliştirmek, yaymak ve yaşatmak, yurtiçi ve yurtdışında konserler vermek plak, bant, kaset ve benzeri çeşitli yayımlar, çeşitli araştırma ve derlemeler yapmaktır. Koro Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak 1991 yılında kurulmuştur.”²⁵⁷ Koronun ilk şeflik görevini üstlenen, değerli ses sanatkârimız İnci Çayırılı hanım efendidir. Başlarda 40 kişilik sanatçı kadrosuyla faaliyete başlayan koro daha sonraları kendini geliştirerek geniş ölçekte faaliyet yapmaya başlamıştır. Birçok konser vererek dinleyicilerin beğenisini kazanan koroya konserlerde “Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca, Prof. Dr. Selahattin İçli, Avni Anıl, Akın Özkan gibi bestekârların yanı sıra, Ahmet Özkan, Serap Mutlu Akbulut, İnci Çayırılı, Zekai Tunca, Melihat Gülses, Münip Utandı, Seher Dilmaç, Kutsi Sezgin, gibi değerli ses sanatçıları katılmıştır. 1999 yılında şefliğe atanan Erdinç Çelikkol ile koro faaliyetlerine devam etmektedir. Koro özellikle Hz. Mevlana’nın irtihali münasebetiyle vermiş olduğu tasavvuf ve sema konseri ile dinleyicilerinin beğenisini kazanmış, Cinuçen Tanrıkorur ve Bekir Sıtkı Tarancı gibi tanınmış bestekârların eserlerinden oluşan konser vermiştir.”²⁵⁸

6.5.ELAZIĞ KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı olarak Resmi gazetede yayınlanan yönetmelikle 22 Ağustos 1989 tarihinde kurulan koro, 1990 yılına kadar eksikleri gidermiş ve sanatçı atamalarını tamamlamıştır. Çalışmalarına 39 sanatkârla başlayan koro, “ilk konserini Cumhuriyet Konseri adı altında 29 Ekim 1991 yılında vermiştir.” Koronun ilk şefi aynı zamanda kuruculuğunu ve müdürlüğünü yapmış olan M. Naci Sönmez’dir. Koronun şu anki şefi Selahattin Yalçınkaya’dır. Koro Türk müziği eserlerini yurt dışı ve yurt içinde verdiği konserlerle dinleyicilere icra etmektedir. Konser programlarında birçok değerli bestekârların eserleri icra edilmektedir.²⁵⁹

²⁵⁷ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Bursa Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Bursa 2011., <http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-6293/eski2yeni.html>, 24.04.2011.

²⁵⁸ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Bursa Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Bursa 2011., <http://www.kultur.gov.tr/TR/belge/1-6293/eski2yeni.html>, 24.04.2011

²⁵⁹ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Elazığ Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Elazığ 2011., <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-38499/tarihce.html>, 24.04.2011

6.6.DİYARBAKIR KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

Koro Türk müziğini yaymak, aslına uygun icra etmek ve yaymak amacıyla, 1991 yılının Mayıs ayında kurulmuştur. Koronun ilk şefi olarak Ümit Atalay görev almıştır. Sanatçı kadrosunu 37 kişi olarak belirlemiştir. Kurulduktan sonra faaliyetlerine ayda 1 konser vermekle başladı. “Koro çalışmalarına Karayolları 9. Bölge Müdürlüğüne ait bir binada faaliyetlerine başladı, 1993 Temmuz ayında boş bulunan koro müdürlüğü kadrosuna M. Emin Güneş naklen atanarak halen bu görevi sürdürmektedir. Koro Şefimiz Nebahat Konu'nun naklen Elazığ Korosu Şefliğine atanması ile boşalan Şef kadrosuna Elazığ Korosu Şefi Fatih Oral atandı, halen korumuzda Şef olarak görev yapmaktadır.”²⁶⁰

6.7.SAMSUN KLASİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU

1991 yılında kurulan Koro diğer Kültür Bakanlığı Devlet Türk Müziği Koroları gibi Türk müziğinin aslına uygun bir biçimde icra edilmesi ve yozlaştırıcı etkilerden arındırılması için faaliyet göstermek amacıyla kurulmuştur. Koronun ilk şeflik görevini Taner Çağlayan yapmıştır, ilk müdürlük görevini ise Cavit Ersoy üstlenmiştir. Yurtiçi ve yurt dışında sayısız konserler veren koronun bugünkü şeflik görevini Sedat Mete yürütmektedir. Koro 16 ses, 16 saz sanatkârı ve 5 misafir sanatçısıyla yurt içinde faaliyetlerini sürdürmektedir.²⁶¹

6.8.KÜLTÜR TURİZM BAKANLIĞI İSTANBUL DEVLET TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU

1987 yılında kurulmuş olan topluluk Türk Müziğinin korunması için faaliyet göstermektedir. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın alt kuruluşu olan Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne bağlı orkestra ve topluluklar arasında yer almaktadır. Tanburi Necdet Yaşar'ın yönetiminde bulunan koroyu günümüzde Aylin Şengün Taşçı yönetmektedir. Türk müziğini küçük gruplar halinde icra eden topluluk yalnız sözsüz müzik ya da sadece solist ve az sayıda sazla icra etmektedir. Her ay periyodik olarak konserler veren koroda şu anda 27 sanatçı kadrosu bulunmaktadır.²⁶²

²⁶⁰ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Diyarbakır Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Diyarbakır 2011. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-38489/tarihce.html>, 24.04.2011.

²⁶¹ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Samsun Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe”, Samsun 2011. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-38509/tarihce.html>, 24.04.2011

²⁶² Yaman, a.g.e., s.82.

6.9.KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI İSTANBUL TARİHİ TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU

Klasik Türk Müziğinin en önemli türlerinden olan Tasavvuf ve Mehter Müziği gibi türlerin aslına uygun bir şekilde icra edilmesi amacıyla kurulmuş olan topluluk, verdikleri konserlerle bize ait olan değerleri tanıtmaktadır. Bu alanda araştırmalar da yapan topluluk Tasavvuf ve Mehter bölümü olmak üzere çalışmaktadır. Mehter Bölümü Osmanlı döneminde II. Mahmut tarafından kaldırılan Mehterhane’de icra edilen eserleri, Tasavvuf Bölümü ise kapatılan Tekke ve Zaviyelerde yapılan müzikleri yaşatmak ve tanıtmak amacıyla paylaşmaktadır. Osmanlı’dan emanet değerlerimizi yurtdışı ve yurtiçi konserleriyle büyük bir beğeni ve ilgiyle sunmaktadır.²⁶³

6.10.EDİRNE KLASİK TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU

Edirne Klasik Türk Müziği Topluluğu’nun kuruluş amacı diğer Türk müziği korolarıyla aynı doğrultudadır. Geleneksel Türk Müziğinin yozlaştırıcı etkilerinden korumak, sanat değeri olan geleneksel Türk müziği eserlerini en üst seviye ile yurt içinde ve yurt dışında seslendirmek ve tanıtmak, ulusal kültürümüzün en önemli ve köklü dallarından biri olan müziğimizin geliştirilmesi, yaygınlaştırılması amacıyla 1991 yılında Resmi Gazete’de kuruluş kararı yayınlanarak temeli atılmış olup 1993 Mayıs ayında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak çalışmalarına başlamıştır.

Koro ilk çalışmalarına ilk defa Türkan Sabancı Kültür Merkezi’nde başlamıştır, daha sonra İl Halk Kütüphanesi, M.E Müdürlüğü Eğitim Araçları Donatım Merkezi ve Edirne Valiliği Özel İdare binasında çalışmalarına devam etmiştir. 1997 Nisan ayında Valilikçe koroya ayrılan Tarihi Türk Ocağı binasında Türk müziği korusu kendi binasında faaliyetlerini sürdürmektedir.²⁶⁴

²⁶³ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Tarihçe” İstanbul 2011. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-39201/tarihce.html>, 24.04.2011.

²⁶⁴ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı; “Edirne Klasik Türk Müziği Topluluğu Tarihçe” Edirne 2011. <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>, 24.04.2011.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE

TÜRK SANAT MÜZİĞİ ALANINDAKİ GELİŞMELER

1.TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE “BESTEKARLIK / BESTECİLİK”

Türk müziğinde değişim gösteren en önemli unsurlardan biri de bestecilik olmuştur. Osmanlı döneminde 18. yüzyıldan başlayarak müzik alanında değişimler yaşandığı görülmüştür. Saraya davet edilen yabancı müzisyenler, sarayda batı müziği dinlenmesine vesile olmuş ve bu bağlamda sarayda verilen bestelerde de değişiklikler görülmüştür. Bu noktada Osmanlı’da “opera” karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlıların “opera” sözcüğü ile karşılaşmaları, Osmanlı elçilerinin Avrupa’ya yaptıkları seyahatlerle olduğu biliniyor. Özellikle Paris ve Viyana gibi, güzel sanatlar açısından büyük önem taşıyan kentlerdeki saray davetlerinde seyrettikleri müzikli sahne eserleriyle başlar ve bu elçilerin İstanbul’a dönüşlerinde padişaha sundukları sefaretnmelerde (Elçilik Anıları) rastlıyoruz. Örneğin Mehmet Çelebi’nin Paris Sefaretnamesi (1720)²⁶⁵

“Neoklasik Dönem olarak tanımlanan bu zaman aralığında, ünlü bestecilerde klasik kurallara sıkı sıkıya bağlı ve büyük formda eserler verme geleneği gitgide zayıflamakta, yine klasik kurallardan tam ayrılmamakla beraber halka dönük daha küçük formda eserler de verilmektedir.”²⁶⁶ Bu duruma örnek olarak Dede Efendi’nin “Yine Bir Gülnihal” isimli bestesini verebiliriz. Çünkü Osmanlı/Türk müziği eserlerinden farklı olarak vals etkisi veren ¾’lük ritimli Batı etkisinde bir bestedir. Muhtemeldir ki Dede Efendi’nin besteyi bu tarzda vermesinin nedeni Osmanlı Sarayına gelen Batılı müzisyenlerdir.

“Romantik Dönem olarak tanımlanan zaman aralığında ise dönem özelliği olarak şunlar söylenebilir; Gelişen teknolojik uygarlığın, insanın sanata ayıracağı zaman kısıtlaması yüzünden büyük formda eserlerin yerini küçük formda, özellikle şarkı formunda eserlerin alması, III. Selim zamanından beri üzerinde çalışılan şarkı formunun öne geçmesi, ciddi klasik kuralların yerine halka yakınlığa, insancıl duygulara ve içtenliğe önem verilmesi, dönemin belirgin özelliğidir.”²⁶⁷

²⁶⁵ Güzide Berran Gönen; *Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmed Adnan Saygun’un Operalarının Dramaturjik Açısından İncelenmesi*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2008, s.21.

²⁶⁶ Berker, a.g.e., s.29.

²⁶⁷ Berker, a.g.e., s.29-30.

Bu konudaki diğerk bir bilgi ise, “Türk müziğinde Klasik dönem olarak adlandırılan Şevki Bey ve Hacı Arif Bey ile başlayan “XIX. yüzyıl hem Doğu, hem de Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. Klâsik Çağ kapanmış, yeni anlayış ve geleneklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, musiki, heykel gibi güzel sanat kollarında bambaşka karakterde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına 30-40 yıl kadar gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk musikisinde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren musiki sanatımızda Romantik Edebiyat doğmuştur. Dahı bestekâr Itrî Efendiden başlayarak, Yahya Nazım Çelebi ile devam eden “Şarkı” formunun ilk örnekleri, Hacı Arif Bey ve Sevki Bey ile zirveye ulaşmıştır.”²⁶⁸ Artık uzun soluklu besteler fazla rağbet görmemiştir diyebiliriz. Yine de zaman zaman bu türlerde besteler verilmiştir ama eski sıklıkta olmadığı görülmüştür. “Sanat etiketi ile üretilen ve himayesi bir toplumsal iktidar grubu tarafından sağlanan tüm müzik geleneklerinde, koruyucunun desteği yitirildiğinde, müzik pratikleri daha geniş bir mutabakat arayışı ile geniş bir himaye sistemi olarak kamuya ve onun beklentilerine yanıt verecek pratiklere yönelmek zorunda kalmıştır. Bu anlamda saray ve seçkin çevrelerden gördüğü desteği, dolayısıyla da koruyuculuğu azalan geleneksel Türk sanat müziği pratisyenleri (besteciler, müzisyenler vb.) ticari bir amaçla yüzünü piyasaya çevirmiştir. Kamunun memnun edilmesi esasına yönelik bu eğilim kendisini ağırlıklı 19. yüzyılda göstermeye başlamıştır. Bu yönlenmede en önemli etken kuskusuz geleneksel Türk sanat müziğinin toplumsal kaynağında yaşanan değişim olmuştur.”²⁶⁹ Toplum hayatında değişen eğlence anlayışı bestecileri de bu yönde etkilediği düşünülmektedir. Şöyle ki piyasa dediğimiz faktörle, müzik sanatında da iktisadi bir söylem olan, arz-talep ilişkisi doğrultusunda ilerlemeye başlamıştır. Diğerk bir deyişle, halkın daha çok ilgi gösterdiği türlere yönelmişlerdir. Böylece başta Hacı Arif Bey ve Şevki Bey’le, popüler kültürün işleyiş biçimi olan kısa sürede tüketilebilen, kolay anlaşılabilen bestelerin üretilmesi hız kazanmıştır. Ancak burada ilgi çekici diğerk bir nokta, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey gibi bestekârların yaptığı şarkı formu ile 20. yüzyıl

²⁶⁸ Şahin Ak; *Türk Musikisi Tarihi*, Şahin Ak; *Türk Musikisi Tarihi*, akt. M.Yıldırım Aktaş; *Klasik Türk Müziğinde III. Selim*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon 2006, s.17

²⁶⁹ Yalçın Öztüfekçi; *Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir Fasıl Mekanları Örnek Olayı*, *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, Basılmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2006, s.27.

bestekârlarının yaptığı şarkı formu arasında da bir farklılık görülmesidir. Çalgısal bağlamda, yaylılar dediğimiz keman çalgısının, yoğun olarak kullanıldığı ve Arap ezgilerinin sıklıkla duyulduğu besteler yapılmıştır. Özellikle Saadettin Kaynak'ın bestelerini örnek verebileceğimiz bu tarzda besteler verilmesinin nedeni olarak, dönemin Arap film müziklerini yapmasıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Ancak bu besteler halk tarafından çok beğenilmiş ve benimsenmiş olduğu görülmüştür. Önce nota yayıncılığıyla başlayan bu süreç, taş plak, radyo ve sinema endüstrisi ile etkisini yoğun bir şekilde arttırmış, geleneksel besteler dışında piyasaya yönelik, biraz da maddiyatın girdiği ürünler verildiği görülmüştür. Artık, Eğlence Müziği olarak adlandırılan türün bestelerinde, şen şakrak güfteler Nihavend, hüznü güfteler Hüzzam makamları ile bestelenmeye başlanmıştır. Ayrıca güfteler artık aruz vezni ile değil hece ölçüsüyle bestelenmeye başlandığı görülmektedir.

2.TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE İCRA

Cumhuriyet'in ilanından sonra geçen sürede kutuplaşan dünya gibi Türkiye de değişim rüzgârına kapılmış siyasal, ekonomik ve sosyo – kültürel anlamda değişime katıldığı görülmüştür. Modernleşmenin tanımının yeniden yapıldığı bu dönem II. Dünya savaşının bitmesine atıfta bulunarak yeni iktisadi uygulamalara geçilmesi, kültürel bağlamda da daha esnek politikaların kendini hissettirdiği, toplumun, kendine dair tercihlerinde değişim görülmektedir.²⁷⁰Daha açık bir ifade ile Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan politikaların, 50'li yıllarda daha esnediğini ve bu yüzden toplumdaki farklılıkların ve bu farklılıklar doğrultusunda yapılan tercihlerin değiştiğini görmekteyiz.

“50'li yıllara gelindiğinde Türkiye hem siyasal hem sosyal hem de ekonomik değişmelere sahne olmuştur. Tek partili siyasal sistemden çok partili politik hayata geçmiş, ulaşım imkânları rahatlamış, makineli ziraat yaygınlaşmış, barajların yapılması, nüfus artışı, toprak insan dengesinin bozulması, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, eğitim imkânlarının artması ve köyden kente göçün hızlanması gibi değişimler; Türkiye'nin bütününde önemli sosyal, ekonomik, politik ve kültürel değişmelere neden olmuştur.”²⁷¹

Bu dönemi “dönüm noktası” olarak nitelendirmek bugün tarihçilerin de uzlaştığı bir bilgi olarak düşünülmektedir. Demografik hareketliliklerin hızlanması ve bireylerin artık mevsimlik değil kalıcı olarak göç etmesi, birçok sorunu da

²⁷⁰ John Lewis Gaddis; *Soğuk Savaş*, Çev: Dilek C. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2008, s.79.

²⁷¹ Emel Doğramacı, *Atatürk'ten Günümüze Sosyal Değişimde Türk Kadını*, akt; Dolunay Akgül Barış-Ahmet Serkan Ece, Cumhuriyet'ten Günümüze Toplumsal Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi, *ICANAS38 Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara Eylül 2007, s.6.

arkasına alıp günümüze kadar getirdiği düşünülmektedir.²⁷² Dünyadaki krizlerin etkilediği, Türkiye’de artan işsizlikle birlikte iş bulmak umuduyla gelen insanların köyden kente göçüyle başlayan bu serüven karşımıza altyapı sorunları dâhil, kültürel, bireysel ve en sonunda da toplumsal dönüşümleri yaşattığı görülmüştür. Mahalle toplumundan uzak sanayileşmiş bir kentte insan ilişkilerinin koptuğu, insanın sıradan bir üretim girdisi haline geldiği, maddesel başarının peşinden koşan bireylerin bulunduğu ve sonucunda toplum fonksiyonlarının yerine getirilmediği bir “çağdaşlık” halini aldığı düşünülmektedir.

Kırsal kesimden kente göç, gecekondulu semtlerini ortaya çıkartmış, kentle bağı olmayan bir yerleşim birimi oluşmuştur. Ağır çalışma şartları ve ekonomik sıkıntılarla boğuşan ve bir taraftan da burjuvaya hizmet veren ve imrenen bir sınıf ortaya çıkmıştır. Ne köylü ne kentli diyebileceğimiz bu sınıf, bıraktıkları köy geleneği ve büyük, insanı yutan kent göreneği arasında sıkışmıştır. Artan genç nüfus ve kitle iletişim araçlarıyla değişimi yönlendiren teknolojik gelişmeler görülmektedir. Kitle iletişim araçlarından bahsetmişken, 1969 yılında TRT yayın hayatına başlamış ve dönemin gençlerine dünyaya farklı bakış açılarından bakma imkânı tanıdığı görülmüştür. Diğer bir deyişle dünyada kültürel, sosyal ve siyasi olarak nelerin olup bittiğini takip etme fırsatı vermiş, Türkiye’deki popüler kültür algısına yön verdiği düşünülmektedir. Dönemin dünyadaki popüler akımı caz ve tango türleri olduğu görülmüştür²⁷³. 1950’li yıllar aynı zamanda sosyal ve kültürel açıdan Amerikan etkisinin yoğun olarak yaşandığı yıllar olduğu düşünülmektedir.

“Bu süreçte büyük şehir sakinleri için yeni eğlence seçenekleri ve müzik tarzları ortaya çıkar. Hollywood yıldızları tanınmaya, Amerikan müziğinin örnekleri radyolarda çalmaya ve yerli gruplar tarafından taklit edilmeye başlanır. Aslında dinlenen müzik Batı’nın çok sesli popüler müzik örnekleri ve orkestrasyonudur. Ama yine de dönemin müzikteki popüler yıldızları “serbest icra” şarkıcılarıdır. Yani şehir hayatında her iki müzik de aynı anda dinlenmekte ve beğenilmektedir. Alaturka ile alafanga arasında bu yıllarda bir denklik oluştuğu gözlenmektedir. Gazinolarda önce alafanga müzikler dinlenmekte, daha sonra ise alaturkacılar sahne almaktadır.”²⁷⁴

Popüler kültür, adından da anlaşılacağı gibi o dönemde popüler olan metayı size sunar ve siz tüketirsiniz ve tükendikten sonra ya da tükenmesini beklemeden yeni ve revaçta olan olgu ya da olayı size tekrar sunar, bu böyle devam eder

²⁷² Zürcher, a.g.e., s.330.

²⁷³ Barış ve Ece, a.g.m., s.7.

²⁷⁴ Tekelioğlu, a.g.m. s. 151.

diyebiliriz. “İnsanların bütün duyguları, düşünceleri, tepkileri, zevkleri standartlaştırılıp denetim altına alınır. Yapay gereksinimler üretilip, bunlar kitlesel ölçekte giderilerek, hem tek, hür hem de yığınsal bir yaşam modeli oluşturulur.”²⁷⁵ Bu noktada, dönem sembolleri önemlidir popüler kültürde. Bu duruma şu tarihi örnek verilebilir. 50’li ve 60’lı yılların gelişen siyasi olayları sosyolojik olan ve bir kültür olan müziği de organik bir bağla etkilemiştir. Anadolu- pop denilen siyasi hareketlere bağlı olarak bağımsızlık mesajları veren bir sentez müzik türü oluşmuştur. Doğu- Batı sentezli olarak da tanımlanan bu tür, Batılı çalgıları ve teknikleri içinde barındırmaktadır. Siyasal rüzgâr ne yönde esiyorsa ona göre politik mesajlar vermesi popüler kültürün bir parçası ve bu kavram için bir örnek teşkil etmektedir. Arabesk denilen türün çıkışını da yine 60’lı yılların sonunda görmekteyiz.²⁷⁶ Artık ağırlaşan yaşam koşullarıyla ve diğer çeşitli sosyolojik olayların bireylerde yol açtığı psikolojik tahribatın adeta dili olmuştur bu tür. Sonuç olarak bu tür başlı başına ayrı bir konudur.

“Arabesk” Modernleşme sürecinde, Batılılaşma politikasının getirdiği ulusal kimlik arayışında filizlenmiştir. Resmi ideoloji, Türk müziğine radyo yayın yasağı koymuş, Türk Halk Müziğinin, toplumun alışık olmadığı çok sesli denemelerle sunulması sonucunda, dinleme alışkanlıklarına yanıt bulamayan halkta kültürel boşluk oluşmuştur. İslamiyet aracılığıyla Arap müziği ile tanışık olan halk, Arap radyolarına yönelmiş ve o dönemde popüler olan Hint müziğinin de etkisiyle “arabesk müzik” kendini biçimlendirmiştir.²⁷⁷

Türkiye’de 1950 ve sonrasında popüler kültürle beraber müzikte yaşanan değişimleri bu şekilde özetleyebiliriz. Osmanlı/Türk Müziği de bu sosyal ve siyasal değişimlerden nasibini almış bir müzik türü olarak, bahsi geçen dönem aralıklarında değişime uğradığı görülmektedir. Eskinin Osmanlı/Türk müziği şimdinin Türk Sanat Müziği şeklinde isim bile değiştirdiği düşünülmektedir. Ancak yeterince karanlık bir döneme maruz kalan Osmanlı Türk müziği değişim geçirerek dinleyicilerin karşısına çıkması normal karşılanması gereken bir durum olduğu var sayılır. Şöyle ki, Osmanlı/ Türk müziğinin TRT’de yasaklanmasıyla, dinleyicilerin radyolarda Arap ve Mısır istasyonlarını aramaları ve burada çalan müzikleri dinlemeleri, ülkeye gelen Arap filmlerinin, bu filmlerde çalan müziklerin değişimde rol oynadığı bugün hatırı sayılır bir düzeyde kabul görmektedir. Film müziklerine gösterilen ilgi öyle büyüktür

²⁷⁵ Mehmet Serdar, Teknoloji ve Kültür, *Adam Dergisi*, Ocak 1992, S.74, s.46.

²⁷⁶ Dugun, a.g.e., ss.96-97.

²⁷⁷ Vural Yıldırım, “Osmanlı Dönemi Halk Müziği’nde Protest Öğeler”, *Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 2001, akt. Ayten Kaplan, s.45

ki, şarkıların Arapça söylenmesi devlet eliyle 1938 yılında yasaklanmıştır. Bunun üzerine adaptasyon şarkılar bestelenmeye başlandığı görülmüştür. Yani ezginin aynı şekilde kaldığı, sözlerinin Türkçe yazıldığı ya da Arap ezgilerine benzer şarkılar oluşturulmaya başlandığı görülmüştür.²⁷⁸ Böylece musikimiz kılık değiştirmeye ve bozulmaya yönelmiştir.²⁷⁹ Ancak bu değişim birden Cumhuriyet döneminde oluşmaya başlayan bir durum olmadığı var sayılmaktadır. Bu formasyonun Osmanlı döneminde özellikle 19. yüzyılda kendini iyiden iyiye hissettirdiği görülmektedir. Bir bakıma Lale Devri'nde görülen yaşam tarzı, zevk ve eğlence ölçeğindeki değişikliklerin başladığı dönem olarak da görebiliriz. Tanzimat'la birlikte devlet yapısında, sosyal hayatta ve daha özeldede var olan müzikteki değişim aslında Cumhuriyet ve sonrası Osmanlı/Türk müziğine ön ayak olmuş diyebiliriz. Şöyle ki, Osmanlı toplumunda artık ilgi, kâr ve beste gibi uzun soluklu türlere değil kolay anlaşılabilir ve tüketimi kolay olan türlere yönelmiştir. İlk akla gelen isimler olarak Hacı Arif Bey ve Şevki Bey'in yaptıkları bu tür “şarkı türü” olarak ritüele geçmiştir.

2.1.ÇALGISAL ve SÖZEL (*INSTRUMENTAL - VOCAL*) İCRA

Tanzimat Dönemi'nin toplum hayatında birçok değişikliğe sebep olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Hatta öyle ki, “Tanzimat Dönemi Yenilikleri” şekline başlıklar bile atılmıştır. Yapılan tez çalışmasında bu döneme ait getirilerin neler olduğu ayrı bir başlıkta incelenmiştir. Bu bölümde çalgısal ve vokal icraların değişimindeki tarihsel süreç ele alınmıştır.

Tanzimatla beraber Batılılardan edindiğimiz birçok farklılık gibi müzikal bağlamda aldığımız diğer bir olgu ise nota tekniği olduğu görülmüştür. Bu durumun öncesinde var olan eğitim için meşk tekniği kullanılmaktaydı. “Meşk tekniği esas itibariyle tekrar ve taklit üzerine kuruludur. Hoca tarafından talebeye kısım kısım ve bütünüyle defalarca tekrar ettirilen musiki eseri de usulüyle birlikte hafızada yer ederdi.”²⁸⁰

“Mevcut nota yazılarından yararlanmadan sadece hafızaya dayanılarak yapılan bu eğitim şeklinde bir “Hoca”dan istifade etmenin önemi çok büyüktü. Hocadan meşk sırasında alınacak ilk unsur eseri hafızaya kaydetmek yani eseri ezberlemek en önemli ikinci unsur ise hafızaya kaydedilen eseri yorumlamaktır. Burada devreye giren en önemli konu “üslup” tur. Üslup, bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı

²⁷⁸ Tekelioğlu, a.g.e., s.150.

²⁷⁹ Berker, a.g.e. s.111.

²⁸⁰ Cem Behar; *Zaman, Mekan Müzik*, Afa Yayıncılık, İstanbul 1992, s.12.

ile bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usul ve formunu bozmadan ve bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını katarak icra etmek olarak tanımlanabilir.”²⁸¹

Osmanlı’da yüzyıllarca kullanılan bu teknikle Osmanlı/Türk müziği icra edilmiştir. Meşk tekniğinin diğer bir tanımı is şu şekildedir:

“Taklit ve model alma üzerinden gelişen meşk, tekrar (takrir) metoduna dayalı olduğu için bir eğitim yöntemi olmanın yanı sıra özellikle müzik kültürünün aktarımının gerçekleşmesinde de etkili olmuştur. Bu durum, birçok farklı üslûbun, tavrın ortaya çıkmasına yol açmıştır, zira Türk musikisinin yapısal özelliklerinden biri de sanatkârın yorumudur. Nitekim perdelerin makam içindeki iniş, çıkış cazibesi ile oluşan değişiklikler, icrayı gerçekleştirenin yorumuna bırakılır. Büyük ölçüde soyut olan usta tavırlar, meşk yolu ile korunabilmiştir.”²⁸²

Daha açık bir ifadeyle, İcra edilirken bazı notalar yazıldığı gibi çalınmaz ya da söylenmez. Si koma bemolü yazıldığı gibi bazı makamlarda icra edilmez makam seyrine göre inişlerde daha pest, çıkışlarda biraz daha tiz icra edilir. Bu da icracının hocayla olan etkileşimi ile mümkün olur, ne kadar pest, ne kadar tiz şeklinde sorular yöneltilir. Burada usta-çırak ilişkisi ön plandadır.

Değişime ön ayak olan diğer bir unsur ise 19. yüzyılın ikinci yarısında kıraathane kültürünün daha da yaygınlaşması ve burada icra edilen müziğin “piyasa müziği” şeklinde değişim göstermesi olduğu düşünülmektedir. Tüm bu yaşanan zaman ve mekân algısındaki değişimlerle beraber kavramlar ve buna bağlı olarak da pratiğin etkilendiği düşünülmektedir. Osmanlı/Türk müziğinin sonraki adının, Türk Sanat Müziği olarak değişmesinde Tanzimat dönemi gibi tarihi bir olay zemin hazırlamıştır.

Çalgısallıktaki değişimde ise şunlar söylenebilir. Rönesans’tan bu yana insan sesine eşlik amaçlı kullanılmaya başlanan çalgılar, Batı müziğinde insan sesi gibi, Türk Müziğinde ise insan sesine eşlik amaçlı kullanılmakta olduğu düşünülmektedir. Türk Müziğinde saz icrası daha önce de değindiğimiz meşk yöntemi ile yapılmakta, eserler bir hoca eşliğinde icra edilmekteydi.

“Eserdeki nüanslar, incelikler bu şekilde kazanılmaktaydı. Notalama sistemine geçildiğinde saz icrasında tavır ve üslup değişiklikleri görüldüğü varsayılır. Batılı nota sistemi Türk Müziğindeki aralıkları ifade etmekte yeterli olamamış ve salt notadaki yazılan seslerle kısıtlı kalmış olduğu düşünülmüştür. Çünkü Osmanlı/Türk müziğinde bulunan makamsal yapı için, Batılı değiştirme işaretleri

²⁸¹ Şehvar Beşiroğlu, Türk Musikisinde Üslup ve Tavrı Açısından Meşk, IV. İstanbul Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, İstanbul, 1998, s. 137.

²⁸² İsmail Hakkı Gerçek, Geleneksel Türk Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S. 38. Erzurum 2008, s.153.

kullanılmış ancak Batıdan farklı olarak, tek bir bemol ve diyez olmasını bu işaretlerin anlatımı için yeterli gelmediği görülmüştür.

Bir başka deyişle Batı müziğinde bulunan standartlık Osmanlı/Türk müziğine uymamış yeknesak bir çalma şekli ortaya çıkmıştır, daha bilimsel bir ifade ile:

“Geleneğin tümünü göz önünde tutarsak klasik Türk musikisinde bir eserin notaya alınması eserin nesneleşmesine yol açmakta, icra sırasında yapılabilecek yorumların alanını kısıtlamakta ve eseri standartlaştırmaktadır. Eser notaya alınıp icra tarzı belirlenince meşk yolu ile hocadan intikal eden Türk musikisi üslubu ortadan kalkmaktadır.”²⁸³

Gelenek ve modern unsurların harmanlanıp, karma ürünler ortaya çıkartması değişen eğlence hayatında yoğunca tüketilecek bir durum olduğu düşünülür. Örneğin keman ve klarnet gibi çalgıları fasıl müziklerinde görmek mümkün kılınmıştır. Bir yandan batı çalgıları bir yandan geleneksel çalgıların bir arada kullanılması ve batı dizgesine yakın olan makamların seslendirildiği saz semaileri dikkat çekmektedir. Bu noktada dönem müzisyenlerinin halk müziğindeki ezgileri de harmanladığını söylemek yerinde olacaktır.²⁸⁴ Piyasa müziği ya da eğlence müziği olarak tanımlayabileceğimiz bu durum artık arz taleple doğru orantılı bir biçimde şehir eğlence hayatlarında aranan bir tür olmuştur. O kadardır ki, “piyasa tavrı” diye de meşrulaşmıştır. Udi Arşak ve Onnik Zodyan gibi önde gelen nota yayıncıları 1920’li yıllarda yayınladıkları fasıl mecmualarında piyasa tavrı ile yazılmıştır ifadesini kullanmakta bir zarar görmemekteydiler. Onnik Zadoyan 1925 yılında yayınladığı fasıl mecmualarında durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Fasıllarımız muktedir musiki üstatları tetkik ve tasdik edildikten sonra tab edilmekte olup her fasılın muhteviyatı en ziyade rağbet-i umumiyeti celb eden piyasa tavrında yazılmıştır. İcraya gelince piyasa tavrı ile icra edilen eserlerde tempo biraz yürütülür, fasıl içindeki eserlerin arasına geçiş mahiyetinde aranağmeler serpiştirilir, melodik boşluklar nağme parçacıklarıyla doldurulur ve en önemlisi eserin içindeki uzun sesler birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirilirdi. Bu piyasa tavrının bir özelliği, icracının uydurup esere ama usulünü bozmadan ilave ettiği süsleme ve nağmecikleri her icrada farklı olabilmesiydi. Buna günümüzde icracı argosunda keriz adı verilmektedir.”²⁸⁵

Bu tasvir yakın geçmiş ve bugünün piyasa müziğinin teknik ve pratiğini de açıklar niteliktedir. Özellikle 20. yüzyılda varlığını gördüğümüz taş plak ve sinema endüstrisi ile etkisi her geçen gün daha da yayılan piyasa müziği 1950’lerle birlikte o

²⁸³ Beşiroğlu, a.g.e., s. 138.

²⁸⁴ Öztüfekçi, a.g.e., s.28

²⁸⁵ Cem Behar; *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, akt. Öztüfekçi, a.g.e., s.28.

dönemin varlıklı duruma gelmiş insanların zevklerine, hayat tarzlarına denk düşen bir müziği ortaya çıkartmış oldu. “Piyasa musikisi ya da bilimsel adıyla kentsel eğlence müziği sözlerinin günün kolay anlaşılır Türkçesi, Ezgilerinin canlı-kıvrak ya da sığ duygusal olması nedeniyle 20. yy. fasıl musikisine oranla daha çok yaygınlık kazanmıştır.”²⁸⁶ Ayrıca söyleme tarzında da bir abartı ve klasik tavırlardan çok uzak bir şekilde seslendirilişi olduğu görülmüştür.

“Bu yeni Türk müziği piyasa tavrı ile çalınmış şarkıları köçekçe, longa, sirta, marda gibi oyun havaları, fasıl müziğinden alınma peşrev ve saz semailerini yeğlemiş, kar, beste ve ağır semai gibi türlere ilgi göstermemiştir.”²⁸⁷ Şarkı türünün önem kazanmasıyla müzikte sözel öğeler ön plana çıkmış ve çalgısal icra daha arka planda kaldığı düşünülmektedir. Bu durumla ilgili Özalp’in yorumu şu şekildedir:

“Ülkemizde radyo yayımları başladıktan sonra söz musikisine ağırlık verilmesi, saz eserleri için yeterli zaman ayrılmaması, bazı programlarda yalnızca bunların az bir bölümünün icra edilmesine sebep olmuştur. Bugün bile yayımlarda sözlü eserlere göre saz musikisine çok az zaman tanınmaktadır. Oysa geçen yüzyıllarda bu tür musikinin büyük önemi vardı. O yıllardan kalan saz eserlerinin “hane” sayısına bakılacak olursa, verilen önem kendiliğinden belli olur.”²⁸⁸

Tanzimat değişimlerinden biri olan Mızıka-ı Hümayun ile birlikte keman, viyolonsel, viyola, kontrbas gibi çalgılar kullanılmaya başlanmış geleneksel çalgıların yanında yerlerini almıştır. Piyano ve flüt de tampere dizgeli çalgılar olarak müzikte kullanıldığı görülmektedir ayrıca teknolojik gelişmelerin sonucunda elektro org da sıkça kullanılan çalgılar arasındadır. Klarnet ve keman eğlence ya da piyasa müziğinin vazgeçilmez çalgıları olmuş ve tını değişimleri yarattığına dair düşünceler vardır.²⁸⁹

Görülüyor ki, Osmanlı döneminden beri dinamik halde olan müzik, yaşam tarzı ve beğenilerle doğru orantılı olarak kimine göre ironik kimine göre haklı sebeplerle değiştiği görülmüştür.

“Esasen kültür değerleri, değişen toplum şartlarına uyum sağlamadıkları takdirde yaşama güçlerini kaybederler. Çağımızın insanı, çağdaş evrensel müzik icrasının bütün gelişmelerini yakından izlemekte, pek haklı olarak Türk Musikisinde de bunu aramakta, bunu istemektedir. Çağdaş icra kurallarına, disiplinine, koro ve orkestra düzenine, uymayan, gerekli duymayan icracıların ve toplulukların uygar dünyaya ve aydın insana seslenebilmeleri beklenemez. Kültür millidir, ama

²⁸⁶ Oransay, a.g.e., C.VI, s.1498.

²⁸⁷ Gültekin Oransay; *Musiki Tarihi*, akt. Öztüfekçi, a.g.e., s.29.

²⁸⁸ Nazmi Özalp; *Türk Musikisi Beste Formları*, akt. Öztüfekçi, a.g.e., s.31.

²⁸⁹ Öztüfekçi, a.g.e., s.32.

teknoloji evrenseldir. Sebep ve şartlar ne olursa olsun çağdaş teknolojiye sırt çevrilemez.”²⁹⁰

Artık gelenekte var olan çalgısal icradan uzak ama gelenekle de karma olan bir tarz olarak üretilmeye başlandığı görülmüştür. Usüllerin küçüldüğü, çalgıların neredeyse sadece ritim tutuğu, giriş bölümü ve aranağmelerin çalındığı, hareketli ve basit makamlarla içerisinde çok fazla makam geçkisi bulunmayan bir tarz olarak ortaya çıktığı düşünülmektedir. Görselliğin de ön planda olduğu bu durum çalgısal icrayı arka plana itmiş ve sadece eşlik edilmesi için çalgılar kullanıldığı düşünülmektedir.

3.TÜRK SANAT MÜZİĞİ BAĞLAMINDA “ÇALGILAR / OTURTUM”

“Bir sanat dalının gelişimi çok yönlü bir olay olduğundan, birçok etkenin bir arada bulunmasını gerektirir. Sanat musikilerinin gelişimi de, belirli etkenlerin oluşmasına ve bir araya gelmesine bağlıdır. Sözelimi örgü tekniğinin değişmesiyle çoksesli yeni bir yazı tekniğine geçiş, Batı sanat musikisinin gelişip ileri bir düzeye erişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ancak çokseslilik, bir musikinin gelişimini sağlayan tek etken değildir. Hatta en önemli etken olduğu bile tartışılabilir. Sanat musikilerinin gelişiminde, çalgı ve çalgılamanın da özel ve çok önemli bir yeri vardır. Çünkü çalgıya gereken önemi veremeyen bir musikinin ileri bir düzeye erişip, evrensel boyutlara ulaşabilmesi mümkün değildir. Çalgıların çeşitliliği, genlik ve tını bakımından insan seslerine olan mutlak üstünlüğü, burada en önemli etkendir. Başka bir deyişle, insan sesinin çok sınırlı olan tınısal imkânlarına karşılık, çalgıların ses imkânları sınırsız denebilecek düzeydedir. İşte bu nedenle bir sanat musikisinin ileri bir düzeye erişebilmesi ancak çalgıya ve çalgısal musikiye önem verilmesiyle mümkün olabilmektedir. Çalgısal müziğe önem vermek ise, çalgıların tüm teknik imkânlarının araştırılmasını ve onların gerek tek tek, gerekse belirli kümeler halinde kullanılması çok bilinçli bir yaklaşım gerektirir. Elbette tüm bunlar belirli teknik bilgilerin yanı sıra, çok boyutlu bir musiki anlayışı da gerektirmektedir. Batıda orkestranın ve dolayısıyla yüksek düzeyde evrensel bir sanat musikisinin oluşmasında en önemli rolü oynamış olan bu yaklaşımın önemi, bizde hala anlaşılmalı değildir. Kısaca bir müzik yaratısının seslendirilmesi için, ses ve çalgıların görevlendiriliş düzeni olarak tanımlayabileceğimiz, “oturtum”, bir musiki türünün en

²⁹⁰ Berker, a.g.e., s.112.

yüksek düzeyde bir sanat musikisi olabilmesinde, en az çokseslilik boyutu kadar önemlidir.”²⁹¹ Türk Müziği çalgıları tercih edilmesi yönünden Osmanlı’nın Batılı öğeler ile karşılaşması sonucunda değişime uğramaya başlamıştır. Osmanlı sarayına davet edilen bale ve operetler saray ve çevresinin Batı Müziği türüne aşinalığını sağlamıştır. Tanzimat’la gelen farklılaşma olgusu Klasik Türk müziği sazlarını da değişime uğratmış, yeni müzik sazları bu türde kullanılmıştır. Örneğin Mızıkacı Hümayun’un kurulmasıyla yeni çalgılar girmiş ve bu sazların eğlence hayatında kabul görmesiyle, Osmanlı/ Türk müziğinde yerini almıştır. Keman ailesi ve klarnet gibi sazların Türk müzik hayatına girmesiyle, müzikal anlamda armonik ve tınısal bağlamda değişiklikler olmuştur. Hatta kemanın, tekkelerde bile yerini aldığı görülmüştür. Eğlence hayatının vazgeçilmez çalgıları olan keman, viyolonsel ve klarnet gibi sazlar günümüze kadar gelmiş ve Cumhuriyet sonrası Osmanlı/Türk müziğinin müzikal yapısına destek verdiği düşünülmektedir. Diğer bir deyişle 50’lerden sonraki Osmanlı/Türk müziği bestelerine teknik olarak alt yapı sağlayan sazlar olmuşlardır. Cumhuriyet’in ilanından sonra Batı müziği çalışmaları ve burada kullanılan çalgılar, Osmanlı/Türk müziğindeki çalgısal öğeleri de etkilemiştir. “Çalgı geliştirme yönündeki girişimlerin kuşkusuz en ilginç 1930’lu yıllarda Hüseyin Saadettin Arel’in öncülüğünü yaptığı “kemençe beşlemesidir.” Arel, Batı müziği orkestralarının yaylı sazlar ailesinden esinlenerek çeşitli boylarda ilginç soprano, alto, tenor, bas ve kontrbas kemençeler yaptırmıştır.”²⁹² Tamburi Cemil Bey’in yayla çalmanın mucitliğini yapması ve daha özgür ve lirik bir taksim anlayışını müziğimize kazandırması da çok beğenilmiştir.²⁹³ Ayrıca 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren popülerleşen kanto formunda Batı sazları kullanıldığı görülmektedir ancak 30’lu yıllarda kantolar Osmanlı/Türk müziği sazları ile birlikte icra edilmiştir. Cumhuriyet’ten sonra teknolojik gelişmelerin de etkisiyle elektro org, gitar gibi tampere dizgeye sahip sazlar kullanılmış ve çok beğenilmiştir.

“Geleneksel olarak, Türk Müziğinin bugün bildiğimiz anlamda bir konser düzeni yoktu elbette. Konser salonlu, programlı, smokinli, fraklı, sahneli, şefli icra düzeni nispeten yenidir.”²⁹⁴ Her ne kadar Osmanlı sarayına gelen yabancı opera ve operetlerden alışık olunsa da böyle bir deneyim bizzat yaşanmamıştır. Yıldız Sarayı

²⁹¹ Gedikli, *Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, s.115-116.

²⁹² Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.93.

²⁹³ Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.107.

²⁹⁴ Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.121.

Tiyatrosu'nda icra edilen müzik etkinliklerinde ve Osmanlı'ya gelen Opera ve Operet temsilleri bu hususta önem arz etmektedir yani Batıyla kültürleşme sonucunda yeni bir konser düzeni geliştiği görülmüştür. Bu durum Osmanlı/Türk müziği içerisinde ele alınacak olunursa bu türün geleneğinde var olmayan birçok değişim gerçekleşmiştir. Örneğin “şeflik” kavramına baktığımızda Osmanlı/Türk müziğinin anemisinden uzak bir uygulama olduğunu görebiliriz, ancak etkileşimle beraber bu uygulama da Osmanlı/Türk müziğine dâhil olduğu düşünülmektedir. Yeni bir icra düzeninin bu bağlamda yeni bir anlayış getirdiği görülmüştür. Geleneksel Türk Müziği icralarında ilk kez elinde değnekle icra sırasında “şef”liğe soyunan Ali Rifat Bey (Çağatay) olması güçlü bir olasılıktır. Ali Rifat Bey'in bu uygulamayı 1920 yılında Kadıköyündeki Hale sinemasının sahnesinde, başkanı bulunduğu Şark Musiki Cemiyetinin verdiği bir konseri yöneterek başlattığı rivayet edilir. Bu tür icraların yaygınlaşması ise 1940'lı ve 50'li yıllarda özellikle Mesut Cemil ve Münir Nurettin Selçuk'un “koro” yönetimleri sayesinde mümkün olmuştur.²⁹⁵ Cumhuriyet döneminde eskisine oranla daha kalabalık icra heyetlerini bir araya getirmeye çalışmalarıyla ilgili²⁹⁶ diğer girişim ise şu şekildedir:

“1940'lı yıllarda Hüseyin Saadetin Arel Türk musikisi sazlarından oluşan büyük bir senfoni orkestrası kurabilmeyi hayal ediyordu. Bu “orkestra”da, keman ailesinden oluşan, bilinen yaylı çalgılar gruplarından ve çeşitli vurmali çalgılardan başka on on beş kemençe, birkaç kanun, beş ya da altı ney, bir o kadar da ud ve tanbur bulunacaktı. Sonuç olarak da ses sanatçılarıyla birlikte yüz ya da yüz yirmi kişilik bir çeşit “Türk Musikisi Senfoni Orkestrası ve Korosu” oluşacaktı.”²⁹⁷

Bu yapılmak istenen değişiklikler, birçok çevre tarafından kabul görüldüğü düşünülmektedir. Bununla birlikte Koro, Orkestra, Şef gibi gelenekte olmayan Batılı semboller de Osmanlı/Türk müziği içinde yer bulduğu görülmüştür. Bu bağlamda çalgılardaki bu düzenleme eser icraları sırasında da bir farklılık göstermiştir. Şöyle ki “Oturtum olarak adlandırılan bu durum, eserin neresinde hangi çalgı veya sesin ya da çalgıların veya seslerin hangi amaçla görevlendirileceği şeklinde de özetleyebileceğimiz oturtum, ezginin etkisini artırmayı, anı ezgiyle değişik etkiler oluşturmayı, en önemlisi de eserin değişken ve renkli olmasını sağlar.”²⁹⁸ Bu bağlamda makam müziği olan Osmanlı/Türk müziğinin birbiriyle uyumu, tınısal değişikliği manasında bazı kaygılar ortaya çıkmıştır ancak, bugün birçok toplu icrada

²⁹⁵ Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.122

²⁹⁶ Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.122

²⁹⁷ Behar, *Zaman, Mekan, Müzik*, s.133.

²⁹⁸ Onur Akdoğu; *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, 3. Baskı, Meta Basım, İzmir 2003, s.41.

oturtum kullanılmaktadır.” Oturtum çok sık olmasa da batacak ya da karabatacak adları altında Hızır Ağa (18. yy), Tanburi Cemil Bey (1865-1937), Hüseyin Saadettin Arel (1880-1955) gibi bazı besteciler tarafından kullanılmıştır.”²⁹⁹

Gurur
Nihavend Sazeseri/ Onur Akdoğu

Viyolonsel Ud-Viyolonsel

Keman (Pizz) Tüm Çalgılar

Kânûn-Ud Ud Viyolonsel

..... Tüm Çalgılar

²⁹⁹ Akdoğu, a.g.e., s.41.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Modernleşme süreciyle Kara Avrupası'nda birçok alanda yaşanan değişim, geleneksel toplumlarda da bir kırıldanmayla karşılanmış ve nihai süreçte yönetim anlayışları imparatorluk olan devletlerin yıkımıyla sonuçlanmıştır. Ancak onun öncesinde Osmanlı gibi gelenekçi bir devletin, Avrupa'da yaşanan toplumsal ve iktisadi devrimler sonucunda Batı'ya bakışının değiştiği ve bu bağlamda devlet yöneticileri tarafından yenilikçi adımlar atıldığı görülmüştür. Ancak Osmanlı döneminde gerçekleştirilen bu yaptırımlar, salt batılılaşma politikası olarak ele alınmamaktadır, zira geleneksel kurumlarda radikal bir kopuş eğilimi görülmemiştir. Cumhuriyet dönemi ile Batı, Osmanlı'dan farklı bir biçimde ele alınmış ve dönemin aydınlarının, entelektüel birikimleri doğrultusunda devlet biçimlendirilmiştir. Bu dönemde geleneğin, modernleşme yolunda bir engel olarak algılandığı ve Batılı bir devlet olabilmek için bu kavrama ait olan tüm unsurların, tasfiyesi gerekliliğine dayanan uygulamalar hayata geçirilmiştir. Bu düşünsel zeminde, yapılan tüm çalışmalar ile devlet kurumlarından, iktisadi ve toplumsal alanlara kadar bütünselci bir yaklaşımla değişim, dönüşüm gerçekleştirilmiştir. Yeni bir devlet modeli anlayışına sahip olan Cumhuriyet kadrosunun, modernleşme bağlamında attığı adımlar karşımıza, "Cumhuriyet Devrimleri" olarak çıkmıştır. Geleneksel toplumdan modern topluma geçişin, kültür devrimleriyle sağlandığı görülmüş ve bu noktada geçiş kanalı olarak müziğin önemli bir rol üstlendiği sonucuna varılmıştır. Müzik bu dönemde sosyo-kültürel bir unsur olarak ele alınmış ve bu yönde çalışmalar yapılmıştır. Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına dayalı öncelikli uygulama, Osmanlı/Türk müziğinin eğitim ve öğretiminin yasaklanması olmuştur. Daha sonrasında Cumhuriyet'in çağdaş eğitim anlayışı doğrultusunda açtığı eğitim öğretim kurumları hayata geçirilmiştir. Musiki Muallim Mektebi ve Ankara Devlet Konservatuarı bu kurumlara birer örnektir.

Cumhuriyet döneminde, toplumun her alanında gerçekleştirilen millileştirme çalışmaları, müzikte de yeni bir kimlik oluşturmuş, müziğe de bu ideolojik perspektiften bakılmıştır. Bu noktada Osmanlı/Türk Müziği'nin kimlik sorgulaması yapılmış ve günümüzde Türk Sanat Müziği olarak tanımlanan bu müzik türünün geleneksel bir kimliğe sahip olduğuna ve Osmanlı'ya ait bir tür olduğuna karar verilmiştir. Günümüze kadar gelen tartışmaların başlangıç noktasını ise bu

sorgulamalar sonucunda yapılan, Osmanlı/Türk müziği eğitim ve öğretiminin yasaklanması ve devamında, TRT kurumunda, bu türün eserlerinin, çalınıp söylenmesinin yasaklanması oluşturmuştur. Osmanlı/Türk müziğinin kurumsal bir yapısı kalmamış dolayısıyla, bu müziğin çalışmaları cemiyetler ve dernekler tarafından yürütülmüştür. İşte bu yasaklamalar, birçok tartışmayı da beraberinde getirmiş ve günümüze değin devam etmiştir. Güdülen bu politikalar, geleneksel müziğimizin kaderini etkilemiş ve bu türün menfi yönde farklılaşmasına neden olmuştur. Şöyle ki, yasaklamadan sonraki süreçte, Osmanlı/Türk müziğinde yapısal ve teknik açıdan birçok yönde değişim görülmüştür. Örneğin, Osmanlı/Türk müziğinin radyo yasağından sonra halkın tercih ettiği radyolarda çalan müzikler, geleneksel müziğimizde farklılaşmaya ve yozlaştırıcı bir etkiye neden olmuştur. Bu dönemde Osmanlı/Türk müziğinin, çalgısal ve sözel icrasından, bestelerine, oturtumuna kadar birçok unsurunda değişimler görülmüştür. Osmanlı döneminde klarnet, keman, viyola kontrbas gibi enstrümanların Osmanlı/Türk müziğine girdiği görülmüştür böylece bu durumun Osmanlı/Türk müziğinin tınısında farklılık yarattığı düşünülmektedir. Cumhuriyet dönemine geldiğimizde ise gelişen teknoloji bağlamında elektrosazların müziğimize dâhil olduğu görülmüştür. Bestecilikte ise yine diğer unsurlarda olduğu gibi Osmanlı'dan bu yana gelişen bir süreç içerisinde değişim gerçekleşmiştir, küçük soluklu, kolayca anlaşılabilen besteler artık revaçta olmaya başlamıştır. Ancak bu değişimlerin sadece radyo yasağından kaynaklanmadığı, 50'lerden sonra değişen siyasi ve içtimai yaşam ve bu anlamda yaşanan algı değişikliğinin de eğlence hayatını etkilediği, dolayısıyla geleneksel müziğimiz üzerinde de ciddi etkiler oluşturduğu görülmüştür. Piyasa etkisi olarak adlandırabileceğimiz bu durum artık müzikte eğlence sektörü anlayışıyla, arz-talep ilişkisi doğrultusunda tercihler yapılmasına sevk etmiş ve geleneksel müziğimizin, "piyasa müziği" olduğu görülmüştür. Daha sonrasında piyasanın, bu tür üzerindeki yozlaştırıcı etkisinden kurtarabilmek için Devlet Koroları kurulmuş ve Osmanlı/Türk müziğinin kurumsallaşması devlet desteğiyle başlamıştır. Ayrıca bir zamanlar cemiyetlerin sürdürdüğü Osmanlı/Türk müziği eğitimi 80'lere gelindiğinde devlet eliyle desteklenmiş, bu türün gelecek kuşaklara aktarılabilmesi için Klasik Türk Müziği Devlet Konservatuarları kurulmuştur. Şu tespiti belirtmekte yarar vardır. Bu değişimin başlangıç noktası Cumhuriyet dönemi yasağı ya da 50'lerden sonra değişen sosyal hayat anlayışı değildir, beşeri hayattaki değişim Osmanlı'da, tıpkı

50'lerde yaşanan dönem gibi Lale devriyle başlamış ve 19. yy.da hızlanmıştır. Bu dönemde Batı ile bir kültürleşme olduğu görülmüş ve bunun da gündelik hayatı, eğlence hayatını ve daha özeld müziği etkilemeye başladığı tespit edilmiştir. Özetle Cumhuriyet dönemi, Diğer unsurlarda olduğu gibi Osmanlı'da başlayan değişimlerin hızlandığı ve sonlandığı bir milattır.

“Milli musiki” adına yapılan çalışmaların bugün yaptığımız müziğe ilerlemeci bir yaklaşımla kattığı unsurlar tartışılmaz. Devlet, yeni müziği için yurt dışından müzik adamları getirtip, onların fikirlerine başvurarak müzikte kurumsallaşma sürecini başlatmıştır. Yapılan folklorik ve etnografik çalışmaların temeli işte bu zaman diliminde ortaya çıkmıştır ve bize de bu muhteşem dağarı geliştirmek düşmüştür. Ayrıca Cumhuriyet döneminde açılan modern müzik kurumlarıyla, bugün evrensel standartlarda bir müziğe sahibiz. Bu noktada şunu belirtmekte yarar vardır, müzikte yapılan bu yenileşme çalışmaları, Osmanlı/Türk müziğinde sadece kötü manada bir değişim yaratmamıştır. 80'lerden sonra açılan Türk Müziği Konservatuarları sayesinde, Osmanlı/Türk müziği artık akademik anlamda incelenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda yeni nesil bu değişimlerin temelini anlayıp, daha başka, farklı olarak neler uygulanabilire bakmaktadır. Aslında olması gereken budur, yani Osmanlı Türk müziğinin de çalgısal, icrasal, oturtum unsurlarının belli bir standart dâhilinde olması gerekmektedir. Eğer misak-ı milli sınırları içinde sıkışıp kalmak istemiyorsak kültürümüzü farklı milletlerle paylaşmak istiyorsak, yeniliğe açık olmamız gerektiği düşünülmektedir.

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e kadar yapılan tüm bu çalışmaların nedenini anlayabilmek için Aydınlanma Felsefesi ve bunun sonucunda yaşanan modernleşme süreçlerinin iyi bilinmesi gerektiği düşünülmektedir. Cumhuriyet kurucuları bu noktada, Batıyı ve onun yaşadığı iktisadi ve toplumsal devinimleri iyi bilmekte ve bu yaşananlar sonucunda Batı'da gelinen son noktayı hedef aldıkları bilinmektedir. Daha açık bir ifade ile modern toplumun gereklerinden bir tanesi de eskiye ait unsurların, güncel çağda yer almadığı bir süreçtir. İşte Osmanlı/Türk müziği de geleneksel unsur olarak algılanmış ve o çağın özelliğine uygun bulunmadığı görülmüştür. Bu görüşün bugün haklı sebeplerle birçok taraftar topladığı görülmüştür. Yapılmak istenene eğer bu yönden bakılabilirse, altı doldurulabilen tartışmalar yapabilmek mümkün olacaktır, aksi takdirde, sadece eylemlere bakarak

yapılan yorumlar bir yere götürmeyecektir zira, fikirler önemlidir. Savaştan yeni çıkmış bir millet ve üzerine kurulmuş yeni bir devlet. Yapılan tüm bu çalışmalar taktire şayandır. Az zamanda çok işler yapıldığına dair bir kanıttır “musiki inkılâbı”

KAYNAKÇA

- ABACI, T. (1999). *Şarkıların Evreni/ Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ACAR, M. ve DEMİR, Ö. (1992). *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- AÇIKSÖZ, F. (2009). Türkiye'de "Ulus- Devlet" Modeli ve Müzik Eğitime Etkileri. *On dokuz Mayıs Üniversitesi 8. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, Samsun.
- AKALIN, B. (1945). *Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*, Ankara: MEB Yayınları.
- AK, Ş. (1996). *Türk Musikisi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, akt. M.Y. Aktaş. (2006). *Klasik Türk Müziğinde III. Selim*, (Yayımlanmış YL Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi: Afyon.
- AKDOĞU, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*, (3.Baskı), İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.
- AKTAŞ, M.Y. (2006). *Klasik Türk Müziğinde III. Selim*, (Yayımlanmış YL Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- ALANER, B. (1988). *O'nunla Birlikte Ankara Devlet Konservatuvarı'nın 50. Yılına Doğru* (2. Baskı), Ankara
- ALİ, F. (1983). Türkiye Cumhuriyeti'nde Konservatuarlar, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Ankara: C.VI. İletişim Yayınları.
- ALPAN, N. P. (1981). Atatürk'ün Milli Müzik Devrimi, 9. *Türk Tarih Kongresi Bildirileri*, C.3 s.21-25, akt. F.R. Altınay. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*, İzmir: Meta Basım
- ALTINAY, F.R. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*, İzmir: Meta Basım.
- ALTUN, F. (2005). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*, (2. Baskı) İstanbul: Küre Yayınları.

- APPELBAUM, R. P. (1989). *Toplumsal Değişme Kuramları*, Ankara: İş Bankası Yayınları, akt. M. A. Güveli. (2006) *Siyasi Tarihimizde Avrupa İmajı ve Ab İlişkileri Üzerine Etkisi*, (Yayımlanmış YL Tezi). Gazi Üniversitesi: Ankara
- ARICI, E. (2001). *Ahmet Adnan Sagun, Doğu - Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ARIKAN, Z. (1999). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S.23, s. 261-281.
- ASLAN, S. ve YILMAZ, A. (2007), “Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm”, *Cumhuriyet Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, S, 2, 94.
- ATAMAN, S. (1991). *Atatürk ve Türk Musikisi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/ Atatürk Dizisi.
- ATAY, F. R. (1969). *Çankaya*, Ankara: TTK Basım Evi.
- BARIŞ, D. ve ECE, A. S. (2007). Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi. ICANAS 38 Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, s. 1-12. Ankara.
- BAŞER, A. (2001). “Müzakere”, *Modernleşme, İslam Dünyası ve Türkiye, Milletlerarası Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul: İslam Araştırmaları Vakfı Yayınları, akt. C. Metin. (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*.(Yayımlanmış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi: Ankara.
- BEHAR, C. (1987). *Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, akt. M.Y. ÖZTÜFEKÇİ, (2006) “Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir “Fasıl” Mekânları Örnek Olayı.” (Yayımlanmış YL Tezi) 9 Eylül Üniversitesi, İzmir.
- BEHAR, C. (1992). *Zaman, Mekân, Müzik (Türk Musikisinde Eğitim, İcra ve Aktarım)*, İstanbul: Afa Yayıncılık.
- BEHAR, C. (2005) *Musikiden Müziğe (Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik)*, (2. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BELGE, M. (Yapımcı). (5 Haziran 2011), Gerçek Orada Bir Yerde, [Televizyon Programı], İstanbul: NTV.

- BERİŞ, H. B. (2003). “*Moderniteden Postmoderniteye*”, *Siyaset*, Ankara: Lotus Yayınları, akt. M. A. Güveli. (2006) *Siyasi Tarihimizde Avrupa İmajı ve Ab İlişkileri Üzerine Etkisi*, (Yayımlanmış YL Tezi). Gazi Üniversitesi: Ankara.
- BERKER, E. (2010). *Prof. Ercümen Berker ve Yazıları*, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- BERKES, N. (2009). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, (14. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERKES, N. (1955). *İki Yüz Yıldır Neden Bocalıyoruz?*, İstanbul: İstanbul Matbaası.
- BEŞİROĞLU, Ş. (1998). Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk, İstanbul: IV. İstanbul Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu.
- BOROUJERDİ, M. (2001). *İran Entelektüelleri ve Batı*, (F. Gedikli Çev.), İstanbul: Yöneliş Yayınları, akt. C. METİN. (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- BOTTOMORE, T.B. (1990). *Seçkinler ve Toplum*, Ankara: Gündoğan Yayıncılık.
- Yöneliş Yayınları. akt. C. Metin. (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- CANSIZ, C. (1999). *Halksız ve İnsansız Bir Tarihin Halkevleri*, İstanbul: Halkevleri Yayınları, akt. N. L. Gökçedağ. (2003). *Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları*, (Yayımlanmış YL Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- CUMBUR, M. (1973). *Atatürk’ün Musiki Üzerine Düşünceleri*, Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayını. akt. F.R. Altınay. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*, İzmir: Meta Basım.
- ÇAĞAN, K. (2007). Türk Sosyolojisi ve Baykan Sezer. *Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı. 2, s.70-86.
- ÇEÇEN, A. (2000). *Atatürk’ün Kültür Kurumu Halkevleri*, Cumhuriyet Yayınları.
- ÇETİN, H. (2003). *Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi*. Ankara: Doğu Batı Dergisi, S. 23.

- ÇİĞDEM, A. (2001). *Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Modernleşme ve Batıcılık*, İstanbul: C.III. İletişim Yayınları, akt. C. Metin. (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- DANİYAL, E. (1983). “Genç Türkiye’de Müziğin Yeniden Kuruluşu Paul Hindemith”, İstanbul: *Milliyet Sanat Dergisi*, s.73.
- DOĞRAMACI, E. (1993). *Atatürk’ten Günümüze Sosyal Değişimde Türk Kadını*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Araştırma Merkezi, akt. D. Barış ve A. S. Ece. (2007). *Cumhuriyetten Günümüze Toplumsal Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi*, Ankara: ICANAS 38 Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, s. 1-12.
- DURGUN, Ş. (2010) *Devletçi Gelenek ve Müzik*, (2. Baskı), Ankara: Binyıl Yayınevi.
- EMEKLİER, B. (2011) Uluslar arası İlişkiler Disiplininde Epistemolojik Paradigma Tartışmaları, *Bilge Strateji Dergisi*, Sayı.4, s.145-184.
- ERARSLAN, C. (2003). *Türk Düşüncesinde Halkçılık ve Atatürk*, İstanbul: Kum Saati Yayıncılık.
- EROL, A. (2001). “I. ve II. Müzikoloji Bildirileri”, İstanbul: Kitap Matbaacılık, akt. ÖZTÜFEKÇİ, M. Y. (2006) “*Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir “Fasıl” Mekânları Örnek Olayı.*” (Yayımlanmış YL Tezi) 9 Eylül Üniversitesi, İzmir.
- FARUZ, A. (2006). *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, (5.Basım), (Y. Alogan Çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları.
- GADDIS, J.L. (2008). *Soğuk Savaş*, (D. Cenkçiler Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- GEDİKLİ, N. (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Sanat Musikilerimiz ve Sorunları*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- GEDİKLİ, N. (1999). *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Uluslar arası Sanat Müziğimi*,. İzmir: Ege Üniversitesi Basım Yayın Evi.

- GERÇEK, İ.H. (2008) Geleneksel Türk Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı. 38, s.151-158.
- GÖKALP, Z. (2003). *Türkçülüğün Esasları*, Ankara: İlke Kitapevi Yayınları.
- GÖKÇEDAĞ, N. L. (2007). “Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi ve Günümüze Yansımaları.”, (Yayımlanmış YL Tezi) Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- GÖNEN, G. B. (2008). Çağdaş Opera Türk Sanatının İçinde Ahmed ADNAN Saygun’un Operalarının Dramaturjik Açından İncelenmesi. (Yayımlanmış YL Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- GÜNAY, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*,. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- GÜVELİ, M. A. (2006). *Siyasi Tarihimizde Avrupa İmajı ve AB İlişkileri Üzerine Etkisi*. (Yayımlanmış YL Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.
- GÜVENÇ, B. (1997). *Kültür’ün ABC’si*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HABERMAS, J. (1994). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*, (G. Naniş Çev.). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- HANÇA, B. B. (2001). “Bir Folklorcu Olarak Yusuf Ziya Demircioğlu.”. (Yayımlanmış YL Tezi), Muğla Üniversitesi, Muğla.
- HARVEY, D. (1998). *Postmodernliğin Durumu*, (S. Savran Çev.).İstanbul: Metis Yayınları.
- HASGÜL, N. (1996) Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları. *Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru Dergisi*, Sayı.62, s.27-49.
- İÇDUYGU, A. ve KEYMAN, F. (1998-9). “Globalleşme, Anayasallık ve Türkiye’de Vatandaşlık Tartışması”, Ankara: *Doğu- Batı*. S.5. s.143-155.
- İLYASOĞLU, E. (1999). “20. Yüzyılda Evrensel Türk Müziği,” *Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- JEANNIERE, A. (1994) *Modernite Nedir?*, (N. Küçük Çev.). İstanbul: Vadi Yayınları.
- KAPLAN, A. (2008). *Kültürel Müzikoloji*, (2. Baskı). Ankara: Bağlam Yayıncılık.

- KARAL, E. Z. (1999). *Tanzimat-ı Hayriye Devri*, İstanbul: Çağdaş Matbaacılık ve Yayıncılık.
- KARTAL, S. (2001). Toplum Kalkınmasında Farklı Bir Eğitim Kurumu Köy Enstitüleri, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.1, s.23-36.
- KATOĞLU, M. (2003) “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rolü”, *Sanat Dünyamız*, Sayı. 89, s.179-193.
- KIZILÇELİK, S. (1994). “Postmodernizm: ‘Modernlik Projesine’ Bir Başkaldırı”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 30.
- KİLİ, S. (1998). *Atatürk Bir Çağdaşlaşma Modeli*, Ankara: Cumhuriyet Kitapları.
- KONGAR, E. (1998). *21. Yüzyılda Türkiye*,. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- KOŞTAŞ, M. (1987) Aguste Comte’un Din Sosyolojisi, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XXIV, s.67-63
- KÜÇÜKÖNCÜ, Y. (2004) “1924 – 2004 Musiki Muallim Mektebi’nden Günümüze Müzik Öğretmenleri Yetiştirme Sempozyum Bildirileri”, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- LEVIS, B. (2009). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*, (2. Baskı). (B. Babür T. Çev.). Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- MARDİN, Ş.(2006). *Türk Modernleşmesi*, (16. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (2011). (Murat Belge Yapımcı), (5 Haziran 2011), Gerçek Orada Bir Yerde, [Televizyon Programı], İstanbul: NTV Yayınları.
- MEHMET, S.(1992). Teknoloji ve Kültür, *Adam Dergisi*, S.74, s.45-48
- METİN, C. (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*. (Yayımlanmış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- MİMAROĞLU, İ. (1987). *Musiki Tarihi*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- ORANSOY, G. (1988). “Cumhuriyet’in ilk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz”,*Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Ankara: İletişim Yayınları
- ORANSOY, G. (1976). *Musiki Tarihi*, Ankara: Yaykur Açık Öğretim Dairesi Yayınları, akt. M. Y. Öztüfekçi. (2006). “*Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence*

Atmosferindeki Dönüşümü İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı.” (Yayımlanmış YL Tezi) 9 Eylül Üniversitesi, İzmir.

ORTAYLI, İ. (2002). *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, (İstanbul): İletişim Yayınları.

ÖNDİN, N.(2003). “Cumhuriyet Kültür Politikası ve Sanatı”, İstanbul: *Sanat Dergisi*, Sayı.89, s.145-157.

ÖZTUNA, Y. (1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, C.I. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZALP, M. N. (1992). *Türk Musikisi Beste Formları*, Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü, akt. M. Y. Öztüfekçi. (2006). “*Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı.”* (Yayımlanmış YL Tezi) 9 Eylül Üniversitesi, İzmir.

ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi*,. C.I. II. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZBEK, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZTÜFEKÇİ, M. Y. (2006) “*Geleneksel Türk Sanat Müziğinin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir “Fasıl” Mekanları Örnek Olayı.”* (Yayımlanmış YL Tezi) 9 Eylül Üniversitesi, İzmir.

PAÇACI, G. (1999). “*Cumhuriyet’in Seli Serüveni.”/Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

SAYGUN, A. (1961). *Atatürk ve Musiki*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

SU, S. (2001). “Türkiye’de Batılılaşma Sürecinin Bir Tezahürü olarak Müzikte Kimlik Sorunu”, *Toplum Bilim*. S.12. s.55-65.

ŞAHİN, M. ve RUŞEN, D. (2009). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, *18. Eğitim Bilimleri Kurultayı*, İzmir. s.252-272.

TEKELİOĞLU, O. (1999). “*Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılâbının Sonuçları*,”/ *Cumhuriyet’in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

TOURAİNE, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*, (Tufan H. Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TURA, Y. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

TÜRKMENOĞLU, D. (2007). "Tek Parti Döneminde Ulus İnşa Politikalarının Eğitim Boyutu" *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*. Sayı 5. s.159-174.

UÇAN, A. (1994). *Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ÜSTEL, F. (1999). *1920'li yıllarda ve 30'lu Yıllarda " Milli Musiki" ve "Musiki İnkılâbı / Cumhuriyet'in Sesleri*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

YALTIRIK, H. (2010). "Yayıncılık Açısından İzmir'de ilk Radyo İstasyonu ve Geçmişten Günümüze Geleneksel Müzik Yayıncılığı" *İzmir Araştırmaları Kongresi "Körfezde Zaman" Bildiri Kitabı*, İzmir: Bormat Matbaa Reklam ve Tanıtım Hizmetleri.

YAMAN, M. (2007). *XX. Yüzyılda Türk Müziğinin Durumu*. (Yayınlanmış YL Tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.

YARMAN, O. (2008). "Türk Makam Müziğinde İcra ile Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34 Ton Eşit Taksimattan 79'lu Sisteme Sabit Perdeli Düzenlerden Bir Yelpaze", *İstanbul Türk Müziğinde Uygulama ve Kuramdaki Sorunlar ve Çözümleri Kongresi*. s.1-10.

YEŞİLKAYA, N.G. (1999). *III. Örgüt Olarak Halk Evleri, İdeoloji ve Mimarlık*. İletişim Yayınları.

YILDIRIM, V.(2001). "Osmanlı Dönemi Halk Müziği'nde Protest Ögeleri" ,İstanbul: *Müzikoloji Derneği Sempozyum Bildirileri*, akt. A. Kaplan. (2006) *Kültürel Müzikoloji*, Ankara: Bağlam Yayıncılık.

ZÜRCHER, E. J.(2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Saner Y. Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

GAZETELER

Türkiye Cumhuriyeti Resmi Gazete.

İNTERNET SİTELERİ

- Ankara Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe*, (b.t.). 25.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Bursa Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Çağdaş Türk Bestecileri, Cemal Reşit Rey*, (b.t.). 29.08.2011.
www.beethovenlives.net
- Diyarbakır Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Edirne Klasik Türk Müziği Topluluğu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Eğitim, Kültür ve TRT İlişkisi*. (b.t.). 12.03.2011.
<http://www.mavi-nota.com/index.php?link=arastirma&no=6>,
- Elazığ Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Kuruluş*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tarihçe*, (b.t.). 29.08.2011.
<http://www.gsf.gazi.edu.tr/>
- Göçgün, Ö. (16.09.2011). Atatürk ve Kültür*. 07.09.2011.
<http://www.ataturkinkilaplari.com/>
- İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Çağdaş Türk Bestecileri Necil Kazım Akses*, (b.t.). 29.08.2011,
www.beethovenlives.net
- Samsun Klasik Türk Müziği Korosu Tarihçe*, (b.t.). 24.04.2011.
<http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44605/tarihce.html>
- Toplumsal Dikey Hareketlilik*, (b.t.) 22.03.2011.

www.felsefedersligi.com/FileUpload/op30412/File/sos02.pdf,

Türkiye Radyo ve Televizyonları Tarihçe, (b.t.). 28.04.2011.

<http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>

Çağdaş Türk Bestecileri, Ulvi Cemal Erkin, (b.t.). 29.08.2011.

www.beethovenlives.net