

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİH ANABİLİM DALI

BATI MÜZİĞİNİN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ ve ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Dr. Rahmi DOĞANAY

HAZIRLAYAN
Nurettin ÖZDEMİR

ELAZIĞ-2012

T.C.
FIRAT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TARİHİ ANABİLİM DALI
TÜRKİYE CUMHURİYETİ TARİHİ BİLİMDALI

BATI MÜZİĞİNİN TÜRKİYE'YE GİRİŞİ VE ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Prof. Dr. Rahmi DOĞANAY

HAZIRLAYAN

Nurettin ÖZDEMİR

Jürimiz, 10.02.2012 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu Yüksek Lisans tezini oy birliği ile başarılı saymıştır.

Jüri Üyeleri:

- 1. Prof. Dr. Rahmi DOĞANAY**
- 2. Yrd. Doç. Dr. Ayşegül HÜSEYİNKLİOĞLU**
- 3. Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir ÇETİN**

F. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Erdal AÇIKSES
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZET**Yüksek Lisans Tezi****Batı Müziğinin Türkiye'ye Girişi ve Etkileri****Nurettin ÖZDEMİR****Fırat Üniversitesi****Sosyal Bilimler Enstitüsü****Tarih Anabilim Dalı****Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Bilim Dalı****Elazığ – 2012, Sayfa: VII + 101**

Müzik, insanların sosyal yönlerini ortaya koyduğu ve toplumsal etkileşimlere yol açan bir olgudur. İnsanoğlu dünya kurulduğundan itibaren müzik öğrenmeye, müzik yapmaya çalışmıştır. Doğada çıkan sesleri taklit yoluna giderek, hayvanlardan çıkan seslere benzer sesleri ortaya koyarak ve özel günlerde bunları sergileyerek müziğin temellerini atmışlardır. Hayvan derilerinden ve doğada bulunan kütüklerden enstrümana benzer aletler yapmışlardır. Zamanla müzik, insanların duygularını dışa vurmaları için kullandıkları sosyal bir nesne haline dönüşmüştür.

Müzik insanları, insanlar da kültürleri etkilemiştir. Batı müziği de coğrafyamıza belli bir süreçte girmiş ve izler bırakmıştır.

Osmanlının son yüzyılında kültürümüze Batı Müziği, Cumhuriyet döneminde eğitim ve kültür –sanat politikaları da oldukça önemsenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Bibliyografya, Muzika-i Hümayun, Çok Sesli Müzik, Cumhuriyet Dönemi Müzik

ABSTRACT

Master Thesis

The Access And Effect of West Music in Turkish Republic

Nurettin ÖZDEMİR

Firat University

Social Sciences Institute

History Division

Republic of Turkey History Division

Elazığ – 2012, Page: VII + 101

Music is a phenomenon which people introduce their social sides ending up with social interaction. Since the human being settled to earth they have started to learn music and make music. Of course, this situation needs to be held in terms of current conditions. People founded the music by imitating the natural sounds, such as producing animal sounds, and by presenting these sounds in special days. As a preparation for their presentations, people used to make primitive instruments with leather and logs existing in nature. With the lapse of time music has become a social item which is used for extracting people's emotions.

Music has a big role to shape the culture as it affects people and the people affect the culture. As it is going to be mentioned in this thesis, introduction of Western music which is a form of the music in our area and the development of this process is going to be explained.

Within their westernization process, The Ottoman Empire introduced a lot of innovations and put them into their lifestyles. Afterwards, the development of the process in Republic referencing quotes from Mustafa Kemal Atatürk is going to be handled.

Key Words: Music, Muzika-İ Humayun, Polyphonic Music, Music İn Turkish Republic

İÇİNDEKİLER

ÖZET	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ÖN SÖZ	VI
GİRİŞ.....	1
I. Müziğin Sosyal Tarihçesi	1
II. Müziğin Sosyal ve Psikolojik Yönü	4
III. Kültür ve Müzik İlişkisi	11

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BATI MÜZİĞİNİN OSMANLI KÜLTÜRÜNE GİRİŞİ VE GELİŞİMİ	14
1.1. Muzika-i Hümayun	14
1.2. Osmanlı'da Batı Müziği ve Kadınlar	22
1.2.1. Leyla Saz Hanım (1845-1936)	22
1.2.2. Saray Kadınlarının Batı Müziği Eğitimi.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. CUMHURİYET DÖNEMİ MUSİKİ	27
2.1. Musiki Alanında Yapılan Çalışmalar.....	27
2.2. Türk Beşleri.....	31
2.2.1. Cemal Reşit Rey (1904 – 1985)	32
2.2.2. Ulvi Cemal Erkin (1906 – 1972)	34
2.2.3. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)	35
2.2.4. Ahmet Adnan Saygun (1907 – 1991)	36
2.2.5. Necil Kazım Akses (1908 – 1999)	39
2.3. Musiki Muallim Mektebi	40
2.4. Riyaset-İ Cumhur Filarmoni Orkestrası	43
2.5. Riyaset-İ Cumhur Armoni Muzıkası.....	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ATATÜRK ve MÜZİK.....	50
3.1. Atatürk'ün Musikiye Yaklaşımı.....	50
3.2. Atatürk'ün “Milli Musiki” Görüşü.....	63
SONUÇ	67
KAYNAKÇA.....	74
EKLER	80
ÖZGEÇMİŞ	101

ÖN SÖZ

Müzik, insanların sosyal yönlerini ortaya koyduğu ve toplumsal etkileşimlere yol açan bir olgudur. İnsanoğlu dünya kurulduğundan itibaren müzik öğrenmeye, müzik yapmaya çalışmıştır. Doğada çıkan sesleri taklit yoluna giderek, hayvanlardan çıkan seslere benzer sesleri ortaya koyarak ve özel günlerde bunları sergileyerek müziğin temellerini atmışlardır. Hayvan derilerinden ve doğada bulunan kütüklerden enstrümana benzer aletler yapmışlardır. Zamanla müzik, insanların duygularını dışa vurmaları için kullandıkları sosyal bir nesne haline dönüşmüştür.

Müzik, sanat dalları içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken noktadır. Çünkü bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikteki değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bunun için ulusal müziğin gerçek temelini oluşturan ince duyguların, yüksek deyişlerin, söyleyişlerin toplanması ve onların son müzik kurallarına göre işlenmesiyle mümkündür. Türk müzik kültürü ancak bu yolla uluslararası müzik kültüründeki yerini alabilir.

Müzik insanları, insanlar da kültürleri etkilemiştir. Batı müziği de coğrafyamıza belli bir süreçte girmiş ve izler bırakmıştır.

Türk müziği, Türklerin Orta Asya'dan beri geliştirdikleri, bugünkü özellikleri Selçuklu ve Osmanlı döneminde belirginleşen müziktir. Musiki, Osmanlı döneminde halk ve üst kültür çevrelerinde birbiriyle ilişkili, fakat karakterleri farklı iki ana dal olarak gelişmiştir. Osmanlının son yüzyılında kültürümüze Batı Müziği, Cumhuriyet döneminde eğitim ve kültür – sanat politikaları da oldukça önemsenmiştir.

Yenilik yanlısı Padişahlar diğer konularda olduğu gibi Batı Müziğin gelişimi ve yayılması amaçlıda çalışmalar yapmıştır. Türkiye'de Cumhuriyet döneminde girişilen devrim hareketleri sanat konularına da yöneldi. Osmanlı dönemde temelleri atılan bu kültür hareketi Cumhuriyet döneminde de devam etti. Daha çok Klasik Batı müziğine önem verildi. Yetenekli gençlerin Avrupa ülkelerine gönderilip yetiştirilmesi hareketi başladı. Bu gelişmeleri takiben ülkemizde Batı Müziği alanında çeşitli okullar açıldı.

Tüm bu gelişmeler ışığında Türk kültürü bakımında önemli bir teşkil eden müzik kültürü gelişim göstermiş mevcut yapıda büyük değişiklikler yapılarak, çağdaş medeniyetler düzeyine çıkan, çağdaş müzik kültürü oluşturmaya çalışılmıştır.

VII

Osmanlı kültür hayatı ve devamında Türkiye Cumhuriyeti Müzik Kültürü açışından önem arz eden bu çalışmadan yardımlarını benden esirgemeyen danışmanım sayın Prof. Dr. Rahmi DOĞANAY'A sonsuz teşekkürlerimi bir borç bilirim.

GİRİŞ

I. Müziğin Sosyal Tarihçesi

İnsanoğlu doğası gereği sürekli merak içinde olan ve öğrenme isteği kendisinde mevcut durumda olan bir canlıdır. Nitekim dünya kurulup insanoğlu yeryüzüne indikten sonra, çevresine hep bir meraklı gözlerle bakmış ve olup bitenleri anlamaya çalışmıştır. Müziğin ilk insanoğlunun hayatına girmesi de bu şekilde olmuştur. Doğada ağaçların rüzgârlar sayesinde çıkarmış oldukları sesler, hayvanların çıkartmış oldukları sesler insanoğlu için hep bir merak konusu olmuştur. Nitekim bu olaylar insanlar arasında bu sesleri taklit etme sonucunu ortaya çıkarmıştır. Müziğin temelleri de burada atılmıştır.¹

İnsanların müzikle ilk tanışmaları genellikle hayvanları avlamak için çıkarttıkları seslerle ortaya çıkmıştır. Onları korkutup belirli bir gölgeye toplamak amacıyla hayvan seslerine yakın sesler çıkartma noktasına gelmiştir. Bu durum ilerde adeta gördükleri her nesneden ses çıkarma yoluna gitmişlerdir. Hayvan derilerini kütükler arasına sıkıca gererek ilkel davullar, ağaç kavuklarına delikler açarak ilkel flütler ve doğadaki sesleri taklit ederek ilkel ses sanatçıları ortaya çıkmıştır. Bu durum insanlar arası etkileşimi artırmıştır. Kendileri için önemli olan sosyal olaylarda müzik yapma yoluna gitmişlerdir. Ölüm ve doğum, neşe ve üzüntü müziğin nağmeleri arasında işlenip insanların sosyal varlıklar olma yolunda ilk attıkları adımları olarak bilinmektedir. Müzik malzemesi, insan doğmadan milyonlarca yıl önce hazırды. Çünkü doğa sonsuz bir “ses malzeme”dir²

Toplumun bütün katmanlarında müzikal etkileşim ve bunun da sosyal yapıyla etkileşimi vardır. Müzikal sosyal etkileşimin aldığı biçim, sosyal grubun ve sosyal durumun doğasına göre değişikliğe uğramaktadır. İlkçağlardan günümüze müziğin temelinde üç sosyal mantık ürünü yer almıştır. Bunlardan birincisi, insanların ortak yaşamlarında meydana gelebilecek bir etkinlik olarak doğum, ölüm, evlilik olaylarında iş, oyun alanlarında müziğin sosyalleşebilmesi; ikincisi, dinsel ayine katkıda bulunarak sosyal kontrol ve manevi huzura ermede törenlerde müzik kullanımı; üçüncüsü ise, duygu, düşünce ve heyecan ifadesi için bir iletişim formu olarak müziktir. Müzik neşeli, huzurlu, acılı günlerin anlatımında bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır.

¹ DEMİR, Mehtap; **Müzik ve Sosyal Etkileşim**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 29

²SELANİK, Cavidan; **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayınları, Ankara, 1996, s.2

Sesin geçici olma özelliğini göz önünde bulundurarak ve 20 yüzyıla kadar sesin kaydedilemediği gerçeğini de düşünerek, müziğin yayılmasında en önemli faktörün sosyal etkileşim olduğu gerçeği ortaya konulmuştur. Müzikte ses zamana bağımlıdır. Çünkü ses, belirli bir süre içinde, bir zaman aralığında varolur.³ Sosyal etkileşim açısından müziğin kullanımı hayvan otlatma, avcılık ve ocak başında annelerin şarkı mırıldanması yoluyla ortaya çıkmıştır. Avcılık sırasında kullanılan haberleşme ısıklarının titreşimi ve yankılanmayla oluşan ses dizeleri, belki de tesadüfen birden fazla ton üretebilen enstrümanların gelişimini sağlamıştır. Bu da müziği ilgi odağı haline getirmiştir. Pek çok topluluk, müziklerini kulaktan kulağa, babadan oğula, ustadan çırağa aktararak saklamıştır. Kimi zaman bu aktarımlar birer miras gibi görülmüş ve korunmuştur.⁴

Doğadan çıkan her sesi merak eden ve taklit etmeye çalışan insan bu olgunun peşini bırakmamıştır. İlk insanlardan itibaren var olan tüm sesleri kullanma içgüdüğü müziğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Kendilerini sözcüklerle ifade edemeyen insanlar duygularını, güdülerini ve inançlarını anlatmak için birdenbire oluşan ses dizelerinden yararlanmışlardır. Hemen her alanda ilk insanların bütün ihtiyaçlarını karşılayacak bir iletişim aracı olan müzik, gelişimini insanlık tarihiyle paralel bir şekilde göstermektedir. İlk zamanlardan kalma kanıtlar, tüm müziksel bilgi ve becerilerin sosyal etkileşim yoluyla aktarıldığını göstermektedir. Bu bakımdan ister halk kaynaklı, ister tapınak, ister kale kaynaklı olsun yapılan tüm müzikler halk müziğidir. Üretilen müzikler, güç kazanma, hasta efsunlama, savaşa gitme, başarı ve kazanç sağlama gibi amaçlarla insanları korumaya yöneliktir.

Önceleri birbirlerinden kopuk yaşayan aileler, ayinlerde ve toplantılarda bir araya gelmeye başlamışlardır. Müzik de bu etkinliklerin en önemli parçasıdır. Şehir gelişimi içerisinde iş ve beceri yeteneğine sahip din adamının şarkıları dinsel ayinlerde resmi hale dönüşmüştür. Böylece halkın içinden çıkan müzik, mabede taşınmıştır. Geçmiş müziğini gerçeğe yakın bir tarzda tanımak için iki yol vardır: Kulak geleneği ve müzik yazısının analizi.⁵

Orta Çağ Avrupa'sında din adamları, yalnızca ruhani lider değil, dünyevi liderler de olmuşlardır. Ruhban sınıfı yalnızca ilahi söylemeyi aynı zamanda "boru" adı verilen müzik aletini de çalmaya başlamıştır. "Mabedin bakireleri" (kralın cariyeleri)

³ SAY, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s.17

⁴ SAY, A.; a.g.e, s.17

⁵ CAVİDAN, S., a.g.e, s. 5

yalnızca kralı eğlendirmeyip, iyi hasatlar, soyun devamı, hayvanlarla kadınların doğurganlığını sağlamak amacıyla kurban törenleri sırasında halkı coşturmak için dans etmiş, şarkı söylemiştir.

Boru yalnızca savaşlarda kullanılan bir haberleşme aracı değil, aynı zamanda tören enstrümanıdır. Boruları çalanlar, yalnızca din adamları ve müzisyenler değil, aynı zamanda askerlerdir. Şehirlerin büyümesi ile seslerin büyüyen ve yayılan toplumun sınırlarına ulaşması için büyük borular, gongular ve davullar yapılmıştır. Çanlar yüksek kulelere yerleştirilmiş, sesin en uzak yerleşimlerden bile duyulabilmesi sağlanmıştır. Kulelere bitişik yüksek surlar inşa edilmiştir. Bu surlar, yalnızca dini merkezlerin ve yönetim erkinin yaşadığı şehrin sınırlarını belirlemekle kalmayıp, kırsalda yaşayan insanları sanattan ayırmaya başlamıştır.

O dönem içinde müzik ile sadece din adamları ve saray mensupları ilgilenmekteydi. Öyle ki dini müzikler ve saray müzikleri uzmanlar tarafından icra edilmiş ve halk bu icrada ancak pasif koro olarak yer alabilmiştir.⁶

Diğer yandan pazar yerinde eğlendirici şarkıcılar, akrobatlar ve palyaçolar ortaya çıkmıştır. Bunlar geçici seyircilerini bir araya getirerek, sosyal etkileşim yaratmışlardır.

“Eski Yunan’da müzik, bütün erdemlerin kaynağı sayılırdı. Yunan düşünürleri, müziğin ahlak üzerindeki etkilerini açıklamışlar, kişiyi olumlu etkileyen müziklerle, olumsuz etkileyen müziklerden söz etmişlerdi.”⁷ Müzik uygulamalarının bilinirliği ve yeterliliği insanların müzikal sosyal durumlara ilgisinin artmasına sebep olmuştur.

Orta Çağ Avrupa’sına köle müzisyenler, varlıklı soyluların ev halkına dâhil olmuş ve soyluları, akşam yemeklerinde dansçı kızlarla beraber eğlendirmişlerdir. Virtüözler ve öğretmenler ünlenmiş ve oldukça önemli şekillerde ödüllendirilmişlerdir. Sosyo-müzikal etkileşim, soylular seviyesinden çıkıp, köleler seviyesinde devam etmeye başlamıştır. Sosyo-müzikal etkileşime soyluların katılması iki açıdan önemlidir. İlki araştırmacıların müzik bilimine karşı ilgilerinin artmış olması, ikincisi ise soylu ailelerin çocukları için müzik ve dans okullarının açılmasıdır. Bu durumda soylularla köleler arasındaki tek temas noktası çocukların öğretmenleridir. Halkın içinde bulunduğu bu sosyal farklılık, sosyo-müzikal etkileşimi önlemiş ve müzikle ilgili fikirlerin yayılması gecikmiştir. Sanat, aktif olarak takip edildiği halde, kalitesi düşmüş

⁶ DEMİR, M.; a.g.t., s. 30

⁷ SELANİK, C; a.g.e, s. 16.

ve yaratıcılık gerilemiştir. Müzikteki sosyal etkileşimin devamlılığını sağlayan en önemli unsur, öğretmen öğrenci ilişkileri olmuştur.⁸

II. Müziğin Sosyal ve Psikolojik Yönü

İnsanlar birbirleriyle etkileşim içinde olan canlılardır. Toplumların bir araya gelmesi, toplumların etkileşimini sağlamış kültür alış-verişleri olmuştur. Bu durum müzik için de geçerlidir. Müzik, insanların sosyal olma özelliklerinden faydalanarak toplumları birbirine bağlamıştır ve sürekli bir etkileşim içinde olmuştur. Böylece müzikal etkileşim devamlılık göstermekte ve müzik yayılmaktadır. Evrensel müzik dili kesintisizdir. Anlam değişiklikleri olsa da, zaman içerisinde ortak bir müzik sembolizmi gelişir. Örneğin ölçü kalıpları, sesler, makam, ölçü, dizgi, nota anlayışı, anahtar, bir telli çalgıdaki tellerin düzeni, orgun borularının sola doğru düşük sağa doğru yüksek tonda olabilmesi için ayarlanması, yayılarak gelenekselleşmiştir. “Teknolojik gelişmeler, müzikle ilgili evrensel dili değiştirmemiştir. Bizler müzik aletlerinin parçalarından bahsederken hala antropomorfik terimler kullanıyoruz. Bir orgun ayağı, kulakları, ağzı ve gövdesi, kemanın gövdesi, boynu, arkası, omuzu ve beli ya da diğer telli çalgılarla ilgili benzer parçalar buna örnektir. Aynı sembollerin yazılı ya da sözlü kullanımı müziğin sosyal etkileşimine bağlıdır.”⁹

Sosyal gelişimin boyutları geliştikçe, sosyo-müzikal etkileşim şekli de buna bağlı oranda değişmiştir. Örneğin, nüfus birikiminin artması müziksel etkileşimin de hızını arttırmıştır. Bu durumda şehirler, kalabalık bir nüfusa sahip olduğundan sosyo müzikal etkileşimin en fazla olduğu yerlerdir. Eskiden, toplam nüfus günümüze oranla daha az ve zayıf dağılımlı olduğu için kırsal kesimlerde sosyal etkileşim nadiren görülmekte, şehirde ise sanatsal-sosyal etkileşim sadece tapınak ve saraylarda yoğunluk göstermekteydi. Şehirler, sosyo-müzikal etkileşim için imkân ve istikrar sağlamıştır.

Yüzyıllarca gezgin müzisyenler gittikleri yerlerde meslektaşlarıyla bir araya gelmiş ve birbirlerinin müziklerinden etkilenmişlerdir. Bu da değişik müzik türlerinin yayılmasını sağlamış, müzikte bir alışım meydana getirmiştir. 14.yy. devamlılık, hız, sızıntı ve yayılma, doğumdan ölüme yaşam döngüsü getirdiği aktivitelerle mevsim, ruh ve anlayışın döngüsü müziksel etkileşimde devamlılık, tutarlılık ve sanat akımlarının çeşitlenmesini sağlamıştır. İlk insan, ayakları, elleri ve gırtlığı ile yarattığı ölçü iskeleti

⁸DEMİR, M; a.g.t., s. 29.

⁹ DEMİR, M; a.g.t., s. 30.

giderek çeşitli seslerle doldurdu. Buda gelişen müziğin ilk temellerin oluşmasına neden oldu.¹⁰

Armoninin gelişim sürecinde hemen her konuda, dünyanın her yerinde bir farklılaşma da göze çarpmaktadır. Bu, Rönesans'tır. Geçmiş döneme duyulan tepkiyle üretilen müzikler, başta Floransa olmak üzere, İtalya'nın tüm kentlerinde kendini göstermiş ve büyük bir başarı elde etmiştir. Bu yeni müzikte ezgiler, eski troubadour şarkılarıyla aynı yapıya sahiptir. Ve artık neredeyse herkes bir enstrüman çalmaktadır. Fakat asıl önemlisi bu dönemde Avrupa'da ve sonra da tüm dünyada etkili olacak bir müzik türü olan opera ortaya çıkmıştır. 1600'lerden itibaren İtalya'daki opera denemeleri Barok Dönem'i başlatmış, Johann Sebastian Bach'ın ölümü de çağı kapatmıştır. Bu çağ içerisinde olan değişiklikler, günümüz müziğinin şekillenmesinde önemli olmuştur. Müzikte "karşıtlık" kavramı, Barok dönemde kendini göstermiştir. Aynı tınıya sahip enstrümanlar, birbirlerine karşıtlık oluşturarak eserlerdeki yerlerini almışlardır.

Bu karşıtlıklar kimi zaman melodiyle sağlanmakta, kimi zaman ise yine bu dönemde kullanılmaya başlayan "nüans"larla sağlanmaktadır. İfadenin güçlenmesi için ses düzeyini alçaltıp yükseltmek ve bunları bir takım işaretlerle belirtmek Barok Dönem'de ortaya çıkmıştır. Her dönem olduğu gibi bu dönemde de müzik ve din etkileşimi önemli bir yer tutmuştur. Dinsel bir tema üzerine kurulu olan oratoryonun kökeni Roma'ya dayanmaktadır. Avrupa'ya yayılması ise George Frideric Haendel'in eserleri sayesinde olmuştur. Bunlardan en önemlisi Messiah Oratoryosu'dur. Müzikal çeşitliliğin yanı sıra armonik ve ritmik gelişimler de bir arada oluşmaya başlamıştır. Orta Avrupa dans müziğinin ritimleri Barok müziği etkilemiş ve her iki müzik kaynaşmıştır. Tüm bu müzikal yapıların gelişimiyle bugünkü müzikal yapı belirmeye başlamış ve tonalite büyük önem kazanmıştır. Fakat en önemli özellik, müziğin artık evrensel bir dile sahip olması ve yerellikten çıkıp tüm dünyaya yayılmış olmasıdır.

Dünya sanat anlamında 18.yy. ortalarında yeniden doğmuştur. Dünyada yeni bir dönem başlayacaktır. Klasik olarak adlandırılan ve etkisini hala sürdüren bu dönemde deha, esin, yenilik, hayal gücü ve özgürlük kavramları sanatçının temel iletisi haline gelmiştir. Estetik, dengeli ve tarafsız anlatım klasizmin yapısını oluşturmaktadır.

Bu dönem "...pudralı perukların, kusursuz biçimlerin, aşırı derecede düzenli hareketlerin, törenci ruhların..." dönemidir. Müzik, diğer bütün sanat dallarını arkasında

¹⁰ SELANİK, C; a.g.e, s. 3

bırakarak, dönemin en önemli sanatı olmuştur. Kendini görgülü ve asil kabul eden birçok aile çocuklarına müzik eğitimi aldırması, bunun sonucunda da müzik zevki ve anlayışı oldukça gelişmiş bir nesil ortaya çıkmıştır.¹¹

Dönemin müzik anlayışı incelendiğinde klasik müziğin, diğer tüm dönem müziklerinden ayrıldığı görülmektedir. Mozart ve Beethoven Viyana'yı yaratıcılık açısından Avrupa'nın müzik merkezi haline getirmişlerdir. Daha öncekilerden farklı bir müzik anlayışına sahiptirler. Telemann, Scarlatti ve çağdaşlarından etkilenmişlerdir. Mozart'ı etkileyen bir başka unsur ise aristokrasiyle olan uyumsuzluğudur. Bu başkaldırıyı müziğine de yansıtmış, "Figaro'nun Düğünü" adlı operasını bu etkilerle bestelemiştir.

Beethoven ise hem klasik hem de romantik dönemin bestecisi olarak tanımlanmaktadır. Yaşadığı dönem klasik olduğu halde romantik dönem müziğinin yapısını oluşturmuştur. Beethoven neredeyse tüm eserlerinde devrim fikrinden esinlenmiştir. Finkelstein, Beethoven'ın Almanya'da doğmuş ve yaşamını Viyana'da geçirmiş bir sanatçı olarak, Fransız Devrimi'nden oldukça etkilendiğini ve müziğine bu anlatımın hâkim olduğunu belirtmektedir. Beethoven'ın müziğinin toplumsal işlevi kendini en sade haliyle 9. senfoni'de göstermektedir. Eserde yer alan her ögenin farklı bir anlamı vardır. Örneğin solistler, halka yol gösteren aydın rehberler, koro ise halk olarak düşünülebilir.

Bu dönemin genel özellikleri arasında en dikkat çekici şey müzisyenlerin bir kuruma (saray veya kilise) bağlı olmasıdır. Dönem içerisinde bestecilerin toplumsal konumları büyük bir değişim göstermiştir. Besteciler kilise ve saraylarda çalışan birer hizmetli konumundayken, önce bireysel serbestlikler elde etmiş, sonra da sarayın sanatçı üzerindeki etkisinden kurtulmuştur. Hristiyanlığın devlet dini olarak kabulünden sonra müziği de Katakompaları terk ederek kiliseye girmiştir.¹²

19. yüzyılla birlikte artık sanat kavramı iyice şekillenmiş sosyal, politik ve ekonomik alanlardaki gelişmelere bağlı olarak, daha da netleşmiş ve sınırlarını genişletmiştir. Bestecilerin sosyal ve ekonomik açıdan bağımsız olmaları, kilise ve aristokrasinin etkisinden kurtulmuş olmaları göze çarpmaktadır. Buna karşı müzisyen oldukça çelişkili bir durumla da karşı karşıyadır. Aristokrasinin etkisinden kurtulmuş olmakla beraber, burjuvazinin oluşturduğu yeni pazarda tutunma mücadelesi vermek

¹¹ DEMİR, M; a.g.t., s. 32.

¹² SELANİK, C; a.g.e, s. 37.

zorundadır.¹³ Fakat yine de eski dönemlere göre müzikal eğilimlerini daha özgür bir biçimde ortaya koymuşlardır. Bunun sonucunda bestecilerin bireysel tarzları gelişmiş, besteci ve yorumcu olan müzisyenler sayesinde çalgı müziği büyük bir aşama kaydetmiştir. Besteciler eserlerini üretirken artık nerede çalınacağını da göz önünde bulundurmaya başlamışlardır.

Buda zamanla bir oluşumun oluşmasına neden olmuştur. Bu oluşum müziklerin icra edileceği mekânların ortaya çıkmasıdır. Artık yeni bir pazar vardı. Buda müzik ve mekân arasındaki bağları sağlamlaştırmış. Opera ve senfoni ön plana çıkmıştır. Piyano büyük önem kazanmıştır çünkü artık sanayi toplumuna geçilmiştir ve buna en uygun çalgı da piyanodur. Ulusalcılık ve folklorik malzemelerin kullanımı artmış ve bunun etkileri operalara, şarkılara ve program müziklerine yansımıştır. 20. yüzyıla geldiğimizde karşımıza değişimin hızı ve sürekliliği çıkmaktadır.

Bu yüzyıl diğer tüm dönemlerden farklı olarak, bestecilerin birbirlerinden etkilendikleri bir dönem olmamıştır. Tam tersine tüm sanatçılar birbirinden bağımsız ve kökenlerini ortaya koyan kişiler olmuşlardır. Öyle bir dönem yaşanmaktadır ki, toplumla sanat birbirinden kopma aşamasına gelmiştir. Bazı akımların temsilcileri buna karşı durmaya çalışmaktadır. İletişim, çağın en büyük gücü konumundadır. Müzikte de bu iletişimden yararlanılarak dinleyici ile yeni bir etkileşim kurulmuştur. Artık müzik, sadece eğlence olmaktan çıkıp, dinleyiciyi sarmalayan, düşündüren ve değer yargılarını harekete geçiren bir iletişim aracı haline gelmiştir. Sanat, doğa ve kültür, aynı zamanda bireyler arasındaki ilişkiyi kurabilmek amacıyla bir araç haline dönüştürülmüştür. Günümüze gelindikçe sanatın içeriğinin ve anlamının önemi daha da artmıştır. Artık “toplum ile” ve “toplum için” tartışmaları tüm sanatlara yön vermektedir.¹⁴

Tarihe göz attığımızda karşımıza çıkan olgular bize sürekli bir etkileşimin ve bunun sonucunda da süreklilik gösteren bir müzikal sistem olduğunu göstermektedir. 17. yüzyıldan günümüze değin tüm sanatların evrimi, sanatçı ve zanaatkâr farkının ortaya konması, sanat piyasası kavramı içerisinde maddi gücü elinde tutan ve yöneten kişilerin sanata ve sanatçıya bakışlarının değişimi, toplumsal sınıflardaki farklılaşma, ekonomik gelişimler, sanayi devrimi, savaşlar ve keşiflerle yepyeni bir malzeme konumuna gelmiştir. Müzikteki dönüşüm ise en iyi eserler tarafından açıklanmaktadır. “...tarih bize, yeni müzik tarzlarının yeni estetik yaklaşımlardan doğmadığını

¹³ DEMİR, M.; a.g.t., s.34.

¹⁴ DEMİR, M.; a.g.t., s. 33.

göstermektedir. Söz konusu olan, müzik malzemesindeki bir devrim değildir. Tarihteki değişimler, müziğin toplumdaki işlevine bağlı olarak, müzik malzemesinin dönüşümünü koşullandırır.” Bu kullanılan malzemeler büyük değişikliklere uğramıştır. Her bir değişim sanatın yeni boyutlarını oluşturmuştur. Bilginin ve ulaşımın hızı teknoloji ile birlikte geliştikçe, iletişim kaynakları artış göstermiştir. Bu sebeple yeni sosyo-müzikal etkileşim ağları ortaya çıkmıştır.

Sosyal psikoloji; kişinin davranışlarının, hislerinin, düşüncelerinin başkalarının davranış ve / veya özelliklerinden etkilenme şekillerini ve onlar tarafından belirlenme şekillerini inceleyen bilim dalıdır.”¹⁵ Başka insanları nasıl algıladığımız, bizim onlara, onların da bize karşı nasıl tepkiler gösterdikleri, sosyal durum ve ortamlarda bulunmaktan nasıl etkilendiğimiz sosyal psikolojinin alanını oluşturmaktadır. Bireyin, sosyal çevresi ve kültürel ortamı arasındaki karşılıklı iletişimi inceleyen bu bilim dalı ilk olarak, 19.yy. sonlarında ortaya çıkmıştır. Uzun bir gelişim dönemiyle birlikte 1970’li yıllardan sonra bugünkü alnını netleştirerek, birey ve grup davranışlarının sosyal boyutları üzerine çalışılmaktadır. Birey, grup arasındaki sosyal etkileşim; fikirler, faaliyetler ve uygulamalarla mümkün olur. Yaşadığımız dünyanın bir parçası olarak üretilen düşünce ve fikirler, kültürel ve ekonomik etmenlerin sonucudur.

Doğumdan ölüme kadar tüm olaylarda yaşanan psikolojinin en yalın anlatımı müzikle yapılmaktadır. Bebeğe ninni söylemek, ölünün ardından ağıt yakmak gibi kavramlar müziğin sosyal psikolojisini ortaya koymaktadır. “Müziksel çevresi içinde, bireyin dıştan gözlenebilen ve gözlenemeyen içsel davranışlarını bilimsel ve kendine özgü- araştırma yöntemleri ve teknikleri ile inceleyen özel bilim alanına “Müzik Sosyal Psikolojisi” diyebiliriz. Bireyin toplumsal iliksilere, bu arada toplu müzik yapma etkinliklerine, müzik icra edilen çevrelere aktif ya da pasif olarak katılma, başka müzik çeşitlerine ve etkinliklerine yönelme, müzikten etkilenecek duygulanma, yaparken yaşadığı zihinsel ve duygusal süreçlerin bilincine varma gibi toplumsal ve psikolojik boyutlar bu alanın araştırma konuları arasında düşünülebilir.”¹⁶ John Sloboda’ya göre; müzikteki en önemli duygusal sinyaller, insanın konuşmasına ses vermektedir.¹⁷ Sesin tonlaması, alçak ya da yüksek olarak konuşmak duygunun ifadesi olduğuna göre, aynı şekilde müzikte yaptığımız vurgular da duygunun ifadesidir. İşte bu duygusal vurgularla yapılan müzik dinleyicisini etkilemektedir.

¹⁵ ARKONAÇ, A. Sibel; **Sosyal Psikoloji**, Alfa yayınları, İstanbul, 2005, s. 3.

¹⁶ GÜNAY, Edip; **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam yayınları, İstanbul, 2006, s. 80.

¹⁷ DEMİR, M; a.g.t., s. 37.

İnsana ait bu temel duygular bütün kültürlerde ve bütün müzik türlerinde aynıdır. Bu da müziğin evrensel boyutunu ortaya koymaktadır. Sosyal müzikal ortamlarda duygusal etkileşim çok önemlidir. Büyüleyici bir konserde izleyicinin hareketsiz bir şekilde dikkat kesilmesi ve eser bittiğinde alkış kopması, “bravo” nidalarının coşkusu ortamın duygusal ruh halini vurgulayan davranışlara örnektir. Toplumun sosyal psikolojisi birbiriyle çelişen zıt fikirlerin oluşmasını sağlar. Zamanla bu fikirlerin biri, diğerinin önüne geçip toplumda daha fazla kabul görür. Müziğin insan psikolojisinde şartlanma ve sosyal kontrol mekanizmalarını harekete geçirdiği yadsınamayacak kadar önemli bir olgudur. Müzik törenlerde durumun ya da ortamın havasını oluşturarak, dinleyicinin tepkisini ve psikolojisini kontrol etmektedir. Örneğin, Düşün Marsı’nın ilk ezgileri tüm davetlilerin ayağa kalkmasına neden olurken, aynı müzik, evde herhangi bir zamanda çalındığında aynı insanları ayağa kaldırmamaktadır. Burada verilen tepki sadece müzik için değil, aynı zamanda sosyal ortamdaki müzik işaretlerine verilen tepkidir. Bu tür durumlarda bireylerin ya da toplumların dikkat ve duygusal tepkilerinin yoğunluğu, fiziksel tepki ve duyguların ortaya çıkmasına da sebep olmaktadır. Bir başka örnek ise, dini törenlerde cemaati kontrol etmek için müziğin kullanılmasıdır.¹⁸

Dinsel tören alayı sırasında söylenen ya da çalınan müzik esliğindeki ilahiler cemaati ayağa kaldırır ve son “âmin” dağılma sinyalinin başlangıcı olur. Kimi zaman ise, özellikle belli duyguları açığa çıkarmak için müzik aracılık görevi üstlenmektedir. Vatanseverlik duyguları, ulusal kimlik duyguları, milli marşlar söylendiği zaman ortaya çıkmaktadır ve bu da ulusal bütünlüğü sağlamada bir araç olarak kullanılmaktadır. Olimpiyatlarda, ya da uluslar arası organizasyonlarda milli marşların çalınması, o ülke insanları açısından gurur kaynağı olarak algılanmaktayken, başka ülkelerin insanları bu müzikal sinyale kayıtsız kalmaktadırlar.

Müzik tarihine bakıldığında, Antik Yunan’da bile, insanların sosyal açıdan psikolojilerini kontrol etmek için önemli olayları ve asil kahramanların erdemlerini, alçak gönüllülüklerini ve üstün yeteneklerini anlatan şarkılar yazılmıştır. Daha sonraki dönemde yaşamış olan “Pythagoras” olarak bilinen halk arasındaki yaygın psikolojiye göre müzik, insanların tüm dünyasını ve doğayı yöneten bir güç olmaktadır. Platon, müziğin doğaüstü bir yücelik olduğunu düşünmektedir. Buna rağmen Aristotalles “müziğin insan ruhunun manevi niteliği üzerinde belli bir etki yapan güce sahip”

¹⁸ DEMİR, M; a.g.t., s. 37.

olduğunu belirtmiştir. Antik bir Yunan toplumu olan Doraların müzik tarzları sakin olmayı, sessizliği ve istikrarı temsil etmektedir. Yunanlılar için bu tarz, yiğitlik ve kudretin yanı sıra erdemi ve alçak gönüllülüğü de temsil etmektedir. Bu sebeple Yunanlılar müzik eğitimi ile sosyal psikolojinin yönlendirilebileceğini düşünmüşlerdir.

Doğu’da ise müziğin psikolojik etkisi bir tedavi yöntemi olarak yüzyıllarca kullanılmıştır. Orta Asya’da kullanılan kopuz tedavi edici, iyi ruhları çağıran, davul ise kötü ruhları kovan birer çalgı olarak samanlar tarafından kullanılmaktadır. Samanlar, yaptıkları dans ve müzikle toplumun psikolojisini etkilemekte ve iyileştirici güçlere sahip olduğuna inanılmasından dolayı sosyal açıdan saygı görmektedir.

Abbasiler döneminde yasayan ünlü Türk İslam bilgini ve filozofu Farabi, yazmış olduğu Kitaba-l Musiki adlı eserinde müzik aletleri, makamlar, müziğin fizik ve astronomi ile olan iliksisini anlatmıştır. Makamların iyileştirici etkisi bulunduğunu da anlatmış ve bunun hem fiziksel hem de psikolojik hastalıkları iyileştirdiğini söylemiştir.¹⁹

Eski dönemlerde Türk bilgileri diğer bilimlere olduğu gibi Tıp ve insan sağlığı konusunda da bilinçlenmişlerdir. Bu durum tabii ki tedavi yöntemlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Büyük İslam bilgini ve filozofu İbn Sina ise Farabi’nin yolundan giderek şunları demiş; “Tedavinin en iyi yollarından, en etkililerinden biri hastanın akli ve ruhi güçlerini artırmaktır. Ona hastalıkla daha iyi mücadele etmek için cesaret vermek ve hastanın çevresini sevimli hoşla gider hale getirmek, ona en iyi müziği dinletmek ve onu sevdiği insanlarla bir araya getirmektir.” demektedir. 9. yüzyılda itibaren Selçuklu ve Osmanlı hekimleri tarafından yoğun olarak kullanılan müzikle tedavi sistemi 18.yüzyıla kadar gelişmiştir. Fakat bu dönemden sonra yeni tedavi yöntemleri daha fazla ağırlık kazanmıştır. Günümüze gelindiğinde ise bu çok eski tedavi sisteminin yeniden canlandığı görülmektedir. Psikiyatrik hastalıkların temelinde biyolojik alt yapı söz konusu olmakla birlikte, uzmanlara göre, ilaçların bu tip hastalıklara ancak % 60 oranında etki göstermekte, bunun yanında ek bir tedaviye ihtiyaç duyulmaktadır. Bundan dolayı müzikoterapinin kullanılmasının gerekliliği ortaya çıkmıştır. Uygun müziklerin birçok depresyon vakasında artan stres hormonlarını azalttığı, beyindeki oksijenlenme ile kanın hareketini artırdığını, yine hızlı ritim ve tempoların beyin sol ön bölgesini uyarak mutluluk duygusunu uyandırdığını söylenmektedir.

¹⁹ DEMİR, M; a.g.t., s. 38.

Müzik her insanda farklı etkiler yaratmaktadır. Dolayısıyla da müziğin yarattığı psikolojik etkiler sosyal topluluklar arasında büyük farklılıklar göstermektedir. Müzikle ilgili düşünceler ve müzik pratikleri herhangi bir müzik kültüründeki insanlar arasında eşit olmayan bir biçimde dağılmaktadır. Bazı bireyler para karşılığı müzik yaparken, bazıları sadece zevk için yapmaktadır. Müziğe ilişkin davranışlardaki farklılıklar kimi zaman grup içerisindeki sosyal bölünmelerle paralellik gösterir ve böylelikle o kültür içerisindeki alışılmış etkinlikleri destekler. Fakat diğer taraftan, müziğin kimi zaman da kültürün yerleşmiş değerlerine karşıt yönde işleyen bazı değerleri desteklediği görülmektedir.

Sosyal bakımdan önemli derece kabul gördüğü için içinde bulunulan dönemlerin müzik tarzları, sosyal ve dini kontrolün geniş kitleler üzerinde psikolojik baskı unsuru olarak kullanılmasında etkin bir rol oynamaktadır. Bu mevcut tarzlar bireyi gruba kazandırmak ve hislerini etkilemek için zamanla bilinçlenerek kullanılan bir yöntem haline gelmiştir.²⁰

Ürününü pazarlamak isteyen üretici görsel ve işitsel medya unsurlarını kullanarak, toplumu yönlendirip etkilemektedir. Bu kimi zaman çarpıcı bir resim, kimi zaman ise hep hatırlanacak bir melodi ile başarılmaktadır. Reklam sektörünün en vazgeçilmez elemanlarından olan müzik, bazen geri planda bazen de ürünün sloganı halinde karsımıza çıkmaktadır. Ürünün hitap edeceği kesimin sosyoekonomik durumuna göre müziğin de standardı belirlenmektedir. Müzik, kimi zaman duyguları yönlendirmede kimi zaman toplumu uyarmada, kimi zaman ise bir aradalığı sağlamada kullanılmıştır. İnsanlığın varoluşundan itibaren farklı biçimlere bürünerek, fakat sosyo-psikolojik özelliklerini koruyarak toplumların kültür ağları içerisinde önemli bir yer edinmiştir.

III. Kültür ve Müzik İlişkisi

Kültürleri oluşturan olgu, insanlardır. İnsanların gelenekleri görenekleri kültürleri ortaya çıkartmış ve insanlar arası etkileşim kültürleri etkilemiştir. Kültürel bir ürün olan müziğin, sanat kavramı içerisindeki yeri ve değeri tartışılmazdır. İlk çağlarda çeşitli sebeplerle yapılan müzik üretimlerinin yayılması için temel faktör insandır. Çünkü henüz yazı keşfedilmemiştir ve müzik diğer tüm değerler gibi sadece sosyal

²⁰ DEMİR, M; a.g.t., s. 38.

etkileşim arıcılığıyla kulaktan kulağa iletilmektedir. Yaşanan çağlarla birlikte gelişim ve değişimin etkisi kendini göstermiş, müzik, ekonomik gücün malı ve pazarı haline gelmiştir. Doğal olarak sanatın diğer kurumları ve örgütlenmeleri de aynı düzenin bir parçası olmuşlardır. İdeolojileri ve kültürel ilişkileri destekleyen sanat anlayışı içerisinde müzik üretimi temel araç haline gelmiştir. Hemen her toplumun ve bireyin yaşamında yer alan müzik, kendini ancak o toplumun kültürel bağınıtlarının içerisinde ifade edebilmektedir. Müziklerin içerikleri birbirinden farklı olmakla birlikte, bütün kültürlerin bir müzik geleneği mutlaka bulunmaktadır. Bu gelenekler toplumdan topluma değişiklik gösterdiği gibi, kimi zaman aynı toplumun içerisindeki bireyler arasında da müzikal gelenekleri kabul etmede değişiklikler görülmektedir. Bu da bireysel zevklerin farklılığından kaynaklanmaktadır. Tam anlamıyla sosyal bir olgu olan müzik, halk bilimsel bir yapı ve belli davranış örüntülerinin sonuçları içerisinde hayat bulmaktadır.

Toplumların kültür özellikleri müziklerini de etkilemektedir. Çünkü müziği üreten de tüketen de o toplumun bir parçasıdır. Müziği, bireyin kendini ifade biçimlerinden biri olarak kabul ettiğimizden yola çıkarak, doğal olarak üretilen müzik de onu üreten bireyin davranışlarını yansıtmaktadır diyebiliriz. Tüketicinin yani dinleyicinin ise dinlediği müziği ait kültürel değerleri ve örüntüleri bilmesi, onun bu müziği anlamasını kolaylaştıracaktır. Kültürel etmenler olmadan müzik asla bir anlam bulmayacağı gibi, müzikal söylem de kültürün oluştuğu sosyal çevre ve etkileşme bağlıdır. Bu durumda müzik ve kültür ilişkisi, aynı kökten çıkan, estetik değerlerle şekillenen, birbirine bağımlı iki konudur. Müzikal değerler, toplumsal etkileşimlerden ortaya çıkmakta ve grup kültürünün bir parçası haline gelmektedir.²¹

Müzik tüm kültürel değerlerinin yanı sıra, sosyal bir fenomendir. Bundan dolayı, müzik değerlerinin algısıyla yeterli derecede meşgul olan herhangi bir müzik estetiği sisteminin toplumsal bir temeli olmalıdır.

Günümüzde böyle bir sisteme gerçekten ihtiyaç duyulmaktadır. Eski zamanlardan müzik estetiği sistemleri, sadece bir müzik türünü kabullenip diğerlerini tamamen dışlamak eğilimi göstermiştir. Eğer müzik özgür bir sanat olacaksa ise o zaman politik, ideolojik ve ahlak değerleri tarafından sınırlandırılmamış, özgür bir müzik estetiği sistemine de gereksinim duyulmalıdır. Grupların ve toplumların müzik değerlerini, kültürün yayılmasındaki en önemli araç olan sosyal etkileşim yoluyla nasıl

²¹ DEMİR, M; a.g.t., s. 65.

elde ettiklerini, koruduklarını, değiştirdiklerini, öven ya da suçlayan değil, sadece açıklayan bir müzik estetiği sistemi ve müzikal yargı kurumlarının temellerini oluşturan sosyomüzikal prensipleri araştırmak günümüzün gereklerindendir.²²

²² DEMİR, M; a.g.t., s. 65.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. BATI MÜZİĞİNİN OSMANLI KÜLTÜRÜNE GİRİŞİ VE GELİŞİMİ

Osmanlı Devleti 1299 yılında kurulmuş ve gelişimi süresince dünya devi haline gelmiş bir devlettir. Osmanlı kurulduğu dönemden itibaren toplumların sosyal yapılarına karışmamış, herkesin özgür düşünüşüne sistemini korumuştur. Bu durum özellikle Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra daha bir önem kazanmıştır. Nitekim Fatih Sultan Mehmet, Bizans'tan kalan bilim adamlarına karışılmamasını ve desteklenmesini istemiştir. Bu da o dönem için İstanbul'u bir bilim başkenti haline getirmiştir. Fakat Osmanlı Devleti gelişim sürecinden sonra özellikle 17.yüzyıldan itibaren Avrupa'nın gerisine düşmüştür. Bu durum sadece siyasi ve ekonomik değil, kültürel anlamda da kendini iyiden iyiye hissettirmiştir. Avrupa'da meydana gelen Rönesans ve Reform hareketleri Avrupa'yı Orta Çağ anlayışından çıkarmış, bilim ve irfan yuvası haline getirmiştir. Bu durum ileride Avrupalı devletlerin hem siyasi, hem de ekonomik olarak daha kuvvetlenmesine olanak sağlayacaktır. Osmanlı, yükselme çağında bilim ve kültür bakımında Avrupa'nın çok çok ilerisindeydi. Fakat Osmanlı'nın eğitim sisteminin bozulması bilim dallarının da az sıklıkla işlenmesi ve kendini dış dünyaya kapatması Osmanlı'nın bilim ve kültür yönünden gerilemesine neden olmuştur.

Osmanlı Padişahlarının bu durumu görmeleri, Avrupa'dan kültürel yönden etkilenmemize kapı aralamıştır. Tabi bu durum sadece kültürel yönlerle de kalmamıştır. Siyasi, ekonomik, askeri olaylarda Avrupa'dan etkileşim süreci başlamıştır.

Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketlerinin yoğunlukla başladığı devir Lale Devridir. Bu devirde Batılı tarzda bir kültür sanat anlayışı oluşturmaya çalışılmışken, bu konuda somut adımlar 100 yıl kadar sonra II. Mahmut döneminde oluşmuştur. Bu çerçevede dönüm noktası sayılacak gelişimlerden birisi de Muzika-i Hümayundur.

1.1. Muzika-i Hümayun

Osmanlı ve Yeni Türkiye'ye Batı Müziğinin girişi ilk olarak Muzika-i Hümayunla başlamaktadır. Osmanlı müzik kültüründe geleneksel müziklerimiz olan Halk Müziği, Sanat Müziği, Askeri müzik(mehter), Cami Müziği ve Tasavvuf Müziği

yer almaktaydı.²³ Bunun dışında saraylarda Barok müziği icra edildiği de bilmektedir. Fakat daha sonraları Osmanlı Devleti kültürel yönden Avrupalı devletlerden etkilenmeye başlamıştır. Bu durum, Osmanlının müzik kültürün şekillenmesinde de büyük bir rol oynamıştır. Osmanlı ile Avrupa'nın Lale Devri (1715-1730) olarak adlandırılan ve sanat alanında birçok reformun gerçekleştiği dönemde, barışçıl olarak kültür ilişkileri içine girmiştir. Bu dönem, Avrupa ile en çok kültür alış veriş yapılan dönemdir.

Yine de III. Selim ve II. Mahmut dönemlerine kadar Osmanlı Devleti tarihinde çoksesli müzik yer almamıştır.²⁴ Osmanlı ilk olarak 1826 yılında çok sesli müzikle tanışmıştır. Osmanlının batı müziğiyle tanışması Avrupa'yla etkileşim sonucunda olmuştur. Fakat bundan çok önceleri Fransız Kralı I. François'nın 1543 yılında bir çalgı topluluğunun Kanuni Sultan Süleyman'a konser vermek üzere gönderdiği, 1599'da ise İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in Osmanlı Hükümdarı sultan III. Murat'a bir org armağan ettiği bilinmektedir.²⁵

Osmanlı tarihinde köklü batılılaşma hareketi, Sultan III. Selim'in askeri reform planları ile başlasa da, kendisi de Türk sanat müziği bestecisi olan ve batı müziğine ilgi duyan Sultan III. Selim'in, 1797 yılında batılı bir opera topluluğunun Topkapı Sarayında verdiği konseri izlediği bilinmektedir.²⁶

Osmanlı'nın batılılaşma çabalarının önündeki en büyük engellerden olan Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından sonra, Yeniçeri ocağıyla beraber savaşlar ve fetihler sırasında önemli bir işlevi olan ve Türk askeri müziğinin geleneksel kurumu olan Mehterhane'nin durumunda da değişikliğe gidilmiştir. Tabi Mehterhane'nin kaldırılması yavaş yavaş gerçekleşmiştir. Çünkü Mehterhane bir kurumdur ve bu kurum içinde çalışan birçok insan vardır. Bu insanların bir anda işlerine son vermek Osmanlı kültür ve geleneklerine yakışmazdı. Mehterin zamanla kaldırılmasının bir sebebi ise batılı müzisyenlerin yok derece de az olması ve eğitimleri için Avrupa'ya gönderilmesidir. Bu nedenle Mehterden Muzıka-i Hümayun'a geçiş, biraz zaman almıştır. Mehterhane'nin İstanbul içi ve dışında 1826 yılından sonra da kısa bir süre devam ettiği bilinmektedir. İstanbul devlet arşivinde bununla ilgili kayıtlar vardır.

²³ SAY, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s. 509.

²⁴ SAY, A; a.g.e., s. 509.

²⁵ GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; **Türk Askeri Müzikleri Tarihi**, Ankara, 1955, s. 54.

²⁶ SEVENGİL, Refik Ahmet; **Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız**, İstanbul, 1969, s. 15.

Daha sonraları Sultanın emri ile Türk öğrenciler Avrupa'ya gönderilecek ve batı müziği eğitimi alacaklardı. Tüm bu gelişmeler Muzıka-i Hümayun temelini oluşturulmuştur. Mızıka-i Hümayun'un kurulmadan önce saraydaki müzik eğitimi, "Enderun" adı verilen okullarda yapılmaktaydı ve devletin resmi bandosu ise Yeniçeri Ocağı'na bağlı "Mehter" adı verilen topluluktur. Her iki kurumda da "Divan Müziği" diye adlandıracağımız müzik türü, eğitim, öğretim ve icrada kullanılmaktaydı.

Sultan II. Mahmud, 1826 yılında tarihinde "Vaka – I Hayriye" (hayırlı olay) olarak anılan, Yeniçeri Ocağını kapatmasının ardından batılı tarzda bir ordu kurmaya girişmiştir. Sultan II. Mahmud kurulan bu yeni orduya paralel olarak yeniçerilerin mızıkası olan Mehter Takımı yerine de, batılı düzen ve kıyafetteki yeni askere yeni mızıka gerektiğine de inanıyordu. Bu çerçevede dolayı Muzıka-i Hümayun'un ilk temelleri atılmıştır. Türk Halk müziğinin, Türk Sanat müziğinin ve İslam öncesi Orta Asya Şaman geleneklerinin müziksel öğelerini taşıyan mehter müziği yerine, Batı Müziğini öngören ve batı müziğinin icra edildiği Muzıka-i Hümayun kurulmuştur.

"Asakir-i Mansure-i Muhammediye" denilen, yeniden düzenlenmiş ordunun tören geçişlerinde eşlik edecek bir "boru takımı" olarak kurulan Muzıka-i Hümayun, Mehterhanenin yanında, saraydaki geleneksel sanat müziği topluluğu Meşkhane'nin yerini de almıştır.²⁷

Kurulan bu bando takımının ilk şefleri veya ilk yöneticileri Ahmet Efendi ve Fransız Manguel'dir. Fakat bandonun tam anlamıyla batılı bir müzik topluluğu olması ve bu konuda icralar gerçekleştirebilmesi, İtalya'dan dünyaca ünlü opera bestecisi ve sanatçısı olan Giuseppe Donizetti'nin, 17 Eylül 1828 yılında İstanbul'a getirilmesi ile başlar. Muzıka-i Hümayun'un başına geçen Donizetti, kısa sürede topluluğu tam bir batı topluluğuna dönüştürmüş ve topluluk ilk konserini 19 Nisan 1829 Pazar günü, Rami

²⁷ SAY, A, a.g.e., s. 509.

*Guiseppe Donizetti (Donizetti Paşa): (d. 6 Kasım 1788, Bergamo-İtalya, – ö. 12 Şubat 1856, İstanbul) İtalyan bir müzisyendir. Türkiye'yi 19. yüzyılda batı müziği ile tanıştıran ve ilk Türk bandosu olan Muzıka-i Hümayun'un gelişmesinde en büyük katkıyı sağlamış olan kişidir. Giuseppe Donizetti İtalya ve Fransa da çeşitli bandolar yönettikten ve son olarak Napolyon'un bandosundan ayrılmış ve reformcu Osmanlı hükümdarı II. Mahmut (1785-1839) tarafından İstanbul'a gelmesi için yapılan daveti kabul ederek 17 Eylül 1828'de görevine başlamıştır. Fransız müzisyen Manguel'in yetersiz kalması üzerine, Guiseppe Donizetti'yi bu görev için davet etmiştir. Donizetti İstanbul'a varınca ilk iş olarak askeri bando Hümayun'u yapılandırmış ve bir ay içerisinde padişaha ilk konserini verecek hale getirmiştir. Bundan sonraki 28 yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin hizmetinde çalışarak hükümdarın kurduğu modern ordunun bando teşkilatını ölümüne kadar yönetmiştir. İstanbul, Donizetti için adeta ikinci bir vatan olmuş ve 12 Şubat 1856'da ölene dek İstanbul'da yaşamıştır. Guiseppe Donizetti'nin, II. Mahmut için bestelediği "Mahmudiye Marşı" onbir yıl, II. Mahmut'un ölümünden sonra tahta çıkan oğlu Sultan Abdülmecit için bestelediği "Mecidiye Marşı" da (1839) 22 yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin marşı olarak çalınmıştır.

Kışlası'nda yapılan bayram töreninde, Sultan II. Mahmut'un huzurunda gerçekleştirmiştir.²⁸ Vals, mazurka, polka gibi parçaların yanı sıra operalardan düzenlenen seçme parçalar çalınmıştır. Gerek Padişah gerekse toplumun ileri gelen kesimlerinin beğenisini kazanmıştır. Bu da Donizetti'ye olan güveni artırıp daha çok destek görmesine neden olmuştur. Donizetti, "Osmanlı Saltanatı Muzıkları Baş Ustakârı" olarak, batı müziği yöntemlerine göre bandoyu eğitmiş ve geliştirmiştir. Muzıka-i Hümayun aynı zamanda bir müzik okulu özelliğini kazanmıştır. Bu okulda flüt, piyano, armoni ve çalgılama dersleri verilmiştir. Bu derslerin büyük bir kısmını Donizetti vermiştir. O zamanlar Osmanlı'da batılı eğitim veren eğitimciler olmadığı için Avrupa'dan öğretmenler ve enstrümanlar getirilmiştir.²⁹

Donizetti, profesyonel müzik eğitimi ve bando çalışmalarının yanı sıra, öteki müzik etkinliklerine de yönelmiştir. 1840'lı yıllarda sarayda yaylı çalgı toplulukları oluşturmuştur. Avrupa'dan opera notaları getirtilmiştir. 1848'de eşiyle beraber İstanbul'a gelen Belçikalı besteci ve kemancı Henri Vieuxtemps, Sultanın isteği doğrultusunda Muzıka-i Hümayun'u denetlemiş, öğretmenleri cahil ve yetersiz bulmuştur. Gençlerin La Somnambula'dan söyledikleri küçük bir bölümü hiç beğenmemiştir. Fakat bando bu sanatçının dikkatini çekmiştir. Öyle ki, Sultan Abdulmecid için bestelediği bir marşı, gençlerin ilk başta kusursuz çalabilmesi karşısında, hayranlığını gizleyememiştir.³⁰ Ayrıca bu kurumun denetimi ile uğraşmak üzere sarayın Enderun Ağaları'ndan Nokta Mehmed Efendi'nin yönetim ve sorumluluğunda Halil ve Osman Efendiler İle Edip Ağa ve Hasan Hoca'dan Kurulu bir subay heyeti, Saray Müzik Okulunun başına atanmışlardır. Bu kişileri bu kurumun ilk Türk müzik subayları olarak da anabiliriz. Ayrıca Vaybelim Ahmet Ağa ile Trampetçi Ahmet Usta, bandoya ayrılan Enderun Ağaları içerisinde eğitimcilik görevini üstlenmişlerdi.

Donizetti Paşa'ya üstün başarısında dolayı general rütbesi verilmiştir. Donizetti Paşanın 1856'da İstanbul'da vefatından sonra Muzıka-i Hümayunun çalışmaları durma noktasına gelmiştir. Özellikle Sultan Abdülaziz'in batı müziğine karşı sempatisini olmaması bu durumun ortaya çıkmasını neden olmuştur. Donizetti Paşanın ölümünden sonra 1860'lı yılların sonlarında Naum Tiyatrosu operasını yönetmekte olan Guatelli'yi saraya alınmıştır. Donizetti paşanın temellerin atığı bandonun gelişim sürecini Guatelli

²⁸ SAY, A; a.g.e., s. 510.

²⁹ SAY, A; a.g.e., s. 510.

³⁰ KÜTAHYALI, Önder; "Muzıka-i Hümayun", Çağdaş Müzik Tarihi, İstanbul, 1984, s. 65.

Paşa tamamlamıştır. Bando, gerçek bir armoni topluluğu niteliği kazanmıştır. Guatelli Paşa'nın yaşlanmasında dolayı ona yardımcı olmak için Paris Konservatuvarı'nda öğrenim görmüş olan d'Arenda adlı İspanyol asıllı bir piyanistte ülkeye getirilerek saraya yerleştirmiştir. Aranda Paşa olarak ta bilinen bu müzik adamı, katkılarıyla nota kitaplarını yeniden düzenlemiştir. Ayrıca bandoya yeni bir enstrüman olan saksafon ailesini eklemiş ve Fransız bandolara göre yenilemiştir.³¹

Bu dönemde diğer bir gelişme ise toplumun opera ile tanışmasıdır. Avrupa'dan getirilen sanatçıların opera konseri 1846-1885 yılları arasında İstanbul'da icra edilmiştir. Avrupa ülkelerinde ilk temsili gerçekleştirilen yeni opera yapıtlarının birkaç yıl sonra, İstanbul'da sahnelendiğini belirtir ve ülkemizde de ilgi gören Verdi operalarının Avrupa'daki ilk temsiliyle İstanbul'daki ilk temsiline ilişkin karşılaştırmalı bir dizin verir.³² Ortaya çıkan bu yeni müzik akımları İstanbul, İzmir ve Selanik'te seyircilerle buluşmuştur. Tabi bu da bu illerin batı müziğine daha açık olduğunu göstermektedir. Bu durum yavaşça tüm ülke sınırları içerirse yayılacaktır. Batı müziğin ilgi görmesinden yola çıkılarak birçok eski müzik notaları (Hamparsum) Batı müzik yazsısıyla tekrar yazılmıştır. Bu durum geleneksel sanat müziğinde eser veren müzik adamlarımızda marşlar yazmaya yöneltmiştir. Rıfat Bey'in (1820-1888) "Sivastopol Marşı", Zekâî Dede Efendi'nin (1824-1899) "Muharebe Marşı" ve İsmail Hakkı Bey'in (1865-1927) "Uyan Vatan Marşı" bunlara bir örnek teşkil etmektedir.³³

Muzika-i Hümayun artık kurumsallaşma yoluna girmiştir. Artık sadece askeri geçitlerde görev alan bir bandonun dışında, gerek konser, gerek ise müzisyen yetiştirmek amaçlı bir kurum ortaya çıkmıştır. Kurumsallaşmanın en somut adımı Muzika-i Hümayun'un kuruluş ve işleyişi kararnamesi ile atılmıştır.

Birinci Madde

Muzika-i Hümayun heyeti bir müdür, bir müdür muavini, üç kısım muavini ve Onu birinci, Yirmisi ikinci, Otuzu üçüncü, Otuz beşi dördüncü ve öğrenci sınıfında da Yirmi kişi bulunmak üzere Yüz Yirmi kişiden oluşur.

³¹ SAY, A; a.g.e., s. 510.

³² ALTAR, Cevat Memduh; **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, cilt 2, s. 154.

³³ ÜNGÖR, Etem Ruhi; **Türk Marşları**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1966, s. 169, 173, 186.

İkinci Madde

Muzıka öğrenimi için yeni öğretime başlayacak olanların On İki yaşından aşağı, On Dört yaşından yukarı olmaması ve beden güçlerinin mızıkacılığa elverişli bulunması şarttır.

Üçüncü Madde

Mızıka'ya aşina olanlardan Muzıka-i Hümayun'a katılmak isteyenler, bir sınav sonucunda gösterecekleri yeteneğe göre birinci maddede belirtilen beş sınıftan birine kaydolurlar.

Dördüncü Madde

Muzıka-i Hümayun'a kabul olunacakların ilkokul diplomasına ya da o diplomaya sahip olanların bilgisini kazanmış bulunmaları gerekir. Ortaokul diplomasına sahip olanlar tercih olunur.

Beşinci Madde

Giriş tarihlerinden itibaren üç sene geçmeksizin istifa edenlerin istifası kabul olunmaz. İstifa ve devamsızlıkta ısrar eden veyahut usul ve kanuna göre aykırı durumda bulunmalarından dolayı ihracı lazım gelenlerden askerlik yaşında olanlar, haklarında gerekli muamele yapılmak üzere askeriyeğe teslim edileceklerdir. Askerlik yaşına varmış olanlar veyahut askerliğini yapmış olanlardan giriş tarihinden başlayarak, kayıtlarının silindiği tarihe kadar almış oldukları maaşın üçte biri tazminat olarak alınacaktır. Öğrenci sınıfında bulunanlardan kabiliyetsizliği anlaşılan tazminat alınmadan ihraç edilecektir.

Altıncı Madde

Kadro boşaldığında, en az bir sene kıdemli olmak ve tutulan devam, davranış, iyi hal ve yetenek defterlerindeki bilgiler ile açılacak olan yarışma sınavında, çalmakta olduğu çalgının orkestradaki değeri de göz önüne alınmak şartı ile bir alt sınıftan yetenekleri uygun görülenler terfi ettirilir.

Yedinci Madde

Azami yaş haddi, kısım öğretmenlerinde Altmış ve öğretmen muavinlerinde Altmış Beştir.

Sekizinci Madde

Öğrenci sınıfına dâhil olanlara Yirmi yaşına gelinceye kadar Din Bilgisi, Türkçe, Coğrafya, Tarih ve Matematik gibi uygun görülecek dersler, müsait bir zamanda ayrıca öğretilecektir.

1890 yılların sonlarına doğru artık Muzıka-i Hümayunun tamam olarak kurumsallaşmasını tamamlamıştır. Artık padişahlar için besteler, okullarda veya resmi geçiş törenlerinde seslendirmesi için çok sesli batı müziği kullanılarak besteler yapılmıştır. Fakat 1908 yılında Meşrutiyetin ilanından sonra artık yerli müzisyenler yetiştirmesine öncelik verilmiştir. Bunun için ilk olarak Avrupa'dan getirilen müzisyenler ülkelere gönderilerek yerine yeni nesli Türk müzikçiler atanmıştır. Usta flütçü olan ve çalgılamayı iyi bilen Saffet Bey (Atabinen) ile Aranda Paşanın yardımcılığını sürdüren Zati Bey (Arca), yapılan düzenlemelerle kurumda görevlendirilmiştir. Bu dönemde hem bandonun hem de senfonik orkestranın başına Saffet Bey getirilmiştir.³⁴ Muzıka-i Hümayunun ilk Türk şefi Saffet Beydir. Mızıka-ı Hümayun içerisinde Batı Müziği öğrenimine başlayan ilk Türk öğrencilerinin isimleri ise şunlardır: Haili, Necib, Osman, İbrahim, Atıf, Şemsi İskender, Aynizade Kemal Calib, Merkezzade Nuri, Bursalı Ferhad, Tayyarzade Halil Edip, Yusuf, Rasih, Muhtar ve Hüsrev.³⁵

Mızıka-i Hümayun'u yalnızca bir saray bandosu olarak görmek, bir yanlışlığın başlangıcıdır. Bu kurumu bandonun yanı sıra, ilk Türk Konservatuvarı olarak da görmek gerekir. Artık kurumsallaşan bu kurum hem eserler icra etmekte, hem de yeni nesillerin batı müziği üzerine yetişmesine katkı sağlamakta idi.

Osmanlı dönemindeki müzik etkinlikleri ve müzikte yaşanan gelişimler değerlendirildiğinde “Yıldız Saray Tiyatrosu” nun ayrı bir yeri olduğu görülür. Özellikle 2.Abdülhamit döneminde “Yıldız Sarayı Tiyatrosu” Osmanlı müzik yaşantısının merkezine dönüşmüştür. 2. Abdülhamid döneminde, Yıldız Sarayı Tiyatrosu’nda, cuma, Pazar ve çarşamba akşamları mutlaka konser, tiyatro, opera-operet

³⁴ SAY, A; a.g.e., s. 511.

³⁵ TAYYARZADE, Ahmet; **Tarih-i Ata Dergisi**, 3.cilt, s. 110.

ve sinema gösterimi sunulmuştur. Bazen bu gösteriler Ramazan ayları hariç her akşam olmuştur. Padişah öncelikle Batı Müziğini tercih etliği için, saray tiyatrosunun yapımından sonra ilk gösteriler Aida, Il Trovatore. Carmen, Faust, Mascotte vs. gibi opera ve operetler olmuştur. Abdülhamid'in kızı Ayşe Osmanoğlu ve Yıldız Sarayı Tiyatrosu Opera Direktörü olan Arturo Stravolo, padişahın operalar içinde en çok Rigoletto'yu sevdiğini ve daima çaldırıldığını belirtmişlerdir. Ziya Şakir de, "Yıldız Tiyatrosu" isimli makalesinde "Abdülhamid en çok Haydutlar (Fra Diavolo) operasını sever ve büyük bir zevkle izlerdi" demektedir. Refik Ahmet Sevengil ise, "Yıldız Sarayı Tiyatrosu" isimli yazısında Abdülhamid'in en sevdiği operaları Norma, Il Trovatore, La Traviata ve Faust olarak sıralamaktadır.³⁶

Birinci Dünya savaşı sırasında tabi ki kültürel alanlara ağırlık verildiği söylenemez. Ülke büyük bir savaşın içindeydi. Fakat Osmanlı dönemlerin son zamanları ve özellikle Birinci Dünya Savaşı yıllarında Muzıka-i Hümayun'u en verimli dönemine ulaştığını söyleyebiliriz. Öyle ki, Avrupa'da konserler vermeye başlamıştır. Zeki Üngör şefliğinde 1917 Aralık ve 1918 Ocak aylarında, Avusturya, Macaristan ve Bulgaristan'da konser verilmiştir.

V. Mehmed Reşad'ın döneminde saray müzisyenlerinin saray dışında çalışmaları yasaklanmıştı. Muzıka-i Hümayun'daki müzisyenlerden bir kısmı gelen şefler ile çalışabilmek için Zeki Bey'in önderliğinde bir kampanya başlattı. Sanatçıların saray dışında çalışmak istemelerinin diğer bir nedeni de maaşlarının az olması ve düzenli ödenmemesiydi. O sırada Muzıka-i Hümayun'un komutanı VI. Mehmed Vahideddin'in kayınbiraderi olan ve müzik ile ilgisi olmayan başka bir Zeki Bey'di ve bu isteği görmemezliğe geliyordu. Sonunda Harbiye müsteşarı Erzurumlu Kazım Bey'in desteği ile Muzıka-i Hümayun'un müzisyenlerinin saray dışında çalışmasına izin verildi.³⁷

Artık tüm bu olaylar Osmanlı devleti için birer dönüm noktası olmuş ve ileride kurulacak Yeni Türkiye Cumhuriyetindeki "Musiki İnkılâbının" temelini oluşturacaktır.

Osmanlı'da Batılı anlamda yapılan çalışmalar ve bunların sosyo-kültürel etkileri kadınları da etkilemiştir. Özellikle Muzıka-i Hümayun kurulduktan sonra, sarayda

³⁶ Nihat Engin, "Yıldız Sarayı'nda Müzik, 2. Abdülhamit Dönemi", Kültür Bakanlığı, Osmanlı Eserleri Dizisi, Ankara, 1999, s. 13

³⁷ GAZİMİHAL, Mahmut Ragıp; **Türk Askeri Muzikaları Tarihi**, İstanbul, s. 128-130.

yaşayan kadınların Batı Müziğine ilgileri artmış, kadın müzisyenlerde yetişmiştir. İlgili resimler ekte belirtilmiştir.³⁸

1.2. Osmanlı'da Batı Müziği ve Kadınlar

Batı Müziği Osmanlı topraklarına girdiğinde, sadece erkekler değil kadınlar da bu müziğe ilgi göstermişlerdir. Saraylı ve halktan kadınlar Batı müziği dersleri almış, orkestra kurmuş, ders ve konserler vermiş besteler yapmışlardır.³⁹ Bu kadınlara örnek verecek olursak; Katalina Hegyei, Ferhunde Erkin, Cemal Reşid Rey'in annesi (Devlet Efendi'nin öğrencisi), gibi. Bununla beraber Leyla Saz Hanımefendi de, Batı müziği konusunda büyük çalışmalar yapmış bir kadın bestecimizdir. Leyla Saz'ın sarayda yaşadıklarını anlattığı bir de hatıratı vardır.

1.2.1. Leyla Saz Hanım (1845-1936)

1845 yılında İstanbul'da doğan Leyla Saz Hanım, Hekim İsmail Paşa'nın kızıdır. Babası sarayda Dış Hekimi olduğundan dolayı, çocukluğu yedi yıl süreyle sarayda geçti ve Sultan hanımların nedimeliğini⁴⁰ yaptı. Bu sayede harem hayatını yakından tanıdı ve bu arada iyi bir eğitim gördü. Sarayda kaldığı dönemde Nikoğos Ağa ve Medeni Aziz Efendi'den aldığı dersler ile Klasik Türk müziği alanında kendini geliştirdi, bestekârlık yeteneğini ilerletti.

İki yüze yakın bestesi vardır. Leyla Hanım'ın Bostancı'daki köşkü İstanbul'un işgali yıllarında yandığında bütün eşyaları, şiirlerinin çoğu ve hatıra defterleriyle birlikte bu beste notalarının çoğu da yanmış olmakla birlikte, kalan bestelerin çoğu bugün hâlâ dinlenmektedir.

Şiir yazmaya 16 yaşında başlamış olan Leyla Hanım, Fıtnat Hanım ile birlikte dönemin mecmualarında açık imzası görülen ilk kadın şairlerdendir. Divan geleneğini takip ederek yazdığı şiirlerinin toplanabilen kısmı, ilk kez 1928'de "Solmuş Çiçekler" ismiyle yayımlanmıştır.

Leyla Hanım ayrıca; "Harem ve Saray Âdeti Kadimeşi" ismini verdiği, saray çevresini ve âdetlerini anlatan anılarıyla da ünlenmiştir. Bu anılar önce 1920-1922 yılları arasında "Harem-i Hümayun ve Sultan Sarayları" başlığı altında Vakıf

³⁸ Ek; 10-11-13.

³⁹ BAYDAR, Evren Kutlay; **Osmanlı'nın Avrupalı Müzisyenleri**, İstanbul, 2010, s. 246.

⁴⁰ Nedimelik: Hanım arkadaş, Hanım sultanın yüksek makamda bulunan kadınların yardımcısı olan hanım.

gazetesinde, daha sonra da, 1974 yılında “Haremin İçyüzü” ismiyle kitap olarak yayımlanmıştır. Bostancı yangınından sonra hafızadan yeniden yazmak zorunda kalmıştır. Türkiye’de ilk yayınlanışlarından kısa bir süre sonra 1925’te, bir dönem İstanbul şehreminliği de yapmış ve Türk Seyyahın Cemiyeti’nin kurucularından olan oğlu Yusuf Razi Bel tarafından Fransızcaya çevrilmiş. Claude Farrere’in önsözüyle Fransa’da, daha sonra da İngilizce olarak İngiltere’de yayınlanmıştır. Leyla Saz Hanım 6 Aralık 1936’da, İstanbul’da vefat etmiştir.

1.2.2. Saray Kadınlarının Batı Müziği Eğitimi

Osmanlı’da Batı müziğin gelişimi, bu alanda kadın müzisyenlerin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim sultanlar; eşlerinin, kızlarının ve haremlerinin Batı müziği alanında eğitim görmesini önemsemiş, yurtdışında onları eğitmek için hocalar ve yine yurtdışından enstrümanlar getirtmişlerdir.⁴¹

Erkeklerden kurulu orkestraların giremediği haremde, müzik gelişmeleri takip edilmekte olduğundan, kadınlar bakır sazlardan oluşan kendi fanfarını (bakır üflemeli çalgılardan oluşan topluluk) kurmuştur:

“ Donizetti, sarayda bandodan başka bir de salon orkestrası teşkil etmiştir. Saraydaki musiki çalışmalarından biri de genç kızlardan mürekkep bir fanfar, bir de bale vücuda getirilmesidir. Garbın yüksek sanat musikisi bu yollardan gelecektir.”⁴²

80 kişilik bu kadınlar orkestrası, Tambur Majör denilen bir kadın şef tarafından yönetilmiştir. Orkestra; ön sırasında klarnet, flüt ve birinci boru takımı olmak üzere, ikinci ve üçüncü sıralarında ikinci boru takımı, trompet, davul ve zil gibi çalgılardan oluşmaktadır.⁴³

Londra’daki “ The Musical Gazette” dergisine İstanbul’dan yollanmış olan bir mektup da, saraydaki kadınların Batı Müziğinin Osmanlı İmparatorluğu’nda hızlı yayılmasının etkisinde kaldığı görüşünü desteklemektedir: “Burada, Avrupa müziğine karşı olan ilgi son zamanlarda büyük artış kazandı. Sultanın haremde sadece kadınlardan oluşan mükemmel bir orkestra bulunmaktaydı. Bu hanımlardan bir tanesi özellikle kemanda çok başarılı bir icracıdır. Hatta stili aşırı derecede Terasa

⁴¹ BAYDAR, E.K.; a.g.e., s. 246.

⁴² SEVENGİL, Ahmet; **Saray Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970, s. 55-58.

⁴³ AKSOY, Bülent; **Avrupalıların Gözünden Osmanlıda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999, s. 788.

Milanolla'yu andırmaktadır. Piyano bulunmayan haremliğin sayısı artık pek az olup, Türk hanımları mükemmel icracılardır.”⁴⁴

Daha Abdülmecit devrinde temelleri atılan haremdeki kadınlar orkestrasının üyeleri bu çalışmalarının yanı sıra piyano dersleri almışlar, başta Dürr-i Nigar Hanım olmak üzere Donizetti tarafından yetiştirilmiş, kalfalar da piyano dersleri vermişler, besteler yapmışlardır. Abdülmecit'in gelini, Arife Kadriye Sultan'ın da piyano için besteleri bulunmaktadır. O dönemde çocukluğu ve gençliği Çırağan Saray'ında geçen, kendisi de Batı müziği dersleri almış ve besteler yapmış olan Leyla Saz Hanımefendi de yazdığı anı kitabında, kadınlar orkestrasından ve Batı müziği derslerinden bahsetmektedir:

“Kadınların eğitimi, Çırağan ve Dolmabahçe alt katında erkek öğretmenler tarafında sürdürülmektedir. Batı müziği eğitimi haftada iki gün yapılmaktaydı. Kalfa kadınlar, başlarında, uçları omuzlarına sarkıtılmış örtüler ve günlük giysileriyle derse girmekte, kalfaların yanı sıra, harem ağaları ve dans eden kızlara hizmet eden cariyeler de orada hazır bulunmaktadır. Saraydaki küçük kızların da ses çıkartmamak şartı ile dersi dinlemelerine izin verilmekteydi. Böylelikle onların da Batı müziğine kulak dolgunluğunun oluşması sağlanmaktadır.”⁴⁵

Harem-i Hümayun'un kadınlardan oluşan orkestrası en az Muzıka-ı Hümayun'un erkeklerden oluşan orkestrası kadar başarılıdır. 1861'de Vahdettin doğduğunda, Muzıka-ı Hümayun Orkestrası sarayın bahçesinde kapı önünde, kadınlar orkestrası ise bahçe kapısına yakın bir yerde paravan arkasında sırayla çalmışlardır.

Kadın müzisyenler giydikleri kıyafetle ve kısa kesimli saçlarıyla erkekleri andırdığını söyleyebiliriz. Kıyafetlerine bakacak olursak; defneyaprağı işlenmiş iki santimetre genişliğinde sırma zırlı narçiçeği renginde kadife bir pantolon ve etekleri, kolları ve boyun kısmı yine sırma işlemeli birer ceketten oluşmaktadır. Başlarına, kıyafetlerinin kumaşından kenarı zırlı ve ferahili fes, ayaklarına ise parlak ayakkabılar giymektedirler.⁴⁶

İlgili resimler ekte belirtilmiştir.⁴⁷

⁴⁴ The Musical Gazette, 30 Ağustos 1856, s. 379.

⁴⁵ BORAK Sadi; **Leyla Saz Haremliğin İcraatı**, Milliyet Yayınları, Tarih Dizisi: 36, İstanbul, 1974.

⁴⁶ BAYDAR, E. K.; a.g.e., s.247.

⁴⁷ Ek: 30

Osmanlı haremının keman hocası Paul Giammalva'dır. Giammalva ilk kez 1868 tarihli Şark Ticaret Yıllığı'nda "Peşkin Sokak, 1, Pera" adresinde kaydedilmiştir. 1889'dan itibaren ise artık "Müzik Öğretmenleri" listesinde adı geçmemektedir.⁴⁸

Sultan kızlar da beste çalışmalarında bulunmaktadır. Örneğin; V. Murat'ın büyük kızı Hatice Sultan bir kompozitördür. Hatice Sultan babasına ithafen bir "Vals" bestelemiştir. Hatice Sultanın kardeşi Fehime Sultan da, iyi bir piyanisttir. Meşrutiyet Galopu, Fehime Sultana aittir. Ayrıca *Marche L'Unino Nationale* (Marş-ı İttihad-ı Milli – Milli Birlik Marşı) isimli eseri bestelenmiştir.

II. Abdülhamid'in kızı Ayşe Sultan, ilk piyona derslerini, Hazinedar Dürriyekte Kalfa'dan ve sonrasında François Lombardi'den almıştır. Hem mükemmel bir piyanist hem de bestecidir. Güftesini de kendisinin yazdığı ilk bestesi olan Hamidiye Marş'ın 12 yaşında iken hazırlamış, 1901'de 25. cülus yıldönümünde Abdülhamid'e hediye etmiştir. Piyanonun yanında arp ve keman da çalan Ayşe Sultan'ın birçok eseri günümüze ulaşmıştır. Ayrıca Halife Abdülmecit için bestelediği "*Marche a sa Majeste le Calife Abdoul-Medjid Khan II*" (Majesteleri Halife II. Abdülmecit Han Marşı) isimli bir eseri vardır.⁴⁹ Yine Ayşe Sultan'ın kardeşi Naime ve Şadiye Sultanların da Batı müziği eğitimi almış ve çok iyi birer piyanist olduğu bilinmektedir. Abdülhamid'in ilk hanımı olan Nazikeda Başkadınefendi de iyi bir piyanisttir. Tüm bunlarda yolla çıkarak padişah kadınları ve kızları Batı müziği eğitimine önem vermişlerdir.

Avrupa'da müzik okumak isteyen bir diğer kadın öğrenci ise Mediha Hanım'dır. Mediha Hanım, Almanya'da eğitim alabilmek için Eğitim Bakanlığı'ndan onay almıştır. Gerekli evrakların toplanması içinde Emniyet Müdürlüğü'ne başvurmuştur.

Bir diğer kadın öğrenci Fihâm Paşa'nın kızı, Betül Hanım'dır. İsviçre'ye müzik okumak için giden Betül Hanım, başarısız olduğundan Osmanlı'ya geri çağrılmaktadır.

Ayrıca yine halktan kadınlar, müzik okulu kurup Osmanlı kadınlarına ders vermek üzere teşebbüste bulunmuşlardır. Bu kadın müzisyenlerden birisi, eşi Osmanlı-Türk olan ve müzik eğitimini Cenova Müzik Okulu'nda almış, Madam Hacı Foti'dir. Madam Foti, kadınların için bir müzik okulu kurmak istemiş ve sarayla bu konu hakkında yazışmalarda bulunmuştur. Kurmak istediği okul ile belge Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bulunmaktadır.

⁴⁸ BAYDAR, E. K.; a.g.e., s. 248.

⁴⁹ ÖZTUNA, Yılmaz; **Türk Müziği Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, 1970, s. 88.

Osmanlı kadınların da Batı müziği eğitimi almak ve öğretmenlik yapmak teşebbüsleri olmuş, bir kısmı saray tarafında desteklenmiştir. O dönemin Osmanlısında kadınların sosyal hakların ne kadar kısıtlı olduğunu düşünürsek, atılan bu adımların ne kadarda cesurca bir hareket olduğunu anlayabiliriz.

Haremde ayrıca bale grubu oluşturulmuş ve haremde verilecek bale temsillerinin bu grup tarafından icrası öngörülmüştür. Hareme erkekler giremediği için, bale için yapılan müzikleri de bu kadınlar yapmaktadır.⁵⁰

Saray kadınlarının müzik eğitime verilen önemin yanı sıra, halktan da Avrupa'ya müzik eğitime gönderilen Osmanlı kadınları olmuştur. Bu kadın öğrencilerin bir kısmını "Viyana Müzik Akademisi" öğrenci listesinde görmekteyiz. Onların dışında, sarayın mali desteğiyle Avrupa'da okutulan kadın öğrencilerde vardır.⁵¹ Bunlardan Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde adı geçenler, Paris'te müzik eğitimi gören Hamide Melek Kurin'dir. Kurin'in saraydan eğitime destek için burs almıştır.

İlgili belge ekte sunulmuştur.⁵²

⁵⁰ DELEON, Jak; **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998, s. 38.

⁵¹ BAYDAR, E. K.; a.g.e., s. 250.

⁵² Ek: 1

İKİNCİ BÖLÜM

2. CUMHURİYET DÖNEMİ MUSİKİ

Osmanlı döneminde başlayan batılılaşma çabaları toplumun ve kurumlarının dönüşümünü bir ölçüde sağlamış, Cumhuriyet Türkiye'si'nin yetersiz de olsa alt yapısını oluşturmuştur. Cumhuriyetin ilanı ile Türkiye yeni devlet sistemini Fransız Devrimi ile ortaya konan insan haklarına dayanan “Milli ve Laik” devleti gerçekleştirmiş oldu. Ancak çağdaş devlet ve ülke olma mücadelesinde Türk Devrimlerinin başarılmaması için Cumhuriyet Döneminde yeni mücadeleler verilmesi gerekiyordu.⁵³ Müzikal açıdan da önemli değişimler ve gelişmeler sağlanmış, yeni kurumlar ve düzenlemeler getirilmiştir. Bütün bunlar Osmanlı'nın çağdaş bir devlet ve modern bir topluma ulaşması için yeterli olmamış, çağdaş Türkiye için çok daha fazlasının yapılması gerekmiştir. Cumhuriyet döneminde bu bağlamda ele alınan birçok konu ve alanda olduğu gibi, musiki konusu da yapılacak şeyler vardır. Dolayısıyla musiki konusu da Cumhuriyet İnkılabları arasında yerini almıştır.

2.1. Musiki Alanında Yapılan Çalışmalar

Cumhuriyet Türkiye'sinin çağdaş değerler ve yapılarına ulaşmasında, kültürel değerleri ve bunların içinde musikinin olması kaçınılmazdı. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk'e göre; “Toplum, yüksek duyguların, yaşam ve anıların anlatımını gerçekleştirebilecek, müzikten öteki yüksek ve duyarlı toplumların beklediği hizmeti almalarını sağlayabilecek özelliklere sahip olmalıydı.”⁵⁴ Fakat Osmanlı'dan devralınan müzik anlayışı, Atatürk'ün bu beklentilerini karşılayacak özelliklere sahip değildi. Atatürk, kafasındaki bu yeni müzik anlayışını şöyle tanımlamaktaydı: “Osmanlı musikisi, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri anlatacak güçte değildir. Bize yeni bir musiki lazımdır. Bu musiki özünü halk musikisinden alan, çok sesli musiki olacaktı.”⁵⁵ Bu tanımlamanın çıkış noktasında, Atatürk'ün birçok açıdan görüşlerinden etkilendiği ve yararlandığı, Türk İnkılabı'nın düşünsel altyapısının hazırlanmasında da önemli derecede emeği geçen Ziya Gökalp'ın

⁵³ AYBARS, Ergün, “Türkiye Cumhuriyeti Tarihi” Cilt I İzmir, 1986.

⁵⁴ UÇAN, Ali; **Türk Müzik Kültürü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000, s. 56.

⁵⁵ SAYGUN, Adnan; **Atatürk ve Musiki**, Seveda-Cenap And Yayınları, Ankara, 1987, s. 87.

Türkçülüğün Esasları Adlı eserinde, yeni Türk toplumunu ifade edebilecek ulusal ve çağdaş bir müziğin oluşturulmasına ilişkin önerdiği yöntem bulunmaktaydı. Gökalp'ın önerdiği bu yöntem şöyleydi:

“Bugün şu üç çeşit müzik ile karşı karşıyayız. Doğu müziği, Batı müziği ve halk müziği. Bunlardan hangisi bize aittir? Doğu müziği marazi ve ulusa mal olmayan bir müziktir. Halk müziği bizim kültürümüzü simgeler. Batı müziği yeni medeniyetin müziğidir. Doğu müziği eski uygarlığımızın müziği olduğu için bize yabancı olmamakla birlikte, Bizans'tan alınma olup ulusal değildir. Batı müziği yeni uygarlığımızın müziği olduğu için bize yabancı değildir. Türk halk müziği ise eski Türk müziğinin devamı, ulusal bir halk müziği olup, gerçek Türk müziğidir. O halde milli müziğimiz memleketimizdeki halk müziğiyle Batı müziğinin izdivacından doğacaktır. Halk müziği bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği usulüyle armonize edersek, hem milli hem de Avrupalı bir müziğe sahip oluruz. Bu vazifeyi yerine getirecek olanlar arasında Türk Ocaklarının müzik heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün müzik sahasındaki programı esas itibariyle bunlardan ibaret olup, bundan ötesi milli musıklarımıza aittir.⁵⁶ Gökalp ulusal bir müziğin oluşturulmasına ilişkin öne sürdüğü yöntemi açıklarken, öncelikle o zamanın toplumsal yaşamında yer alan müzik türlerini kökenlerine göre değerlendirmektedir. Buna göre, bugün Türk Sanat Müziği olarak adlandırdığımız, o günlerde daha çok Osmanlı Musikisi ya da Divan Musikisi olarak adlandırılan türü, aslen Türk kökenli olmaktan çok, Bizans kökenli, Arap ve Acem karışımı bir müzik olarak görmektedir. Türk kökenli olarak, yalnız halk müziğini saymaktadır. Ancak, her ikisini de yeni toplumu ifade edebilecek ulusal ve çağdaş ölçülerde bulmamaktadır.⁵⁷

Buna göre, Gökalp'ında öngördüğü gibi yeni Türk toplumunun, istenilen ölçülere uygun bir biçimde oluşturulacak yeni müziğin ulusallığı, hammaddesini halk müziğine ait ezgilerden almasına, çağdaşlığı ise batı müziğine ait çok seslendirme tekniklerinin kullanılmasına dayanmaktadır⁵⁸. Aslında bu yöntem, Gökalp'ın görüşlerinden etkilendiği ve sıklıkla yararlandığı, 19. yüzyıl Fransız yazarların düşüncelerinin bir anlamda uyarlanmış biçimidir. Bununla birlikte, bu yöntemin içerdiği düşünceler, Osmanlı'nın modernleşme hamlesini bir kurtuluş olarak gördüğü yıllarda,

⁵⁶ GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esasları**, Kadro Yayınları, İstanbul, 1996, s. 167.

⁵⁷ DURGUN, Şenol; **Devletçi Gelenek ve Müzik**, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005, s. 86.

⁵⁸ COŞKUN, Mehmet; **Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları Ve Türk Müzik Eğitimine Etkileri**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 56.

birçok devlet adamı ve kültür insanı tarafından dile getirilmiştir. Buna örnek olarak, Sultan II. Abdülhamit gösterilebilir.⁵⁹

Atatürk'ün müzik alanında oluşturmak istediği yeni müzik anlayışının çıkış noktası olan bu yöntem, bugünlere kadar uzanan birçok tartışmanın konusunu oluşturmaktadır. Özellikle, bu yöntemle belli bir türün dışlanması anlamına gelen yaklaşım ve bu doğrultuda yapılan uygulamalar, tartışmaların odak noktasını oluşturmuştur. Bununla birlikte, doğrudan yöntemi oluşturan mekanizmanın yanlışlığını vurgulayan savlar da dile getirilmiştir. Bu savların başında, yöntemi öneren Gökalp'ın, müzik konusunda bilgi sahibi olmaması gelmektedir. Bu savı destekler bir biçimde, Gökalp üzerine yaptığı araştırmalarla bilinen Heyd'e göre de, Gökalp'ın yöntemi kendisince de açık değildir.

Müzik İnkılâbının temeli henüz Cumhuriyet kurulmadan önce atılmıştır. Bu temeller çoğunlukla, yeni müzik anlayışının oluşturulmasında başvurulacak yönetime uygun bir biçimde, halk ezgilerinin derlenmesine ve tasnif edilmesine, batı müziği eksenli müzik eğitiminin altyapısının oluşturulmasına ve bu müziğe ait eserlerin çeşitli yollardan halka ulaştırılıp sevdirmesine dayanmaktadır. Müzik alanında da, tıpkı Dil ve Harf İnkılâbında olduğu gibi, bizzat Atatürk'ün kendisi ve kurmayları tarafından belirlenmiş amaçlar doğrultusunda ve ilgili uzmanların katkıları söz konusudur. Toplumun o alana dair alışkanlıklarını ve davranışlarını değiştirmeye ve yenilerini kazandırmaya yönelik keskin ve köklü bir dönüşüm hareketinin, diğer bir deyişle, Müzik İnkılâbının gerekliliğinin nedenlerini Atatürk'ün 1930 yılında Alman yazar Emil Ludwige yaptığı söyleşide sarf ettiği sözlerin satır aralarında görmek mümkündür. Atatürk müzik alanında değişim ve yenilik gerekliliğinin nedenlerini şu şekilde açıklamaktadır:⁶⁰

“Montesquieu'nun; “Bir milletin musikideki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olmaz” sözünü okudum; tasdik ederim. Bunun için musikiye pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.” Verdiği yanıttan da anlaşılacağı üzere Atatürk, Aydınlanma Hareketi'nin ve Fransız Devriminin düşünsel altyapısının oluşmasına önemli katkılarda bulunan Montesquieu'nun görüşlerinden etkilenecek, toplumun müziğe yönelik beğenilerinin ve eğilimlerinin toplumsal gelişmenin gerçekleştirilmesinde önemli bir yere sahip olduğunu düşünmektedir. Cumhuriyet'in

⁵⁹ DURGUN, Ş; a.g.e., s. 101.

⁶⁰ COŞKUN, M; a.g.t., s. 56.

kuruluşundan söyleşinin yapıldığı tarihe kadar, müzik alanında gerçekleştirilen çalışmaların altında bu düşüncenin yattığı da görülmektedir. Bu açıklamasına karşı, “Şarkın anlayamadığım bir fenni varsa, o da musikisidir.” diyen Ludwicle Atatürk, şu yanıtı vermiştir: “Bizim hakiki müziğimiz Anadolu halkından işitilebilir. Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir”. Görüldüğü üzere, Atatürk’ün verdiği yanıtta, Gökalp’ın yukarıda da belirtilen müziğe ilişkin değerlendirmelerin izleri bulunmaktadır. Söyleşinin devamında, Atatürk’ün sorusuyla başlayan şu ilginç konuşma gerçekleşir:

“-Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zaman geçti?

-Dört yüz sene kadar geçti.

-Bizim bu kadar zaman beklemeye vaktimiz yoktur. Bunun için garp musikisini almakta olduğumuzu gördünüz.”⁶¹

Atatürk’ün konuşmanın sonunda yaptığı değerlendirmeden, öngördüğü kültür değişmesinde en büyük görevi üstlenen sanatın, çeşitli dalları arasında müziğin öncelikli bir konuma sahip olduğu anlaşılmaktadır. Buradan hareketle, Atatürk’ün müzikteki değişim ve yeniliği, kültür değişmesinin önemli koşullarından biri olarak gördüğü söylenebilir. Atatürk, gerçekleştirmek istediği müzik inkılâbının yol haritasını, 1 Kasım 1934 tarihinde, Millet Meclisi’nin açılışında yaptığı konuşmayla çizmiştir:

“Arkadaşlar; Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak burada, en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir.” Bu konuşmasından da anlaşıldığı üzere Atatürk, müzik inkılâbının gerekçelerini ve yöntemini de açıklamaktadır. İnkılâbın gerçekleşmesi toplumun değişiminde müziğin etkisi ve toplumun anlayacağı, dinleteceği yüz ağartacak bir musiki oluşturmali, yöntemini ise, Gökalp’ın önerdiği yöntemi hatırlatacak bir biçimde, ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemeye dayanan bir mekanizma olarak görmektedir.

⁶¹ ÇOŞKUN, M; a.g.t., s. 52.

Müzik inkılâbı, Atatürk’e göre gerçekleştirilmesi en güç inkılâptır. Bunu, Sadi Irmak’a göre bizzat kendisi söylemiştir. Irmak anılarında, içinde kendisinin de bulunduğu bir topluluğa, Atatürk’ün en güç inkılâp nedir? Sorusunu yönelttiğini, topluluk tarafından doğru yanıtın verilememesi üzerine, Atatürk’ün soruyu “en güç inkılâp, müzik inkılâbıdır.” şeklinde kendisinin yanıtladığını belirtmektedir. “Çünkü müzik inkılâbı şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir âleme yönelmeyi gerektirir. Onun için çok zordur. Çok zor ama o yapılacaktır.”

Atatürk, bu yanıtla müzik inkılâbının neden güç olduğunu açıklamakla birlikte, Müzik İnkılâbıyla, öngörülen kültür değişmesi yönünde ulaşmak istenen hedeflerin ipuçlarını da vermektedir. Yeni toplumsal yaşam biçiminin, bireysel düzeyde içselleştirilip benimsenmesi, başka bir anlatımla, bireyin yeni toplum düzenine katılımında engel olabilecek, eskiye ait her alandaki geleneksel değer ve yargıların değiştirilmesi, Müzik İnkılâbı’nın temel hedefi olacaktır. Bu hedef, Müzik İnkılâbı’nın, toplumun ve bireyin yalnız müzik alanına ait alışkanlıklarının ve davranışlarının değiştirilmesinden ve yenilenmesinden daha farklı bir içerik ve anlam kazanmasını sağlamaktadır.⁶²

2.2. Türk Beşleri

Çağdaş Türkiye’de, müzik kültürünün gelişimi sürecinde, yurt dışında eğitim alan ve ülkelerine dönüp alanında eserler besteleyen ilk Türk bestecileri, “Türk Beşleri” olarak anılan müzikçilerdir. “Türk Beşleri”nden önce, genelde okul şarkıları, marşlar ve hafif müzik alanlarında başarılı besteler yapmış, müzikte modernleşmeye katkıları olmuş çok sayıda bestecimiz vardır. Bu bestecilerimiz doğum tarihi sırasına göre şöyle belirtilebilir.

Yesarizade Necip Paşa (1815-1883) -- Dikran Çuhacıyan (1831-1898) -- Mehmet Ali Bey (1840-1895) -- Notacı Hacı Emin Efendi (1845-1907) -- Macar Tevfik Bey (1850-1941) -Saffet Atabilen (1858-1939). -- Zati Arca (1863-1951) -- Ali Rıfat Çağatay (1869-1935) -- Faik Daim Bey (1870-1910) -- Mustafa Rahmi Otman (1875-1941) -- Edgar Manas (1875-1964) -- Mehmet Baha Pars (1877-1953). -- İsmail Zühtü (1877-1924) -- Zeki Üngör (1880-1958) -- Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) -- Kaptanzade Ali Rıza Bey (1883-1934) -- Musa Süreyya (1884-1932).-- Ahmet Yekta

⁶² COŞKUN, M; a.g.t., s. 55.

Madran (1885-1950) -- Muhlis Sabahattin Ezgi (1876-1946) -- Hulusi Öktem (1892-1959). -- Ali Sezin (1897-1950) -- Halil Bedii Yönetken (1899-1968) -- Seyfeddin Asal (1901-1955) -- Halit Recep Arman (1901-1982) -- Fuat Koray (1903-1981) -- Ziya Aydıntan (1904-1979).⁶³

1. Cemal Reşit Rey (1904-1985)
2. Hasan Ferid Anlar (1906-1978)
3. Ulvi Cemal Erkin (1906-1972)
4. Ahmet Adnan Saygun (1907-1991)
5. Necil Kazım Akses (1908-1999)

Bu beşliden oluşan “Türk Beşleri” olarak adlandırılması, eğitimlerini Avrupa’da tamamlamış, günümüz müzik yaşamına deyim yerindeyse sıfırdan başlatmış olan müzisyenlerdir.

Türk Beşlerinin ortak yönü “ulusalcı” bir kavrayıştan yola çıkmaları ve yerel müziğimizin renklerinden yararlanmalarıdır. Ancak sonraları, geleneksel müziklerimizden yararlanma özelliği giderek azalmış, bestecilerimizin her biri ulusal üstü kendi özgün duyuş ve düşüncülerini geliştirmişlerdir. Bu da ayrılan taraflarıdır.⁶⁴

Türk Beşleri ilk kuşak için halk ezgilerinin derlenmesi notaya aktarılması, incelenip değerlendirilmesi konusunda önemli bir kaynak oluşturmuştur. Avrupa da ortaya çıkan ulusal kaynaklara yönelme arzusu, Türk Beşlerinde de etkisini göstermiş ve bu bir başlangıç olmuştur. Türk halk ezgileri ve geleneksel sanat müziğimizin model (makamsal) karakteri, aksak ritimler içindeki yapısı, yalnız bizim bestecilerimizi değil, giderek dünyanın uzak köşelerindeki müzisyenleri de ilgilendirmiştir.”⁶⁵

2.2.1. Cemal Reşit Rey (1904 – 1985)

Rey, aynı zamanda piyanist, orkestra şefi ve eğitimci olarak müzik tarihimize geçmiş bir bestecidir. Babası Edebiyat-ı Cedide akımının yazarlarından Ahmed Reşid Bey’dir. Babasının Kudüs’te görev yaptığı sırada bu kentte doğmuş sonraları Paris’e yerleşen Rey ailesi, çocuğun müzik yeteneğinin değerlendirilmesi amacıyla piyanist Marguerite Kong’dan dersler almasını sağlamıştır. 1.Dünya Savaşı’nın başlaması

⁶³ SAY, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997, s. 518.

⁶⁴ ATAMAN, Sadi Yaver; **Atatürk ve Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991, s. 52.

⁶⁵ İLYASOĞLU, Evin; **Yirmibeş Türk Bestecisi**, Pan Yayınları, İstanbul, 1989, s. 12.

yüzünden annesiyle İsviçre'ye giden Cemal Reşit, Cenevre Konservatuvarı'nda eğitimini sürdürmüştür. 1920'de Paris'e dönerek Marguerite Long'un piyano kurslarına katılmış, Paul Laparra ile bestecilik, Gabriel Faure ile müzik estetiği, Henri Defosse ile orkestra şefliği çalışmıştır.⁶⁶

1923'te Türkiye'ye dönerek Darülelhan'da görev alan Rey, İstanbul'da öldüğü güne değin çoksesli müziğin geliştirilmesi ve yaygınlaşması yolunda ısrarlı ve başarılı çalışmalar yapmıştır. İstanbul Belediye Konservatuvarı "Yaylı Çalgılar Orkestrası"nı bu çekirdekten yola çıkarak İstanbul Şehir Orkestrası'nı kurmuş ve senfonik konserler vermiştir. İstanbul Filarmoni Derneği'nin kurulmasında rol almış, Ankara Radyosu'nda "Batı Müziği Yayınları Şefi" olarak çalışmış (1938 – 1940); 1940'tan sonra İstanbul'da piyanistlik ve orkestra şefliği görevlerini sürdürmüştür. İstanbul Belediye Konservatuar'ında yeni kuşakların yetiştirilmesi sağlanmıştır. İstanbul Radyosu'nda "Piyano Dünyasında Gezintiler" adlı düzenli programlar yapmıştır.

Rey, 1949 – 1960 yılları arasında orkestra şefi olarak dünyanın önemli sanat merkezlerinde konserlerini de yönetmiştir. Cemal Reşit'in bestecilik serüveni, 1926'da Türk Halk Müziği gerecinden yararlanarak yazdığı 12 Anadolu Türküsü ile başlar. 1930'lu yıllarda yazdığı operetlerle halkı çok sesli müziğe yakınlaştırmayı düşünmüştür.

1950 den sonra ise Yeni-klasikçiliğe yönelen, daha kapalı, gizemci, tasavvuf felsefesine eğilen yapıtlar yazmıştır. Çağrılış ve Fatih adlı senfonik şiirleri, bu anlayışın örneklerindendir. "Piyano ve orkestra için" Kâtibim Çeşitlemeleri (1961), Rey'in tanınmış yapıtlarındandır.

Birçok çeşit ve formda yapıtlar vermiş olan Cemal Reşit Rey'in iki senfonisi; çok sayıda senfonik şiiri ve orkestra yapıtı; "keman için" ve "piyano için" iki konçertosu, Kâtibim çeşitlemelerinin gitar için uyarlanmış biçimi olan "Gitar Konçertosu"; "viyolonsel ve orkestra için" Introduction ve Dans ile Konçertant Parçalar adlı iki Konçertant yapıtı vardır.

Suna Kan'a adadığı "keman ve yaylılar orkestrası için" Andante ve Allegro başlığını taşıyan Konçertant parçası; çok sayıda oda müziği, "şan ve piyano için" yapıtları; koro yapıtları, piyano yapıtları, marşlar, "sahne", "film" ve "radyo oyunu" için müzikleri vardır.

⁶⁶ GEDİKLİ, Necati; *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*, İzmir, 1999, s. 36.

2.2.2. Ulvi Cemal Erkin (1906 – 1972)

Düyun-u Umumiye müdürlerinden Mehmed Cemil Bey'in oğlu olan Ulvi Cemal Erkin, yedi yaşındayken İstanbul'da piyanist Adinolfi'den dersler almaya başlamış, Galatasaray Lisesi'nde öğrenim yaptığı sırada müzik çalışmalarını sürdürmüştür. 1925'te Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Paris'e gönderilen Erkin, Jean Gallon ve Isidor Philipp ile çalışmış, Nadia Boulanger'in öğrencisi olarak Paris'teki "Ecole Normale de Musique"den 1930'da mezun olmuştur. Aynı yıl yurda dönen bestecimiz, Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliğine atanmış, 1932'de ünlü piyanistimiz ve piyano öğretmeni Ferhunde Erkin ile evlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra bu kuruma piyano bölümü şefi olarak atanan Erkin, 1949-1951 yılları arasında Konservatuvarın müdürlüğünü yapmış, Ankara Devlet Opera Orkestrasını yönetmiştir.

Yapıtlarında geleneksel ezgilerin renklerini buluşçu bir kavrayışla öne çıkartan bestecimiz, Yeni-klasikçi eğilimine karşın, yeni ve dolgun bir armoniyle etkileyici ezgisel ve ritmik yapılanmayı başarılı biçimde kullanmış, parlak bir orkestralamanın yetkin örneklerini vermiştir.

İkinci Senfoni (1948-1958) ve 1966'da yazdığı "piyano ve orkestra için" Sengfoni Konçertant, tonal ya da makamsal armoni anlayışından büyük ölçüde ayrılan ileri bir müzik eğilimini sergiler.

Ulvi Cemal'in yapıtlar dizininde ilk sırayı alan "büyük orkestra için" İki Dans, 1930'da Paris'te yazılmıştır. Yurda döndükten sonra bestelediği ilk yapıtlar, "keman ve piyano için" Ninni, Emprovizyon ve Zeybek Türküsü ile "piyano için" Beş Damla'dır. "Piyano ve orkestra için" Konçertino, "büyük orkestra için" Bayram, "piyano için 11 parça" Duyuşlar, 1930'lu yılların verimi olan ve Erkin'in sanatçı kimliğini sergileyen yapıtlarıdır. Eşi Ferhunde Erkin'e adadığı Piyano Konçertosu (1942) ve "orkestra için dans rapsodisi" Köçekçe (1943), yurt dışında da seslendirilmiştir. 1. Senfoni'yi 1946'da tamamlayan bestecinin Keman konçertosu 1948'de kendi yönetimindeki Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nın eşliğinde Liko Amar tarafından seslendirilmiştir. "Köçekçe" aynı zamanda bale müziği olarak değerlendirildiği gibi, Erkin 1950'de Keloğlan adlı bir bale müziği yazmıştır. 1958'de Karl Oehring yönetimindeki Münih Filarmoni Orkestrası tarafından ilk seslendirilişi gerçekleştirilen 2. Senfoni'den sonra Erkin, Konservatuvar'ın "yaylı çalgılar orkestrası için" yazdığı sinfoniettayı izleyen "piyano için ve orkestra için" Konçertant Senfoni (1966) ve

“büyük orkestra için” Senfonik Bölüm (1969) ile değerli bir orkestra müziği mirası bırakmıştır. “Büyük orkestra için” İki Dans’tan sonra bestelediği “Soprano ve Küçük” orkestra için “Bülbül ve Ayın Ondördü” (1932) adlı yapıtındaki “Bülbül” adlı türküyü Erkin, halk ozanı Âşık Veysel’den almıştır.⁶⁷

Erkin’in oda müziği yapıtları arasında olan Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1936) ve Piyanolu Beşli (1943), çok sesli Türk Müziğinde bu alandaki yetkin örneklerdendir. Ayrıca iyi bir piyanist olan Erkin, piyano edebiyatımıza değerli yapıtlar kazandırmıştır. “Beş Damla” (1931), “Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça” (1937), “Duyuşlar” (1937, 11 parça), “Sonat” (1946), “Altı Prelüd” (1967). Ayrıca Erkin’in üç ayrı koro eseri de bulunmaktadır. Bunlar; “İki Sesli Türküler” (1936), “Yedi Türkü” (1945), “On Türkü”dür.(1963).⁶⁸

2.2.3. Hasan Ferit Alnar (1906-1978)

Küçük yaşta kanun çalmaya başlayan Alnar, kısa sürede bu çalgının ustası olmuş, 16 yaşındayken Darülmüslim-i Musiki topluluğuna kanuncu olarak girmiştir. Bu arada Saadettin Arel’den armoni, Edgar Manas’tan kontrpuan ve füğ dersleri alarak yetmiş, 1927’de açılan devlet sınavını kazanarak Viyana Devlet Müzik Akademisi ne girmiştir. Burada Joseph Marx’ın kompozisyon, Oswald Kabasta’nın orkestra şefliği öğrencisi olmuş, Akademinin yüksek bölümünü 1932’de bitirerek yurda dönmüştür.⁶⁹

İstanbul’da Şehir Tiyatrosu’nda orkestra yöneticiliği yapan bestecimiz, 1936’da Ankara’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’na şef yardımcısı olarak atanmıştır. Ayrıca, 1937’den 1946’ya değin Ankara Devlet Konservatuarı’nda kompozisyon öğretmenliği yapmıştır. Bu dönemde Carl Ebert’le Türkiye’nin ilk opera temsillerini gerçekleştirmiştir.⁷⁰

1946’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın şefliğini üstlenen Alnar, 1952’de bu görevinden ayrılmış, Konservatuar’da armoni, form bilgisi ve orkestralama dersleri vermiştir.

Bestelediği Kanun Konçertosu ile (1944-1951) ilk kez geleneksel bir çalgımıza orkestra eşliğinde “solo” görevi veren Ferid Alnar’ın en parlak yapıtları “orkestra için” Prelüd ve İki Dans (1935) ve Viyolonsel Konçertosu’dur (1943).

⁶⁷ GEDİKLİ, N; a.g.e., s. 45.

⁶⁸ SAY, A; a.g.e., s. 520.

⁶⁹ SAY, A; a.g.e., s. 520.

⁷⁰ ATAMAN, S. Y.; a.g.e., s. 51.

Viyana'ya gitmeden önce geleneksel sanat müziği kapsamında bestelediği 10 saz semaisi (1926), Bayati araban peşrev (1927), Bayati araban saz semaisi (1927) ve Segâh Peşrev (1927) vardır. İlk yapıtı, 1922'de yazdığı tek sesli bir operettir.

Geleneksel Türk Müziği kökenli bir müzikçi olarak Alnar, yapıtlarını genelde Türk Müziğine dayandırmış, yalın bir armoni kullanmıştır. Viyolonsel Konçertosu, viyolonsel için yazılmış ilk Türk konçertosu olma özelliği taşır. Alnar'ın Orkestra yapıtları (62), konçertoları (63) ve oda müziği (64) eserleri de bulunmaktadır.

Alnar'ın: "Romantik Uvertür" (1932), "Prelüd ve İki Dans" (1935), "Türk Süiti" (1936), "İstanbul Süiti" (1938) gibi orkestra yapıtları; "Viyolonsel Konçertosu" (1943), "Kanun Konçertosu" kanun ve yaylılar için konçertoları vardır.

"Trio Fantezi" (1929), "Keman ve piyano için" Süit (1930), "Yaylı Dörtlü" (1933).⁷¹ ile oda müziğinden örnekler veren Alnar ayrıca sahne ve film müzikleri de yapmıştır.

2.2.4. Ahmet Adnan Saygun (1907 – 1991)

Matematik öğretmeni Celal Bey'in oğlu olan Saygun, ilk müzik derslerini İzmir'deki İttihat ve Terakki Numune Mektebi'nde İsmail Zühtü'den almış, 1922'de Macar Tevfik Bey'le piyano çalmış, bu arada kendi kendine armoni ve kontrpuan öğrenmeye başlamıştır.

1928'de devlet sınavını kazanan bestecimiz, Paris'e giderek Eugene Borrel'le armoni, d'Indy ile kompozisyon çalışmıştır. 1931'de yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yaptıktan sonra 1934'de Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'nı yönetmiş, 1936'da İstanbul Belediye Konservatuarı'na armoni ve kompozisyon öğretmeni olmuştur. Aynı yıl ülkemize gelen Bela Barok ile Anadolu'da bir geziye çıkan bestecimiz, ayrıca değişik yörelerden halk müzikleri derlemiştir.

1939'da Halkevleri müfettişliğine ve Cumhuriyet Halk Partisi'nin müzik danışmanlığına getirilmiş, 1940'da Ankara'da "Ses ve Tel Birliği" adlı derneği kurmuştur. 1946'da Ankara Devlet Konservatuarı'nda kompozisyon öğretmenliğine atanan Saygun, 1972'ye değin bu görevini sürdürmüş, daha sonra İstanbul'a yerleşerek Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda yeni kuşakları yetiştirmiştir.

⁷¹ SAY, A; a.g.e., s. 521.

1960-1965 yılları arasında Talim ve Terbiye Kurulu üyeliği, 1972-1978 yıllarında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapan Saygun'un birkaç yapıtı 1947'den başlayarak yurt dışında da seslendirilmiştir.

Adnan Saygun, 1931 yılından sonra etnomüzikoloji alanında incelemeler yapmış, yerel müziklerimiz üzerindeki araştırmalarıyla Türkiye'yi temsil etmiştir.

Etnomüzikoloji alanındaki kitapları şunlardır: Türk Halk Müziğinde Pentatonizm (1935); Rize, Artvin ve Kars Havalisi, Türkü Saz ve Oyun Havaları (1937); Yedi Karadeniz Türküsü ve bir Horon (1938); Karacaoğlan (1952).

Yurt dışında yayınlanan çalışmaları ise şunlardır: La Musique Turque Paris (1960); Lagenie de la melodie (Budapeşte 1962); Türk Macar Müziği Üstüne Çalışmalar (Budapeşte 1964); Folk Music Research in Turkey (Bela Barok ile birlikte, Budapeşte 1976).

Öğretim alanındaki 4 ciltlik “Musiki Nazariyatı”, “Töresel Solfej” ve Toplu Solfej” gibi kitaplarının yanı sıra, Sevda – Cenap And Müzik Vakfı'nın yayınladığı “Atatürk ve Musiki” adlı bir deneme kitabı vardır.

Saygun başlangıçta geleneksel müziklerimizden geniş ölçüde yararlanmıştır. “1946'da yazdığı Yunus Emre Oratoryosu'na dek süren bu ilk dönem yapıtları ezgisel yönelimlidir, ancak uyumsal yapıyı çatkılama da oldukça buluşcudur. Yunus Emre Oratoryosu, ilk Türk oratoryosu olması bakımından önem taşıdığı gibi, çizgisel yazı ile makamsal bir uyum anlayışının birbiri içinden kaynaklanan daha bütüncül bir yapı anlayışına dönüşmesinin örneği olması yönünden de dikkat çekicidir. Bu ikinci dönemin önemli yapıtları olarak Kerem operası (1947-1952), Piyano Konçertosu (1952-1958) sayılabilir. 1958'de yazdığı 2. Yaylı Dörtlü ile Saygun üçüncü dönemine geçer. Bu son dönemde, belirgin ezgisel öğeden artık söz edilemez.⁷²

Yerel motiflerden yola çıkan ve yaratıcı süreç içinde 20. yüzyılın yeni müzik tekniklerini kullanan Saygun, aynı evrensel anlamda Türkiye için yeri doldurulamaz bir değeri simgelemektedir. Ancak onu sadece bir “besteci” olarak görmek yeterli değildir. Çünkü Saygun aynı zamanda bir “müzikolog”dur.

Saygun, çok sayıda opera ve orkestra yapıtları bestelemiştir. Ayrıca solistler, koro ve orkestra için 1946 yılında bestelediği “Yunus Emre Oratoryosu” bulunmaktadır. 1934-1943 yılları arasında “Bir Orman Masalı” isimli bir de bale besteleyen Saygun'un çok sayıda konçertoları da bulunmaktadır. Solo çalgılar için de çok sayıda oda müziği

⁷² SAY, A; a.g.e., s. 393.

eseri bestelemiştir. Başta piyano olmak üzere, keman ve viyolonsel için, şan ve orkestra için, şan ve piyano için yapıtlar ile

Operaları: Op. 9 Özsoy (1934); Op. 11 Taşbebek (1934); Op. 28 Kerem (1947-1952); Op. 52 Köroğlu (1973); Op. 65 Gılgamış (1962-1983).

Orkestra Yapıtları: Op. 1 Divertimento (1930); Op. 10 İnci'nin Kitabı (1934); Op. 13 Sihir Raksı (1934); Op. 14, Süit (1936); Op. 24 Halay (1943); Op. 29 1. Senfoni (1953); Op. 30 2. Senfoni (1958); Op. 39 3. Senfoni (1960); Op. 57 Ayin Raksı (1975); Op. 53 4. Senfoni (1976); Op. 70 5. Senfoni (1984); Op. Çeşitlemeler (1985).

Konçertoları: Op. 34 1. Piyano Konçertosu (1952-1958); Op. 44 Keman Konçertosu (1967); Op. 59 Viyola Konçertosu (1977); Op. 72 2. Piyano Konçertosu (1985); Op. 74 Viyolonsel Konçertosu (1987).

Piyano Yapıtları: Op. 2. Süit (1933); Op. 10/a İncinin Kitabı (1934); Op. 15 Sonatine (1938); Op. 25 Anadolu'dan (1945); Op. 38 Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd (1964); Op. 45 Aksak Tartılar Üzerine 12 Prelüd (1967); Op. 47 Aksak Tartılar Üzerine 12 Parça (1971); Op. 58 Aksak Tartılar Üzerine 10 Taslak (1976); Op. 42 Küçük Şeyler (1950-1952); Op. 56 "iki piyano için" Ballade (1975); Op. 73 Üç Piyano için Poem.

Solo Çalgı Yapıtları: Op. 31 "viyolonsel için" Partita; Op. 36 "keman için" Partita.

Şan ve Orkestra İçin: Op. 19 Eski Üslupta Kantat (1942); Atatürk'e Anadolu'ya Destan (1982).

Şan ve Piyano İçin: Op. 32 Üç Ballade (1955); Op. 48 Dört Ezgi (1977).

Oda Müziği Yapıtları: Op. 4 Sezişler (2 klarnet için, 1933); Op. 8 Vurma Sazlı Dörtlü (klarnet, saksafon, vurma çalgı ve piyano için, 1938); Op. 12 Sonat (piyano ve viyolonsel için 1935); Op. 20 Sonat (keman ve piyano için, 1941); Op. 27 1. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1947); Op. 33 Demet (keman ve piyano için süit, 1956); Op. 35 2. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1957); Op. 37 Trio (obua, klarnet ve arp için 1960); Op. 43 3. Yaylı Çalgılar Dörtlüsü (1966); Op. 46 Üflemeli Çalgılar İçin Beşli (1968); Op. 49 Deyiş (yaylı çalgılar için 1970); Op. 50 Üç Prelüd (iki arp için, 1971); Op. 55 Trio

(obua, klarnet ve piyano için 1975); Op. 62 Concerto da Camera (yaylı çalgılar için 1978); Op. 68 Dört Arp için Üç Türkü (1983).⁷³

2.2.5. Necil Kazım Akses (1908 – 1999)

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Akses, sanatsever bir ailenin çocuğu olarak küçük yaşta keman ve viyolonsel dersleri almış, Cemal Reşit ile armoni çalışmıştır. 1926'da İstanbul Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra bestecilik öğrenimi için Viyana'ya gitmiştir. Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'ni Joseph Marx'ın kompozisyon öğrencisi olarak 1931'de bitirmiş, öğrenimini Prag Devlet Konservatuarında sürdürmüştür: Burada Joseph Suk'un kompozisyon, Alois Haba'nın "Çeyrek ve Altıda Bir Ton Dizisi" öğrencisi olmuş, 1934'de konservatuarı bitirmiştir.

Aynı yıl yurda dönen Akses, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamış, 1936'da Ankara Devlet Konservatuarı'nın kuruluş çalışmalarına Hindemith'le birlikte katılmıştır.

Akses'in öğrencileri arasında Bülent Arel, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün vardır. Besteciliğinin ve öğretmenliğinin yanı sıra sanat kurumlarında yöneticilik de yapan Necil Kazım Akses, Ankara Devlet Konservatuarı Müdürlüğü, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Bern ve Bonn Kültür Ataşeliği, Ankara Devlet Opera Müdürlüğü gibi görevleri üstlenmiştir.

Akses'in bestecilik kavrayışı, dönemine göre yenilikçiliği temsil eder. Geleneksel renkler onun yapıtlarında dolaylı biçimdedir ve "uzak bir andırış" tan öteye gitmez. Bu özellik, bestecinin kişisel deyişi önemsediğini gösterir. En tanınmış yapıtlarından Ankara Kalesi adlı senfonik şiiri (1938-1942), ton dışı müziğe yaklaşan armoni anlayışıyla "yazıldığı tarih açısından Türkiye için oldukça ileri, cesaret isteyen"⁷⁴ bir müziktir.

"Usmanbaş, Akses'in bestecilik tekniğindeki ustalıktan söz ederken, onun orkestra yazısındaki yoğunluğa, ritim ve ezgi çizgilerinin, ritmik ve ezgisel, makamsal motiflerin çeşitliliğine, bu motiflerin birbirleriyle girift ilişkiler içinde işlenmesine eğilmiştir.

⁷³ SAY, A; a.g.e., s. 522.

⁷⁴ SAY, A; a.g.e. s. 393.

“Mate” (1933) ve “Bayönder” (1934) adlı iki operası bulunan bestecinin orkestra yapıtları şunlardır: Çiteli (Senfonik dans 1934); Ankara Kalesi (Senfonik şiir, 1942); Eskilerden İki Dans (1960); 1.Senfonî (1966); 2.Senfonî (yaylılar için 1978); 3.Senfonî (1980); İtri’nin Neva karı Üzerine Scherzo (1970); Ballade (1947); Senfonik Destan (Soprano, koro ve orkestra için, 1973); Bir Divandan Gazel (Tenor ve orkestra için 1976); Barış ve Savaş (Atatürk’ün anısına senfonik şiir 1981); 4. Senfonî (1983).

Solo çalgı ve orkestra için yapıtları: Poem (viyolonsel ve orkestra için 1930); Poem (keman ve piyano için, 1930); Sonat (flüt ve piyano için, 1933); Üçlü (yaylı çalgılar için, 1945); 1. Dörtlü (yaylılar için 1946); 2. Dörtlü (yaylılar için, 1972); 3. Dörtlü (yaylılar için, 1979).

Akses’in ayrıca şan ve orkestra için, şan ve piyano için, solo çalgı için çok sayıda yapıtı, koro parçaları ve piyano yapıtları vardır.

2.3. Musiki Muallim Mektebi

İkinci Meşrutîyet’in ilanından sonra Osmanlıdaki batılaşma çabaları şüphesiz müzik alanın da yansımıştır. Okullara müzik dersi konmuş ancak müzik derslerini vermek üzere öğretmen yetiştirecek bir kurum kurulmamış ve okullar için müfredat oluşturulmamıştı. Ders vermekte olan müzik öğretmenlerinin çoğunun yeterli eğitim ve bilgisi yoktu. Cumhuriyetin ilanından hemen sonra, müzik eğitmeni yetiştirmek amacıyla bir okul açmak için çalışmalar başlatıldı. Bu okulun amacı müzik öğretmeni yetiştirmenin yanı sıra, müzikle ilgili problemleri araştırıp inceleyerek çözüm üretmek olacaktı.

Musiki Muallim Mektebi, 1 Kasım 1924 tarihinde on iki öğrenci ile Ankara’da açıldı. Okulun genel kültür derslerini lise öğretmenlerinin ve enstrüman derslerini de Riyaseticumhur Senfonî Orkestrası ve bandodan gelen müzisyenlerin vermesi planlandı. Müdürlüğünü Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası’nın orkestra şefi olan Zeki Üngör’ün yapacağı okula, enstrüman öğretmenleri olarak da Halil Onayman ve İhsan Küncer gibi bu orkestrada görev yapan sanatçılar alındı.

Musiki Muallim Mektebi’nde batı müziği eğitimi verilecekti. Musiki Muallim Mektebi, Ankara’nın Cebeci semtinde bulunan üç kerpiç evden ortadakinde eğitim veriyordu. On iki öğrenci ile eğitime başlayan okul, kısa sürede gelişti ve okula 1927-1928 yılında yatılı öğrenci de kabul edilmeye başlandı. Bu dönemde okulun öğretmen sayısı yirmiye ve öğrenci sayısı da yetmiş dörde çıkmıştı. Daha sonraki yıllarda okulun

öğrenci kontenjanı artmaya devam etti ve 1930-1931 döneminde öğretmen sayısı yirmi dokuza ve öğrenci sayısı 107'ye yükseldi. Bu dönemde, 1925-1926 döneminde açılan sınavlar ile devlet tarafından yurtdışına gönderilmiş olan öğrencilerden bir kısmı Türkiye'ye dönerek Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenliğe başlamışlardı. Örneğin, Ulvi Cemal Erkin, Paris'te eğitim gördükten sonra 1930 yılında, Ahmet Adnan Saygun da, 1928 yılında gönderildiği Paris'ten, 1931 yılında geri döndüğünde, Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmenlik yapmaya başladılar.

Açıldığı ilk dönemde Musiki Muallim Mektebi'nin fiziki imkânları çok kısıtlıydı. Okulun durumunu şu şekilde özetleyebiliriz: “Cebecinin Hatipçayı kenarındaki eski bir tekke, yatakhane olarak kullanılıyordu; okulu dış dünyaya bağlayan taşıt aracı olarak da dört at, bir merkep, köhne bir payton, bir de yük arabası vardı. Bunlardan yük arabası, yalnız şehirden erzak taşımakla kalmazdı; Cebeci çayırının dizi aşan çamuru yüzünden öğrenciler bu araba ile onar onar yatakhaneye taşınırdı. Mektebin müdüre mahsus paytonuna da diyecek yoktu. Her tarafı sallanan bu arabanın döşemesi, şişman bir bayan öğretmeni Samanpazarı'na taşırken birden çökmüş ve ayakları yere değen öğretmen, sürücü duruncaya kadar tekerleklerin hareketine ayak uydurmak zorunda kalmıştı.”⁷⁵

Erkekler yatakhanesinde de çeşitli problemler vardı. Bir akşam öğrenciler uyurken deprem olmuş ve okulun kerpiç duvarı çökmüştü. Cevat Memduh Altar, tüm bu olanaksızlıklara rağmen eğitimin hevesle ve güler yüzle sürdürüldüğünden bahsetmektedir. Musiki Muallim Mektebi için yeni bir bina gerekli idi ve sonunda, bu yeni binanın temelleri 7 Mayıs 1927 tarihinde atıldı. Cevat Memduh Altar, bu binanın yapımına başlanmasını şöyle anlatmaktadır: “Günlerden bir gün okulun arka bahçesinde bir yabancı görmüştük; yanlarına gitmiş ve aralarındaki sarışın zatın Viyanalı ünlü mimar Prof. Egli olduğunu öğrenmiştik. Birkaç hafta sonra da arsaya: taş, kum, çakıl, kireç gibi yapı malzemesi yığılmış, toprağın direnç denemeleri yapıldıktan sonra ilk kazma vurulmuş ve kurbanlar kesilmişti.” İki yıl içinde tamamlanan bu yeni bina ilk olarak Musiki Muallim Mektebi, daha sonra da konservatuar olarak kullanıldı. Musiki Muallim Mektebi öğretmen yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir okuldu. Ancak Türkiye'de sanatçı yetiştirecek bir kuruma da ihtiyaç vardı. Bu düşünce ile 1933 yılında Milli Eğitim Bakanı Hikmet Bayur'un başkanlığında, aralarında Zeki Üngör, Ahmet

⁷⁵ SERDAROĞLU, Emine Reyhan; **Muzika-Yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2008, s. 66-68.

Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin gibi sanatçıların da bulunduğu bir uzmanlar grubu toplandı ve çalışmalara başladı. Bu toplantıların sonucu olarak Milli Musiki ve Temsil Akademisinin Teşkilat Kanunu 25 Haziran 1934 tarihinde kabul edildi. Bu kanuna göre Ankara'da kurulan Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin amacı: Ülkede bilimsel esaslar dâhilinde milli müziği işlemek, yükseltmek ve yaymak, sahne temsiline her dalında yetkin kişiler yetiştirmek, müzik öğretmeni yetiştirmek olarak belirtildi.

Bu Akademi, Musiki Muallim Mektebi, Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası ve Temsil Şubesi'nden oluşmak üzere tasarlandı. Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin Teşkilat Kanunu'na göre Musiki Muallim Mektebi, parasız yatılı ve gündüzlü olarak ilkokul sonrası eğitimi veren bir okul olacak, sınav ile kabul edilen öğrenciler, okulda ortaokul müfredatının yanı sıra teorik ve pratik müzik dersleri alacaklardı. Eğitim sırasında diğer derslerinde başarılı olup müzik derslerinde başarısız olan öğrenciler sınıflarına göre ortaokul, lise veya öğretmen okullarına parasız yatılı olarak nakledilecekti. Eğitim sırasında tüm derslerden başarısız olanların okul ile ilişkileri kesilecekti.

Musiki Muallim Mektebi'nden mezun olanlar yeteneklerine göre Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası'na, Temsil Şubesi'ne veya Orta Tedrisat Musiki Muallimliği'ne alınacaktı. Kanunda, Musiki Muallim Mektebi'ni parasız yatılı olarak bitiren öğrencilerin, parasız yatılı kaldıkları sürenin bir buçuk katı kadar bir süre devlet kurumlarında görev yapma zorunluluğu vardı. Temsil Şubesi'nin tiyatro, opera, bale ve koro kısmından oluştuğu, bu bölümde de parasız yatılı eğitim yapıldığı ve Temsil Şubesi'ne öğrenci almak için gerekli kararların Milli Eğitim Bakanlığı tarafından verileceği ayrıca belirtilmişti. Bu kanunun kabul edildiği yıl Ankara'da bir devlet konservatuvarı kurma çalışmaları başladı ve konservatuvar 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi içinde eğitime başladı. 1938-1939 öğretim yılında, konservatuvarın kurulmasında büyük rol oynamış olan P. Hindemith'in isteği doğrultusunda, Musiki Muallim Mektebi, Gazi Orta Muallim Mektebi'ne aktarıldı ve orada Müzik Şubesi olarak eğitim vermeye devam etti. P. Hindemith'in önerisi ile Türkiye'ye gelen Eduard Zuckmayer, 1938 yılında Müzik Şubesi'nin başına getirildi. Eğitimciliğinin yanı sıra piyanist ve orkestra şefi olan Zuckmayer okulun kısa sürede yapılanmasında önemli bir rol üstlendi.⁷⁶

⁷⁶ SERDAROĞLU, E. R.; a.g.t., s. 68.

Musiki Muallim Mektebi, daha sonraları adının değişmesiyle birlikte bugünkü Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü olarak eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir.

İlgili resimler ekte belirtilmiştir.⁷⁷

2.4. Riyaset-İ Cumhur Filarmoni Orkestrası

(Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası)

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, bazı dönemlerde adını değiştirmiş olmakla birlikte dünyada günümüze kadar yaşamını sürdürmüş senfoni orkestralarının en eskilerinden biri olarak bilinmektedir. 19. yüzyılın başlarında Padişah Sultan II. Mahmut döneminde başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte ülkemize giren çoksesli müzik anlayışı ve buna bağlı olarak çok sesli müzik kurumları, ilk orkestra denemelerini de beraberinde getirmiştir. Bu ilk dönemin Enderun müzisyenlerinden oluşan bandonun başına şef Manguel getirildi. O’nu Sultan Mahmut tarafından Avusturya – Macaristan İmparatorluk sarayından İstanbul’a davet edilen Guiseppe Donizetti izledi. Ünlü İtalyan opera bestecisi Geatano Donizetti’nin kardeşi olan batılı müzikçiye Sultan Abdülmecid tarafından paşalık rütbesi verildi. Donizetti Paşa daha önce kurulmuş olan çoksesli müzik topluluğunu geliştirerek, onu bir saray orkestrası haline getirdi. Bu dönemin müzik etkinlikleri, batılılaşmaya müzik alanında bir özenme olarak görünürse de, saray içerisinde gerçekleştirilen müzik, yetenekli icracılar sayesinde vasat bir Avrupa orkestrası düzeyindeydi. Donizetti Paşa’dan sonra, orkestranın yöneticiliğine sırasıyla Guatelli ve D’Arande Paşa’lar getirildi. Bu iki müzik otoritesinin Türkiye’deki çok sesli müziğin gelişmesine büyük katkıları olmuştur.⁷⁸

Sultan Abdülmecid’in sarayında kurulan “Muzıka Meşkhanesi”, daha o dönemde bir müzik öğretim kurumu, ya da bir konservatuar niteliğindeydi. Bu kurumda hemen bütün orkestra çalgılarını çalan öğrencilerin yanı sıra, opera ve bale öğretimi de yapılıyordu. Burada öğrenim gören öğrenciler, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın gelişimi çizgisinde birkaç kuşak öncesinden ele alınan Türk müzikçilerdi. 1876 yılında tahta çıkan Abdülaziz, Donizetti’nin öğrencisi olan Necip Paşa’yı başlanmış olan bu müzik hareketini sürdürmekle görevlendirdi. Bu dönemde

⁷⁷ Ek: 7-9-15-18-31

⁷⁸ GÖKÇEDAĞ, N.Levent; **Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi Ve Günümüze Yansımaları**, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s.27.

üstün yetenekleri belirlenmiş olan bazı gençler, özellikle kompozisyon eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bunlar arasında 19 yüzyılın ikinci yarısında kayda değer bir operet hareketi başlatan Dikran Çuhacıyan da vardır. Bu arada Avrupa'daki müzik yaşamına paralel örnekler sergilenmesi ve özendirici olması bakımından, Avrupa'daki ünlülerin İstanbul'a davet edilmesi gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde dünyanın en ünlü solistleri ve şefleri saraya çağrılarak kendilerine konserler verdirilmiştir.

Ayrıca dönemin bestecisi ve piyanisti Franz Liszt, Osmanlı Sarayında verdiği konser ve Padişaha yazdığı eserle Sultan Abdülmecid tarafından hazırlatılan nişanla ödüllendirilmiştir. Franz Liszt'in adını bu kapsamda özellikle belirtmek gerekir. D'Arande Paşa'dan sonra, orkestranın şefliğine Zati Bey, Saffet Bey ve Zeki Bey getirilmişlerdir. Vahdettin dönemine kadar Orkestranın adı "Muzıka-i Hümayun" idi. Sultan Mecid zamanında "Makam-ı Hilafet Muzıkası" adını aldı.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Atatürk'ün direktifleriyle bu orkestra Ankara'ya getirildi ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası olarak görevini sürdürdü. Riyaset-i Cumhur Orkestrası 11 Mart 1924'te, Ankara'da Milli Sinema binasında, Latife Hanım'ın himayelerinde tertip edilen baloda Ankara'da sahneye çıkar ve programda şef Zeki Bey'in İstiklal Marşı seslendirdi. Bu konser önceden gazetede ilan edilmiş ve halk çok ilgi göstermişti.⁷⁹

Bu topluluk sadece saray müzik topluluğu değil, halka açık konserleri gerçekleştiren çağdaş anlamda bir topluluk olarak da görev yapmaktaydı. Zeki Bey'in yönetiminde uzun süre halk konserleri veren orkestranın başına 1934 yılında Ahmet Adnan Saygun getirildi.

1935'te Atatürk tarafından yurdumuzdaki evrensel müzik icrası ve eğitimi ile buna ilişkin kurumların kuruluş programlarını yapmakla görevlendirilmiş olan Alman bestecisi Paul Hindemith'in önerisi üzerine, önemli bir orkestra şefi olan Dr. Ernst Praetorius* orkestranın yöneticiliğine getirildi. Praetorius ölümüne değin (1946) bu

⁷⁹ **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 12.

* 7 yaşından itibaren sırasıyla Emil Köhler ve Arno Helf'ten keman dersleri aldı ayrıca Otto Reubke ile kompozisyon çalıştı. 1899-1905 arası Berlin Friedrich Wilhelm Üniversitesi'nde ünlü filozof ve psikolog Carl Stumpf'un gözetiminde müzik bilimi ve müzik tarihi öğrenimi gördü. "Franchinus Gaffurius'un Ölçü Teorisi" adlı çalışması ile ödül aldı. 1906-09 arası, sonradan Leipzig Enstrüman Müzesi'ne dönüşecek olan, Köln Heyer Müzik Tarihi Müzesi'nin müdürlüğüne getirildi. 1909-12 arası Köln Operası'nın korrepitörü ve orkestra şefi oldu. 1912-13 arası Bochum Devlet Operası, 1913-14 arası Leipzig New Theater ve Breslav Devlet Operası'nın şefliğini üstlendi. Breslav'daki şeflik görevini 1922'ye kadar sürdürdü ve eşzamanla bir sene de Lübeck Devlet Operası'nda çalıştı. 1922-24 arası Büyük Halk Operası'nın ve Berlin Devlet Operası'nın şefliğine getirildi. 1924'te Weimar'daki Devlet Operaları'nın genel müzik direktörü oldu. Aynı zamanda Avrupa'da pek çok orkestrayı yönetti. Filozof

görevde kaldı ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın bir Batı Orkestrası düzeyine çıkartılmasında büyük katkılarda bulundu. Praetorius'un ölümünden sonra orkestrayı uzun yıllar Hasan Ferit Alnar yönetti. Alnar'dan sonra Amerikalı şef Robert Lawrence, 1961 yılında İtalyan Bruno Bogo, 1962'de Alman Otto Masserath ve 1963'te Gotthald Ephraim Lessing, orkestranın yönetmenliğini yaptı.

1963-1971 yılları arasında orkestranın şefliğini yürüten Lessing, topluluğu dünya ölçüsünde bir düzeye getirmekle kalmayıp, orkestranın repertuarını da büyük ölçüde genişletti. Özellikle Türk bestecilerin eserleri Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından başarıyla seslendirildi ve bu eserlerin ses kayıtları yapıldı. Prof. Lessing ayrıca orkestranın yurt dışı konserlerinde de çağdaş Türk Müziği'nin tanıtılmasına önem verdi. Bu dönemde Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Nevit Kodallı ve Ferit Tüzün gibi Türk bestecilerinin çok sayıda eseri, orkestranın repertuarına kazandırıldı.

Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrasının adı, 1957 yılında çıkartılan kuruluş kanunu kapsamında "Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası" olarak değiştirilmiştir. O günden bu güne kadar orkestra binlerce radyo-televizyon programı, gençlik konserleri, halk konserleri ve okul konserleri vermiştir. Ayrıca, Edirne'den Hakkâri'ye kadar, bine yakın yurt içi konserleri vermiş, evrensel müziğin, ülkemizde halka tanıtılması yönünde öncülük görevini yerine getirmiştir. 1972 yılından bu yana, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın yönetmenliğine birçok ünlü şef gelmiştir. Sürekli görev alan şefler arasında Fransız Jean Perisson ve Polonyalı Tadeusz Strugala sayılabilir. Konuk şef olarak da birçok önemli müzikçi orkestrayı yönetmiştir. Ayrıca Türk şeflerden Hikmet Şimşek, Gürer Aykal ve Rengim Gökmen de orkestrayı uzun yıllar yönetmişlerdir.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, 1917 yılından beri yurt dışı turnelerine çıkmış ve başarılar kazanmıştır. Bu turneler sırasıyla şöyledir;

Jean-Jacques Rousseau'nun bestelediği Le Devin du Village (Köy Kahini) adlı operasını yönetti. Kurum, seyirci ve müzikbilimi çevrelerinde saygınlık kazanmasına rağmen Nazi çevreleriyle şiddetli bir şekilde mücadele etmek durumunda kaldı. Çağdaş müziğe önem verdi. 1928'de Ernst Krenek'in 2 perdelik Jonny Spielt Auf adlı operasını repertuara alması Nazilerin tepkilerini arttırdı. 1933'te ise Paul Hindemith'in Cardillac adlı operasını repertuara alması iktidarı eline geçiren Naziler için bardağı taşıran son damla oldu. Praetorius Genel Müzik Direktörlüğü'nden istifa etti. 1935'te Berlin Devlet Operası ile sözleşme yapması siyasi baskılarla engellendi. Bunun üzerine Paul Hindemith'in de önerisiyle Ankara'ya geldi ve 1946'ya dek Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın Müzik Direktörü oldu. Beethoven'ın 9. Senfoni'sinin Türkiye prömiyerini yönetti. Ayrıca pek çok Türk bestecisini eser bestelemesi için teşvik etti ve bunların da prömiyerlerini yönetti. Hakkında Ernst Praetorius, Weimar'dan Ankara'ya adlı belgesel yapılmıştır.

1917: Sofya, Berlin, Dresden, Münih, Viyana, Budapeşte

1926: Barselona, Liverpool, Antwerp, Londra, Hamburg, Stockholm, Helsinki, Leningrad, Danzig, Kopenhag, Amsterdam, Lehavre, Marsilya, Cenova, Napoli, Venedik, Trieste, Batum, Odesa, Köstence, Varna.

1962: Tahran, Bağdat, Beyrut.

1963: Tübingen, Stuttgart, Bonn, Dusseldorf, Stockholm, Helsinki, Oslo, Mailand.

1966: Bükreş, Budapeşte, Salzburg, Sankpölten, Viyana, Münih, Bonn, Bern, Zürih.

1971: Belgrad, Maribor, Münih, Stuttgart, Karlsruhe, Russelsheim, Holmsinden, Hammeln, Kiel, Hamburg, Bonn, Leverkusen.

1974: Strasburg, Baden-Baden.

1975: Vilnius, Riga, Tallinn, Moskova.

1977: Bükreş, Cluj, Vac, Budapeşte, Gras, Viyana, Sofya, Pazarcık, Filibe.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na, konserlerinde Devlet Sanatçılarımız, İdil Biret, Suna Kan, Ayla Erduran, Verda Erman, Güher – Süher Pekinel kardeşler, Fazıl Say gibi dünyaca ünlü piyanist ve kemancılarımız başarıyla eşlik etmişlerdir.

Bu bandonun kullanmış olduğu armalar ekte gösterilmiştir⁸⁰

İlgili resimler ekte belirtilmiştir.⁸¹

2.5. Riyaset-İ Cumhur Armoni Muzikası

Türkiye'nin müzik kurumları içerisinde, geleneğini aralıksız sürdüren ve 183 yıllık geçmişi ile en eski kurumlardan biridir. Sultan II. Mahmut, Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından hemen sonra, 1826 yılında, yeni ordu ile bandonun da kurulmasını istemiştir. Bu yeni kurulacak bando hem Mehterhane'nin hem de Meşkhane'nin yerini alacaktı. Yönetimine getirilen Ahmet Bey ve şef Manguel pek başarılı olamadılar ve iki yıl sonra İtalya'dan ünlü besteci Gaetano Donizetti'nin ağabeyi Guiseppe Donizetti davet edildi. İstanbul'a, 17 Eylül 1827'de gelen Donizetti, aynı gün padişaha takdim edildi ve ertesi gün hemen çalışmalarına başladı.

Muzıka-i Hümayun-u Cenab-ı Mülükane adı ile kurulmuş olan bando yeni şefi yönetimindeki ilk konseri 19 Nisan 1829 günü bir bayram töreninde padişahın

⁸⁰ Ek: 2

⁸¹ Ek: 19-21

huzurunda verdi. Donizetti, 1856 yılında ölümüne kadar 23 yıl boyunca bu müzik kurumuna çok önemli hizmetler vermiş, bu nedenle 1854 yılında kendisine “Liva” (Tuğgeneral) rütbesi tevcih edilmişti. Onun ölümünden sonra, 1860’lı yıllarda aynı göreve atanan Guatelli Paşa, hizmetlerini 1897 yılına kadar sürdürmüş, bu dönemde Şark Üvertürü, Osmaniye Marşı, Şefkat Marşı gibi besteleriyle müziğimizin gelişmesine de katkılar sağlamış; ayrıca Mehmet Ali Bey, Faik Bey, Zati Arca, Zeki Üngör Bey gibi müzisyenlerin yetişmesinde de önemli rol oynamıştır. Bütün bu çalışmalar Türkiye’de çok sesli müziğin yerleşmesine ve gelişmesine büyük ölçüde hizmetler ve çok önemli aşmalar sağlamıştır.⁸²

Cumhuriyetin 1923 yılında kurulmasından kısa bir süre sonra, Atatürk’ün kültür ve sanat alanındaki büyük reformlarının ilk adımları arasında, 1924 yılında “Muzika-i Hümayun” Ankara’ya getirilerek Milli Savunma Bakanlığı’na bağlanmış ve Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti adını alarak İstiklal Marşımızın bestecisi Zeki Üngör yönetiminde verimli çalışmalarını sürdürmüştür. Guatelli’den sonra bu değerli kurumun başına getirilen D’Arenda Paşa (1899-1909), Saffet Atabinen (1909-1916) ve Zati Arca (1916-1924) gibi yöneticiler bu bandonun repertuarını daha da zenginleştirmişlerdir. Bu faaliyetin gördüğü takdir ve teşvikler üzerine aynı yıl Ankara’da Musiki Muallim Mektebi açılmış, böylelikle daha sonraki yıllarda kurulacak olan Devlet Konservatuvarı, Devlet Opera ve Balesi gibi bunları izleyecek diğer müzik kurumlarının ilk önemli adımı atılmıştır. 1933 yılında bandonun orkestra bölümü, Milli Savunma Bakanlığı’ndan ayrılıp Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlanarak “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası” adını almış, bando bölümü ise “Riyaset-i Cumhur Armoni Muzikası” olarak hizmetlerine devam etmiştir.

Özellikle 1933-1943 yılları arasında Yarbay Veli KANIK, 1943-1960 döneminde ise Albay İhsan KÜNÇER yönetiminde daha da gelişerek dünyanın en iyi bandolarından biri haline gelmiş, verdiği konserler ve sunduğu radyo programları ile ülkemizde çok sesli müziğin yayılmasına ve gelişmesine büyük ölçüde katkılar sağlamıştır. 1963 yılında bandonun yapısında ve görevlerinde bazı yeni düzenlemeler yapılarak ismi “Kara Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası” olarak değiştirilmiş, 1987 yılında ise diğer kuvvet komutanlıklarına mensup müzisyenlerin de katılmaları ile kadrosu genişletilerek “Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası” adını almıştır.

⁸² GÖKÇEDAĞ, N.L.; a.g.t., s. 29.

Türkiye’de Atatürk devrimlerine uygun olarak çok sesli müziğin yayılması ve sevilmesi yolundaki çalışmalarını bugün de başarı ile sürdüren bu değerli kuruluş, yurtdışında da muhtelif ziyaretler yapmıştır. Belçika, Danimarka, Avusturya, Sovyetler Birliği, Hollanda, İngiltere, Romanya, Afganistan, Amerika ve Almanya gibi ülkelerde verdiği konserlerde ve katıldığı festivallerde ülkemizi başarı ile temsil etmiştir. Türkiye’nin ve Türk Silahlı Kuvvetlerin dış dünyadaki tanıtımına da önemli katkılar sağlamıştır.

Bu bandonun kullanmış olduğu armalar ekte gösterilmiştir.⁸³

Riyaset-İ Cumhur Armoni Muzıkasında kronolojik sıraya göre aşağıdaki şefler görev yapmıştır.⁸⁴

1. Ahmet USTA (1826-1827)
2. MANGUEL (1827-1828)
3. Guiseppe DONİZETTİ (1828-1856)
4. Callisto GUATELLİ (1856-1858)
5. Bizani (1858-1863)
6. Callisto GUATELLİ (1863-1899)
7. D’Arande Paşa (1899-1909)
8. Saffet ATABİNEN (1909-1918)
9. Zati ARCA (1918-1924)
10. Osman Zeki ÜNGÖR (1924-1933)
11. Veli KANIK (1933-1943)
12. İhsan Servet KÜNÇER (1943-1960)
13. Osman Fehmi YENER (21 Mayıs-14 Temmuz 1960)
14. Orhan ORTAÇ (1960-1967)
15. Mehmet KUTAY (1967-1982)
16. Halil ÇOLAKOĞLU (1982-1989)
17. Hayati ATEŞKAN (1989-1992)
18. Çetin HAMURABİ (1992-1993)
19. Metin ARBAK (1993-2000)
20. Haluk ERTEN (2000-2005)

⁸³ Ek: 3-4

⁸⁴ Türk Silahlı Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası Komutanlığı Tanıtım Broşürü ve Türk Silahlı Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası Komutanlığı İnternet Sitesinden Alınmıştır.

21. Halil ÂŞIK (2005-)

İlgili resimler ekte belirtilmiştir.⁸⁵

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'nde ise serhanende Hafız Yaşar, hanendeler Nuri Halil, Münir Nurettin, Nuri Cemil, Abdulhalik Mehmet ve Ferit Beyler; Tamburi Refik, Neyzen Sami, Kanuni Vedat, Udi Şevki, Santuri Zühtü ve Udi Bahri Beyler yer almaktadır. Bir yıl sonra Sami Bey'in yerine Neyzen Burhanettin Bey'in katıldığı bu heyet, Atatürk'ün özel meclislerinde sürekli bulundurduğu, gezilerine iştirak ettirdiği ve birlikte şarkılar söyleyecek kadar yakın tuttuğu bir yapıdadır.

Ancak, bu heyete genel olarak bakılırsa; herhangi kalıcı, halka sunulan konserler yapısında hiçbir faaliyet göstermediği ve çok usta müzisyenlerden oluşmasına rağmen bu potansiyelin değerlendirilmediği görülmektedir. O yıllarda egemen olan ve Cumhuriyet'in asıl tercihi durumdaki Batı müziğine yönelişten dolayı, bu sanatkârlar kendilerine ve mensubu oldukları müziğe ilginin azalmasından giderek rahatsız olmuşlardır. Hafız Yaşar'ın 1930'da emekli olmasından, 1934-36 yılları arasında radyo yayınlarından Türk müziğinin kaldırılmasından ve Atatürk'ün ölümünden sonra, heyetin işlevi yavaş yavaş sona ermiştir. Yalnız heyet üyelerinden tamburi Refik Bey ve Minür Nurettin Bey'in birlikte verdiği özel ikili konserler, Ankara Türk Ocağı'nda sürmüştür. Bu ikilinin konserleri Ankaralıların yoğun ilgisini çekmiştir. Fakat Zeki Bey'in davranışları ve işi kendilerini Divan-ı Harbe verecek noktaya getirmesi bu iki sanatkârın istifa ederek İstanbul'a dönmelerine yol açmıştır.⁸⁶

⁸⁵ Ek: 8

⁸⁶ **Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 15.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ATATÜRK ve MÜZİK

Atatürk'ün siyasi, askeri dehası su götürmez bir gerçektir. Daha çocuk yaşlardan itibaren var olan düzene karşı çıkan ve bir şeylerin eksik gittiğini çözmeye çalışmıştır. Ulu Önder, kendi fırsatlarını yaratarak adeta boğazına kadar çamura batmış bir devleti, kendini kurtaracak seviye'ye getirmiş, hiçbir zaman bir başka toplumun himayesi altında yaşamamış olan büyük Türk Toplumunu bağımsızlığa taşımıştır. Atatürk tüm bu sıfatlarında yanında, iyi bir müzik dinleyicisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurduğu Cumhuriyette musikin gelişimi konusunda reform hareketleri yapmak istediği de açıktır. Bu bölüm, Atatürk'ün müzik hayatı ve müzikle ilgili görüşleri, ifadeleri ve yaptıklarından oluşmuştur.

3.1. Atatürk'ün Musikiye Yaklaşımı

Atatürk, bir müzik adamı değildi. Fakat müzik hakkındaki şu sözleri, derin bir müzik anlayışına ve zevk üstünlüğüne sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

“Birçok defa Türk Musikisinin tam haysiyetini bulamıyoruz. İşte dinlediğimiz bu musiki hakiki bir Türk Musikisidir ve hiç şüphesiz ki yüksek bir medeniyetin musikisidir. Bu musikiyi dünyanın anlaması lazımdır. Onu bütün dünyaya anlatabilmek için, bizim milletçe bu günkü dünyanın seviyesine ulaşmamız gerekir.”⁸⁷

Atatürk, Milli Musiki görüşünü de şöyle vurgulamıştır: *“Bir memleketin milli kültürü içinde, büyük yeri olan milli musiki, o memleket halkının benimsediği, sevdiği ve zevkle dinlediği musikidir. O ülke halkı bu musikide kendini bulur.”*

Atatürk'ün müzik ile ilgili düşünceleri, inceleme konusu olduğunda üç konuşması ön plana çıkmaktadır. Bunlar; 14 Ekim 1925'te İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda, 9-10 Ağustos 1928 Sarayburnu'nda ve 01 Kasım 1934'te TBMM'deki konuşmalarıdır.

1925 yılında Ege'de yirmi günlük bir geziye çıkan Atatürk, 14 Ekim 1925 tarihinde İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda öğrencilerle sohbet ederken “Hayatta musiki lazım mıdır ?” diye sorulan soruya; *“Hayatta musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat insan değildir. Eğer mevzu-ı bahis olan*

⁸⁷ CEMİL, Mesut; “Atatürk'ten Hatıralar”, Sigorta Dünyası sayı: 39-40

hayat insan hayatı ise musiki behemehâl vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut değildir. Musiki hayatın neş'esi, ruhu, süruru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i şayan-ı mütalaadır."cevabımı vermiştir.

Bu sözlerinden Atatürk'ün "Müzik ve İnsan", "Müzik ve Toplum" konularına çok daha önceden eğildiğini ve bu konularda belirli bir görüşe varmış olduğunu anlamaktayız. Konuşmasının son cümlesi ise, O'nun müzik konusunda bazı ayrımlar yaptığını göstermektedir. "Yaşamın ruhu ve her şeyi" olarak nitelendirdiği müzikte bazı özellikler aradığı anlaşılmaktadır.

Ağustos 1928 de, İstanbul Sarayburnu Parkı'ndaki gazinoda, yeni Türk alfabesi ile yazdığı notları önce bir gence okutmak istemiş, fakat genç okuyamayınca Bolu Milletvekili Falih Rıfkı Atay'a vererek okutmuştur. Notların son üç paragrafında müzik sorununa ilk kez değinmiştir.

"Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şark'ın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahne'yi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu."

"Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tahmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi işitildi."

"Bu ana kadar Şark musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçmiştir. Hepsi oynuyor ve şen şatırdırlar, tabiatın icabını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk şen şatırdırlar. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman içinde fark olunmamış ise, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak kabahattir". "İşte Türk Milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, artık Türk şendir, fitratında olduğu gibi. Artık Türk şendir. Çünkü ona ilişkin hatarnak olduğu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir".⁸⁸

Atatürk, 01 Kasım 1934 günü Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılış konuşmasında kürsüde söylediği şu sözlerle müziği ülküleştirmiştir.

"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk Musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide

⁸⁸ ORANSOY, Gültekin. "Atatürk ile Küğ" İzmir, 1985, s. 14.

değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusun ince duygularını düşüncelerini anlatan, yüksek deyişlerini, söyleyişlerini toplamak, onları genel musiki kurallarına göre işlemek gerekir, ancak Türk Ulusal Musikisi böyle yükselebilir, evrensel musiki de yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince önem vermesini, kanunun ona yardımcı olmasını dilerim.”

1935, 1936, 1937 yıllarında yaptığı TBMM’yi açılı konuşmalarında da müzik konusuna değinmiş ve müziğe verdiği önem vurgulamıştır.

Güneydoğu illerinde geziye çıkan Atatürk, 15 Kasım 1937 günü Diyarbakır’a gelmiş ve akşam saat 21.25’te Halkevinde kendisine sunulan bir gösteriyi izlemiştir. Halkevi orkestrasının dinletisi bitince locada ayağa kalkarak orkestrayı alkışlamış ve kendisine sevgi gösterisinde bulunan halka şu sözleri söylemiştir; *“Yirmi sene sonra tekrar Diyarbakır’da bulunuyorum. Dünyanın en güzel ve en modern bir binası içinde, modern nefis bir müziği dinleyerek beşeriyetin medeni bir halkı huzurunda, bu halkın evinde duyduğum zevk saadetin ne kadar büyük olduğunu elbette takdir edersiniz. Bunu kaydetmekle bahtiyarım.”*

Ulu Önder Atatürk, yıllar önce söylediği bu sözlerle Türk Müzik inkılâbının sağlam temeller kurulması gerektiğın vurgulamıştır. Türk Milletinin güçlü bir musiki potansiyeline sahip olduğunu, bu musikinın layık olduğu biçiminde, çağdaş medeniyet kurallarına göre geliştirilmesi gerektiğini söyleyerek, Türk gençliğine ve sanatına yeni ve ışıklı ufuklar açıldığı takdirde hedefe en kısa zamanda varılacağını vurgulamıştır.

Atatürk’ün yukarıdaki konuşmaları dışında 1938 yılında ölümünden 11 ay önce yazdırdığı düşünceler cumhuriyet dönemi müzik politikalarının anlaşılması için önemlidir. Isparta milletvekili Kemal Turan Ünal, Atatürk’ün 1938 yılı ocak ayının başlarında köşkte arkadaşları ile bir yemek sonrası kendisine yazarak verdiği notlardan esinlenerek Ulus Gazetesi’nin 8 Ocak 1938 tarihli sayısında **“Türk musikisi: fasıl musikisi milli musiki olamadı ve değildir.”** başlıklı bir makale yayınlamıştır.

Büyük Önder, 1934’de kamutayı (TBMM) açma nutuklarında, yeni Türk musikisine şu istikameti vermiştir: *“Garp kültürünün teknik kaidelerine uymak.”*

Genç musiki elemanlarımız bu direktife göre yetişmektedir. Garp tekniğine uygun Türk Musikisini yaratacak hazırlık, oldukça ilerlemiştir. Falih Rıfkı Atay’ın güzel tabiriyle şimdiki halde “Yeni Türk Musikisi kendi seslerini buluncaya kadar, kulakları ve zevkleri Garp Musikisine alıştırma ve ona ısındırma” devrini geçiriyoruz. Bu

devrede memleket birçok fırsatlarla garp eserlerini dinlemektedir. Musikimizin parlak istikbalini yeni istikametinde ararken ortaya kendiliğinden bir mesele çıkmaktadır. Eski musiki ne olacak? Atalarımızın his ve heyecanlarını taşıyan eserleri ne yapacağız? Bunların çoğu yalnız bir miras, bir hatıra değildir. Birçoğunun bugünkü hayatımızda da tesiri vardır. Eski musikinin ne olacağı sualine cevap verebilmek için onun dünya musikisi telakkisine göre, mahiyetini bilmeliyiz. Garp musikisinin bugünkü bünyesinde bir çokseslilik (polyphonie) vardır ve bu hal, tek sesli (monophonie) musikiden sonra gelen bir terakki meselesidir. Tek sesten maksat bir musiki parçası, birçok sazlar tarafından çalındığı zaman, her aletin birlikte çıkardığı sesin notası olmasıdır. Yahut birçok kişilerin hep birden aynı nağmeyi (ezgiyi) tekrar etmesidir. Tek ses garpta on üçüncü asra kadar yegâne musiki metodu idi. Bu tarihten sonra başlayan çok sesli musikide sesler, ayrı ayrı notalardan çıkarılarak ahenk temin edildi. Asırlar ilerledikçe bu ahenk; insan yerine aletlerle daha geniş ve daha güzel elde edildi, senfonik musiki doğdu. Ses ve alete (çalgıya) hareketlerin de iştiraki dramatik musikiyi yarattı. Musikinin ilerleyişi, sanatın felsefesi akışına da uygundur. Tabiat hadiselerinde sesler ayrı ayrı notalardandır. Kırklar, denizler, bahar, kış, fırtına, harp..... bir yığın ayrı sesle doludur. Bu sesler ancak ruhlarımızda vahdet ve ahengini bulur. Musikinin de bize tabiatı iyi ifade edebilmesi için aletlerde çok ses toplaması ve buna ahenk vermesi lazımdır. Tabiatla yaşayan ahenkleri, onun dışında kalan ruh hadiselerinde, bütün sessizliğine rağmen duymak insanlığın yüksek bir vasfıdır. En hafif neşemizden en sert ızdırabımıza kadar hislerimizin seslere tevdi edilebilecek bir iç ahengi vardır. İleri insanlık bu sessiz iç ahengi, tabiat hadiselerinde olduğu gibi çok sesli musiki ile ifade etmektedir. Bu sebeple, modern telakkiye göre “musiki, tabiatı naklederken olduğu gibi, ruhumuzun neşe ve ızdıraplarını da ifade ederken birçok ayrı sesleri ahenkleştiren bir sanat şubesidir.” İnsanlık ileri musiki tekniğine kavuşuncaya kadar tabiat ve ruh hadiselerini asırlarca tek sesle ifade etmeye çalıştı. Yukarıda değindiğim gibi ancak on üçüncü asırdan sonra esasen çok sesli olan tabiatla beşeri his ve heyecanlar, gene çoksesli musikinin ahengi içine girdi. Bu mütekâmil ifade tarzına geçilirken tek sesli musiki bir yana atılmadı. Tarihin mirası olan sesler, yeni bünyede asıl birer malzeme olarak kullanıldı. Musikisini son asırda modernleştiren memleketlerde de tek sesli musiki bu vazifeyi görmüştür. Eski musikimiz henüz tek sesli safhadadır, yeni garp tekniğinde yedi asır mahrum kalmıştır. Türk tarihinin son asırlardaki kara bahtı, birçok milli faaliyetler gibi, musikiyi de ileri gitmekten yüzyıllarca alıkoymuştur. Büyük

*kurtuluşla; her şey hayata kavuşurken musiki de kendisine yaraşan istikameti buluyor. Kemalist rejimin şiarı, Türk'e en iyiyi ve en ileriye mal etmektir. Buna musikide de tek sesten çok sese, geri metoddan ileri ve modern tekniğe geçmek yeni hayatımız için bir zarurettir. Büyük Deha; musikimizde yeni istikametini; bu ana prensip içerisinde vermiştir.*⁸⁹

Isparta Milletvekili Kemal Turan ÜNAL, Atatürk'ün ölümünün birinci yılında Atatürk'ün anısına, kendisine verdiği Milli Musiki ile ilgili notları Ulus Gazetesi'nin 10 Kasım 1939 tarihli sayısında **“Musikiye Ait Bir Not”** başlığıyla aşağıdaki notu yayınlanmıştır.

*“Eski musikiyi garp musikisine üstün çıkarmak için çalışanlar bir ufak hakikati fark edemez görünürler. Bu hakikati kısaca ifade etmek lazım gelirse, denilebilir ki bütün bu ihya işleminde ele alınan musiki parçaları Türklerin herhangi bir ayinde, şenlikte bütün maddi ve hissi kabiliyetlerini yüksek derecede kullanarak oynamalarına yarayan nağmelerdir. Bu fasıldan olan musikiyi bugünün dans parçaları gibi saymakta hata yoktur. Ancak bugünkü Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesi bulunan bir musiki murat ediyoruz. Bugünkü Türkler musikiden diğer yüksek ve hassas cemiyetlerin beklediği hizmeti bekliyor. İşte bu bakımdan klasik Osmanlı musikisini ihyaya çalışanların çok dikkatli bulunmaları icap eder. Biz bir Türk bestesini dinlediğimiz zaman ondan geçmişin intibah (uyanma) bırakması lazım gelen hikâyesini kalbimize giren oklar gibi duymak isteriz. Acı olsun, tatlı olsun bir beste dinlerken ve farkında olmaksızın hislerimizin incelenir olduğunu duymak isteriz. Bütün bunlardan başka musikiden beklediğimiz maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur. Yeni şairlerimizden, yazarlarımızdan, musiki bilginlerimizden ve bilhassa ses sanatkârlarından beklediğimiz, istediğimiz ve aradığımız bunlardır.”*⁹⁰

Atatürk, yazarak Isparta Milletvekili Kemal Turan ÜNAL'A verdiği bu notlarda; Türk Sanat, Türk Halk ve Batı Müziği ile ilgili düşüncelerini de belirtmiştir. *“Fasıl musikisi tıpkı divan edebiyatı gibi tamamen yabancı tesir altında kalmış ve sınırlı toplumun anlatım aracı olmuştur. Türk Sanat Müziğini yalnız İmparatorluğun milli zevkten mahrum münevverleri anlayabilmiştir”.* Halk Musikisinde durum aynı değildir.

⁸⁹ GÖKÇEDAĞ, N.L.; a.g.t., s. 6.

⁹⁰ GÖKÇEDAĞ, N.L.; a.g.t., s. 6.

Türk Milleti kendi ruhundan kopan nağmeleri basit sazlarla söyletmeğe tarihin verdiği vesikalara göre dünya kültürünü yarattığı uzak devirlerde başlamıştır. Milletimizin kolektif hafızası; asırlardan beri adsız çocukların yarattığı güzel eserleri kıskanç bir itina ile saklamış, değersizlerini de unutarak tasfiye etmiştir. İleri Türk Cemiyetine hitap edecek, ona milli seslerini zengin bir ahenkle verecek musiki, mutlaka modern tekniğe zengin icra vasıtalarına kavuşacaktır. Geçici heyecanlar verecek ancak basit oyunlara yarayan monoton sesler, Türk Musikisi olmaktan çıkacaktır. İptidai sazların bir kaç telinden usandırarak tekrarlanan dar ahenk yeni Türk hayatına sönük kalır.”⁹¹

“Vossische Zeitung” gazetesinin muhabiri Yahudi asıllı Alman yazar Emil Ludwig, 21-24 Mart 1930 yılında Atatürk’ün askerliği, mizacı, dine karşı tutumu, kişiliği, komutanlığı, önderliği ve Avrupa’ya karşı tutumu ile ilgili bir mülakat yapmak istemiş ve Atatürk ise bu konulardan sonra müzik devriminden bahsetmiştir. Atatürk ile

Emil Ludwig arasında şöyle bir diyalog geçmiştir:

- *Musiki İnkılâbı nedir?*

- *Montesquieu’nun “Bir milletin musikicilikte meylane ehemmiyet verilmez ise o milleti ilerletmek mümkün olmaz” sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumu görüyorsunuz.*

- *Biz garplılara göre şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti cihetinden, şarkın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa, o da şarkın musikiciliğidir.*

Atatürk, bu söze itiraz ederek şöyle demiştir:

- *Bunlar hep Bizans’tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkından işitilebilir.*

- *Bu nağmelerin ıslahı ile terraki ettirilmesi mümkün değil midir?*

- *Garp Musikisi bugünkü haline gelene kadar, ne kadar zaman geçti?*

- *Dört yüz sene kadar geçti.*

- *Bizim bu kadar zamanı beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için, Garp Musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz.*⁹²

Atatürk, inkılâpla kültür arasındaki yaşamsal bağa, “Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültürdür.” sözüyle dikkat çekmiştir⁹³. Cumhuriyetin temeli olacak kültürün

⁹¹ GÖKÇEDAĞ, N.L. a.g.t., s. 6.

⁹² GÖKÇEDAĞ, N.L.; a.g.t., s. 6.

⁹³ COŞKUN, Mehmet; **Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları Ve Türk Müzik Eğitimine Etkileri**, Gazi Üniversitesi eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008. s. 47.

niteliklerini ilk olarak, 6 Temmuz 1921 tarihinde yapılan Milli Eğitim Kongresi'nin açılışında açıklamıştır.

Atatürk burada, cumhuriyetin temeli olacak kültürün öncelikli niteliğinin, yukarıda belirtilen Türk İnkılâbı'nın amaçlarına koşut olarak, *milli* ya da başka bir deyişle *ulusal* olma gerekliliğinden söz etmektedir. Ona göre, toplumun zihinsel ve yaratıcı gücü, ancak “**milli kültür**” ile ortaya çıkarılabilir ve geliştirilebilirdi. Bununla birlikte Atatürk, cumhuriyetin 10. yılına ilişkin yazdığı tarihi nutkunda dile getirdiği, “Milli kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesine çıkaracağız.” ifadesiyle de yine yukarıda belirtilen Türk İnkılâbı'nın amaçlarına koşut olarak, milli kültürün gerçekleştirilmek istenen çağdaşlaşma hamlesinin önemli bir unsuru olduğunu belirtmektedir.⁹⁴

Atatürk, kültürü medeniyetle, diğer bir deyişle uygarlıkla eşdeğerde tutmakta ve kültürü “devlet hayatında, fikir hayatında, ekonomik hayatta yapılabilen şeylerin toplamı” olarak geniş bir çerçeve içerisinde tanımlamaktadır.

Bununla birlikte Atatürk, kültür kavramı ile ne anlatmak istediğini çoğu zaman dile getirdiği “Ben kültür anlatayım, siz medeniyeti anlayın.” ifadesiyle de açıklığa kavuşturmuştur.

Atatürk'e göre, amaçladığı *kültür değişmesinde* en büyük görev, kültürün önemli alanlarından biri olan sanata düşmektedir. Atatürk sanatı; “Sanat, güzelliğin anlatımıdır (ifadesidir).” olarak tanımlar. Sanatın, birey ve toplum yaşamında vazgeçilmez bir yere sahip olduğunu düşünür.⁹⁵

Yeni cumhuriyetin kültür yaşamında, Osmanlı'dan beri süregelen halk, popüler, geleneksel elit ve batılı elit olmak üzere dört farklı sanat anlayışı bulunmaktaydı. Atatürk'ün sanat alanında gerçekleştirmek istediği köklü dönüşüm ise, Türk İnkılâbı'nın amaçları çerçevesinde yeni bir sanat anlayışının oluşturulmasıydı. Bu anlayışın temelinde, Türk gelenekleriyle, batı çağdaşlığının uyum içinde kaynaştırılması düşüncesi yatmaktaydı. Bu yeni anlayış, kültürel alanın belirli amaçlar doğrultusunda yeniden yapılandırılması gerekliliğine yönelik bir atılım olmakla birlikte, sosyal ve ekonomik gelişmenin önünü kesen geçmişin toplumsal ve zihinsel yapısını değiştirilmesine, mantıksız düşüncelerin, batıl ve dinsel inançların ortadan kaldırılmasına dönük bir girişimi de içermektedir.

⁹⁴ COŞKUN, M.; a.g.t., s. 47.

⁹⁵ UÇAN, Ali; **Türk Müzik Kültürü** Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000, s. 56.

Atatürk, bağımsızlık ve inkılâp yolunda gösterilen çabaların, toplumsal bilince ve belleğe yerleşmesinde, dolayısıyla gelecek kuşaklar tarafından takdir edilip benimsenmesinde, sanat eserlerinin etkili anlatım gücünden yararlanılmasını düşünüyordu. Bu düşüncesini belirten sözleri şunlardır:

“Her anı vatan için, torunlarımız ve gelecek kuşaklar için şerefli olaylarla dolu, büyük bir kahramanlık menkıbesi olan Anadolu savaşlarının heyecan veren ayrıntılarını tarihin diline bırakıyorum. Fakat efendiler! Millet, milletin ruh sanatı, musikisi, edebiyatı ve bütün güzel sanatları, bu kutsi kavga için ilahi nağmelerini, sonsuz bir vatan aşkının coşkunluğu içinde daima güzel seslerle dile getirmelidir.”

Tarihin gelecek kuşaklara aktarılmasında sanat eserlerinden yararlanmayı düşünen Atatürk, inkılâbın genel düşünsel ve felsefesi altyapısının toplumsal bilince yerleşmesinde engel olabilecek her türden tutuculuğu ve gericiliği de, bireyin sanatla etkileşime girerek, yaratıcılığını ortaya koyması ve geliştirmesi istemiştir. Yeni şeyleri aramaya ve bulmaya sevk etmesi ve kendini bu şekilde ifade edebilmesi yoluyla başarısızlığa uğratmayı düşünmektedir.⁹⁶ Sanatı, birey ve toplum üzerindeki etkisinden yola çıkarak bir inkılâp alanı ve aracı olarak ele alan Atatürk, sanat dalları içerisinde yalnızca müzik hakkında görüşlerini açık bir biçimde oluşturmuş ve dile getirmiştir. Müzikle ilgili bu görüşlerden yola çıkılarak, diğer sanat dallarında izlenecek yol çizilmiş, bu dallarda üretim yapan sanatçılara bilgi verilmiş ve yol gösterilmiştir.

Atatürk, müziği insan yaşamının olmazsa olmaz öğelerinden biri olarak görmektedir. Müzik sanatının özü olan, estetik güzelliğin tınısal ve ritmik uyumla yaratılması durumuyla, aslında doğal ve sosyal çevreye uyum becerisinden ve çabasından oluşan insan yaşamı arasında benzerlikler olduğunu düşünmektedir. Atatürk’e göre, insan olmak demek, bir şekilde müzikle ilgili olmak demektir.⁹⁷

Bu görüşlerini, cumhuriyetin kurulmasının hemen başlarında, 15 Ekim 1925 tarihinde, İzmir Kız Öğretmen Okulu’nda şu şekilde açıklamıştır:

*“Hayatta musiki gerekli midir? Hayatta musiki gerekli değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlûkat, insan değildir. Eğer konuşulan hayat insan hayatı ise, musiki behemehâl vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz.”*⁹⁸ Bu sözlerine sadık kalarak, Atatürk’ün kendisi de yaşamı boyunca müzikle olan ilişkisini

⁹⁶ KAYGISIZ, Mehmet; **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s. 46.

⁹⁷ UÇAN, A; a.g.e., s. 80.

⁹⁸ KAYGISIZ, M.; A.g.e., s. 277.

kesmemiştir. Atatürk gerçek bir müzik severliğin yanında, etkin bir dinleyici, özengen bir müzik yapar ve tutarlı bir eleştirmendir.

Riyaset-i Cumhur İnce Saz Heyeti Şefi olan ve ölümüne kadar Atatürk'ün yanında hizmet etmiş bulunan Hafız Yaşar Okur'un anılarından da anlaşıldığı üzere Atatürk, zamanın siyaset, askeri ve kültür alanından önemli isimlerin de katıldığı ünlü sofralarından, farklı türlerdeki müziği eksik etmemiştir. Çoğu zaman, özellikle zamanın yaygın bilinen Klasik Türk Müziği eserlerine sesiyle eşlik etmiş; bu eserlerin seslendirilmesinde ifadeye, sözle müziğin uyumuna, ciddiyet ve düzene önem vererek, gerekli gördüğü yerlerde uyarmıştır

Aynı tarihli konuşmasında Atatürk, müziği; hayatın neşe kaynağı, ruhu, bilinci, kısacası her şeyi olarak nitelendirmiştir. Ancak bu sözlerin devamında, söz konusu nitelendirmelerin geçerliliğinin, müziğin türüne göre değişebileceğini de belirtmiştir. Tür konusu, Atatürk'ün müzikle ilgili görüşlerinin ve gerçekleştirmek istediği tasarıların özünü oluşturmaktadır. Bu dönemin uygulamalarının ele alınacağı ileriki bölümlerde de görülebileceği gibi Atatürk, yeni bir toplum yaratma düşüncesini öngören Türk İnkılâbı'nın temel amaçları yönünde, müzik alanında keskin değişim ve yeniliklerin gerekliliği üzerinde önemle durmaktadır. Bu değişim ve yeniliklerin gerekliliğini, "yeni toplum, yeni müzik" ifadesiyle vurgulamaktadır.

Atatürk'ün eğitim politikası, "Tevhide-i Tedrisat"a, yani eğitimde birlik ilkesine dayalıdır. Ülkenin her köşesinde aynı tip eğitim yapılacaktır. Bu nedenle müzikte ustadan çırağa, kulaktan kulağa geçme yoluyla öğreti yerine, notaya, kitaba ve belli akademik yöntemlere bağlı bir müzik eğitimi olmasını işaret etmiştir. Atatürk'ün Geleneksel Türk Müziği'ne tutkusunun yanında, çok sesli evrensel müziğe de son derece önem verdiği bir gerçektir. Atatürk, bulunduğu her ortamda, sanat ile ilgili konularda, çok şeyler söylemiştir. Bunlardan bazıları:

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasından ve inkılâpların gerçekleştirilmeye başlamasından itibaren, sanat ve müzik konusundaki görüşlerini, çeşitli vesilelerle ortaya koymuş, yeni Türkiye Devleti'nin gelişmesi ve medenileşmesinde, en önemli olgulardan biri olarak, sanat ve müziğimize işaret etmiştir.

"Musiki ile ilgisi olmayan yaratıklar insan değildir. Eğer söz konusu yaşam, insan yaşamı ise musiki her halde vardır. Musikisiz yaşam Zaten olamaz. Musiki yaşamın neşe'si, ruhu, sevinci ve her şeyidir. Yalnız Musikinın türü düşünmeye değer.

Devlet konservatuarının müzikte, sahnede, kendisinden beklediğimiz teknik elemanları, süratle verebilecek hale getirilmesi için daha fazla gayret ve fedakârlık yerinde olur.”⁹⁹

Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti’nin, müzik alanında, çağdaşlığı yakalayabilmesinde sarf edilen çabalar ve gerçekleştirildiği zaman, bunların çıkış noktasının ne olacağı konusunda görüşlerini şöyle dile getirmiştir: “Bir milletin musiki zevki nazar-ı itibara alınmadıkça onun yükseltilmesine olanak yoktur.” Atatürk’ün özellikle Türk Müziği’ne ilişkin ifadeleri, dönemin kültür ve müzik adamları tarafından yakından izlenerek, bu konuda yapılması gerekenler belirlenmeye çalışılmıştır. Ancak bu yapılırken, Atatürk’ün kimi çevrelerce, Türk müziği düşmanı ilan edilmesi, kimi çevrelerce de tamamen, Türk ve Doğu Müziği’yle ilgilendiği yolunda yaklaşımları ortaya çıkmıştır. Yapılması işaret edilenler yapılmayıp, kamuoyunda meseleler kelimenin tam anlamıyla çarpıtılmıştır. Birbirleriyle tamamen çelişen bu görüşleri Hafız Sadettin Kaynak, anılarında şöyle ifade etmiştir. “Atatürk’ün bu kadar zaman meclisinde bulundum. Hiçbir vakit alafranga musikiye meclubiyetini ve alakasını gösteren bir sözünü kendilerinde işitmedim. Atatürk, dans etmek için alafranga musikiyi, zevk etmek içinde alaturka musikiyi isterdi.”

Atatürk genç bir subayken, Sofya’da Askeri Ataşelik yaptığı yıllarda çeşitli konser ve opera temsillerini izleme olanağı bulmuştur. Yine bir akşam “Carmen” Operası’nı Şakir Zümre ile birlikte seyretmişlerdir. Operayı izledikten sonra tekrar otele dönmüşler ama kendisini bir türlü uyku tutmamıştır. Kalkıp Şakir Zümre’nin odasına giderek, O’na şunları söylemiştir; “*Şakir, Balkan Savaşı’nı yitirişimizin nedenlerinden birini daha bu akşam anladım. Biz Bulgarları çoban bilirdik. Bak, biz farkına varmadan, onlar nasıl ilerlemişler. Balesi Bulgar, Şefleri Bulgar... Biz bu uygarlık düzeyine ulaşamazsak, bize yaşam hakkı yok...*”

Atatürk, Sofya Askeri Ataşeliği sırasında izlediği “Carmen” operasının etkisiyle, 1934 yılında, İran Şahı’nın Türkiye’yi ziyaretini düşünerek, Türk ve İran ülkeleri arasındaki, kardeşlik ve dostluğu gösterecek, bir opera yazılması direktifini vermiştir. Bunun üzerine librettosu Münir Hayri Egeli’ye, bestesi Ahmet Adnan Saygun’a ait olan ÖzSoy Opera’sı bestelenmiştir. ÖzSoy Operası’nın, temsil edilmesi ile birlikte, müzik alanında yapılan inkılâbın amacına ulaştığı anlaşılmış, ayrıca, kardeşlik ve barış teması içeren ÖzSoy Opera’sı ile İran Şahı’na anlatmak istediği vurguyu, müzik vasıtasıyla

⁹⁹ KAMACIOĞLU, Filiz; “**Atatürk Devrimleri ve Müzik Eğitimi**”, 1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri, İzmir, 7-9 Mayıs 1984.

anlatmıştır. Saltanattan pek çok kurum devralındı, ancak Atatürk bunlardan hiçbirine “Cumhurbaşkanlığı” adını koymadı. Yalnız, senfoni orkestrasının adı “Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası”dır. Böylece, Atatürk Batı müziğinin temelini atmıştır. Atatürk, 1933 yılından başlayarak, Ankara’nın liseli kızlarını hıdrellez bahar bayramında Orman Çiftliği’ne çağırırdı. Onlara, orada Cumhurbaşkanlığı Orkestrası’nın çaldıklarını dinletir amacı onlara Batı müziğine alıştırmaktı. Atatürk, bir akşam başlıca sanatçıları, Cumhurbaşkanlığı Köşkü’ne yemeğe çağırdı. Onlara, orada Batı müziğine ait ariyeler söylettirdi. Piyanosunun üstünde, Wagner’in büstü duruyordu, çünkü Wagner, kral ve imparator rejimlerine gençliğinde baş kaldırmış bir devrimci idi.

Cumhuriyet Dönemi’nde, Batılı anlamda, ilk opera denemeleri de yine Atatürk’ün direktifleri doğrultusunda, 1934’te Adnan Soygun’un “Taş Bebek” ve Necil Kazım Akses’in “Bayönder” operaları ile gerçekleştirildi. Atatürk’ün musiki inkılâbı süresince, söylemiş olduğu sözleri, yanlış değerlendirilmiş ve radyodan alaturka denilen, geleneksel Türk Musikisi yayınlarının kaldırılması için bir işaret sayılmıştır. Böylece, yeniyi yapmadan eskiyi yıkmaya çalışan, kolaycı bir anlayışın, musiki alanında, geri tepen adımlarından biri atılmış oldu. Bu yanlışlıkların, geri tepen ve tamiri güç yaralar açan, bir başka örneği ise müzikte devrim yapılması için, tek sesli musikinin yasaklanması gayretleridir.

“Atatürk’ün direktifi üzerine, bir müddet sonra, Maarif Vekili Ağabeydin Özmen, sekiz müzisyen olarak, bizleri (Cevat Memduh Atila, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferit Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve beni) Ankara’da kongreye toplamıştı. Toplantı açılıp, nazikâne nutukların teatisinden sonra, Maarif Vekili, sevimli şivesiyle bizlere “Ey, hadi bakalım, Musiki inkılâbı yapacağımız, bunu nasıl yapacağız?” demesi üzerine, kongrede, bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı, dört saat kadar devam etti. Arada sırada, Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefonda sonra, Ağabeydin Özmen heyecanla bizlere “Paşa Çankaya’dan birkaç saattir telefon ettiriyor. Musiki inkılâbı ne yoldadır diye soruyor?” dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir tavır alınacağını, bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi, memlekette tek sesli şarkı söylemenin, yasak edilmesi gerektiğini teklif etti. Bunun üzerine zannediyorum, ben kalktım ve dedim ki, “Bir çoban, faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip, bir ikinci çoban bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?”. Nihayet, bu tasavvur eriyip gitti. Bazı işgüzarlarca, tarihi ve

geleneksel Türk musikisine, gereksiz bir düşmanlığın, yaratılmak istenildiği sıralarda, çok olumlu bazı çalışmalar da yapılmaktaydı. Bunların başında, Adnan Saygun'un Türk halk musikisi araştırmaları gelmekteydi. Saygun, başka ünlü bir halk musikisi araştırmacısı olan Bela Bartok'un bir yazısında, Türk halk musikisini, Arap ve İran müzikleri çerçevesinde, değerlendirildiğini görmüş, kendisine bir mektup yazarak, Türk halk musikisinin özgür karakterini anlatmıştı. Saygun'un yazısıyla ilgilenen Bartok, 1936'da, davet üzerine, Türkiye'ye geldi. Ankara'da üç önemli konferans verip, Adnan Saygun ile birlikte Anadolu'da, Türk halk müziği araştırmalarına katıldı. Bartok, konferanslarında, Macar halk musikisinin Asya kökenli oluşunu, bu bakımdan eski Kuzey Türk Musikisi kültürünün, bir kolu sayılması gerektiğini vurgulamış; Türklerin, Kuzey müzik kültürleriyle, Güneyin, İslami müzik kültürleri arasında, bir köprü kurmayı başardıklarını belirtmiştir. Bartok'un Türk musikisinin, tarihi önemini bu şekilde vurgulamasına rağmen, ulusallık yerine, evrensellik taraftarları, Ankara'da ağır basmaya başlamıştır. Bunun yanı sıra, esas itibarıyla, Saygun'dan pek farklı düşünmedikleri halde, onun devlet merkezinde ve Atatürk'ün gözünde fazlaca sivrilmekten gocunanlar, Saygun'un Bartok ile yakınlığına karşılık, o sırada Ankara'ya gidip gelmekte olan, Alman besteci Paul Hindemith'e yakınlaşmışlardır. Bartok Türkiye'den ayrıldıktan bir süre sonra Adnan Saygun rahatsızlanmış, İstanbul'da tedavi için Ankara'dan uzaklaşmıştır.¹⁰⁰

Atatürk'ün 1938'de ölümünden sonra, onun halk musikisi kaynaklarından yararlanan çağdaş milli musiki tezi geri plana atılmış, musiki eğitimi, yabancı hocaların yönetiminde evrensel olma iddiasında, memleketin özünden kopmuş bir yola sapmıştır. Buna geniş halk tabakalarından tepkiler başlamış, geleneksel Türk musikisini kendi radyolarında dinleyemez olanlar, benzer bir musiki için Arap radyolarının tiryakisi haline gelmişlerdir. Mısır filmleri ile ülkede yaygınlaşan Arap musiki'si, devletin kendi kaderine bıraktığı geleneksel Türk musikisini de, geniş ölçüde etki alanına almıştır. Atatürk'ün istediği yeni Türk toplumunun dinamizmine yaraşır, çağdaş bir Ulusal musiki idi. Bu musiki en güçlü ifadesini, Türk bestecilerinin büyük çaplı eserlerinde, senfonilerde, operalarda bulacaktı.

Ama Hindemith'in de telkinleriyle, ulusal musiki yaratıcılığının yerini, uluslararası sanat müziği eğitimi siyaseti almış, bunun sonucu konservatuarlar Türk musikisi özelliklerini bir kenara bırakıp, batı müziği eğitimine ağırlık vermişlerdir.

¹⁰⁰ GÖKÇEDAĞ, N. L.; a.g.t., s. 129.

Böylece orkestra konser programlarına, opera repertuarlarına, Türk bestecilerinin eserlerinin girmesi çok zorlaşmış, Türkiye’de musiki alanında yaratıcı bestecilerden çok, yabancı eserlerin icraları önem ve değer kazanmıştır. Çok sesli müzik alanındaki bu yabancılaşıma, geleneksel Türk musikisi çevrelerini de tepkici bir hale getirmiş, milliliği tek seslilikten vazgeçmeme gibi yanlış bir tefsire bağlamışlar ya da çok sesliliği Türk musikisi sazlarıyla elde etmeye çabalamak gibi başka bir çıkmazın içine düşmüşlerdir. Bir karanlık gibi görünen bu duruma rağmen Türkiye’de musiki meselesi aslında hiç de umutsuz bir durumda değildir. Bağımsız, milli, çağdaş Türkiye Cumhuriyeti’ni ifade eden bir musiki doğmuştur. Cumhuriyetin ilk musiki direktiflerini bizzat Atatürk’ten alan Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Hasan Ferit Alnar ve Ekrem Zeki Ün gibi bestecilerin eserleri, ulusal çağdaş Türk musikisinin temel taşlarıdır. Bu büyük öncülerden sonra gelen besteciler; Bülent Tarcan, İlhan Usmanbaş, Nevit Kodallı, Ferit Tüzün, Muammer Sun, Cengiz Tanç, Kemal Sünder, Yalçın Tura, Okan Demiriş, Çetin Işıközlü senfonik eserleri, sahne için müzikleri, konser parçaları ile önemli bir musiki birikimi ortaya çıkarmışlardır. Bu birikim Cumhuriyetin musiki birikimidir.

Atatürk’ün milli kültür siyaseti çerçevesi içinde bizzat tespit ettiği Cumhuriyetin musiki politikasının temel kuruluşları gerçekleştirilmiş, yaratıcı besteciler yetişmiş, büyük eserler ortaya konmuş, parlak icracılara da kavuşulmuştur. Fakat Atatürk’ün ölümünden sonra bu kuruluşlar Atatürk’ün çizdiği musikide milli olma siyasetinden uzaklaşmışlar, çağdaş ve evrensel olma kaygısı ön plana geçmiştir. Başlangıçta da belirttiğimiz gibi, bu tavır Cumhuriyet’in temel kuruluş felsefesiyle çatışan bir davranıştır. Çünkü çağdaşlık Cumhuriyet’in temel ilkelerinden biri olduğu kadar, milli olmak da aynı derecede önemsenmesi gereken öbür temel ilkedir.

Cumhuriyet’in, bağımsız milli devletin varlığının korunmasında, musikiden bir milli ruh ve memleket sevgisi yaratılmasının çok önemli rolü vardır. Atatürk’ün Musiki devrimiyle ulaşmak istediği amaç; Türk musikisini çağdaş medeniyetler seviyesine çıkararak ulusal boyuttan uluslararası bir boyuta getirmektir. Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk verdiği özgürlük mücadelesi ve gerçekleştirdiği devrimler ile yetinmemiş, Türk Halkı’nın çağın gereklerine uygun bir seviyeye hatta daha ileriye gidebilmesi için sanat ve sanatçıya değer verilmesi yolunda önemli adımlar atmıştır.

3.2. Atatürk'ün “Milli Musiki” Görüşü

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 yorumlanmıştır. O'nun büyük bir açıklıkla dile getirmiş olduğu gerçekler yanlış anlaşılmış, anlamlarından saptırılmış, resmî kurumlar dahi uygulamalarında yanlış anlaşılmalara etkisinde kalmıştır. Gerçekçi olmayan baskı politikalarının uygulanması ile Atatürk'ün görüşleri söylenmek istenenden çok farklı bir yöne çekilmiştir.¹⁰¹

Bu yanlış yönelim karşısında, müzikteki bu ters tepkinin ve baskıcı, yokedici ruhun üzerine bu konuyu Atatürk düşüncesine göre doğru anlama ve doğru yönlendirme görevini yüklenmiş olanlar, müzik eğitimcileri “milli müzik” konusuna gerektiği gibi eğilmemişler, zira müziğin kötüye gidişinin toplumun yapısında meydana getirdiği geniş tahribatın farkına bile varamamışlardır. Müziğin bir toplumun kafa yapısına şekil verecek kültür konularının belki de en başta geleni olarak değil de bir eğlence aracı gibi görülmesi, “milli müzik” projesinin ne denli büyük bir öneme sahip olduğunun anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Atatürk'ün güzel sanatlar ve musiki konularındaki görüşlerini kavrayabilmek için O'nun sadece bu konuda söyledikleri değil, Türkiye'nin kalkınması ve çağdaş uygar dünyada yerini alması için hayatı boyunca yaptıklarını ve söylediklerini bir bütün olarak düşünmek gerekir. Ancak ondan sonra Atatürk'ün “Milli Müzik” görüşü anlaşılabilir. Atatürk'ün görüşleri “milli” olanın sahiplenilmesi ve “milli” olanın Batı medeniyetinin üstüne çıkarılması gerektiğini söyler. Atatürk'ün sözlerini yanlış anlayanların ve kötü niyetle diledikleri gibi yorumlayanların karşısında doğruyu anlatmak ve doğru aktarmak gerekir.¹⁰²

Atatürk'ün modernleşme yolunda Türk ulusuna yaptığı sayısız hizmetlerden biri de, Türk Halk Müziği'nin, ulusal kültür ve güzel sanatlar açısından canlandırılmasına gelişmesine ve yücelmesine önayak olmasıdır.¹⁰³

Atatürk, daha askerî öğrenim yaptığı yıllarda, Tanzimat'la başlayan Batılı çağdaş ve millî edebiyat, sanat, kültür ve olumlu bilim akımlarını adım adım izlemiş ve 1920'de Ankara'da Millî Hükümeti kurarken çağdaş kültür, eğitim, bilim, sanat, edebiyat,

¹⁰¹ ALPAN, Necip Pehlivan; “Atatürk'ün Milli Müzik Devrimi”, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1989, s.3.

¹⁰² SAYGUN, A. Adnan; “Atatürk ve Musiki”, Sevda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1961, s. 3.

¹⁰³ ALPAN, N. P.; a.g.e., s. 15.

özellikle yaşayan özlü Türkçe, uygar Türk alfabesi ve Halk Müziği'ne ilişkin reform çalışmalarına da girişmiştir. Doğu-Batı, Klasik Türk Sanat ve Halk Müziklerinin mahiyetlerini çok iyi bilen Mustafa Kemal Paşa, 23 Nisan 1920'de kurulan ilk Millî Hükümet'in Millî Eğitim Bakanlığı'nda Kültür Dairesi kurdurtmuştur. Millî Eğitim Bakanlığı Kültür Dairesi, o yıllardan başlayarak Türk Halk Müziği'nin söz ve ezgi derlemelerini, genel toplama ve araştırmalarını yapmıştır.

Sanatı; şiir, müzik, ressamlık, mimarlık, heykeltıraşlık, dans... vs. den oluşan bir demet olarak düşünen Atatürk, 1924 yılından itibaren güzel sanatların önemini vurgulamaya başlamıştır.¹⁰⁴ 9 Ağustos 1928 akşamı, İstanbul'da, Gülhane Parkı'nda, Sarayburnu Gazinosu'nda, Türk harflerini kutlamak için Doğu ve Batı müziklerine dair iki konser düzenlenmişti.

E. Ludwig'in:

"Bu nağmelerin ıslahıyla ilerletilmesi mümkün değil midir? Diye sorması üzerine Atatürk;

"Batı müzikçiliği, bugünkü düzeyine gelinceye kadar dört yüz yıl geçmiştir, bizim bu kadar beklemeyeceğimiz kesindir." Demiştir.¹⁰⁵ 19 Şubat 1932'de eski Türk Ocakları yerine Türk Halkevleri kurulunca, gerek teorik ve gerekse pratik olarak folklor çalışmaları yoğunlaştırılmıştır. 1933'te Cumhuriyet'in Onuncu Yıldönümü vesilesiyle tarihi bir söylev veren Atatürk, millî kültür, sanat ve uygarlık konularında etkin telkinlerde ve direktiflerde bulunmuştur.³¹ 1934'te geleneksel müzik, radyolarda yasaklanır, onun yerine ulusal halk türküleri konur, halk ezgileri üzerinde incelemeler, derlemeler yapılır, halk müziği geliştirilir. Bu konular için Batı'dan "Bela Bartok" gibi büyük halk müziği uzmanları çağrılır, araştırmalar yaptırılır. Daha önce halk ve modern müzik için Avrupa'ya gönderilmiş bulunan Türk müzisyenleri ve kompozitörleri de yurda dönerek bu konularda büyük katkılarda bulunurlar. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1 Kasım 1934 tarihinde başlayan yıllık çalışmasında Atatürk, yine sanat ve müziğe değinmiştir. "Arkadaşlar! Güzel Sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne tür ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak, bundan en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide bu değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen

¹⁰⁴ ÜLKÜTAGIR, M. Fakir; "Cumhuriyet Türkiye'si'nde folklor ve Etnografya Çalışmaları", Ankara, 1972, s. 30.

¹⁰⁵ AKKOL, Mümtaz Levent; **Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset Ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 75.

musiki yüz ağartacak derecede olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musiki kurallarına göre, işlemek gerekir. Ancak bu düzeyde Türk Ulusal Musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim.

Onuncu Yıl Nutku'nda bunu şu sözlerle dile getirmiştir; *"Milli Kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyine çıkartacağız. Ülkemizi bir sınır içine alıp, dünya ile ilgisiz yaşayamayız. İleri ve uygar bir ulus olarak çağdaş uygarlık alanı içinde yaşayacağız. Bu yaşama da ancak bilgiyle, teknikle olur. Bilgi ve teknik neredeyse oradan alacağız, bunları ulusun ve her bir insanın kafasına koyacağız. Bilgi ve teknik için başka bağ, başka koşul yoktur."*¹⁰⁶

Çağdaş uygarlık, sanat ve müzik yanlısı reformcu Atatürk, bu konulara 1935, 1936, 1937 yıllarındaki yıllık konuşmalarında da devam etmiştir.

Neşe, sevinç, cesaret, umut ve erdemlik telkin eden "marşları" da takdir eden Kemal Atatürk, 26 Mart 1937'de, Ankara Halkevi'nde Bursalı gençler tarafından düzenlenen "Uludağ Gecesi"ne katıldı. Vaktiyle Selim Sırrı Tarcan tarafından İsveç'ten, yurdumuzun yaşam ve diline uyarlanan "Dağ Başını Duman Almış" Marşı'nı dinledikten sonra, onu tekrarlatmış ve 19 Mayıs 1919'dan sonraki anılarını anlatarak, bu marşın İstiklâl Savaşı'nda nasıl ümit ve cesaret veren olumlu ve tatlı bir anı olduğunu vurgulamıştır.

Falih Rıfki Atay, "Çankaya" adlı yapıtında şunları anlatır: *Burada, Devrimci Mustafa Kemal'in hayran kaldığım özelliğini anlatmalıyım; Mustafa Kemal, bir şarklının tamamıyla zıddına, kendi mizaç ve adetlerini çiğneyerek 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 Eğitim'de yalnız Batı Müzik öğretimi yaptırmıştır..."*¹⁰⁷

Musiki Muallim Mektebi Korosu'nun, okul müdürü Zeki Üngör yönetiminde köşke gidişlerinden birinde, bir gece Atatürk, çocuklara, "Manastır" türküsünü

¹⁰⁶ GÖKÇEDAĞ, N, L.; a.g.t., s. 126.

¹⁰⁷ ATAY, Fatih Rıfki; **Çankaya**, 1969, s. 377-410.

öğretmiştir. Bu, Atatürk'ün Türk Müziğine karşı beslediği yüksek sevginin açık bir delilidir.¹⁰⁸

Sahne sanatçısı Vasfî Rıza Zobu da anılarında Atatürk'ün şu sözlerini aktarmıştır; "Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan, güzel eseri Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle... Ama bir Avrupalıya, bu eseri okuyup da ona zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun... Mesela Ruslar ne yapmışlarsa, biz de Türk Musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da, sadece Batı milletlerinin hasırdan musikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim"¹⁰⁹

Atatürk, General Kâzım Özalp'e şunları söylemiştir;¹¹⁰ *"Bizler, alaturka müziğe alışmışız, ama yeni nesiller alafranga müziğe alışmalıdır"*.

Falih Rıfkı Atay'a ise "Çocuklarımızın ve gelecek nesillerin musikisi, Batı medeniyetinin musikisi olacaktır!" demiştir. "Çankaya İncesaz Takımı" başkanı, emekli Binbaşı Hafız Yaşar Okur'a da Atatürk şunları söylemiştir; "Biz Batının müziğini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim musikimiz de tüm dünyada hürmetle dinlenecek halde olmalıdır."¹¹¹ Sözlerinden de rahatlıkla anlaşılabileceği gibi Atatürk, sanat değerine sahip olan Türk ve Doğu Müziğine karşı değildi. Ancak, asırların ihmaline uğramış Türk Halk Ezgilerinin, en modern yöntem ve enstrümanlarla canlandırılıp geliştirilmesini ve meyhanelere düşmüş geleneksel Doğu ve Türk Müziğinin melankoli, gam, keder, kasavet kokan havasından kurtulmasını... istiyordu. Ve Atatürk'ün bu çabaları da yıkıcı devrim değil, yapıcı yaratıcı ve onarıcı evrim karakteri taşıyordu. Alaturka takvim yılını, hafta tatilini, ağırlık ve uzunluk ölçülerini, eskimiş ve Türk fonetiğine uygun olmayan Arap harfleriyle rakamlarını ve de fes gibi ilkelleşmiş giysileri kaldırıp, modern ve medenî bir hale getirmek birer "devrim" olabilirdi. Ancak insanların manevî dünyalarına mal olmuş, ruhlarına sinmiş fonetik ve plâstik sanatları, emir kanun ve devrim metotları ile söküp atmak, elbette ki mümkün değildi. Atatürk en bilimsel yolu seçmiştir.

¹⁰⁸ YÖNETKEN, Halil Bedii; "Atatürk Devrimleri ve Türk Müziği", Orkestra Dergisi, Mart 1969.

¹⁰⁹ ZOBU, Vasfî Rıza; "Görüşler ve Hatıralarla Atatürk", İstanbul, 1962, s. 41.

¹¹⁰ AKKOL; a.g.t., s.76

¹¹¹ ATAY, F. R.; a.g.e.s.459

SONUÇ

Tüm dünyada olduğu gibi 18. Yüzyıl Osmanlı devleti için de önemli değişikliklerin meydana geldiği bir dönem olarak anılmaktadır. Bu değişim sürecinden altı yüz yıllık bir geçmişe sahip olan Osmanlı İmparatorluğu'nun da etkilenmesi kaçınılmaz olmuştur. Sanat olgusu ise daima toplumların geçirmiş oldukları değişimlerin bir aynası durumundadır. Dolayısı ile her alanda olduğu gibi “Türk Müzik Sanatı” alanında da çalışmalar yapılması şarttır. Padişahların üstün gayreti ile Musiki alanında devrim niteliğinde icraatlar yapmışlardır. Bu çerçevede Osmanlının kültürel ve sosyal dönüşümünden musiki sanatı da payını almış, Batı Müziği Osmanlının merkezi alanlarında da olsa kendine yer edinmiştir.

Müzik alanında değişimin ve Batılılaşma çabalarının aslında II. Mahmut dönemindeki “Vak’a-i Hayriye” olayı ile somutlandığı görülmektedir. Cumhuriyet öncesi Türk Müziği alanında Batı ile yakınlaşma ifade eden bu olayın öncesinde ve sonrasında da Fransa Kralı I. Farnçois’in 1543 yılında Kanuni Sultan Süleyman’a orkestra göndermesi, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth’in Sultan III. Murat’a Org armağan etmesi (1599) bu anlayışın 16. yüzyıla kadar uzayan bir geçmişi olduğunun bir göstergesidir. 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarına gelindiğinde Osmanlı topraklarında yaşayan yabancı toplulukların kendi kültürlerinin bir gereği olarak Batı Müziği dinleyebilme arzuları üzerine Avrupa’dan opera toplulukları getirilmiş ve özellikle İstanbul’da bu operalar sahnelenmiştir. Dahası piyanist Franz Liszt ve kemancı Henry Vieuxtemps İstanbul’a gelerek padişahın huzurunda konserler vermiştir. Daha sonraları İtalyan besteci Donizetti saray içindeki Batı Müziği çalışmalarına tanık olunmuştur. Sözü edilen bu etkileşim aslında tek taraflı olmayıp, kimi Avrupalı müzisyen ve bestecilerin Türk müzik kültüründen de etkilenmeleri sonucunu doğurmuştur. Ayrıca bu etkileşim sırasında sarayda ve Muzıka-i Hümayun’da görevli müzisyenler Türk müzik geleneğine tamamen sırt çevirmemişler, aksine her ikisini bir arada yaşatmaya çalışmışlardır.

M.Kemal Atatürk İstiklal Savaşı’nın bittiği yerde Türkiye’nin çağdaşlaşma savaşını başlatmıştır. 1 Kasım 1922’de Saltanat’ın kaldırılışı ve 29 Ekim 1923’de Bu tarihten itibaren Atatürk’ün Kurtuluş Savaşından da önemli saydığı uygar dünyayı yakalama ve çağdaşlaşma savaşı artık Türk toplumunun birincil görevi durumundadır.

Türk Toplumunun yeni kimliğini benimsemesi, çağdaş insan elbisesini giyebilmesi için seçilen yol, bilim ve teknikten geçtiği kadar belki daha da fazla kültürden geçmekteydi. Temel güçlük, yeni Türk İnsanı 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 kaynaklanıyordu. Türkiye Cumhuriyeti’nin temeli kültür olmalıdır. Fakat geleneksel İslam kültürü değil, çağdaş ve laik Türk kültürü olmalıdır.¹¹²

Cumhuriyet döneminin sosyal hayata ve kültürel yapıya etkileri konusunda, kökleri Tanzimat Dönemine kadar uzanan bir sürece işaret edilmektedir. Türk Müziği Tarihi bakımından da çok önemli değişimlerin gündeme geldiği Tanzimat Döneminin Cumhuriyete geçişte çok önemli bir basamak olduğu gözlenmektedir. Konuşulan dilden, dinlenen müziğe, giyime kadar kültürel alanları etkisi altına alan Tanzimat, bir bakıma Cumhuriyet Dönemindeki devrimlerin ve kurumların temelini atıldığı bir dönem niteliğindedir.

Cumhuriyet dönemi, Mustafa Kemal ATATÜRK ile özdeşleştirilmiş ve bu dönemde gerçekleştirilen devrimlere ise “Kemalist Devrimler” denilmiştir. Kemalist devrimler içerisinde yer alan devrimlerden birisi de müzik alanında yapılan devrimlerdir. Müzik alanında yapılan ilk devrim ise 3 Mart 1924 yılında halifeliğin kaldırılması üzerine Cumhurbaşkanlığı makamına devrolunan Muzika-i Hümayun’un 27 Nisan 1924 yılında İstanbul’dan Ankara’ya getirilerek Riyaset-i Cumhur Müzik Heyeti adı altında Ankara’da çalışmalarına devam etmesidir.

Atatürk’ün kendi ifadesiyle “Musiki İnkılâbı’nın gerçekleştirilmesi yüzünü Batı’ya çevirmiş yeni Türk Devleti için çok büyük önem taşıyordu. Atatürk bir gün çevresindekilerle sohbet ederken en zor devrimin hangisi olduğunu sorar, tatmin edici bir yanıt alamayınca kendi sorusunu kendisi yanıtlar ve şöyle der:

*“En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi, şahsa önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir âleme yönelmeyi gerektirir. Bunu başarmak çok zor, ama bu yapılacaktır.”*¹¹³

Bu tespitlere rağmen, Batı Müziği-Türk Müziği olguları bakımından çok köklü değişiklikler ve yeni kararlar alınmıştır. Müzik İnkılâbı hakkındaki yalılaşıların yanlış anlaşıldığı ve bazı olumsuz tepkileri neden olduğu da görülmüştür. Eğitim

¹¹² GÜVENÇ, Bozkurt; “**Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları**” Ankara,1993, s. 59.

¹¹³ IRMAK, Sadi; “**Atatürk’ten Anılar, O Günlerden Bu Günlere Bir Bakış** “ Ankara, 1978.

kurumlarından Türk Müziği eğitimin kaldırılması ve radyodan Türk Müziği programlarının kaldırılması gibi en çok eleştiri alan uygulamalar olmuştur. Kimileri çağdaşlığımızın simgesi, Türk Müzik Devrimi'nin başlangıcı diyerek tescil ettiği, kimilerinin ise, Milli Kültür değerlerinin tahribinde yeni bir adım olarak değerlendirdiği uygulamalar günümüze kadar kültür ve düşünce dünyamızda çok önemli bir değişim, tartışma ve kamplaşmalara neden olmuştur. Yaşandığı alan Musiki alanı olmuştur.

Musiki İnkılâbı'nın en temel özelliği ise, hars-medeniyet ikileminin çatıştığı noktada yer almasıdır. Müzik alanında büyük dönüşümlerin hedeflendiği ve uygulamaya konulduğu bu süreçte, gerek yöneticiler, gerekse müzik adamları katındaki kararsızlıklar ve yanlış uygulamaların arka planında söz konusu harsmedeniyet ikileminin yarattığı sancılar bulunmaktadır. Özellikle Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti ve Türk Dili Tetkik Cemiyeti'nin de kurulması ile resmiyet kazanan, milliyet ve kimlik arayışı, müzik alanına da damgasını vurmuştur. 1930'lu yıllar, 1920'li yılların alaturka-alafranga çatışmasının resmi politika tarafından çözüme kavuşturulduğu ve temel referans ölçütünün milliliğe kaydığı bir dönem olarak ortaya çıkmıştır. Millilik kavramı Cumhuriyet Dönemi'nde o kadar çok önem kazanmıştır ki; padişahlığın kaldırılmasından sonra günün en sevilen makamlarından "Sultanîyegâh" kelimesindeki "Sultan" kelimesi "Millî"ye çevrilmiş, 1940'lı yıllara kadar plak etiketlerinde ve nota kapaklarında "Millî Yegâh" adı kullanılmıştır.

Cumhuriyet Türkiye'si'nde tüm kurumlar değiştirilirken müziğin de değiştirilmesi, adeta bir suyun yatağının değiştirilmesi gibi bir süreç yaşanmıştır. Kökleri çok eskilere dayanan bir geleneğin yön değiştirmesi Musiki İnkılâbı ile doğal değişim sürecinin birdenbire hızlandırılmaya çalışılması anlamına geliyordu. Türkiye'deki müzik devrimi, Osmanlı Müziği'nin tabii gelişimine müdahaledir ve bu anlamsız devrimlerin köklü, gayritabiî ve olumsuz bir müzik değişimi anlamına geldiğini, işin erbabı bilmektedir.

Bir ülkedeki tüm sosyo-kültürel yapının adeta bir aynası durumunda olan müzik olgusunun yeni kimlikle ortaya konulması kimi görüşlere göre sebepsiz değildir. Cumhuriyet döneminde, batılılaşma hareketleri toplumu her şeyi ile değiştirmeyi amaçlayan tam bir toplumsal dönüşüm projesi olarak gündeme getirilmiş, gündemin ilk sıralarını müzik teşkil etmiştir. Yeni medeniyet, mevcut kültürel unsurların tespitine yönelik çalışmalar esnasında, gündemin en ağırlıklı konusunu musikin oluşturması şüphesiz özel bir sebebe dayanmaktaydı. Çünkü musiki, ait olduğu toplumun kültür ve

medeniyet kodlarına ilişkin en doğru ölçüleri bünyesinde taşıdığı kadar, toplumsal değişim ve başkalaşmaların da öncelikle yankı bulacağı kültür alan olma özelliğine sahiptir. Türkiye’de Cumhuriyet döneminde, müzik alanında esas olarak görülen şey; resmi makamların, devletin, merkezi organlarına çeşitli biçimlerde, sürekli olarak müziğe müdahale etmeleridir. Bu müdahalelerin en üst noktası, Musiki İnkılâbı adı altında ortaya çıkmasıdır.

Geçmiş tarihe bakıldığında, ne bir resim inkılâbı, ne bir mimari inkılâp, ne de edebiyat inkılâbı diye bir şey duyulmamıştır. Fakat müzik alanına sürekli müdahaleler olmuş ve istenen müzik türleri, istenmeyen müzik türleri, teşvik edilen müzik türleri, men edilmek istenen müzik türleri olmuştur. Müzik dünyası Cumhuriyet dönemi boyunca sadece 1920’ler, 1930’lar değil bütün dönemlerde mutlaka birileri tarafından belli bir yöne kanalize edilmeye çalışılmıştır. Kimi görüşlere göre musiki inkılâbının ortaya koyduğu gerçek Türk Toplumunu kökleriyle olan bağının zayıflamasına sebep olmuş ve günün ideolojisine tam bir uyum içinde olmuştur. Musiki inkılâbının temeli Tanzimat Dönemi’ne dayanmaktaydı. Bunun tek amacı ise yaşanılan medeniyetin değiştirilerek daha üst noktalara getirilmesi idi. Her zaman inkılâplar yapılırken, toplumun en üst seviyesinde bulunanlar yani aydınlar, askerler ve üst düzey sivil bürokratlar Türk Toplumunun medeniyet dairesini değiştirmek için merkezi otoritenin güçlerini kullanmaya çalışmışlar ve bu tarz düşünceler tarihin bütün dönemlerinde var olmuştur. Bu tür değişimlerde musikiyi seçmelerinin amacı ise toplumu geçmişe bağlayan bağlarında biriside musikidir ve bu bağlar zayıflatıldığı zaman hatta koparıldığı zaman her değişimin kolaylıkla yapılması mümkün olacaktır.

İlk planda bütün karşı çıkmalara rağmen musiki devre dışı bırakılır ve toplumun eski alışkanlıkları yasaklarla kullanılamaz hale getirilir, çünkü her zaman bütün toplumlarda yapılacak yeniliğe uyum sağlanabilmesi için mutlaka eski alışkanlığın unutturulması zorunludur. Cumhuriyet döneminde yapılan müzik inkılâbının amacı ise geçmişin ağır klasik eserlerinin yerine yeni müzik anlayışını “medeniyetin yeni tınısı” olarak topluma benimsetmektir. Musiki inkılâbı olarak nitelenen ve esas olarak geleneksel Türk Musikisi’nin öğretiminin ve radyolarda yayınlanmasının yani yeniden üretilmesinin yasaklanmasını içeren resmi müdahalenin pekiştirilmesi ve bu çerçevede müziğe dayalı yeni bir kimlik arayışının bu dönemde olmasının tesadüf olduğu düşünülmemelidir. Atatürk’ün kimlik ve aidiyet oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir önem vermesi ve bu alanı bir inkılâp konusu haline getirmesinin ardında yeni bir

ulus-devlet inşasında ona milli, türdeş ve aynı zamanda da medeni bir tını verecek bir arayış söz konusu olmuştur.

Cumhuriyet döneminin başlarında Türk ve Batı Müziği eğitimi birlikte verilirken daha sonraları “Muasır Medeniyet” ve Musiki İnkılâbı” çalışmaları Geleneksel Türk Müziğine adeta bir darbe indirmiştir. Daha ilk adımda Türk Müziği yükselen değer Batı Müziği karşısında yenik duruma düşmüştür. Yukarıda sözü edilen müzik olaylarına ilişkin Atatürk’ün ifadelerinin elbette önemi büyüktür. Atatürk’ün konu ile ilgili görüşleri şu şekildedir:

“Ne yazık ki, benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da bir zevk vermeğe imkân var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestraları ile çaresi her ne ise. Biz de Türk Musikisini Milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim, yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözümü, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.”

Türkiye’de, Türk Musikisi eğitime resmen son verilmesinin ardından, Dâhiliye Vekâletinin, 3 Kasım 1934 tarihli emriyle Türkiye Radyosu’nun yayınlarından da Türk Musikisinin tamamen çıkarılması, sanata ve müziğe indirilmiş başka bir öldürücü darbe olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti sınırları içerisinde, Türk müziği eğitiminin kaldırılarak Batı Müziği eğitiminin uygulamaya konmasının ardından dünya ile tek iletişim imkânını bulan halk, artık kendi radyosundan Türk Müziğini de dinleyemez olmuştur. Kendi radyosunda kendi musikisini bulamayan halk, ona en yakın musikiyi, Arap Musikisini dinlemeye başlamıştır. Hatta Güneydoğu Anadolu Bölgesinde Halk Musikisinin içine kadar sızmayı başarmıştır. Bazı Türk musikişinasları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü musikilerini Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslupta yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar. Musiki İnkılâbı döneminde Radyolardan Türk Musikisinin yasaklanması nedeniyle toplumun Arap radyolarını dinlemeleri ve bu sebeple oluşan talep nedeniyle Arap Müzikleri üzerine Türkçe sözler giydirilerek oluşan müzik türü 1970’lerden günümüze kadar ortalığı kasıp kavuran Arabesk müziğin temelini oluşturur.

1 Kasım 1934'te Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Atatürk'ün verdiği demecin arkasından, 6 Eylül 1936 tarihine kadar süren yasak yine ilginç olayların cereyan etmesiyle son bulmuştur. Pek çok görüşe göre bu yasak yalnızca “Geleneksel Türk Müziği” türü için geçerli olmuş, bu yasak kapsamına Türk Halkının öz müziği olduğu gerekçesiyle “Türk Halk Müziği” alınmamıştır. Ancak Türk Müziği yayınlarının yeniden radyolarda duyulabilmesi için vesile olan türün “Türk Halk Müziği” olduğu konusunda anekdotlar vardır.

Cumhuriyet döneminde “Müzik Devrimi”nin politika olarak yürütülmesi, 1950 yılındaki iktidar değişikliği ile sona erdi. Çokseslilik bir devlet amacı olmaktan çıkıp, Batılı ülke görünümü vermek için başvurulmuş “araç” öğelerden biri olarak değerlendirilmiştir. Devlet, çoksesli müziğe, Türkiye'nin uygarlık yolunda ilerlediğinin bir kanıtı olarak zaman zaman kurumsal ölçüde ilgisini sürdürdü. Özellikle Ankara, İstanbul, İzmir opera ve senfonilerine ödenekler sağlamayı, yurtdışına müzik eğitimi alanında öğrenci gönderilmesi programına devam etti. Ancak bu çaba, var olan kurumların ayakta kalmasından öte, geliştirme ve yenileştirmeye yönelik çalışmalar değildi. Özellikle halkın çok sesli müziği benimsemesine yönelik hiçbir önlem alınmadığı gibi, örgün eğitim kurumlarında başlatılan geliştirme ve yenileştirme çabaları da sürdürülemedi.

1964 yılında TRT'nin kurulmasıyla, radyo ve televizyon yayınları hükümet denetiminden çıkarıldı. Bir kısım müzik eğitim kurumları, Milli Eğitim Bakanlığı'nda kalırken, diğer kalanlar Kültür Bakanlığının yetki alanına alındı. 1982 yılında Konservatuarlar, Üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültelerine bağlanırken; seslendirme ve icra kurumları Kültür Bakanlığına bırakıldı. Kurumların bu yönetsel farklılıkları eşgüdümlü olduğundan çalışmayı engelleyecek niteliktedir. Özellikle son yıllarda Müzik eğitimi açısından çok yol alındı diyebiliriz. Çünkü şu anda hemen hemen her üniversitenin konservatuarı yâda müzik eğitim fakültesi bulunmakta, ayrıca önceleri sadece üniversite düzeyinde müzik eğitimi verilmesine rağmen şu anda Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri açılarak müzik eğitimi lise düzeyine indirgenerek, üniversite eğitimine alt yapı hazırlaması açısından çok önemli bir gelişme olmaktadır.

Geçmişte, opera ve bale Türkiye'de sadece bir kaç ilde gösteri yapabiliyorken, günümüzde Türkiye'nin bütün illerinde gösteriler yapılmaktadır. Türkiye'nin büyük birçok kentinde kurulan senfoni orkestraları, bulundukları kent halkına ve turneler vasıtasıyla da bütün ülke halkına konserler vermektedirler. Günümüzde sahne ve

seslendirme gruplarının sayısal olarak artmasına karşın, bir müzik piyasasının olmayışı, son on yılı daha olumsuz bir şekilde etkilemiştir. Özel televizyonların ve radyoların sayılarının artması, bu radyo ve televizyonlardaki yayın niteliklerinin denetlenememesi, müzik pazarındaki satışa yönelik kaygıların ön planda tutulması, Türkiye’deki müzik karmaşasının yaşanmasına neden olmuştur.

Osmanlı Devletinden devir alınan müzik kültürü çağdaş medeniyetler düzeyinde değil idi. Osmanlının batılaşma hareketleri başladıktan sonra yapılan yenilik hareketleri müzik alanında da büyük bir gelişime neden olmuştur. Padişahların üstün gayretleriyle Türk toplumuna tamamen yabancı olan bir müzik türü ortaya çıktı. Tabi halkın ilk başlardan bu müzik türünü kabullenmesi söz konusu da değildir. Fakat aynı şey saray için geçerli değildir. Saraydan çıkan batı müziği hızlı bir şekilde toplumdan yayılırken Türk insanı artık bu müzik türünü benimsemeye başlamıştır. Özellikle yeni kurulan Türkiye Cumhuriyetini lideri batı müziğini gelişimi için son derece önemli adımlar atmıştır. Tezimizin gelişme kısmında da bahsettiğimiz gibi en zor inkılâbın musiki inkılâbı olacağıdır. Nitekim öyle de olmuştur.

Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk, Türk ulusu her zaman muasır medeniyetlerin üstüne çıkarmayı hedeflemiştir. Bunun için gerek siyasi gerek ekonomik gerek ise kültürel yönden yenileler yapmıştır. Ulu Önderin Batı Müziğine ilgisi daha küçük yaşlardan başlamış ve kurmuş olduğu ülkede en iyi müzik türünün batı müziği olacağına inanmıştır.

“ Musiki ile ilgisi olmayan yaratıklar insan değildir. Eğer söz konusu yaşam, insan yaşamı ise musiki her halde vardır. Musikisiz yaşam zaten olamaz. Musiki yaşamın neşe’si, ruhu, sevinci ve her şeyidir.” M.Kemal ATATÜRK

KAYNAKÇA

- AKKOL, Mümtaz Levent; **Türkiye’deki Modernleşme Sürecinde Müzik**, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Anabilim Dalı Siyaset Ve Sosyal Bilimler Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008.
- AKSOY, Bülent; **Avrupalıların Gözünden Osmanlıda Musiki**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- ALPAN, Necip Pehlivan; **“Atatürk’ün Milli Müzik Devrimi”**, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 1989.
- ALTAR, Cevat Memduh; **Opera Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, cilt 2
- ARKONAÇ, A. Sibel; **Sosyal Psikoloji**, Alfa yayınları, İstanbul, 2005
- ATAMAN, Sadi Yaver; **Atatürk ve Türk Musikisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991,
- AYBARS, Ergün, **“Türkiye Cumhuriyeti Tarihi”** Cilt I İzmir, 1986.
- BAYDAR, Evren Kutlay; **Osmanlı’nın Avrupalı Müzisyenleri**, İstanbul, 2010.
- BORAK, Sadi; **Leyla Saz; Haremin İçyüzü**, Milliyet Yayınları, Tarih Dizisi: 36, İstanbul, 1974.
- CEMİL, Mesut; **“Atatürk’ten Hatıralar”**, Sigorta Dünyası sayı: 39-40.
- COŞKUN, Mehmet; **Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları Ve Türk Müzik Eğitime Etkileri**, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008
- Cumhuriyetin Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999
- ÇAMBEL, Perihan; **“Atatürk, Evrim, Devrim ve Müzik”**, 9. Türk Tarih Kongresi Bildirileri, TTK yayınları, Ankara, 21-25 Eylül 1981.
- DELEON, Jak; **Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1988.
- DEMİR, Mehtap; **Müzik ve Sosyal Etkileşim**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.
- DURGUN, Şenol; **Devletçi Gelenek ve Müzik**, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005.
- GAZİMİHAL, **Mahmut Ragıp**; **Türk Askeri Muzıkları Tarihi**, İstanbul, 1987.

- GEDİKLİ, Necati; **Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği**, İzmir,1999.
- GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esasları**, Kadro Yayınları, İstanbul, 1996.
- GÖKÇEDAĞ, N.Levent; **Atatürk Dönemi Müzik İdeolojisi Ve Günümüze Yansımaları**, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007.
- GÜNAY, Edip; **Müzik Sosyolojisi**, Bağlam yayınları, İstanbul, 2006.
- GÜVENÇ, Bozkurt; **“Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları”** Ankara,1993.
- IRMAK, Sadi; **“Atatürk’ten Anılar, O Günlerden Bu Günlere Bir Bakış “** Ankara, 1978.
- İLYASOĞLU, Evin; **Yirmi Beş Türk Bestecisi**, Pan Yayınları, İstanbul, 1989.
- KAMACIOĞLU, Filiz; **“Atatürk Devrimleri ve Müzik Eğitimi”**, 1. Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu Bildirileri, İzmir, 7-9 Mayıs 1984.
- KAYGISIZ, Mehmet; **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000.
- KÜTAHYALI, Önder; **“Muzika-i Hümayun”**, Çağdaş Müzik Tarihi, İstanbul, 1984.
- ÖZGÜVEN, Vahit; **“Ulusal Musiki”**, Fikirler Cilt 5 Birinci Kanun, 1934.
- ÖZTUNA, Yılmaz; **Türk Müziği Ansiklopedisi**, Cilt 1, İstanbul, 1970.
- REFİĞ, Gülperi; **“A.Adnan Saygun ve Geçmişten Geleceğe Türk Musikisi”** Ankara, 1991.
- SAY, Ahmet; **Müzik Tarihi**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1997.
- SAYGUN, A. Adnan; **“Atatürk ve Musiki”**, Seveda- Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1961.
- ELANİK, Cavidan; **Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni**, Doruk Yayınları, Ankara, 1996.
- SERDAROĞLU, Emine Reyhan; **Muzika-Yı Hümayun’un Kurulmasından Günümüze Türkiye’de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin**, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2008.
- SEVENGİL, Ahmet; **Saray Tiyatrosu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970.
- SEVENGİL, Refik Ahmet; **Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız**, İstanbul, 1969.
- TURA, Yalçın; **“Türk Musikisinin Meseleleri”** Pan Yayıncılık, İstanbul, 1988.
- UÇAN, Ali; **Türk Müzik Kültürü** (Birinci Baskı), Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2000.

ÜNGÖR, Etem Ruhi; **Türk Marşları**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1966.

YÖNETKEN, Halil Bedii; “**Atatürk Devrimleri ve Türk Müziği**”,Orkestra Dergisi, Mart 1969.

ZOB , Vasfî Rıza; “**Görüşler ve Hatıralarla Atatürk**”, İstanbul, 1962.

KRONOLJİ

1808 II. Mahmut tahta çıkışı.

- 1826 Yeniçeri Ocağı kaldırılıyor. Yeni ordu ile birlikte bando kurma çalışmaları başlıyor.
- 1828 (17 Eylül) Guiseppe Donizetti İstanbul'a geliyor. Muzıka-yı Hümayun'un kuruluyor.
- 1831 Bosco, Naum'un arazisi üzerine tiyatro kuruyor.

1839 Abdülmecit tahta çıkışı.

- 1840 Bosco, Galata'da tiyatro açıyor.
- 1844 Naum, Bosco'nun tiyatrosunu alıyor. Naum Tiyatrosu açılıyor.
- 1846 Naum Tiyatrosu yanıyor. C. Guatelli sarayda konser veriyor ve sarayda çalışmaya başlıyor. Kızlar orkestrası ve kız bale grubu oluşturuluyor.
- 1847 (Haziran) F. Liszt sarayda konser veriyor.
- 1848 Naum Tiyatrosu tekrar açılıyor. H. Vieuxtemps sarayda konser veriyor.
- 1852 Naum Tiyatrosu'na on yıllık imtiyaz veriliyor.
- 1856 Guiseppe Donizetti vefat ediyor. C. Guatelli, G. Donizetti yerine Muzıka-yı Hümayun'da şef oluyor.
- 1858 Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nun yapımına başlanıyor.
- 1858 C. Guatelli görevden ayrılıyor yerine B. Pisani geliyor.
- 1859 (12 Ocak) Dolmabahçe Saray Tiyatrosu açılıyor.
- 1859 Necib Paşa'nın Muzıka-yı Hümayun'un komutanıyken, C. Guatelli bandonun, B. Pisani temsil bölümünün başına geliyor.

1861 Abdülaziz tahta çıkışı.

- 1862 Naum Tiyatrosu'na beş yıllık imtiyaz tanınıyor.
- 1863 Dolmabahçe saray tiyatrosunda çalışmalar duruyor. Saray tiyatrosu yanıyor. Saray orkestrası kaldırılıyor.
- 1865 Necib Paşa görevinden alınıyor yerine Muzıka-yı Hümayun komutanı Hacı İbrahim Paşa oluyor.
- 1867 Abdülaziz, Paris Fuarı için yurtdışı gezisine başlıyor. Avrupa gezisinden sonra saray orkestrası tekrar kuruluyor.

- 1868 Gedikpaşa Tiyatrosu kuruluyor.
- 1870 Naum Tiyatrosu yanıyor ve bir daha yapılmıyor. Gedikpaşa Tiyatrosu on yıllık bir imtiyaz alıyor.
- 1871 (24 Aralık) Kahire'de *Aida*'nın (G. Verdi) ilk gösteri yapılıyor.
- 1874 Opera Tiyatrosu açılıyor.

1876 II. Abdülhamit tahta çıkışı.

- 1876 Necib Paşa tekrar Muzıka-yı Hümayun komutanı oluyor. C. Guatelli şeflik görevi yapıyor.
- 1878 (20 Mayıs) Suavi Vakası'ndan sonra Muzıka-yı Hümayun'un kadrosu azaltılıyor.
- 1880 D'Arenda Paşa sarayda çalışmaya başlıyor. D'Arenda Paşa'nın gelmesinden sonra orkestrayı C. Guatelli törenlerde idare ediyor. Saray bandosunun şefliği Mehmet Ali Bey'e veriliyor.
- 1881 Sarayda Türkçe oyunlar ve operetler oynanmaya başlıyor. Tophane Okulu ve Mızıkası kuruluyor.
- 1882 Güllü Agop sarayda çalışmaya başlıyor.
- 1883 Necib Paşa vefat ediyor.
- Süleyman Paşa, Muzıka-yı Hümayun komutanı oluyor.
- 1886 Saffet Atabinen eğitim için Paris'e gönderiliyor.
- 1888 Bahriye Tersane Sanayi Okulu Bandosu kuruluyor.
- 1889 Yıldız Saray Tiyatrosu yapılıyor.
- 1895 Zati Bey sarayda çoksesli koro kuruyor.
- 1896 Askeri Dikimhane Mızıkası kuruluyor. Çoksesli koro Abdülhamit'in tahta geçişi kutlamalarında yer alıyor.
- 1897 Çoksesli koro dağılıyor.
- 1898 Stravolo ailesi saraya geliyor. Muzıka-yı Hümayun'un bünyesinde opera/operet heyeti kuruluyor. Bu dönemde Muzıka-yı Hümayun komutanlığını Neşet Paşa yapıyor.
- 1899 C. Guatelli vefat ediyor. C. Guatelli'nin vefatından sonra D'Arenda Paşa orkestranın daimi şefi oluyor.
- 1900 Askeri Dikimhane Mızıkası dağılıyor.
- 1905 Ertuğrul Mızıkası kuruluyor.

- 1908 II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Muzıka-yı Hümayun'daki müzisyenlerin kadroları düşürülüyor.

1909 Mehmed Reşad tahta çıkışı.

- 1901 Milli Osmanlı Operet Kumpanyası çalışmaya başlıyor.
- 1909 D'Arenda Paşa geri dönüyor. Tophane Okulu ve Mızıkası dağılıyor Muzıka-yı Hümayun'un kadrosu orduya alınıp Çanakkale Savaşı'na gönderiliyor.
- 1910 Darülaceze Mızıkası kuruluyor. Milli Osmanlı Operet Kumpanyası kuruluyor.
- 1914 (27 Ekim) Dârülbedayi'nin resmi açılış töreni yapılıyor. Saray bandosu tekrar yapılandırılıyor.
- 1915 Muzıka-yı Hümayun'un askerlerinin bir kısmı Çanakkale Savaşı'na gönderiliyor.
- 1915 Darülaceze Mızıkası Adapazarı'na taşınıyor.
- 1916 (14 Mart) Dârülbedayi'nin müzik bölümü kapanıyor.
- 1916 Darülelhan açılıyor. Bahriye Musiki Mektebi açılıyor.
- 1917 Muzıka-yı Hümayun komutanı Salih Bey.
- 1918 Saray Orkestrası Zeki Üngör'ün şefliğinde Avrupa turnesine gidiyor.
- 1918 Saray Orkestrası, İstanbul'da L'Union Française'de halk konserleri vermeye başlıyor.
- Saffet Atabinen Muzıka-yı Hümayun'dan ayrılıyor.
- 1920 İstanbul Operet Heyeti kuruluyor.
- 1922 İstanbul'da Sahir Operet'i kuruluyor.

1923 Cumhuriyetin İlanı.

- 1923 Dağılan Sahir Operet'i yerin Hale Operet'i kuruluyor ama kısa süre sonra dağılıyor.
- 1924 Bahriye Mektep Bandosu ve Orkestrası kuruluyor
- 1924 Muzıka-yı Hümayun'un eski kadrosu Ankara'ya getiriliyor ve Riyaseticumhur Musiki Heyeti adını alıyor.

EKLER

Ek 1: Osmanlı Devleti memurlarından Daski Efendi'nin kızı Melek Kurin'in Osmanlı Eğitim Bakanlığına yazmış olduğu mektup;

Maarif Nezaret-i Aliyyesine

Ma'rüz-ı cariyeleridir ki

Paris Sefâreti'nden Hâriciye Nezâreti'ne irsâl edilüb 11 Teşrînievvel sene 1324 tarihli ve yirmi baş numero ile nezâret-i âliyyelerine tevdi' kılınan tahrîratda izâh u Beyân kılındığı vechile memurin-i kadime-i Devlet-i Aliyye'den birinin kerimesi olan müsted'iyye câriyeler Paris'de musiki tahsiliyle iştigâl idüb piyanonun sunûf-ı aliyyesinden Paris şehrinin birinci mükâfatına nailiyyetle ve solfej tasdiknâmesi istihsâle muvaffak olmuştur. Müktesebâtımı tevsî' ve tezyid ve ikmâl için hadd-i azami olarak iki sene Paris'de ikâmetim içab ediyor ise de pederimin mağduriyetinden naşı bu bâbda lazım gelen masârif-i zaruriyyeyi tedarike imkân olmadığından avdetimde Darülmuallimat ve saire inas mekatibinde piyano talim eylemek üzere ulum-i muhtelifede ikmal-i için nezâret-i celîleleri canibinden Avrupa'ya i'zâma karar verilen talebe a'dâdına idhalime müsaade-i aliyyelerinin bî-dirîğ buyurulması babında emr ü ferman hazret-i men- lehu'l-emrindir.

Fi 7 Zilkade sene 1326 ve fi 18 Teşrinisani sene 1324

Memürin-i Devleti Aliyye'den Daksi Efendi'nin kerimesi Melek Kurin

Bugünkü Türkçe ile:

Eğitim Bakanlığı'na

Cariyelerinin maruzatıdır.

Paris Büyükelçiliği'nden Dışişleri Bakanlığı'na gönderilip 11 Tesrinievvel 1324 tarihli ve yirmi beş numara ile bakanlığımıza verilen yazıda izah edildiği üzere Osmanlı Devleti'nin eski memurlarından birinin kızı olan dilekçe sahibi cariyeleri Paris'te müzik öğrenimi görüp piyanonun yüksek sınıflarından Paris şehrinin birincilik ödülünü ve solfej diploması almayı başarmıştır. Bilgimi geliştirmek ve artırmak için en fazla iki sene Paris'te kalmam gerekiyor. Babamın mağduriyetinden dolayı bunun için gereken masrafları sağlamaya imkânım olmadığından, döndüğümde Darülmuallimat (Kız Öğretmen Okulu) ve saire kız okullarında piyano öğretmek üzere çeşitli bilimlerde öğrenimimi tamamlamak için bakanlık makamından Avrupa'ya gönderilmesi karar verilen talebeler arasına benim de dâhil edilmeme izin verilmesi konusunda emir ve ferman, emir sahibi yüce kişisindir.

1 Aralık 1908

Ek 2: RİYASET-İ CUMHUR BANDOSU (1933 – 1963)

1933 yılında bandonun Riyaset-i Cumhur Bandosu ve 1943 yılında Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası oldu. Cumhurbaşkanlığı forsu sembol olarak kullanıldı.

Ek 3: KARA KUVVETLERİ ARMONİ MIZIKASI (1963 – 1987)

1963 Yılında bandonun adı Kara Kuvvetleri Armoni Mızıkası olarak değiştirildi. Kara Kuvvetleri Komutanlığı Forsu Bando için de sembol olarak kullanıldı.

Ek 4: SİLAHLI KUVVETLERİ ARMONİ MİZİKASI (1987-)

1987 Yılında diğer Kuvvet Komutanlıklarının icracılarının da katılımıyla adı Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası oldu ve Genelkurmay Başkanlığı Forsu sembol olarak kullanılmaya başlandı.

Ek 5:



Ek 6:



Ek 7: Musiki Muallim Öğrencileri Bir Ders Esnasında



Ek 8: Riyaset-i Cumhur Armoni Mızıkasının İlk Binası



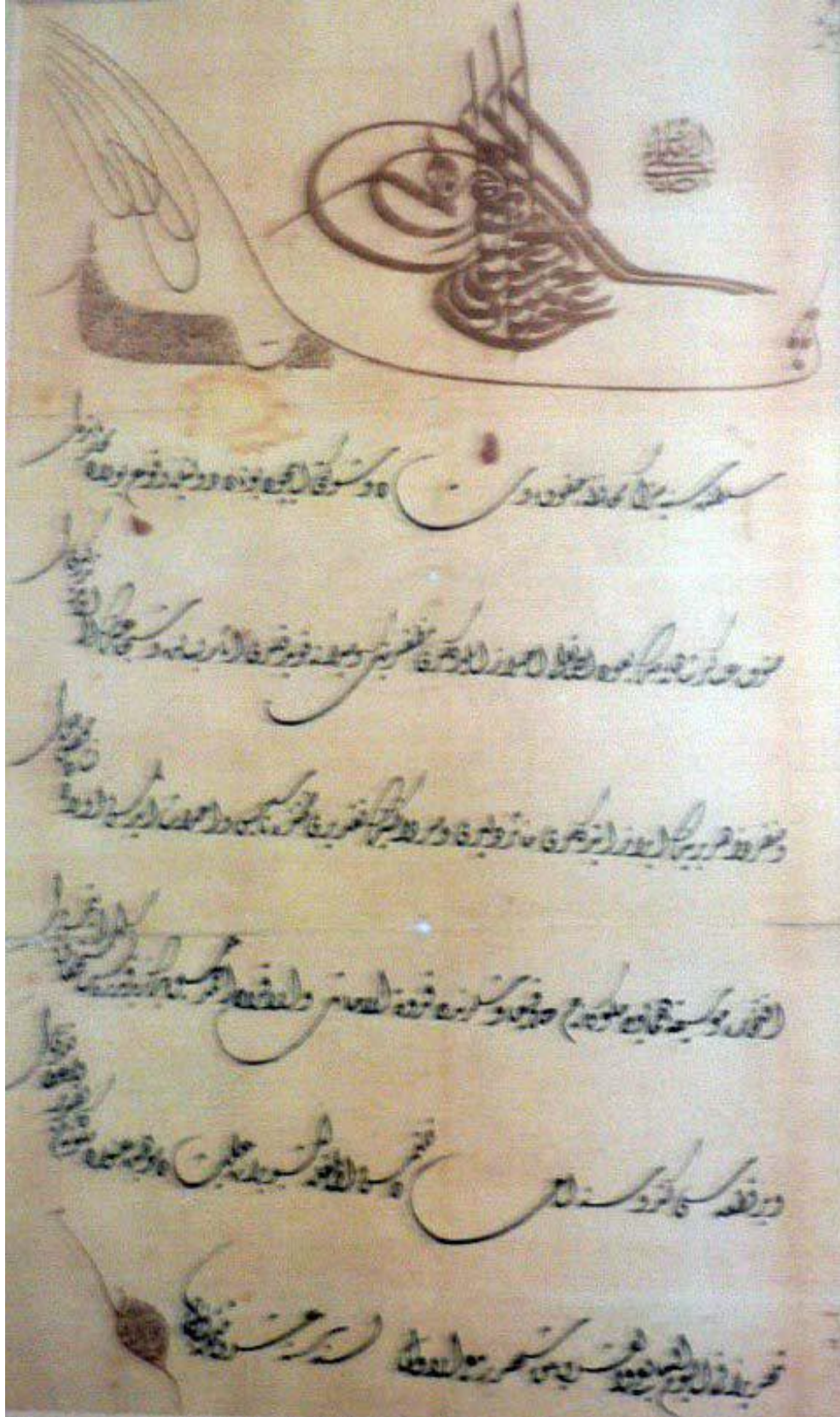
Ek 9:



Ek 10:

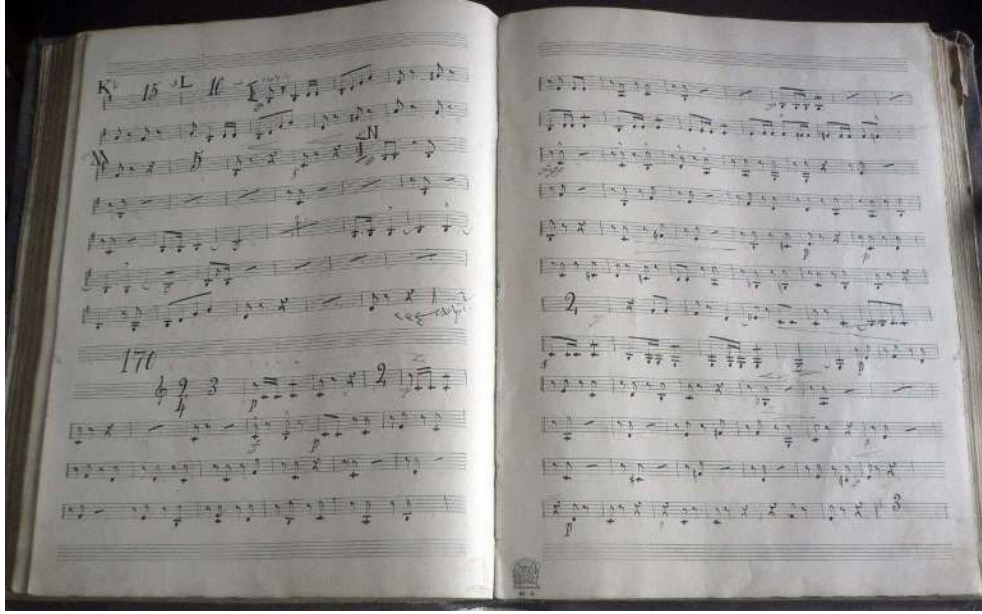


Ek 11: II. Abdülhamid'in Muzika-i Hümayun'a Ait Tuğrası



[illegible]

Ek 13: Muzika-i Hümayun'dan Günümüze Kalan Orijinal El Yazımı Nota



Ek 14: Konservatuar'ın 1944-1945 Yılı Öğretim Kadrosu



Ek 15: Musiki Muallim Mektebi Binasından Bir Görünüm



Ek 16: Devlet Konservatuarının Cebeci'deki İlk Binasından Bir Görünüm



Ek 17: Devlet Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası Çalışmasından Bir Görünüm



Ek 18: Musiki Mualim Mektebi Toplu Halde



Ek 19: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının Farabi Salonundaki Konseri



Ek 20: Halk Ezgileri Derleme Çalışmalarından Bir Görünüm



Ek 21:Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının İlk Konserlerinden Bir Görünüm



Ek 22: İsmet İnönü Konservatuar Öğrencileri İle Birlikte



Ek 23: Muammer Sun Öğrencileri İle Koro Dersinde



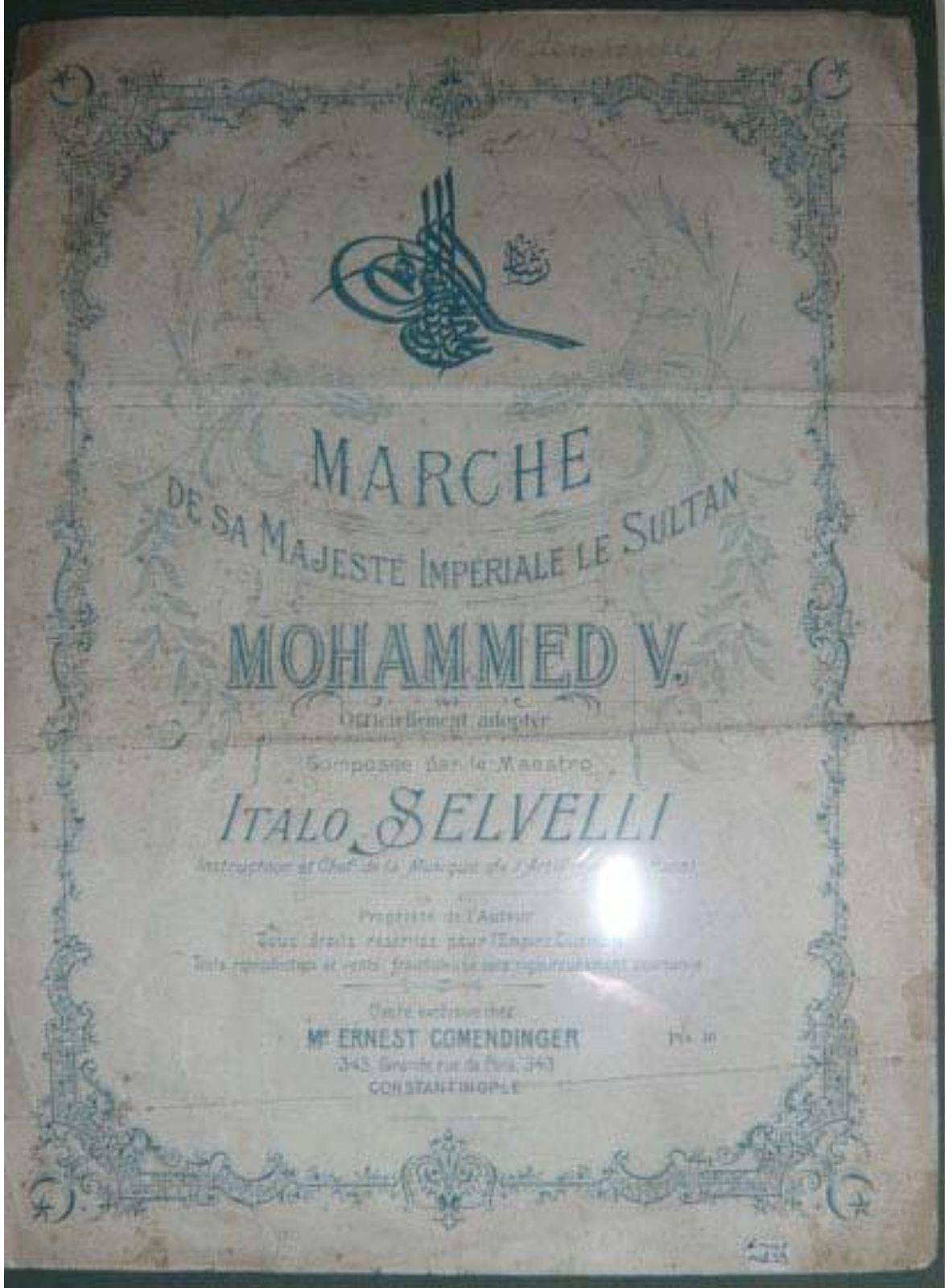
Ek 24: Günümüzde Devlet Konservatuvarı Öğrenci Orkestrası Prova Esnasında



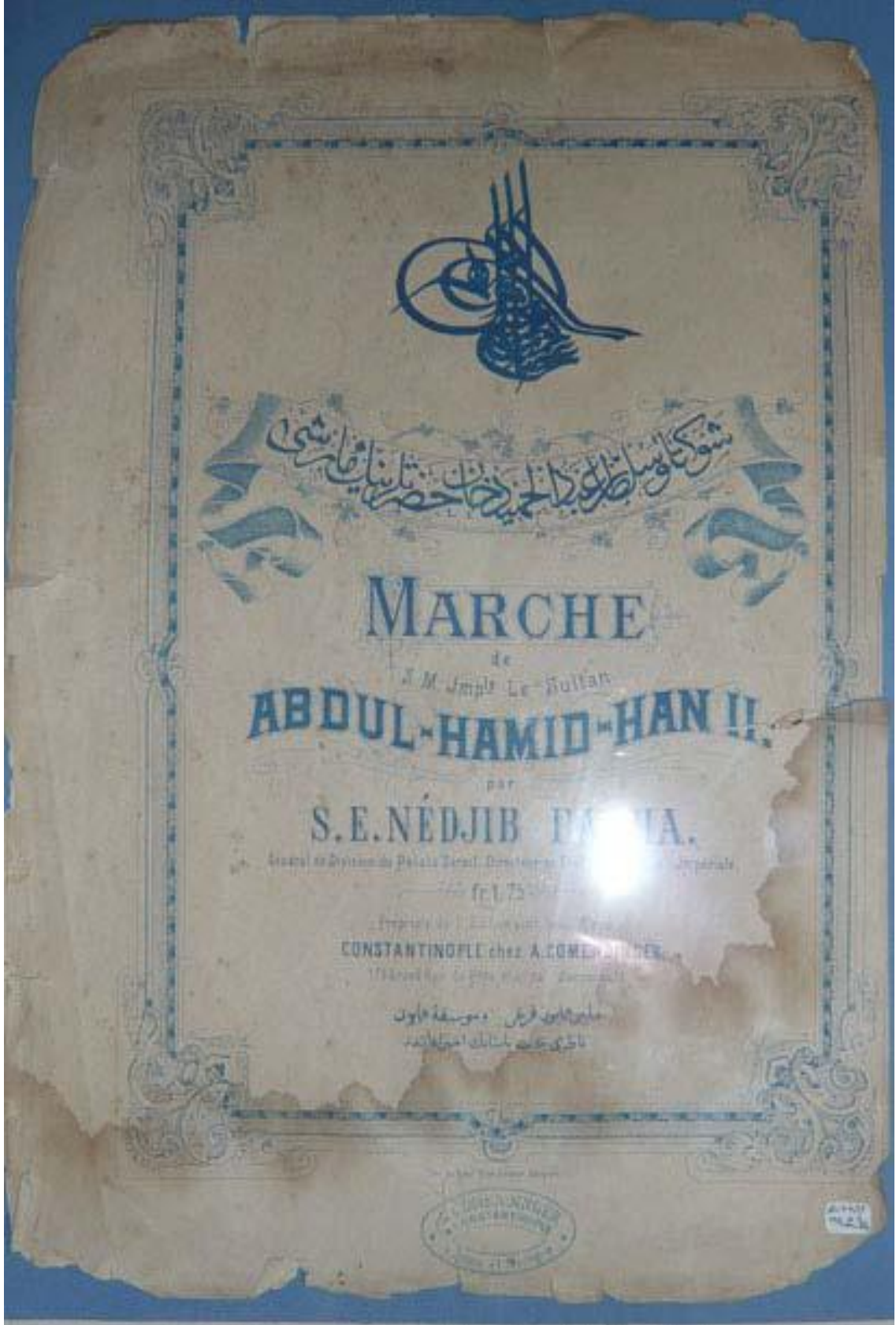
Ek 25: Abdülmecid'in Kızı Fatma Sultan'a Ait Marş Notası Yıldız Saray Müzesi,
İstanbul



Ek 26: Italo Selvelli'nin V. Mehmed Reşad İçin Bestelediği Marşın Notasının Kapağı
Yıldız Saray Tiyatrosu, İstanbul



Ek 27: Necib Paşa'nın II. Abdülhamid İçin Bestelediği Marşın Notasını Kapağı, Yıldız Saray Tiyatrosu, İstanbul



Ek 28: Mehter Takımı**Ek 29:** Mehter Takımı

Ek 30: Sarayda Görev Yapan Kadın Müzisyenler



Ek 31: Muzika i Muallim Öğretmen ve Öğrenciler



ÖZGEÇMİŞ

1989 Elazığ-Merkez doğumluyum. İlköğretim, Lise eğitimi 2006 yılında Elazığ'da tamamladım. Aynı yıl Fırat Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih bölümünü kazandım ve 2010 yılımda bu bölümden mezun oldum. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tarih Bilimi Türkiye Cumhuriyeti Anabilim dalında Yüksek Lisans yapmaktayım.