



**ORHAN TANRIKULU’NUN
YAYIMLANMAMIŞ “MÜZİK TARİHİ”
ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ**

Cansu YÜCEL
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA
Haziran, 2025
Afyonkarahisar

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

ORHAN TANRIKULU’NUN YAYIMLANMAMIŞ “MÜZİK
TARİHİ” ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ

Hazırlayan
Cansu YÜCEL

Danışman
Doç. Dr. Bertan RONA

AFYONKARAHİSAR 2025

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Orhan Tanrıkulu’nun Yayımlanmamış “Müzik Tarihi” Çalışmasının İncelenmesi**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

24/06/2025

İmza

Cansu YÜCEL



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Cansu YÜCEL
	Numarası	2106511120
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Orhan Tanrıkulu'nun Yayımlanmamış "Müzik Tarihi" Çalışmasının İncelenmesi	
Tez Savunma Sınav Tarihi	24.06.2025	
Tez Savunma Sınav Saati	14.00	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

ORHAN TANRIKULU’NUN YAYIMLANMAMIŞ “MÜZİK TARİHİ” ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ

Cansu YÜCEL

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Haziran, 2025

Danışman: Doç. Dr. Bertan RONA

Bu araştırma, İstanbul Devlet Opera ve Balesi müdür ve sanat yönetmenliği görevini de icra etmiş olan, orkestra şefi Orhan Tanrıkulu’nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışmasını inceleyerek, söz konusu çalışmanın ülkemizde müzik tarihi disiplinine yönelik katkılarını ve müzikoloji açısından önemini değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Orhan Tanrıkulu'nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, klasik Batı müziği tarihini farklı coğrafyalardaki müzik kültürlerini de göz önünde bulundurarak ele alan, kapsamlı bir çalışmadır. 1980’li yılların ortasında yazılan eser, müziğin evrimini insanlık tarihinin başlangıcından itibaren ele alarak, hem Batı hem de Doğu müziği üzerinde derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Tanrıkulu’nun bu çalışması, (çeviri niteliğindeki çalışmalar bir yana bırakılacak olursa) klasik Batı müziği tarihini bütünüyle ele alan özgün nitelikte telif eserlerin oldukça az sayıda olduğu ülkemizde, hem müzikoloji hem de müzik tarihi açısından önemli bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilebilir. Bu tezde, Tanrıkulu’nun müzik tarihine ilişkin tespitleri, benzer özellikler taşıyan telif kitaplarla karşılaştırmalı biçimde incelenmiş, aralarındaki ortak ve farklı yönler değerlendirilmiş olup, bu tespitlerin literatüre katkıları da ayrıca ele alınmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak, doküman taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile betimsel analiz yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik tarihi, Orhan Tanrıkulu, orkestra şefi.

ABSTRACT
**OF ANALYSIS OF ORHAN TANRIKULU’S UNPUBLISHED “MUSIC
HISTORY” WORK**

Cansu YÜCEL

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

June, 2025

Advisor: Assoc. Prof. Dr. Bertan RONA

This research aims to examine the unpublished music history work of Orhan Tanrikulu, who was also the director and artistic director of the Istanbul State Opera and Ballet, and to evaluate the contributions of this work to the discipline of music history in our country and its importance in terms of musicology. Orhan Tanrikulu's unpublished music history work is a comprehensive study that examines the history of classical Western music by also taking into account the musical cultures of different geographies. Written in the mid-1980s, the work examines the evolution of music from the beginning of human history and offers an in-depth look at both Western and Eastern music. This work by Tanrikulu can be considered as an important reference source in terms of both musicology and music history in our country where there are very few original copyrighted works that cover the history of classical Western music in its entirety (apart from translations). In this thesis, Tanrikulu's findings on music history are examined comparatively with copyrighted books with similar characteristics, the common and different aspects between them are evaluated, and the contributions of these findings to the literature are also discussed. In the study, a qualitative research method was used and a descriptive analysis was conducted with document review and semi-structured interview technique.

Keywords: Music history, Orhan Tanrikulu, conductor.

ÖN SÖZ

Orhan Tanrıkulu'nun hayatıyla ilgili ulaşmak istediğim bilgileri tüm içtenliğiyle yanıtlayan, bana değerli zamanını ayıran sevgili Remziye Alper Tanrıkulu'na, bu tezin hazırlanmasında değerli katkılarını sunan ve diğer akademik çalışmalarımda kıymetli zamanını her daim ayıran ve engin bilgilerini hiçbir zaman esirgemeyen saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Bertan Rona'ya en derin teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, bana her zaman inanan, bu araştırmanın her aşamasında gerekli konforu sağlamak adına elinden geleni fazlasıyla yapan, desteklerini esirgemeyen sevgili aileme, yanımda olduklarını hissettiren değerli varlıkları için şükranlarımı iletmek isterim.

Son olarak, bilgi ve birikimlerini paylaşarak akademik yolculuğuma katkı sağlayan okulumuzun değerli hocalarına teşekkürlerimi borç bilirim.

Cansu YÜCEL
2025, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINA GİREN TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. MÜZİK TARİHİ.....	4
2. TÜRKİYE’DE MÜZİK TARİHİ DİSİPLİNİ.....	6
3. ORHAN TANRIKULU’NUN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ	10

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. TEZ ÇALIŞMALARI	16
2. MAKALELER	16
3. YAZILAR.....	16
3.1. ORHAN TANRIKULU HAKKINDA YAZILAN YAZILAR	16
3.1.1. Cevad Memduh Altar’ın "Orhan Tanrıkuu’nun Aziz Anısına" Başlıklı Yazısı	16
3.1.2. Saadet İkesus Altan’ın "Bir Dostun Ardından" Başlıklı Yazısı	17
3.1.3. İsmail Tunalı’nın “Orhan Tanrıkuu’nun Ardından” Başlıklı Yazısı	19
3.2. ORHAN TANRIKULU’NUN YAZILARI.....	20
3.2.1. Yayımlanmış Olanlar	20
3.2.2. Yayımlanmamış Olanlar	36
3.2.3. Diğerleri.....	44

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN TANRIKULU’NUN YAYIMLANMAMIŞ MÜZİK TARİHİ ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ.....	45
2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLEŞİ VE ALT PROBLEMLERİ	45
3. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI.....	45
4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	46
4.1. VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ	46
4.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ	47
4.3. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ.....	47

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	47
5.1. ORHAN TANRIKULU’NUN EĞİTİM VE SANAT HAYATI.....	47
5.2. ORHAN TANRIKULU’NUN YAYIMLANMAMIŞ “MÜZİK TARİHİ” ÇALIŞMASI	50
5.3. TÜRKİYE’DE BUGÜNE KADAR YAYIMLANMIŞ MÜZİK TARİHİ KİTAPLARININ İÇERİKLERİ	59
5.3.1. Ahmet Muhtar Ataman’ın “Musiki Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği	59
5.3.2. Feyha Talay’ın “Musiki Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği.....	60
5.3.3. İlhan Mimaroglu’nun “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği	62
5.3.4. Gültekin Oransay’ın “Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi” adlı Kitabının İçeriği ..	63
5.3.5. Önder Kütahyalı’nın “Çağdaş Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği	65
5.3.6. Ahmet Say’ın “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği.....	67
5.3.7. Evin İlyasoğlu’nun “Zaman İçinde Müzik” Adlı Kitabının İçeriği	69
5.3.8. Cavidan Selanik’in “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni” Adlı Kitabının İçeriği	71
5.3.9. Ertuğrul Oğuz Fırat’ın “Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-1” Kitabının İçeriği	73
5.3.10. Mehmet Kaygısız’ın “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği	75
5.3.11. İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez’in “Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği” Adlı Kitabının İçeriği	76
5.4. KİTAPLARIN BENZER YÖNLERİ.....	77
5.5. KİTAPLARIN FARKLI YÖNLERİ.....	78
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER	80
KAYNAKÇA.....	82
EKLER DİZİNİ	85

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1. Orhan Tanrıkulu'nun çocukluğu.....	10
Şekil 2. Orhan Tanrıkulu'nun öğrencilik yılları.....	11
Şekil 3. Orhan Tanrıkulu, 1963	13
Şekil 4. Remziye Alper ve Orhan Tanrıkulu.....	14
Şekil 5. Orhan Tanrıkulu 1971, Milano	15



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri
b.t.: Belirtilmeyen tarih
çev.: Çeviren
Dr.: Doktor
DTV: Digitales Fernsehen
M. Ö.: Milattan önce
M. S.: Milattan sonra
M. Ü: Marmara Üniversitesi
MEB: Millî Eğitim Bakanlığı
Prof.: Profesör
T.C.: Türkiye Cumhuriyeti
TDK: Türk Dil Kurumu
TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
v.b.: ve benzeri
v.s.: vesaire

GİRİŞ

“Kültürlere göre farklılıklar gösteren melodi ve ritim anlayışlarını dönemlere ayırarak inceleyen ve bir bütün olarak ele alan bilim dalına ‘müzik tarihi’ denir” (Michels, Vogel, 1985, Çev: Uçar, 2005: 11). Müzik tarihi, yalnızca seslerin dizilimini veya belirli dönemlerin müzikal eğilimlerini belgelemekle kalmaz; aynı zamanda insanlık tarihindeki estetik, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin müzik aracılığıyla nasıl yansıdığını da ortaya koyar. Bu yönüyle müzik tarihi, tarih bilimiyle müzikoloji arasında köprü kuran çok yönlü bir disiplindir.

Müzik tarihinde farklı dönemlerin ve coğrafyaların müzik pratiklerini anlamak, bu sanat dalının evrensel ve kültürel boyutlarını ortaya koymak açısından kritik öneme sahiptir. Müziğin yalnızca Batı merkezli bir ilerleme çizgisiyle değil; Mezopotamya’dan Uzak Doğu’ya, Antik Yunan’dan Osmanlı’ya kadar çok katmanlı bir gelişim seyri olduğu düşüncesi, modern müzik tarihçiliğinin temel yaklaşımlarındandır.

Bu bağlamda, Orhan Tanrıkulu’nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, müziğin tarihsel süreçteki dönüşümünü kapsamlı bir şekilde ele alan önemli bir yerli kaynaktır. Tanrıkulu, Türkiye’de müzik tarihi üzerine çalışan nadir orkestra şeflerinden biri olarak, eserinde yalnızca tarihsel bilgi sunmakla kalmamış, aynı zamanda müzik formlarına ve yapılarına dair teknik analizlere de yer vermiştir. Bu teknik yaklaşım, çalışmanın akademik derinliğini artırmakta ve onu klasik anlatımlı müzik tarihi kitaplarından ayıran belirgin bir özellik oluşturmaktadır.

Çalışma, müziğin ilkellerden başlayarak Mezopotamya, Eski Mısır, Hindistan, Çin ve Japonya gibi farklı kültürlerdeki gelişimini, çalgıların ve müzik teorisinin evrimini detaylı şekilde ele almaktadır. Tanrıkulu’nun orkestra şefi kimliği, çalışmanın içeriğine teknik bir zenginlik katmış; form bilgisi analizleri aracılığıyla eserlerin yapısal özellikleri çalışmada kendine yer bulmuştur. Bu durum, çalışmayı benzer müzik tarihi kitaplarından ayıran önemli bir özelliktir.

Bu araştırmada, Tanrıkulu’nun söz konusu yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, Türkiye’de yazılan telif nitelikteki müzik tarihi kitaplarıyla karşılaştırmalı olarak ele alınmış, bunlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. Tezin amacı, Tanrıkulu’nun müzik tarihine dair yaptığı tespitleri ve yer yer ortaya koyduğu çözümlemeleri inceleyerek, bu çalışmanın ülkemizde müzik tarihi disiplinine ve müzikoloji literatürüne katkılarını ortaya koymaktır.

Tanımlar Listesi

Müzik: “Fiziksel anlamda titreşim olan müzik, değişik ses kombinasyonlarının oluşturduğu melodi ve armoninin bir ritim ile birleşmesidir” (Feridunoğlu, 2004: 1).

“Müzik, insanın doğadan aldığını, bilinciyle düzelterek oluşturduğu düzenlenmiş seslerdir” (Kaygısız, 2017: 35).

“Müzik, belli bir amaç ve yöntemle, belli bir güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür” (Uçan, 1996: 16).

“... Genel anlamıyla küğ (müzik), belirli bir zaman süreci içinde seslerle bir uyum yaratılmasıdır” (Fırat, 1999: 8)

“Bir veya birden fazla insan veya çalgı sesinin tek başına veya birbirleriyle belirli bir düzenle, birbirini takip eden melodi ve ritimle, olumlu ya da olumsuz estetik duygu oluşturacak şekilde bir araya getirilmesidir” (Uslu, 2014: 1).

“İnsana bütün sanatlardan daha büyük bir kolaylık ve etkileme gücüyle ulaşan müziği “Seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı” olarak tanımlayabiliriz” (Selanik, 1996: 2).

Müzik Tarihi: “Kültürlere göre farklılıklar gösteren melodi ve ritim anlayışlarını, dönemlere ayırarak inceleyen ve bir bütün olarak ele alan bilim dalına “Müzik Tarihi” denir (Michels, Vogel, 1985, çev: Uçar, 2005: 11).

Orkestra Şefi: “Orkestradaki ritim birliğini sağlayan, doğru giriş ve bitişler vererek eşgüdümü oluşturan, icracıları müzikal anlatım bakımından yönlendiren, “eserin doğru yorumlanması için onları çalıştırarak liderlik yapan müzisyene orkestra şefi denilmektedir” (Feridunoğlu, 2004: 133).

“Orkestra şefliği çok gizemli müzikal bir yolculuktur. Orkestra şefi yeri geldiğinde bir koç, lider, şaman, psikolog veya trafik polisi olmalı ve hepsinin özelliklerini iyi bir armoni içinde tavırlarında özleştirmelidir” (Slatkin, 2003’ten akt. Vural, 2010: 21,).

“Orkestrada eşgüdümü sağlayan ve çalıcıları müzikal anlatım bakımından yönlendirerek yöneten, eserin doğru performansı için onları çalıştırarak adeta öğretmenlik yapan bu müzik adamına orkestra şefi denilmektedir. Orkestra şefi, günümüzde bilinen şekliyle, orkestra ile birlikte ortaya çıkmamış, zaman içinde gelişen besteleme anlayışının

gerektirdiği geniş kadrolu orkestraların belirmeye başlamasıyla şimdiki halini almıştır” (Yöndem, 2005: 5).

Orhan Tanrıkulu: “Müzık eleştirmeni, radyo programcısı, orkestra şefi, müzikolog” (Tunalı, 1990: 74).



BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA KAPSAMINA GİREN TEMEL KAVRAMLARIN AÇIKLANMASI

1. MÜZİK TARİHİ

Müzik tarihi; müziğin farklı dönemlerdeki estetik anlayışlarını, üretim sürecini, icra biçimlerini, kültürel ve sosyolojik etki alanlarını inceleyen bir disiplindir.

“Ses malzemesinin toplumsal ve düşünsel değerlendirme süzgecinden geçirilmesi olgusu, çağlar boyunca süregelen bir tarihi, ‘müzik tarihi’ni sergilemektedir. Müzik tarihi, özelliği olan nitelikler taşır: Bu tarih, müzik yapma bilincinin, besteleme tekniklerinin, müzik formlarının, akım ya da stillerin, çalgıların, müzik yazılarının vb. tarihidir” (Say, 2000:17).

“Müzik tarihi, çeşitli dönem ve seviyelerdeki müzikleri inceler. O eserlerin yaratıcılarını, meydana geliş sebeplerini, yüzyıllara göre dikkate alarak, ekolleri ve karşılıklı etkilerini açıklar” (Alaner, 2000: 5,6).

Müzik tarihi bilinci, 19. yy.’dan önce henüz oluşmamıştır. Bu bilinç, Romantik Dönem’de ortaya çıktı denilebilir. Romantik Dönem ile birlikte sanatçının bireysel kimliği, toplumsal olaylara duyarlılığı ve tarihsel bilinç düzeyi önemli ölçüde belirginleşmiştir. Ancak önceki dönemlerde de müzik tarihi bilincinin ortaya çıktığını savunan yazarlar vardır. Sachs’a göre Antik Yunan’da tarih yazımı olduğu hâlde müzik tarihine dair bilinç bugünkü anlamda gelişmemiştir. Ancak müzikle ilgili felsefi düşünceler (örneğin, Pythagoras’ın armoni anlayışı) tarihsel sürecin başlangıcı olarak değerlendirilebilir (Usmanbaş, 1965: 21).

Egon Wellisz, müzik tarihi bilincinin tohumlarının Ortaçağ’da atılmış olduğunu, “Ortaçağ’da müzik çoğunlukla dinsel bağlamda geliştiği için tarihsel belgeler genellikle dinî kaynaklıdır. Neume (nöma) yazısıyla başlayan notasyon sistemi, müziğin kalıcılığı ve aktarımı açısından tarihsel bir dönüm noktasıdır” sözleriyle ifade etmiştir. (Wells, 1961: 1948).

Palisca ise “Barok Dönem’de müzik teorisi kitapları artmaya başlar. Zarlino gibi teorisyenler sadece çağlarını değil, önceki yüzyılları da belgeleyerek erken müzikoloji anlayışına katkı sunarlar” sözleriyle, bu bilincin Barok Dönem’de de görüldüğünü savunmaktadır. (Palisca, 1968: 9).

Bu dönem bestecilerinin, yaşadıkları çağın politik, ekonomik ve toplumsal sorunlarına müzikal üretimleri aracılığıyla tepkide bulunmaları, müzikte tarihsel belleğin ve döneme dair bilinçli bir tutumun ilk izlerini taşımaktadır. Sanat tarihinde sosyolojik yaklaşımın öncülerinden olan Arnol Hauser'e göre, Romantizm sadece bir sanat akımı değil, aynı zamanda toplumsal bir tepki ve dönüşümün ifadesidir. Sanatçılar, eserlerinde duygusal derinliği, doğa sevgisini ve bireysel deneyimleri ön plana çıkararak, klasik kurallara ve normlara karşı bir duruş sergilemişlerdir. Bu yaklaşım, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesine geçerek, toplumsal ve bireysel bilinçlenmenin bir aracı hâline gelmesini sağlamıştır. (Hauser 1984, çev. Gölönü, 2000: 160).

Fransız Devrimi (1789-1799), Napolyon Savaşları (1803-1815), 1830 ve 1848 Devrimleri, Kırım Savaşı (1803-1856) gibi savaşlar sonrasında Avrupa'da artan milliyetçilik akımları, halk ezgilerine ve geleneksel biçimlere duyulan ilginin canlanmasına ve dolayısıyla müzikte geçmişe yönelik bir özlemin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Feyha Talay, bu konuyla ilgili olarak şunları ifade etmektedir: “Dünya yüzünde zaman zaman kendini gösteren savaşlar veya güç şartlar içinde bulundukça, insanlık, diğer sanatlardan ziyade musikiye meyil etmişlerdir. Böyle zamanlarda musiki sadece bir eğlence ve kültür unsuru olmaktan çıkıp acı çekenlerin manevi huzuru ve ümidi ondan umdukları bir din hâlini almıştır” (Talay, 1959:4).

Tanrıkulu ise ‘Müzik Tarihi’ çalışmasında, konuyla ilgili olarak şu düşünceleri dile getirmektedir: “Endüstri Devrimi, yeni sosyal ve ekonomik problemler getirdi. Kapitalizm ve sosyalizm bu şekilde doğdu. Kırım Savaşı, Amerika iç savaşları, Fransız-Prusya Savaşı, dönemin önemli savaşlarındandı. Bunun sonucunda da ulusallık akımı, bestecilerin eserlerinde kendini göstermeye başlamıştı” (Tanrıkulu, b.t.: 80).

Avrupa’da feodal üretim ilişkilerinin çözülerek yerini kapitalizme bırakma sürecinde, yani 18. yy.’ın ikinci yarısında, yükselmekte olan burjuvazinin, geniş halk kesimlerini sınıf ayrımının ve sömürünün biteceği vaadiyle kendi saflarına davet etmesi, bununla birlikte Fransız İhtilali’nden sonraki elli yıl içinde bu vaatlerin gerçekleşmeyeceğinin anlaşılmış olması, bütün toplum katmanlarında büyük bir hayal kırıklığı yaşanmasına neden olmuştur. Bu şartlar altında gündelik hayattaki olumsuzluklardan bir nebze olsun uzaklaşmak isteyen Romantik Dönem bestecileri de eserlerinde kahramanlığa, geçmişe dönük mitolojik-gerçeküstü temalara, doğanın güzelliğini içeren pastoral konulara yönelmekle kendilerine sığınaklı bir liman bulmayı denemişlerdir.

Carl Dahlhaus, Foundations of Music History (Müzik Tarihinin Temelleri) adlı eserinde: “Romantikler için tarih, yalnızca geçmişin bilgisi değil; duygusal ve estetik bir deneyimin de kaynağıydı” sözlerini dile getirmiştir. (Dahlhaus, 1983: 34). Bu bağlamda, Romantik Dönem müziği, yalnızca sanatsal bir ifade değil; aynı zamanda tarihsel bir farkındalığın ve kültürel kimliğin de taşıyıcısı hâline gelmiştir.

Avrupa’da ilk müzik tarihi ile ilgili yapılan çalışmalar arasında Hars Mersmann - Die Moderne Musik (Modern Müzik) (1928), David Bowman - A Short History of Music (Müziğin Kısa Tarihi) (1937), Curt Sachs - Our Musical Heritage: A Short History of Music (Müzikal Mirasımız Müziğin Kısa Tarihi)(1948) gösterilebilir.

Felix Mendellshon 1829’da Berlin’de Matthäus-Passion ‘u ilk kez sahneleyerek Bach’ın yeniden keşfi süresini başlatmıştır (B. Rona, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025).

1850 yılına gelindiğinde ise Robert Schumann önderliğinde, Johann Sebastian Bach’ın eserlerinin önemini vurgulamak ve onun duyulmayan yapıtlarını da gün yüzüne çıkarmak amacıyla “Bach Gesellshaft Ausgabe (Bach Eserlerini Yaşatma Derneği)” kurulmuştur. Bu iki adım, müzik tarihi bilincinin yerleşmesi adına büyük önem taşımaktadır (B. Rona, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025).

2. TÜRKİYE’DE MÜZİK TARİHİ DİSİPLİNİ

Bu çalışmada “müzik tarihi” nitelemesi ile “Klasik Batı Müziği” adı verilen ve zaman zaman “uluslararası çoksesli sanat müziği” olarak da tanımlanan müzik geleneğinin tarihi kastedilmektedir. Bu bakımdan, Türkiye’de müzik tarihi disiplininin gelişim seyrini ele almadan önce, bu müzik türünün Osmanlı İmparatorluğu döneminden itibaren hangi aşamalardan geçerek nasıl yerleştiğinin kısaca dökümünün verilmesi uygun görülmüştür.

Osmanlı Devleti’nin çoksesli müzikle ilk temasları, askerî ve diplomatik kanallardan gerçekleşmiştir. Örneğin Fransa Kralı I. François’in minnettarlığını sunmak amacıyla bir oda müziği grubunu Osmanlı sarayına gönderdiği, ancak grubu dinleyen Kanuni Sultan Süleyman’ın, bu müziğin askerlerini yumuşatabileceğini düşündüğü için performansı pek de sıcak karşılamadığı bilinmektedir. Ancak bu hadisenin, Osmanlı’nın Batı tarzı müzikle etkileşiminin temelini oluşturduğu söylenebilir (B. Rona, kişisel iletişim, 21 Nisan 2025)

Osmanlı İmparatorluğu’nun sefiri olarak uzun süre Avrupa’da görev yapan Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi’nin 1720’li yıllarda Fransa’da bulunduğu sırada opera temsiline

davet edilmesi ve bu temsil sırasında edindiği izlenimleri bir sefaretname yani elçilik mektubu ile İstanbul'a bildirmesi de Avrupa'daki ilk temaslara örnek gösterilebilir B. Rona, kişisel iletişim, 22 Nisan 2025)

1826'da, Sultan II. Mahmut döneminde "Mızıkâ-yı Hümayûn" kurulmuştur. Ünlü besteci Giuseppe Donizetti kurumun başına getirilmiş ve burada saray bandosunda yer almak üzere müzisyenler yetiştirilmiştir.

1875 yılında Dikran Çuhacıyan tarafından bestelenen ve "ilk Türk opereti" olarak tarihe geçen Leblebici Horhor Ağa'nın sahnelenmesi, Osmanlı döneminde Batı müziğinin yerleşmesi açısından önemli bir dönüm noktasıdır.

1917'de ise ilk konservatuvar sayılan "Darülelhan" kurulmuştur (Boran, Şenürkmez, 2015: 317, 318).

İlhan Mimaroglu'na göre (2009: 185): Cumhuriyet'ten önce bu alanda yazılmış olan eserler günümüze pek ulaşmamıştır. Atatürk'ün önderliğinde, Cumhuriyet sonrasında müzik sanatı değer görmüştür. Devlet konservatuvarları kurulmuş, genç müzisyenler dış ülkelere öğrenim için gönderilmiş, aralarında müzisyenliği seçenlerin de yetişmesi sağlanmıştır

Birinci kuşak bestecilerimizden olan Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Ahmet Adnan Saygun (1907-1991), Necil Kazım Akses (1908-1999), ve Cemal Reşit Rey (1904-1985)'in Türkiye'de çoksesli müzik bilincinin oluşmasındaki katkıları büyüktür. Bu sanatçılar, hem batı müzik diliyle eserler üretmiş hem de halk ezgilerini bu dille sentezlemeyi amaçlamışlardır.

Mimaroglu, "Türk Beşleri" olarak adlandırılan bu bestecilerin ortak yanlarının; Türk halk müziği ve "klasik" denen Türk müziği ile ilgilenmeleri, halk melodi ve ritimlerini Batı besteciliğinin yöntemleri içinde işlemeleri ve yerli konulara yönelimleri olduğunu dile getirmiştir (2009: 185).

Kemal İlerici (1910-1986), Ekrem Zeki Ün (1910-1987), ve Bülent Tarcan (1914-1991) gibi önemli isimler de birinci kuşak bestecilerimizdendir.

1924 yılında Atatürk'ün isteği ile, sonradan Ankara Devlet Konservatuvarı'na dönüşecek olan ve Batı müziği temelli müfredatla müzik öğretmeni, sanatçı ve ileride devlet konservatuvarlarının çekirdeğini oluşturacak kadroları yetiştirmeyi amaçlayan "Musiki Muallim Mektebi" kurulmuştur.

Birinci kuşağın ardından; “ikinci kuşak” bestecilerimiz olan Bülent Arel (1919–1990), Nevit Kodallı (1925–2009), İlhan Usmanbaş (1921–2025), Ertuğrul Oğuz Fırat (1923–2014), Ferit Tüzün (1929–1977), Cengiz Tanç, (1933-1997), Yalçın Tura (1934–), Muammer Sun (1932, 2021), İlhan Baran (1934- 2016) ve İlhan Mimaroğlu (1926–2012), ilk kuşağın başlattığı çokseslilik hareketini daha ileri düzey tekniklerle zenginleştirmişlerdir.

İkinci kuşak besteciler, müzikte çağdaş teknikler denemiş ve yer yer elektronik müzik olanaklarını kullanılmışlardır. Bu da Türkiye’de çağdaş müzik üretiminin çeşitlenmesini sağlamıştır. Yenilikçi yaklaşımlarına rağmen, bu bestecilerin birçoğu eserlerinde geleneksel Türk müziğinden, halk ezgilerinden, makam sisteminden, hatta tarihî ve mitolojik temalardan yararlanmışlardır. Amaç, evrensel müzik anlayışı ile ulusal değerleri bir araya getirmek olmuştur. Bu yönleriyle Cumhuriyet ideolojisinin kültür politikalarıyla da örtüşen bir müzik vizyonu benimsemişlerdir.

Genel olarak 1945 yılı ve sonrasında doğan bestecilerimizin temsil ettiği “üçüncü kuşağın” ardından Türkiye’de çoksesli müzik; sadece bestecileri değil, orkestra şeflerini, icracıları, müzikbilimcileri ve eleştirmenleri de içine alan, hatta albümleri, festivalleri, yarışmaları, kitap ve dergi yayınlarını, eğitim ve sanat kurumlarını, sempozyum, kongre ve çalıştay gibi etkinlikleri ve nihayet dijital medyayı da kapsayarak yurt sathına yayılan bir atılımla gelişim göstermiş ve günümüzdeki zengin tablo oluşmuştur. Henüz yeterli düzeyde özgün çalışma ortaya konduğu söylenemeyecek olsa bile, müzik tarihi disiplini de bu tablodan payına düşeni almıştır.

Evin İlyasoğlu (1994: 297) şunları ifade etmektedir: “Müziğin tarihini artık yalnız besteciler yazmıyor. Müzik, tarihini kendi çevresinden, yeni donanımından yararlanarak yazıyor. 21. yüzyıl daha da zengin bir donanımla başlayacak işe: Dağarcığına bir de 20. yüzyıl eklenmiş olacak”.

Türkiye’de çoksesli müziğin gelişim seyrine ilişkin retrospektif nitelikte olan bu kısa değerlendirmelerin ardından ülkemizde özgün nitelikte ortaya konmuş telif müzik tarihi çalışmalarına bakıldığında aşağıdaki manzarayla karşılaşılmaktadır.

Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış, müzik tarihini konu alan, özgün ve çeviri iki düzine kadar kitap bulunmaktadır. Bu kitapların ortak özelliği, müzik tarihi disiplinine genel bir perspektiften bakılmasıdır. Bunun yanı sıra müzikologların genel bir bakış açısı yerine özneliği tercih ettikleri kitaplar da bulunmaktadır. Örneğin; Cevad Memduh

Altar'ın dört ciltlik “Opera Tarihi” ile Ali Uçan'ın “18. Yüzyılda Türk Müziği” adlı kitapları tek bir türe yoğunlaşan tarih kitaplarına örnek gösterilebilecek iken; Faruk Yener'in “Mozart”, Üner Birkan'ın “İdil Biret'e Armağan”, Evin İlyasoğlu'nun “Cemal Reşit Rey”, Tuğrul Göğüş'ün “Necil Kazım Akses'in Türk Müziğindeki Yeri” adlı kitapları ise bir besteciyi konu alan kitaplar kategorisine girmektedir. Aşağıda, ülkemizde yayımlanmış, telif veya çeviri nitelikteki müzik tarihi çalışmaları, kronolojik olarak sıralanmıştır.

Tablo 1. Türkiye'de Yayımlanan Müzik Tarihi İçerikli Kitapların Kronolojik Sıralaması

Yazar Adı	Kitap Adı	Basım Yılı	Yayınevi
Gazimihal, M. R.	Müzik Tarihi Özeti	1940 ¹	T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları
Ataman, A. M.	Musiki Tarihi	1947	Milli Eğitim Basımevi
Yener, F.	Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi	1950	İskit Yayınları
Talay, F.	Musiki Tarihi	1951	Orhan Mete ve Kollektif Şirketi Matbaası
Mimaroğlu, İ.	Müzik Tarihi	1961	Varlık Yayınları
Özışık, E.	Musiki Sanatı	1963	Nurgök Matbaası
Yener, F.	Küçük Musiki Ansiklopedisi	1964	Orkestra Yayınları
Yener, F.	Müzik Klavuzu	1970	Milliyet Yayınları
Darbaz, F.	Türk ve Batı Müziği / Temel Bilgilerle Beraber Tonal, Modal, Ölçü ve Biçim Bakımından	1973	Musiki Kültür Derneği Yayınları
Oransay, G.	Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi	1977	Yaygın Yükseköğretim Kurumu
Kütahyalı, Ö.	Çağdaş Müzik Tarihi	1981	Başkent Müzikevi
Fenmen, M.	Müzikçinin El Kitabı	1991	Müzik Ansiklopedisi Yayınları
Say, A.	Müzik Tarihi	1994	Müzik Ansiklopedisi Yayınları
İlyasoğlu, E.	Zaman İçinde Müzik	1994	Yapı Kredi Yayınları
Selanik, C	Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni	1996	Doruk Yayımcılık
Fırat, E. O.	Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-1	1996	Yapı Kredi Yayınları
Kutluk, F.	Müziğin Tarihsel Evrimi	1997	Çivi Yazıları Yayınları

¹ 1940 yılında taksir olarak kaleme alınan bu çalışma 2018 yılında basılmıştır.

Tablo 1 (Devam). Türkiye'de Yayımlanan Müzik Tarihi İçerikli Kitapların Kronolojik Sıralaması

Yazar Adı	Kitap Adı	Basım Yılı	Yayınevi
Kaygısız, M.	Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi	1999	Kategori Yayıncılık
Say, A.	Müziğin Kitabı	2000	Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Feridunoğlu, L.	Müziğe Giden Yol, Genç Müzisyenin El Kitabı	2004	İnkılap Kitabevi
Boran, İ. Şenürkmez, K. Y.	Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği	2007	Yapı Kredi Yayınları
Tatlıcı, Ç.	Ruhun Kalorisi Müzik ve Tarihi	2010	Serüven Kitap
Yıldırım, V.	Müzik Tarihine Genel Bakış ve Küçük Müzik Sözlüğü	2011	Nota Yayıncılık
Tez, Z.	Müzik ve Müzik Aletlerinin Kültürel Tarihi	2022	Doruk Yayınları
Turan, S.	Portede Saklı Tarih: Toplumsal Tarihin Merceğinden Müzik	2022	İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları

Tüm bu verilerin ışığında; Türkiye’de müzik tarihi disiplini kapsamında dikkate değer nitelikte, değerli çalışmaların yapıldığı ancak söz konusu birikimin henüz gerekli aşamaya ulaşmadığı söylenebilir.

3. ORHAN TANRIKULU’NUN KISA YAŞAM ÖYKÜSÜ

Orhan Tanrikulu, 15 Mayıs 1937’de Çorum’da doğmuştur. Annesi Fatma Naciye Hanım ev hanımı, babası Bedrettin Bey ise subaydır.

Şekil 1. Orhan Tanrikulu’nun çocukluğu



Kaynak: Remziye Alper Tanrikulu arşivi

Tanrıkulu'nun ailesinde müzikle ilgilenen kimse bulunmamaktadır. İlkokuldaki matematik öğretmeni, onun müziğe olan ilgisini fark etmiş ve bir enstrüman çalması için kendisini yönlendirmiştir. Tanrıkulu küçük yaşta mandolin çalmaya başlamıştır. Anne ve babasının, müziği meslek olarak seçmesini istememelerine rağmen, Tanrıkulu konservatuvar sınavlarına hazırlanmıştır. İstanbul'a teyzesini ziyarete gittiğini söyleyerek, bu hazırlığı daha rahat bir ortamda gerçekleştirmiştir.

Haydarpaşa Lisesi'nden mezun olduktan sonra, 1953 yılında Ankara Konservatuvarı'nın giriş sınavını kazanmıştır. Ailesinin bu konudaki tepkisinden ötürü, Tanrıkulu'nu okula kaydolmaya velisi olarak teyzesinin eşi İsmail Tunalı götürmüştür. On senelik kontrabas eğitimini başarıyla tamamlayan Tanrıkulu, öğrenciliği boyunca Heinz Fromme ile çalışmış, ayrıca kendini geliştirmiş, yurtdışına çıkmak istediği için de kitaplardan yabancı dil öğrenmiştir.

Şekil 2. Orhan Tanrıkulu'nun öğrencilik yılları



Kaynak: Remziye Alper Tanrıkulu arşivi

Geniş bir plak arşivi olan Tanrıkulu, öğrencilik yıllarında da okula plaklar götürmüş ve arkadaşlarına eserlerin analizini detaylı bir şekilde anlatmayı alışkanlık haline getirmiştir.

Remziye Alper Tanrıkulu , Orhan Tanrıkulu'nun konservatuvar yıllarını şu cümlelerle anlatmaktadır: “Orhan, Haydarpaşa Erkek Lisesi’ni bitirdikten sonra kontrabas bölümüne girmiş. Ben o zamanlar opera/şan bölümünü kazanmışım. Ailesi konservatuvarda okumasını istemediği için onlardan gizli Ankara Devlet Konservatuvarı’na, eniştesi İsmail Tunalı ile kaydını yaptırıyor. O yıllarda konservatuvarda yatılı kalınıyordu. İlk hocasını bilmiyorum çünkü o zamanlar tanışıklığımız yoktu fakat son hocasını biliyorum o da Prof. Frome idi. Orhan araştırmayı ve okumayı çok severdi. Elinde daima bir kitap olurdu. O yıllarda müzik dışında İngilizceyi öğrenmeye de merak salmıştı. Bizim bölümümüz toplam 7, onların 9 sene idi. Öğrenmeyi ve öğretmeyi çok severdi. Konservatuvardaki arkadaşlarımızla okulun boş bir odasında plak dinleme etkinliklerimiz olurdu. Plakları genellikle Orhan getirirdi. Eserler ve enstrümanlılar hakkında detaylı bilgiler verirdi. Ben mezun olduktan sonra operada göreve başladım. Orhan da mezun olduğu sene sık sık operaya gelir orkestra şeflerine sorular sorar ve defterine notlar alırdı. O yıllarda (1963-65 yıllarında) gazetelerde de müzik yazarlığı yapmaya başlamıştı.”

Konservatuvardaki şan öğretmeni Saadet İkesus Altan ise Tanrıkulu için şunları dile getirmektedir: “Yurt içinde ve dışında yoğun bir sanat hayatı yaşayan, dış ülkelerde, müziğin vatanı sayılan İtalya’da bile gurur verici kritikler alan, son derece zengin opera ve konser repertuarı bulunan bu hırslı sanatçı, insan olarak son derece nazik, dürüst, yardımsever ve sevgi doluydu. Kıskançlık bilmez, kimsenin arkasından kötü konuşmaz, kimsenin hakkını yemezdi” (Altan, 1990: 7).

Orhan Tanrıkulu, 1963 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı’ndan mezun olduktan sonra dergilerde müzik yazarlığı ve radyolarda program sunuculuğu yapmaya başlamıştır. Orkestra şefliğine ayrıca ilgi duyduğu için şeflerin icralarını detaylıca izlemiş ve notlar almıştır. Remziye Alper bu süreci şöyle anlatmaktadır: “Çok derin bir müzik anlayışı vardı. Her eseri derinlemesine incelerdi. Çok fazla araştırır, okurdu. Diğer şeflerin icralarını büyük bir dikkatle incelerdi. Radyo programlarında da iki farklı şefin aynı eseri nasıl yorumladığını ele alırdı”.

Şekil 3. Orhan Tanrıkulu, 1963



Kaynak: Remziye Alper Tanrıkulu arşivi

Remziye Alper, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde solistlik yaparken onun her temsilini izlemeye gitmiştir ve ona olan ilgisi sayesinde Orhan Tanrıkulu ile aralarında bir yakınlık oluşmuştur: “Ben 1963 yılında mezun olduğumda Ankara Operası’nda solistliğe başladım. Onun mezun olmasına daha iki yıl vardı fakat her temsilime gelirdi ve bana ilgi duymaya başlayıp bana birçok şiir yazarmış. İngiliz Kütüphanesine sık sık gider araştırmalar yapardı. Orada da benim akrabam Abdüveli Abi çalışırdı, zamanla arkadaş olmuşlar. Abdüveli Abi bana Orhan’ın benim için yazdığı şiirlerden bahsedirdi. Ben de yavaş yavaş ona ilgi duymaya başlamıştım.”

Yurtdışındaki orkestra şeflerinden alacağı eğitimle kendisini daha çok geliştireceğine inanan Tanrıkulu, oradaki üniversitelerle sürekli görüşmüştür. 1968 yılında ABD'ye gitmiş ve yaz boyunca eğitim almıştır. 1969 yılında Remziye Alper ile evlenmişlerdir. “Biz evliyken de yurtdışına gidip kendini geliştirmek istediğini sık sık söylerdi. Artık şeflik tecrübeleri de epey ilerlemişti. 1970 yılında, evlilik yıldönümümüzde benim Kırım Türklerinden olmama ithafen, hediye olarak Kırım Türkülerini senfoni orkestrası için düzenlemişti ve ben de solistliğini yapmışım, Ankara Devlet Senfoni Orkestrası sanatçıları da çalmışlardı. Seyircimiz de dönemin cumhurbaşkanı İsmet İnönü idi. Konser sonrasında bize “Beni böyle konserlerden mahrum etmeyin, hep çağırın lütfen” demişti.

Şekil 4. Remziye Alper ve Orhan Tanrıkulu



Kaynak: Remziye Alper Tanrıkulu arşivi

1971’de Monte Carlo’ya gitti. Ekstra masraf olmasın diye başarılarını gösterip İtalya’dan kendine sponsor bulabilmişti. Monte Carlo’dayken Herbert Blomstedt ile çalışmış ve kendini geliştirmişti. Franco Ferreria’yı çok beğenirdi. Fakat Ferreria’nın şeflik tecrübesi pek yokmuş çünkü heyecanını kontrol edemeyip bayıldığı bile olurmuş.

Ama Orhan, onun çok iyi bir eğitmen ve yorumcu olduğunu söylerdi. 1973'te İtalya'ya gidip orada Franco Ferreria'dan yaz boyunca dersler alıp Don Pasquale operasını yönettikten sonra "İtalyan Lirik Müziğinin En İyi Yorumcusu" ödülü ve liyakat diplomasına layık görüldü."

Şekil 5. Orhan Tanrıkulu 1971, Milano



Kaynak: Remziye Alper Tanrıkulu arşivi

İtalya'dan döndükten sonra Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra ve koro şefliği yapan Tanrıkulu, dönemin İstanbul Devlet ve Opera ve Balesi müzik direktörü Mustafa İktu'nun trafik kazasında vefat etmesi sonucu 1981 yılında onun görevine atanmıştır. Bu sürede sanat dergilerinde yazarlık yapıp TRT Radyosu'nda programlarını sunmaya devam etmiştir.

Henüz 51 yaşında ve en verimli bir çağındayken, 29 Mart 1989 tarihinde bir trafik kazası sonucu hayatını kaybeden Tanrıkulu'nun gerçekleştirmeyi düşündüğü birçok projesi, bu elim kazada vefat etmesi sebebiyle tamamlanamamış, yarım kalmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

1. TEZ ÇALIŞMALARI

Orhan Tanrıkulu hakkında yapılmış bir tez çalışması bulunmamaktadır.

2. MAKALELER

Orhan Tanrıkulu'nu konu alan bir makale bulunmamaktadır.

3. YAZILAR

3.1. ORHAN TANRIKULU HAKKINDA YAZILAN YAZILAR

3.1.1. Cevad Memduh Altar'ın "Orhan Tanrıkulu'nun Aziz Anısına" Başlıklı Yazısı

Prof. Cevad Memduh Altar, Orkestra Dergisi'nin 199. sayısında, Mart 1990'da yayımlanan "Orhan Tanrıkulu'nun Aziz Anısına" başlıklı yazısında, Tanrıkulu'nu yalnızca bir müzisyen ve sanatçı olarak değil, aynı zamanda kişisel özellikleriyle de tanıyan biri olarak, onun sanat dünyasına ve insanlığa kattığı değerleri vurgulamıştır.

Yazının başında Altar, Orhan Tanrıkulu'nun sanat dünyasında yeri doldurulamayacak bir müzisyen, orkestra şefi ve müzikolog olarak anılacağını belirtmiştir. Ona göre Tanrıkulu, hayatı boyunca azimle çalışan, her türlü engeli aşmak için barışçıl çözümler arayan biri olmuştur. İyimser, güler yüzlü ve her zaman insanlara yardımcı olmaktan geri kalmayan bir insandır. Sanat için yaptığı katkıları büyük ve küçük diye ayırmaksızın, katkılarını her yönüyle organik bir bütün olarak görmüştür.

Tanrıkulu'na en büyük desteği veren kişi, eşi Remziye Tanrıkulu'dur. İkisi de Kırım'ın Yalıboyu bölgesinin Türkleri'nden olup, bu kökenleri, yaşamlarına da önemli bir etkide bulunmuştur. Tanrıkulu'nun eşi de onun sanat hayatında çok önemli bir rol oynamış ve onun en büyük destekçisi olmuştur.

Yazının devamında Altar, 1960'ların başındaki politik ve sosyal sarsıntılar dönemiyle Tanrıkulu'nun sanat yolculuğunun kesiştiğini ifade etmektedir. Altar, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik yaparken, Orhan Tanrıkulu'nun da derslerine katıldığını ve o zaman tanıştıklarını belirtmiştir. Tanrıkulu'nu temiz yüzlü, azimli ve öğrenmeye istekli bir öğrenci olarak tanımıştır. Bu tanışıklık, yıllar sonra profesyonel bir ilişkiye dönüşmüş ve Altar, Tanrıkulu'nun başarılarını gururla izlemiştir.

Altar, Tanrıkulu'nun İstanbul Devlet Operası'na müdür olarak atanmasının ardından, operanın yönetilmesinde gösterdiği başarıyı büyük bir memnuniyetle karşılamış ve onun bu alandaki çalışmalarından övgüyle söz etmiştir. 1981'deki müdürlük görevi sırasında Tanrıkulu'nun İstanbul Operası'nda orkestra şefliği ve müdürlük gibi önemli görevlerde bulunduğunu, onun sanatsal hedeflerini gerçekleştirmekte ne kadar kararlı olduğunu vurgulamıştır.

Altar, Tanrıkulu'nun ölümünü çok büyük bir şok ve acı olarak yaşadığını ifade etmektedir. 29 Mart 1989'da geçirdiği trafik kazası sonucunda hayatını kaybeden Tanrıkulu, yalnızca yakınlarını değil, tüm müzik camiasını derinden etkilemiştir. Altar, Tanrıkulu'nun ölümünden sonra, onu anarken yaşadığı derin hüznü ve özlemi dile getirmiştir. Tanrıkulu'nun, hayatındaki tüm çalışmalarında sanata olan bağlılığı, içtenliği ve güler yüzüyle tanınan bir insan olduğunu anlatmaktadır.

Yazının sonunda, Altar, Tanrıkulu'nun kültüre ve sanata olan katkılarının unutulmayacağını, ulusal kültüre olan bağlılığını ve bu kültürü geliştirme yolundaki çabalarını anarken, onun ideallerini ve hayallerini gelecekte de yaşatacaklarını belirtmektedir. Tanrıkulu'nun ölümünün birinci yıl dönümüne yaklaşırken, onun hayatta kaldığı sürece gösterdiği gayret ve hizmetin, Türk kültürüne ve sanatına kalıcı etkiler bıraktığını ifade etmiştir.

Altar, yazısını Tanrıkulu'nu unutamayacaklarını belirterek sonlandırmıştır. Tanrıkulu'na duyduğu saygı ve minnettarlık duygularını yineleyerek, "Nur içinde müsterih uyu Orhan!" cümlesiyle yazısını bitirmiştir.

Prof. Cevad Memduh Altar, Orhan Tanrıkulu'nu anarken, onun sadece bir müzisyen olarak değil, aynı zamanda bir insan olarak da toplumuna ve sanata yaptığı katkıları vurgulamıştır. İstanbul Devlet Operası'nda müdürlük yaptığı dönemde büyük bir başarıya imza atan Tanrıkulu, müzik dünyasında saygın bir yer edinmiştir (Altar, 1990: 2-4).

3.1.2. Saadet İkesus Altan'ın "Bir Dostun Ardından" Başlıklı Yazısı

Saadet İkesus Altan, Orkestra Dergisi, Mart 1990, 199. sayısında kaleme aldığı "Bir Dostun Ardından" adlı yazıda, Tanrıkulu'nu hem müzikal kariyeri hem de kişisel özellikleriyle tanıyan bir dostu olarak, ona dair izlenimlerini samimi bir şekilde aktarmıştır.

Altan, Tanrıkulu'nun sanat hayatına nasıl başladığını ve onun müziğe olan tutkusunu anlatmıştır. 1961 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'na girdiğinde, Tanrıkulu'nun müziğe olan ilgisi dikkat çekmiştir. Çekingen bir yapıya sahip olan Tanrıkulu, kontrabas çalmanın ötesinde, insan sesinin nasıl kullanılacağı hakkında bilgi edinmek istemiştir. Bu amaçla kendisinden şan dersleri almaya başlamış ve şarkı söyleyerek kendini daha özgür hissetmiştir.

Yazıda Tanrıkulu'nun uluslararası başarılarına da yer verilmiştir. 1968'de, ABD Dışişleri Bakanlığı'nın davetiyle Amerika'ya gidip burada Philadelphia Temple Üniversitesi'nde orkestra ve koro şefliği eğitimi aldığı, ayrıca Tanglewood gibi prestijli müzik okullarında ünlü isimlerle çalıştığı, çağdaş müzik ve interpretasyon üzerine eğitim aldığı vurgulanmıştır. 1970'lerde İtalya'da, Santa Cecilia Konservatuvarı'nda eğitimini tamamlayıp Franco Ferrara ile çalıştığı belirtilmiştir.

Yurda döndüğünde, Tanrıkulu'nun sanatını daha da derinleştirdiği, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde çeşitli görevlerde bulunduğu, ardından İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne müdür olduğu anlatılmış; 1983'te İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin müdürü olarak atandığı, daha sonra üfleme sazlar topluluğunu kurduğu ve müzik dünyasında önemli projelere imza attığı ifade edilmiştir.

Altan, yazısının büyük bir kısmında Tanrıkulu'nun kişisel özelliklerine değinmiştir. Ona göre Tanrıkulu, nazik, dürüst, yardımsever ve sevgi dolu bir insandır. Çevresinde kıskançlık ve rekabet gibi olgulara yer yoktur; insanlara karşı o her zaman yardımcı, dostane ve dürüst bir tutum sergilemiştir. İkesus Altan, Tanrıkulu'nun bir arkadaş olarak güvenilir ve sadık olduğunu, iş hayatında ise son derece çalışkan ve azimli bir insan olduğunu ifade etmektedir.

Altan, Tanrıkulu'nun opera repertuarına olan katkılarına da vurgu yapmaktadır. Tanrıkulu, uluslararası operalarda sayısız başarılı yorumla tanınmış ve lirik İtalyan müziği üzerine ödül almıştır. Ancak onu tanıyanlar, Tanrıkulu'nun başarısının yalnızca sanatsal yönüyle değil, aynı zamanda mesleki ve kişisel değerleriyle de anlamlı olduğunu belirtmektedirler.

Saadet İkesus Altan'ın yazısı, Orhan Tanrıkulu'nun müzikal ve insani yönlerini harmanlayarak, onun Türk opera ve müzik dünyasında bıraktığı kalıcı etkiyi vurgulamaktadır. Altan'a göre Tanrıkulu, sadece bir sanatçı değil, aynı zamanda dostlarına olan bağlılığı ve dürüst kişiliğiyle de anılacaktır (Altan, 5-8).

3.1.3. İsmail Tunalı'nın "Orhan Tanrıkulu'nun Ardından" Başlıklı Yazısı

Özellikle estetik ve sanat üzerine çalışmalarıyla tanınan felsefeci İsmail Tunalı, Gösteri Dergisi'nin Nisan 1990, 113. sayısı için kaleme aldığı "Orhan Tanrıkulu'nun Ardından" başlıklı yazısında, vefat eden orkestra şefi Orhan Tanrıkulu'nun çok yönlü müzik kariyerine ve Türk müziği alanında yaptığı katkılara dikkat çekmektedir. Yazıda Tanrıkulu'nun eğitim hayatından itibaren mesleki gelişimi, müzik kariyeri ve sanata yaklaşımı detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

Tunalı; Orhan Tanrıkulu'nun genç yaşta müzik eğitimi alanında yetenekleriyle dikkat çektiğini, Santa Cecilia Konservatuvarı'nda Franco Ferrara'nın öğrencisi olarak Türk müziği tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu ifade etmektedir. Meslek hayatında hem bir şef hem de bir müzikolog olarak öne çıkan Tanrıkulu, çağdaş müzik anlayışını temel alarak eleştiri ve araştırma alanlarında da etkili çalışmalar yapmıştır. Tunalı'ya göre özellikle orkestraların nitelikleri üzerine yürüttüğü sistematik araştırmalar, onun müzik kültürüne yaptığı özgün katkılar arasında sayılmaktadır. Tanrıkulu'nun müzik eleştirileri, derin bir müzik bilgisine ve geniş repertuvara dayalı objektif yaklaşımlar olarak tanımlanmıştır.

Tunalı, yazısında, radyo programcılığı alanında da faaliyet gösteren Tanrıkulu'nun, 1962 yılında Ankara Radyosu'nda başlayan çalışmalarını daha sonra İstanbul Radyosu'nda sürdürdüğünü, burada müzik beğenisini yansıtan eser seçimleriyle dikkat çektiğini aktarmaktadır. Yazar, Tanrıkulu'nun yalnızca şeflik kariyerini değil, aynı zamanda müzikoloji alanındaki araştırmacı kimliğini ve yaratıcı potansiyelini vurgulamaktadır. Ona göre, klasikten çağdaş müziğe kadar uzanan geniş bir repertuvara sahip olan Tanrıkulu, uluslararası çapta tanınmış ve pek çok önemli orkestrayı yönetme fırsatı bulmuştur.

İsmail Tunalı, Tanrıkulu'nun beste çalışmalarının ölümünün erken gerçekleşmesi nedeniyle sınırlı kaldığını, yine de "Mavi Kuş" oyunu için yazdığı fon müziği ile halk ve Kırım türkülleri üzerine yaptığı orkestrasyonların, onun bu alandaki mirasının önemli parçaları olduğunu belirtmektedir.

Tunalı'ya göre Orhan Tanrıkulu hem ulusal hem de uluslararası düzeyde değerli bir müzik adamı olarak anılmakta ve ardında bıraktığı eserlerle sanat dünyasında etkisini sürdürmektedir. Tunalı, Tanrıkulu'nun çok yönlü kişiliği ve Türk müziğine katkılarının uzun yıllar hatırlanacağına olan inancını vurgulamaktadır (Tunalı, 1990: 76, 77).

3.2. ORHAN TANRIKULU’NUN YAZILARI

3.2.1. Yayımlanmış Olanlar

Tanrıkulu 1985-89 yılları arasında “Orkestra”, “Müzik”, “Gösteri”, “Mimar Sinan”, “Hürriyet Sanat” gibi dergilerde müzik yazarlığı yapmıştır. Yazılarında ağırlıklı olarak Türkiye’deki opera sanatı, Batı müziği ve bestecilerine yer vermiştir.

Orhan Tanrıkulu; 1987 yılında, “Orkestra” dergisinin 128. sayısında yayımlanan “Yök ve Konservatuarlar” başlıklı eleştiri yazısında, konservatuar eğitimi ile üniversitelerde verilen müzik eğitimi arasındaki temel farkları ele almakta ve bu iki eğitim sisteminin ayrılması gerektiğini vurgulamaktadır. Konservatuar eğitiminin sanat odaklı, üniversitelerde verilen müzik eğitiminin ise bilimsel temelli olduğunu belirtmektedir.

Konservatuarların genellikle küçük yaşlardan itibaren öğrenci kabul etmesi gerektiğini ve bu yönüyle üniversite sistemine tam olarak entegre edilmesinin mümkün olmadığını savunmaktadır. Üniversitelerin doğası gereği daha çok akademik ve bilimsel müzik eğitimi sunduğunu, buna karşın konservatuarların sanat icrası odaklı olduğunu ifade etmektedir. Küçük yaşta yetenekli çocukların eğitilmesi gerektiğini belirten Tanrıkulu, konservatuar eğitiminin üniversite kapsamında değerlendirilmesinin ciddi sakıncalar doğuracağını ileri sürmektedir.

Yazar, Avrupa ve Amerika’daki konservatuar sistemlerini karşılaştırmalı olarak ele almakta ve özellikle Amerika’daki sistemin sanat eğitimi açısından farklı bir model sunduğunu belirtmektedir. Amerika’daki üniversitelerde sanatsal eğitim verilebildiğini, ancak bunun öncesinde öğrencilerin hazırlık okullarından geçtiklerini vurgulamaktadır. Bu okulların, öğrencilere akademik eğitimlerinin yanı sıra sanatsal gelişimlerini sürdürme imkânı sağladığını ifade etmektedir. Avrupa’da ise, üniversitelerin bünyesinde aktif sanat eğitimi veren bölümler bulunmadığını, sanat eğitiminin ayrı kurumlar altında gerçekleştirildiğini ileri sürmektedir.

Türkiye bağlamında değerlendirildiğinde, Tanrıkulu konservatuar eğitiminin üniversite bünyesinde yer almasının çeşitli yapısal sorunlara yol açacağını savunmaktadır. Üniversitelerin lise sonrası eğitime dayalı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, konservatuarların küçük yaşlardan itibaren eğitim verdiği gerçeğiyle çeliştiğini belirtmektedir. Örneğin, yetenekli bir çocuğun ilkökul seviyesinde konservatuvara kabul edilmesi gerektiğinde, bu çocuğun eğitim sistemine nasıl adapte

olacağı belirsiz hale gelmektedir. Eğer konservatuvarlar üniversite bünyesinde konumlandırılırsa, öğrencilerin öncelikle üniversite sınavını geçmeleri gerekecek, bu durum da müzik eğitime çok geç başlanmasına yol açacaktır.

Sanatsal eğitimin erken yaşta başlaması gerektiğini vurgulayan Tanrıkulu, konservatuvar eğitiminin en az beş yıl, hatta on iki yıla kadar uzanan bir süreç gerektirdiğini söylemektedir. Üniversite eğitiminin doğası gereği dört yıllık bir program sunduğu düşünüldüğünde, konservatuvar eğitiminin bu çerçevede ele alınmasının eksiklikler barındırdığına dikkat çekmektedir. Özellikle müzik, bale ve tiyatro gibi sanat dallarında erken yaşta eğitime başlamanın kritik olduğunu, aksi takdirde sanatsal gelişimin sekteye uğrayacağını belirtmektedir.

Türkiye’de Amerika’daki gibi sanat eğitimi veren hazırlık okulları veya özel sanat okulları bulunmadığından, mevcut sistemin konservatuvar eğitime yeterince uygun olmadığını ifade eden Tanrıkulu, Avrupa’da olduğu gibi, Türkiye’de de konservatuvarların bağımsız yapılar olarak konumlandırılması gerektiğini, üniversite bünyesinde faaliyet göstermelerinin konservatuvarların misyonuyla örtüşmediğini ileri sürmektedir. Tanrıkulu, Türkiye’deki konservatuvarların üniversite kapsamına alınmasının, sanat eğitiminin doğasına uygun düşmediğini ve bu durumun müzik eğitiminin geleceği açısından olumsuz sonuçlar doğurabileceğini savunmaktadır.

Sonuç olarak, Tanrıkulu’nun yazısında, konservatuvar eğitiminin üniversitelerden ayrı bir yapı içerisinde sürdürülmesi gerektiği, aksi takdirde sanat eğitiminin temel özelliklerinin zarar göreceği vurgulanmaktadır. Türkiye’de konservatuvarların mevcut üniversite sistemi içinde konumlandırılmasının, sanat eğitimi açısından sakıncalı olduğu belirtilmekte ve Avrupa’daki bağımsız konservatuvar modelinin benimsenmesi gerektiği önerilmektedir (Tanrıkulu, 1987: 45-47).

Orhan Tanrıkulu, 1987 yılında “Orkestra” dergisinde yayımlanan "Franz Josef Haydn: Paris Senfonileri" başlıklı yazısında, Haydn’ın 82-87 numaralı senfonilerini içeren ve "Paris Senfonileri" olarak bilinen eser grubunun ortaya çıkış sürecini, müzikal yapısını ve tarihsel bağlamını ele almaktadır. Yazıda, bu senfonilerin sipariş edilme sürecinden başlayarak, bestecinin Paris müzik çevreleriyle olan dolaylı ilişkisine ve eserlerin Avrupa’daki etkisine kadar geniş bir perspektifte değerlendirmeler sunulmaktadır.

Tanrıkulu, Haydn'ın bu senfonileri Fransız aristokrasisinin desteğiyle bestelediğini ve söz konusu eserlerin Ogny Kontu Claude-François-Marie Rigoley tarafından sipariş edildiğini belirtmektedir. Yazara göre Kont Ogny'nin müziğe olan ilgisi ve sanatçıları destekleme çabası, dönemin Paris müzik ortamının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. Kont'un başkanlığını yaptığı Concert de la Loge Olympique, bu sipariş sürecinde önemli bir rol oynamış ve Haydn'a dönemin şartlarına göre oldukça yüksek bir ücret ödenmiştir. Bu destek, Haydn'ın Esterházy Sarayı'ndaki görevinden bağımsız olarak uluslararası alanda daha geniş bir kitleye hitap eden eserler vermesine olanak tanımıştır.

Haydn'ın Paris müziğine olan etkisini değerlendirirken, özellikle bu senfonilerin Fransız müzik geleneği içindeki yerini ele alan Tanrıkulu, 18. yüzyılın sonlarına doğru Paris'te senfoni müziğine artan ilgiye paralel olarak, Haydn'ın eserlerinin de büyük bir beğeniyle karşılanmış ve sıkça icra edilmiş olduğunu ifade etmektedir. Yazara göre, besteci her ne kadar doğrudan Paris'e gitmemiş ve oradaki müzisyenlerle birebir temas kurmamış olsa da müziğinin Avrupa'nın kültürel başkentlerinden biri olan Paris'te yankı bulması, onun uluslararası prestijini artıran önemli bir gelişme olmuştur. Özellikle, bu siparişin gerçekleşmesinde büyük rol oynayan Concert de la Loge Olympique'in orkestra şefi Chevalier Joseph-Boulogne de Saint-Georges'un katkısı vurgulanmaktadır. Saint-Georges, yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda bir organizatör ve dönemin müzikal yönelimlerini belirleyen önemli bir figür olarak Haydn'ın eserlerinin Paris'te başarı kazanmasına katkı sağlamıştır.

Tanrıkulu, Paris Senfonileri'nin müzikal özelliklerine de detaylı bir şekilde değinmektedir. Yazar, bu senfonilerin klasik senfoni geleneği içindeki yerini vurgularken, her bir eserin yapısal ve stilistik özelliklerini ayrı ayrı ele almaktadır. Haydn'ın önceki senfonilerine kıyasla, bu altı senfonisinde daha belirgin bir dramatik anlatım, kontrastlı temalar ve orkestral zenginliğin göze çarptığını, Fransız dinleyicilerinin müzikal beğenileri göz önünde bulundurularak yazılan bu eserlerde, daha büyük bir orkestra kullanımının tercih edildiği vurgulanmaktadır. Melodik yapıdaki genişlemelerin yanı sıra Haydn'ın Paris seyircisinin ilgisini çekmek için belirli teatral unsurları da müziğine entegre ettiği ifade edilmektedir.

Yazıda ayrıca Paris Senfonileri'nin 18. yüzyıl sonu Avrupa'sındaki etkisi de değerlendirilmektedir. Tanrıkulu'na göre bu eserler yalnızca Fransız müzik yaşamında değil, genel olarak Avrupa'nın klasik müzik repertuvarında da önemli bir rol oynamıştır.

Haydn'ın bu senfonileri, klasik senfoni repertuvarındaki gelişimin bir dönüm noktası olarak kabul edilirken, aynı zamanda bestecinin 1790'lı yıllarda Londra'ya davet edilmesine ve Londra Senfonileri'ni bestelemesine giden sürecin de bir habercisi olarak görülmektedir. Tanrıkulu, yazısında bu bağlantıları kurarak, Paris Senfonileri'nin Haydn'ın olgunluk dönemi eserleri arasında özel bir yere sahip olduğunu belirtmektedir.

Sonuç olarak, Orhan Tanrıkulu'nun yazısı, Haydn'ın Paris Senfonileri'ni yalnızca müzikal açıdan değil, tarihsel ve sosyokültürel bağlamda da ele alarak, bu eserlerin klasik müzik tarihindeki önemini detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır. Yazara göre Haydn'ın bu senfonileri, 18. yüzyıl Paris'inin müzik yaşamına katkı sağlamış ve klasik senfoni repertuvarında kalıcı bir yer edinmiştir. Tanrıkulu'nun sunduğu kapsamlı analiz, bu eserlerin yalnızca bir sipariş üzerine bestelenmiş müzik parçaları olmanın ötesine geçtiğini ve Avrupa müzik tarihindeki önemli dönüşümlerden birini temsil ettiğini göstermektedir (Tanrıkulu, 1987: 8-15).

Orhan Tanrıkulu, 1987 yılında, “Orkestra” dergisinin 135. sayısında yayımlanan “Profesyonellik! Amatörlük...” başlıklı eleştiri yazısında, sanat alanında profesyonellik ve amatörlük kavramlarının anlamı, kapsamı ve ayırt edici özellikleri üzerine detaylı bir tartışma sunmaktadır. Yazar, bu iki kavramın özellikle sanat alanında yüzeysel kullanıldığını belirterek, profesyonelliğin yalnızca maddi kazanç sağlamak anlamına gelip gelmediğini sorgulamaktadır.

Tanrıkulu, yazısında “profesyonellik” ve “amatörlük” kavramlarının temel tanımlarını çeşitli sözlük ve ansiklopedilerden hareketle ele almaktadır. Buna göre profesyonel, “bir işi meslek edinmiş ve o işi kazanç sağlamak amacıyla yapan kişi” olarak tanımlanırken, amatör ise “bir işi yalnızca zevk için yapan kişi” olarak açıklanmaktadır. Ancak bu noktada yazar, kazanç elde etmenin profesyonellik için yeterli bir kriter olup olmadığını irdelemekte ve profesyonelliğin belirli bir eğitim ve beceri gerektiren bir sıfat olarak anlaşılması gerektiğini savunmaktadır.

Batı dillerinde “profession” kelimesinin eğitim, bilim ve sanat alanlarında özel bir bilgi ve beceri gerektiren uğraşları ifade ettiğini belirten Tanrıkulu, profesyonelliğin yalnızca kazanç sağlamaktan öte, bir disiplini ve mesleki etiği içerdiğini vurgular. Amatörlük kavramının kökenini de inceleyerek, Latince “sevmek” anlamına gelen “amare” fiilinden türeyen “amator” kelimesinin bir sanat veya bilim dalına tutkuyla bağlı kişiyi ifade ettiğini belirtir.

Sanat alanında profesyonellik, yazar tarafından karakter, ruh, anlayış ve yöntemlerin uygulanması açısından ele alınmaktadır. Tanrıkulu'na göre profesyonel sanatçının yalnızca teknik bilgiye sahip olması yeterli değildir; aynı zamanda sanatsal algılama, kavrama yetisi ve disiplinli bir çalışma etiği geliştirmesi de gerekmektedir. Yazıda, profesyonelliğin, bir sanatçının eserleriyle seviye kazanması ve alanında belirginleşmesiyle mümkün olabileceği vurgulanmaktadır. Profesyonel ruh, sanatçının mesleğinin gerektirdiği değerlere saygı duyarak, içselleştirilmiş bir bilinç ve sorumlulukla hareket etmesini ifade ederken, profesyonel anlayış, sanatçının alanındaki bilgi ve becerileri etkili bir şekilde yorumlama yetisi olarak tanımlanmaktadır.

Tanrıkulu, amatörlük ile profesyonellik arasındaki ayrımı daha net açıklamak adına, amatörlüğün profesyonelliğe göre daha yüzeysel bir yaklaşımı temsil ettiğini ifade eder. Amatör, sanatla ilgilenen ancak bu alanda uzmanlaşma kaygısı gütmeyen kişidir. Profesyonellikle kıyaslandığında amatörlüğün temel farkı, bilgiye ve beceriye dayalı bir gelişim sürecinden yoksun olmasıdır. Ancak yazar, amatör sanatçıların bazen profesyonellerden daha başarılı olabileceğini de kabul etmektedir. Bununla birlikte, amatörlerin profesyonellerin geçtiği zorlu eğitim ve gelişim sürecinden geçmedikleri için uzun vadede sanatlarını geliştirme ve mükemmelleştirme noktasında eksik kaldıkları belirtilmektedir.

Son olarak, Tanrıkulu, profesyonelliğin yalnızca maddi kazanç sağlamak olmadığını, sanatın daha iyi icra edilmesi için çaba harcayan ve gelişmeye açık bir anlayışı gerektirdiğini vurgulamaktadır. Örneğin, Paris'teki sokak müzisyenlerinin akustığı en iyi olan metro istasyonlarını seçerek performans sergilemeleri, profesyonelliğin yalnızca ekonomik kazanç sağlamak değil, sanatın daha iyi ve etkileyici bir şekilde sunulması amacı taşıdığını göstermektedir. Buna karşın amatörlerin temel motivasyonu, sanatlarını tutkuları doğrultusunda icra etmekten ibarettir.

Yazı, profesyonellik ve amatörlük kavramlarının halk arasında sıkça yanlış anlaşıldığını ve yüzeysel bir biçimde değerlendirildiğini ortaya koyarak, sanat alanında bu iki kavramın ayrımının iyi yapılması gerektiğini vurgular. Sanatçının kendi konumunu anlaması açısından, hangi düzeyde olduğunu bilmesi gerektiğini savunan Tanrıkulu, profesyonelliğin yalnızca mesleki bilgi ve beceriyle değil, aynı zamanda disiplin, algı, sanat anlayışı ve metodolojiyle de ilişkili olduğunu ifade etmektedir (Tanrıkulu, 1987: 2-6).

Orhan Tanrıkulu'nun "Müzik" dergisinin 1988 yılı Eylül/Ekim sayısında yayımlanan "Tarihsel Evrimiyle Müzik Festivalleri" başlıklı yazısı, müzik festivallerinin tarihsel gelişimi ve toplumsal işlevleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Tanrıkulu, müzik festivallerinin kökenlerinin Antik Yunan'a dayandığını ve bu festivallerin başlangıçta dinî ritüellerle bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Bu dönemde, festivallerin toplumsal bir bağ oluşturma işlevi ve dinî anlam taşıdığı anlatılmaktadır.

Tanrıkulu; Orta Çağ'da müzik festivallerinin, özellikle dinî etkinliklerle ilişkilendirilmiş olup aristokrat sınıf için düzenlendiğini ancak Rönesans ve Barok dönemlerde, bu festivallerin daha geniş bir halk kitlesine hitap etmeye başladıklarını, zamanla opera ve senfoni gibi büyük sanat türlerini içerecek bir duruma geldiklerini ve 19. yüzyılda, sanayi devrimi ile büyük şehirlerde halka açık müzik etkinliklerinin artmasının, festivalleri çok daha halka yönelik bir hâle getirdiğini belirtmektedir.

20. yüzyılda ise, festivallerin türleri çeşitlenmiş, popüler müzik, rock ve caz gibi türler de festivallere dâhil olmuştur. Woodstock gibi devasa festivaller, müzikle birlikte toplumsal ve politik mesajlar vermiştir. Tanrıkulu, bu dönemde teknolojinin de etkisiyle müzik festivallerinin daha küresel bir hâl aldığını vurgulamaktadır.

Yazının sonunda, müzik festivallerinin yalnızca bir eğlence biçimi olmaktan çıkarak toplumsal, kültürel ve politik bir araç hâline geldiği ifade edilmektedir. Bu bağlamda, festivallerin evrimi, yazara göre toplumsal yapılar, ekonomik koşullar ve teknolojik gelişmelerle şekillenmiştir (Tanrıkulu, 1988: 28,29).

Orhan Tanrıkulu'nun, 1988 yılında "Müzik" dergisinin Nisan/Mayıs sayısında yayımlanan "Müzikte Çağdaşlaşmak" başlıklı yazısı, çağdaşlaşma kavramını genel anlamda ele alarak müzik tarihindeki gelişim süreçleriyle ilişkilendirmektedir. Yazar, çağdaşlaşmanın tarih boyunca toplumlar için sürekli bir sorun teşkil ettiğini ve özellikle dogmatik sınırlar içinde kalan, bilim ve bilgi eksikliği nedeniyle değişime direnç gösteren toplumların bu sürece ayak uydurmakta zorlandığını vurgulamaktadır. Türkiye bağlamında ise, modernleşme sürecinin yüzeysel unsurlar üzerinden değerlendirilmesi eleştirilerek, altyapısal eksikliklerin göz ardı edilmemesi gerektiği ifade edilmektedir.

Müzik tarihinde çağdaşlaşma süreçleri, doğada var olan seslerin ve müzik olgusunun, insanoğlunun duygularını aktarma aracı olarak gelişmesiyle başlamıştır. Yazıda, müziğin tarihsel olarak dinsel törenler ve eğlencelerle ilişki içinde ortaya çıktığı belirtilmekte ve Mezopotamya ile Uzak Doğu uygarlıklarında müziğin dansla birlikte

geliştiği vurgulanmaktadır. Antik Yunan müziğinde, müziğın danstan ayrılarak bağımsız bir sanat formu kazandığı ve bu dönemde müzik teorisinin şekillenmeye başladığı ifade edilmektedir.

Müzikte temel öğelerden ritim, insanoğlunun bilinçsizce içinde bulunduğu bir yapı olarak ele alınırken, melodi ise duyguların sistemli bir biçimde yansıtılması olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel süreçte müziğın gelişimi, Doğu ve Batı müzik geleneklerinde ritim ve melodinin temel öğeler olarak varlığını sürdürmesiyle şekillenmiştir. Eski Mısır'da müziğın astronomi ve matematikle eşdeğer görülmesi, Yahudi tapınaklarında müziğın ritüel gereği icra edilmesi, Antik Yunan'da ise makamsal sistemin gelişimi gibi unsurlar, müziğın çağdaşlaşma sürecine katkıda bulunan önemli adımlardır.

Tanrıkulu'na göre Orta Çağ Avrupa'sında müziğın kilise merkezli gelişimi, Papa I. Gregorius döneminde sistemleştirilmiş ve "Gregoryen Şarkıları" olarak adlandırılan tek sesli dinsel müzik formu ortaya çıkmıştır. 12. yüzyılda başlayan çokseslilik çalışmaları, 14. yüzyılda Fransa ve İtalya'da "Ars Nova" akımıyla ivme kazanmış, armoni teorisine dayalı müzik anlayışı gelişmiştir. Bu süreçte kilise müziğı ile din dışı müzik arasındaki gerilim de belirgin hale gelmiştir.

Rönesans ve sonrasında gelen her yeniliğın, bale, opera ve çalgı müziğı gibi sanat formlarının ortaya çıkışının, uzun süreçler sonucunda sanat ve din çevrelerinde kabul gördüğünü belirten Tanrıkulu, 17. yüzyıldan itibaren Avrupa'da gelişen müzik anlayışının, günümüzde klasik müzik repertuvarının temelini oluşturan eserleri ortaya çıkardığını belirtmektedir. Ancak müziğın çağdaşlaşması sürecinde Beethoven, Mozart ve Wagner gibi bestecilerin yenilikçi yaklaşımlarının ancak yüzyıllar sonra tam anlamıyla anlaşılabilirdiğı belirtilmektedir.

20. yüzyılda Debussy'nin armonik yapıya getirdiğı yenilikler, Stravinsky'nin "Bahar Ayini" eserinin Paris'teki ilk temsili sırasında yaşanan tartışma gibi olaylar, müzikte yeniliklerin toplum tarafından her zaman kolayca kabul edilmediğini göstermektedir. Bu bağlamda, yazıda, çağdaş müzik anlayışının 1945'lerden sonra bir arayış sürecine girdiğı anlatılmıştır. Müziğın soyut bir sanat olması nedeniyle, teorik bilgilerin tek başına yeterli olmadığı, müziğın ancak dinlenerek ve hissedilerek anlaşılabilirdiğı vurgulanmıştır.

Japonya örneğı üzerinden gelenek ve çağdaş müzik ilişkisinin ele alan Tanrıkulu, Japonların geleneksel müziklerini modern tekniklerle birleştirerek uluslararası alanda

etkin bir konum elde ettikleri ifade etmektedir. Türkiye özelinde ise, Batı müziğinin 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı Sarayı'nda ilgi gördüğü ancak geniş toplum kesimlerinde beklenen dönüşümü sağlayamadığı belirtilmektedir. Türkiye'de müzikte çağdaşlaşma sürecinin bireysel çabalarla sınırlı kaldığı eleştirisi yapılmakta, Atatürk'ün sanata dair görüşleri hatırlatılarak, sanatçıların çağın gerekliliklerine uygun eserler üretme sorumluluğuna vurgu yapılmaktadır.

Sonuç olarak, Tanrıkulu'nun yazısı, müzik tarihindeki çağdaşlaşma süreçlerini tarihsel perspektiften ele alarak, Türkiye'nin bu süreçteki konumunu eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmektedir. Müziğin çağdaşlaşmasının, teorik çalışmalar kadar dinleme, icra etme ve duygusal algı ile mümkün olabileceği belirtilerek, sanatçıların ve müzik kurumlarının çağdaşlaşmaya katkıda bulunması gerektiği vurgulanmaktadır (Tanrıkulu, 1988: 6-7).

Orhan Tanrıkulu'nun "Orkestra" dergisinin Mayıs 1988 tarihli 177. sayısında yayımlanan "İstanbul'da Festival Rüzgarları" başlıklı eleştiri yazısında, 1988 yılının Nisan ayında Moskova Virtüözleri Oda Orkestrası ile Floransa Mayıs Şenlikleri Orkestrası'nın İstanbul'da verdiği konserler ve bu konserlerin şehrin müzik hayatına etkileri ele alınmaktadır. Yazı, Nisan'ın ilk yarısında Ankara'dan esen "festival rüzgârları"nın İstanbul'a da hareket getirdiğini belirterek başlamaktadır. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından organize edilen bu konserlere olan büyük ilgi, biletlerin satışa çıkmadan önce bile yoğun talep görmesi ve gişeler önünde oluşan uzun kuyruklar ile örneklenmiştir. Tanrıkulu, bu durumun İstanbul'un müzik yaşamı için olağanüstü bir tablo sunduğunu, müzikseverlerin yüksek bilet fiyatlarına rağmen konserlere akın ettiğini vurgulamaktadır.

Moskova Virtüözleri Oda Orkestrası'nın İstanbul seyircisiyle güçlü bir bağ kurduğu belirtilmiş, orkestra üyelerinin dinleyicilerini tanıdığı ve onlara her zaman en yüksek kalitede müzik sunduğu ifade edilmiştir. Konserin programında Mozart'ın az bilinen Re Majör Keman Konçertosu (K. 211) ve daha çok tanınan 12. Piyano Konçertosu (K. 414) yer almıştır. Orkestranın kurucusu ve şefi Vladimir Spivakov'un zarif ve hassas yorumu yazıda övgüyle anılmış, özellikle 1985 Varşova Chopin Yarışması birincisi Stanislav Bunin'in piyanodaki etkileyici tekniği, duyarlı dokunuşu ve yüksek müzikalitesi ön plana çıkarılmıştır. Tanrıkulu'na göre orkestra, üstün uyumu ve katkısıyla konseri bir şölene dönüştürmüştür.

Yazıda, konserin solistlerinden olan soprano Tamara Sinyavskaya'nın aslında mezzosoprano, hatta kontralto renklerine sahip olduğu vurgulanarak, bu yanlış bilgilendirmenin iki yıl önceki İstanbul Festivali'nde de yapıldığı hatırlatılmıştır. Sanatçının Vivaldi'nin Gloria'sındaki mezzosoprano aryası, Caccini'nin "Amarilli mia bella"sı ve Carissimi'nin "Vittoria, mio core" adlı eserlerini etkileyici bir ses kullanımıyla icra ettiği belirtilmiştir. Ancak, bu aryaların toplam süresinin yalnızca on dakika kadar sürmesi eleştirilmiş, dinleyicilerin sanatçıdan daha uzun ve kapsamlı bir performans beklediği ima edilmiştir. Orkesranın, konserin kapanış parçası olan, Rossini'nin 3 Numaralı Do Majör Yaylı Çalgılar Sonatin'inde olağanüstü bir virtüozite sergilediği vurgulanmış; Moskova Virtüözleri'nin, programlarına ek olarak üç bis parçası çalmış ve izleyicilerden büyük alkış almış oldukları ifade edilmiştir. Tanrıkulu, konserin İstanbul'daki müzikseverler için unutulmaz bir deneyim sunduğunu belirtmiştir.

Öte yandan, Zubin Mehta yönetimindeki Floransa Mayıs Şenlikleri Orkestrası konseri aynı etkiyi yaratamamıştır. Mehta'nın o dönemin büyük şeflerinden biri olduğu kabul edilmekle birlikte, yazıda, onun sanatını, mesleğini ve ismini ustalıkla pazarlayabilen bir yönetici olduğu vurgulanarak hafif bir ironi yapılmaktadır. Orkestra üyelerinin bireysel olarak yetkin müzisyenler olduğu, ancak birlikte çaldıklarında aynı başarıyı gösteremedikleri ifade edilmiştir. Beethoven'ın Re Majör Keman Konçertosu (Op. 61) icrasında üflemeli çalgılarda entonasyon bozuklukları yaşandığı, Çaykovski'nin 4. Senfoni'sinin (Fa Minör, Op. 36) ikinci bölümünde şefin beklediği müzikal cümleleri yalnızca nota doğruluğuyla çalan, ancak sanatsal yorum eklemeyen bir obua solusunun dinleyicileri hayal kırıklığına uğrattığı belirtilmiştir.

Tanrıkulu'na göre orkestra, Wagner icrasında da başarılı bulunmamış, özellikle bakır nefesli çalgıların tınlarının Alman müziğine değil, İtalyan stiline daha yakın olduğu vurgulanmıştır. Çaykovski icrasında da benzer eksiklikler gözlemlendiği, orkestranın bestecinin ruhunu tam anlamıyla yansıtamadığı belirtilmiştir. Konserin solisti, Stradivarius sahibi önemli kemancıardan Uto Ughi'nin performansı da eleştirilmiş, virtüozun, Beethoven konçertosundaki kadanstan itibaren entonasyon açısından ciddi sıkıntılar yaşadığı ve bu durumun onun müzikalitesini gölgelediği ifade edilmiştir.

Yazıda, Zubin Mehta'nın yönetimi de Tanrıkulu'nun sert denilebilecek eleştirilerine maruz kalmıştır. Mehta'nın, konçertoları ve hatta operaları ezberden yönetme yetisine sahip olduğu belirtilmiş, ancak temposal sıkışıklıkları, gereksiz hızlanmaları ve katı ritmik yapısıyla orkestrayı ve solistleri zor durumda bıraktığı

aktarılmıştır. Şefin, tempoları belirlerken sanatsal ifade yerine yalnızca ölçüsel kesinliğe odaklandığı, bunun da müziği mekanik bir hâle getirdiği savunulmuştur. Tanrıkulu, Batı'daki büyük müzik merkezlerinde Mehta'ya karşı geç kalınmış protestoların başlamasının temel sebebinin de bu yaklaşım olduğunu ifade etmiştir.

Eleştiri yazısının sonunda, İstanbul seyircisinin müzikal kaliteyi değerlendirmek yerine büyük isimlere ve gösterişli şovlara alkış tutmaya devam ettiği belirtilerek, bu tür konserlerin sanatçılar için bir moral kaynağı olduğu yönünde ironik bir yorum yapılmıştır (Tanrıkulu, 1988: 55-58).

Orhan Tanrıkulu'nun "Müzikte Eleştirel Ölçütler" başlıklı yazısı, müzik eleştirisinin temel ilkeleri, ölçütleri ve eleştirinin sanatın gelişimindeki rolünü derinlemesine tartışmaktadır. Tanrıkulu, müzik ve sanatın yalnızca estetik bir bakış açısıyla değil, toplumsal ve kültürel bağlamda da değerlendirilebileceğini savunmaktadır. Müzik eleştirisinin yalnızca teknik bir değerlendirme süreci olmadığını, aynı zamanda sanatın toplumsal, kültürel ve estetik değerlerini irdeleyen bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre eleştirinin sanatçıyı ve eseri toplumsal bağlamda konumlandırarak anlamlandırma gücü, sanatın gelişimine katkı sağlamaktadır. Müzik eleştirisinin amacı, sadece bir eserin beğenilip beğenilmediğini belirlemek değil, aynı zamanda eserin derinliklerine inerek, onun toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamdaki yerini anlamaktır (Tanrıkulu, b.t.: 77).

Tanrıkulu, müzik eleştirisinin temelinde teknik ve estetik ölçütlerin yer aldığını belirtmektedir. Teknik ölçütler, bir eserin yapı, form, melodi, armoni ve ritim gibi müziksel öğelerinin değerlendirilmesine dayanırken, estetik ölçütler eserin sanat değerini, duygusal etkisini ve yaratıcı özgürlüğünü incelemektedir. Her iki ölçütün bir arada kullanılması gerektiğini savunur; çünkü sadece teknik bir değerlendirme, eserin duygusal ve estetik yönünü göz ardı edebilmektedir. Aynı şekilde, yalnızca estetik bir bakış açısıyla yapılan değerlendirme, müziksel yapının sağlamlığını gözden kaçırabilir.

Tanrıkulu, ayrıca müzik eleştirisinin sanatçının yaratıcılığına ve özgürlüğüne saygı göstermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Eleştirinin, sanatçının özgünlüğünü ve yaratıcılığını baskılayıcı olmaması gerektiğini belirtmektedir. Eleştirmenin, sanatçının estetik ve yaratıcı çabalarını takdir ederken, eserlerin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ona göre müzik eleştirisi, sanatçıyı dışlamak ya da eserin derinliğini dar bir çerçeveye indirgemek yerine, yaratıcı özgürlüğü teşvik eden bir tutum sergilemelidir.

Tanrıkulu'nun yazısında bir diğerk önemli konu, müziğint toplumsal bağlamda nasıl değerkendirileceğidir. Müzik, bir toplumun kültürünü, tarihini ve değerkelerini yansıtan bir sanat dalıdır. Eleştirmen, müziğı yalnızca teknik ve estetik açıdan değerkendirmekle kalmamalı, aynı zamanda eserin toplumsal etkilerini de göz önünde bulundurmalıdır.

Tanrıkulu, müzik eserlerinin toplumsal işlevinin göz önünde bulundurulmasını, sanatın sadece bireysel zevkler ve estetik tercihlerle değilk, toplumsal bir sorumlulukla da ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Tanrıkulu'na göre müzik eleştirmeni, bir eseri değerkendirirken, eserin toplumsal duyarlılıkları nasıl yansıttığını ve toplum üzerindeki etkilerini de göz önünde bulundurmalıdır. (Tanrıkulu, b.t.: 78).

Orhan Tanrıkulu'nun "Parasızlık, Müzik ve Operada Dışa Açılmamızı Engelliyor" başlıklı yazısı, 1988 Ekim ayında yayınlanmış olup ve Türkiye'nin müzik ve opera dünyasında karşılaşılan engelleri tartışan önemli bir yazıdır. Tanrıkulu, yazısında Türkiye'deki kültürel ve sanatsal alandaki gelişmeleri, özellikle müzik ve opera sanatındaki dışa açılma çabalarını ele almakta ve bu süreçteki zorlukları derinlemesine incelemektedir.

Tanrıkulu, Türkiye'nin kültürel ve sanatsal alanda dışa açılmasını engelleyen ana faktörlerden birinin "parasızlık" olduğunu vurgulamaktadır. Müzik ve opera gibi yüksek sanat dallarının gelişmesi için gerekli olan maddi desteğint eksikliği, bu sanat dallarının yurtdışındaki büyük festivallere katılmasını ve dünya çapında tanınmasını engellemektedir. Özellikle opera gibi büyük ve pahalı prodüksiyonlar, yeterli finansman olmadan gerçekleştirilemez. Bu, Türkiye'nin sanat dünyasının uluslararası alanda yeterince tanınamamasına neden olmaktadır.

Tanrıkulu, yalnızca maddi engellerin değilk, aynı zamanda toplumsal ve kültürel zorlukların da dışa açılmayı engellediğini belirtmektedir. Türkiye'nin sanat ortamı, çoğı zaman geleneksel ve muhafazakâr bir yaklaşım içinde kalmıştır. Opera gibi batılı kökenli sanat dallarının, toplumda yeterince ilgi görmemesi ve bu tür sanatların halkla buluşma noktasında karşılaştığı engeller, Türkiye'nin kültürel olarak dışa açılmasını sınırlayan bir başka etkidir.

Türkiye'deki sanatçılar ve sanat kurumları arasındaki iş birliği eksikliğine de değinmektedir. Müzik ve opera alanındaki sanatçılar genellikle yetersiz maddi kaynaklarla çalışmak zorunda kalmakta ve bu durum onların uluslararası standartlarda üretim yapmalarını engellemektedir. Kültür ve sanat kurumları arasındaki koordinasyon

eksikliği, festivallerin düzenlenmesi, uluslararası iş birliklerinin artırılması gibi konularda da büyük engeller yaratmaktadır.

Tanrıkulu, devletin kültür ve sanat alanındaki politikalarını eleştirmektedir. Türkiye'de kültür ve sanatın yalnızca belli bir elit kesime hitap eden alanlar olarak görülmesi, devletin kültürel politika oluşturma noktasında eksiklikler yaşamasına yol açmıştır. Devletin müzik ve opera gibi sanat dallarına yeterli desteği vermemesi, bu alanların gelişmesine ve dünya çapında tanınmasına engel teşkil etmektedir. Türkiye'nin dışa açılma çabalarının önündeki en büyük engellerden biri de devletin bu sanatsal alanları desteklememesi veya yeterince yatırım yapmamasıdır.

Tanrıkulu, Türkiye'deki sanat eğitimi sistemine de değinmektedir. Müzik ve opera gibi sanat dallarında yetişen sanatçılar, genellikle yetersiz eğitim ve düşük kaynaklarla karşılaşmaktadır. Bu durum, sanatçıların potansiyellerini tam olarak geliştirmelerini engellemektedir. Ayrıca, eğitim sisteminde yeterince uluslararası bakış açısına sahip eğitimler verilmemesi, sanatçıların dünyadaki gelişmeleri takip edememelerine yol açmaktadır.

Önemli bir başka unsur da kültürel içe kapanma ve ulusalcı yaklaşımlardır. Türkiye'nin sanat dünyası, bazen sadece yerel değerlere ve kültürlere odaklanarak, evrensel sanat standartlarını ve dünya çapındaki sanat anlayışlarını dışlamaktadır. Bu içe kapanıklık, Türkiye'nin sanatını global ölçekte tanıtmaya ve dünya ile bağ kurma şansını kısıtlamaktadır. Tanrıkulu, sanatın ve sanatçının uluslararası bir bakış açısına sahip olması gerektiğine dikkat çekmektedir.

Tanrıkulu, Türkiye'nin müzik ve opera dünyasının dışa açılabilmesi için çözüm önerileri de sunmaktadır. Öncelikle, sanatçıların daha iyi eğitilmesi ve uluslararası standartlarda çalışmalar yapabilmeleri için daha fazla imkân sağlanması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca, devletin kültürel politikalarda daha etkin ve kapsayıcı bir yaklaşım benimsemesi gerektiğini savunmaktadır. Sanat dünyasının daha fazla finansal destek alması gerektiğini ve uluslararası iş birliklerinin artırılması gerektiğini vurgulamaktadır. Bunlarla birlikte, sanatın halkla buluşturulması için daha fazla etkinlik ve festival düzenlenmesi gerektiğini belirtmektedir (Tanrıkulu, 1988: 77-81).

Tanrıkulu'nun bu yazısı Türkiye'nin kültürel alanda uluslararası başarıya ulaşabilmesi için gerekli olan değişimlerin ve adımların altını çizen önemli bir eleştiridir.

Orhan Tanrıkulu'nun "Körün Bellediği Bir Değnek" başlıklı yazısı, sanat eleştirisinin ve sanatçının toplumdaki rolü üzerine derinlemesine düşünceler sunar. Aynı zamanda sanatın, özellikle edebiyatın, bireysel ve toplumsal bağlamda nasıl algılandığını, eleştirinin ne ölçüde bir yönlendirici işlevi olduğunu sorgulamaktadır. Yazının başlığı olan "Körün Bellediği Bir Değnek" metaforu, sanat eleştirisinin ne kadar sınırlı ve yanıltıcı olabileceğini anlatmak için kullanılmıştır. Tanrıkulu, bir körün değneğini bilmesiyle sanat eleştirmeninin sanat eserini ve sanatçıyı tamamen anlama ve doğru bir şekilde yorumlama yeteneğini karşılaştırmaktadır. Burada "kör" ifadesi, eleştirmenin ya da izleyicinin, sanatın derinliğine ineksizin yüzeysel bir bakış açısıyla sanat eserini değerlendirmesini simgelemektedir.

Bu metafor, sanat eserinin ve sanatçısının tamamıyla kavranmasının zor olduğunu, çünkü sanatın genellikle soyut ve çok katmanlı bir olgu olduğunu anlatmaktadır. Sanat eleştirmeni, bazen kendi önyargıları ve sınırlı bakış açılarıyla eserleri yanlış değerlendirebilir. Yazar, bu durumu “körlük” olarak tanımlamakta ve eleştirmenin yalnızca dışsal ve görünen yönleri odaklanıp, sanatın özünü kaçırabileceğine işaret etmektedir.

Tanrıkulu, eleştirinin sanatın gelişimi için ne kadar önemli olduğunu da vurgulamaktadır. Ancak, eleştirinin sadece bir değerlendirme değil, aynı zamanda sanatın daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir süreç olması gerektiğine de dikkat çekmektedir. Ona göre eleştirmenin, sanatçı ve izleyici arasında köprü kurma gibi bir sorumluluğu vardır. Eleştirmen, bir sanat eserinin yüzeyine takılıp kalmamalı, derinlemesine bir analiz yapmalı ve eserin arkasındaki anlam katmanlarını ortaya koymalıdır.

Sanat ve edebiyat eleştirisinin yalnızca bireysel bir mesele olmadığını, toplumsal ve kültürel bağlamda ele alınması gereken bir olgu olduğunu söylemektedir. Eleştirinin, toplumsal sorunlarla ilişkilendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Çünkü sanat, bir toplumun gelişimini, değerlerini ve kimliğini yansıtan bir araçtır. Bir sanatçının eserini değerlendirirken, sadece bireysel zevkler değil, eserin toplumla olan ilişkisi de göz önünde bulundurulmalıdır.

Tanrıkulu'na göre sanat eserleri yalnızca sanatçının iç dünyasını yansıtmaz, aynı zamanda o eserin yaratıldığı toplumun kültürel dinamiklerini de yansıtmaktadır. Dolayısıyla, sanat eleştirisinin de bu toplumsal bağlamı göz ardı etmemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Eleştirmen, bir eserin değerini değerlendirirken, eserin hangi

toplumsal koşullarda yaratıldığını ve bu koşulların sanatçıya nasıl yön verdiğini anlamalıdır.

Yazıda, sanatçının toplumsal sorumluluğuna da değinilmektedir. Tanrıkulu, sanatçının yalnızca estetik değerler üretmekle kalmayıp, aynı zamanda toplumsal sorunlara duyarlı olması gerektiğini savunmaktadır. Sanatçı, toplumsal sorumluluk bilinciyle eser üretmeli ve bu eserler toplumun kültürel gelişimine katkıda bulunmalıdır.

Eleştirmenin de toplumsal sorumluluk taşıması gerektiği, sanatçı ile toplumu birbirine bağlayan bir köprü olma görevini üstlenmesi gerektiğini de ifade etmektedir. Tanrıkulu'na göre eleştirmenin, sanatçının yaptığı işin toplumsal bağlamda nasıl algılandığını ve hangi anlamları taşıdığını anlatan bir perspektife sahip olması önemlidir (Tanrıkulu, b.t.: 55-57).

Tanrıkulu'nun bu yazısı, sanat eleştirisinin sınırlamaları, toplumsal bağlamı, bireysellik ve evrensellik arasındaki dengeyi ve sanatçının sorumluluğunu tartışan önemli bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Orhan Tanrıkulu'nun "Festival ve Evrensel Ölçütler" başlıklı yazısı festivallerin sanatsal, kültürel ve toplumsal işlevlerine odaklanırken, aynı zamanda evrensel ölçütler ile festivallerin değerin nasıl kıyaslanması gerektiğine dair kapsamlı bir tartışma sunmaktadır. Tanrıkulu, festivallerin sanat dünyasında sahip olduğu rolü, toplumsal etkilerini ve uluslararası standartlarla ilişkisini incelemiştir.

Festivallerin sanat dünyasında yalnızca birer eğlence veya gösteri olmadığını, aynı zamanda derin kültürel, toplumsal ve sanatsal işlevleri olan organizasyonlar olduğunu vurgulamaktadır. Festivaller; sanatçılar ve izleyiciler için bir araya gelme, yeni eserlerin sergilenmesi, tartışmaların yapılması gibi fırsatlar sunmaktadır. Tanrıkulu, festivallerin kültürel bellek ve toplumların sanatla kurduğu bağ açısından önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Özellikle festivallerin, yerel kültürlerin tanıtılması ve dış dünyaya açılmasında kritik bir rol oynadığını söylemektedir.

Ayrıca festivallerin evrensel ölçütlerle değerlendirilmesinin önemine odaklanmaktadır. Bir festivalin yalnızca yerel ve bölgesel ölçütlere göre değerlendirilmesinin eksik olduğunu belirtmektedir. Çünkü sanat ve kültür, sınır tanımayan evrensel değerlerle şekillenir. Bu bağlamda, festivallerin uluslararası standartlarla karşılaştırılması ve evrensel ölçütlere göre değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ona göre evrensel ölçütler, sanatın evrensel dili üzerinden yapılan bir

değerlendirme anlayışıdır. Bir festival, sadece yerel sanatçılar ve izleyiciler için değil, küresel ölçekte sanat dünyası için anlam taşımalıdır.

Tanrıkulu, sanatı sadece kendi toplumunun sınırları içinde tutmanın bir yanılgı olduğuna, sanatın evrensel bir dil olduğuna dikkat çekmektedir. Festivaller, bu evrenselliği pekiştiren etkinliklerdir. Bir festivalin başarısı, sadece yerel düzeydeki etkileşime değil, aynı zamanda dünya çapında bir sanat anlayışı oluşturabilme kapasitesine de dayanmalıdır. Bu noktada, festivallerin sanatı yalnızca kendi halkıyla sınırlı bir şekilde sunmak yerine, global sanat anlayışıyla bütünleşmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Tanrıkulu, festivallerin sadece sanatçıların ve izleyicilerin bulunduğu etkinlikler olmaktan çok daha fazlası olduğunu belirterek, festivallerin uluslararası iş birliklerini artırma ve kültürel alışverişi destekleme rolüne dikkat çekmektedir. Sanatçılar farklı kültürlerden gelen diğer sanatçılarla bir araya gelmeli, topluluklar arası diyalog ve kültürel etkileşim sağlanmalıdır. Bu tür etkileşimler, hem sanatçılar için yeni perspektifler kazandırırken hem de kültürel çeşitliliği tanıtan bir platform sunmaktadır.

Tanrıkulu, sanatçının kendi toplumunun sanat değerlerinden ödün vermeden, uluslararası standartlarla uyumlu bir sanat dili geliştirmesinin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Bu dengeyi kurmak, sanatçıyı yerel kültüre bağlı tutarken, sanatının evrensel değerlerle de örtüşmesini sağlamaktadır.

Tanrıkulu'na göre festivaller, sanatı sadece tanıtmakla kalmayıp aynı zamanda sanatın gelişimine de katkı sağlamaktadır. Bir festivalin, sanatın yeni yönlerini keşfetmek, farklı teknikler ve türlerle izleyiciyi tanıştırmak için bir fırsat sunduğunu belirtmektedir. Ayrıca, festivallerin sanatsal yeniliklerin teşvik edilmesinde, deneysel çalışmalara yer verilmesinde ve sanatçıların daha özgür bir şekilde eserler üretmesinde önemli bir rol oynadığını ifade etmektedir. Sanatçılar ve izleyiciler, farklı kültürlerden gelen eserlerle karşılaşarak, sanatın ve kültürün evrensel dilini daha derinlemesine keşfederler (Tanrıkulu, b.t.: 38-40).

Tanrıkulu'nun bu yazısı, festivallerin sadece sanatsal bir kutlama alanı olmadığını, aynı zamanda kültürel ve toplumsal işlevleri olan önemli organizasyonlar olduğunu vurgulamaktadır. Tanrıkulu, festivallerin hem yerel hem de evrensel ölçütlerle değerlendirilebilecek bir yapıya sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Yazıda, festivallerin kültürlerarası etkileşimi artırma, sanatı evrensel bir dil olarak tanıtmak ve

sanatçılar için bir gelişim alanı yaratma gibi önemli işlevleri üzerinde durulmuştur. Tanrıkulu, sanatın evrensel değerlerle tanımlanmasını savunarak, festivallerin bu anlamda önemli birer araç olduğunu ortaya koymaktadır.

Orhan Tanrıkulu'nun dergilerde yayımlanmış yazıları dışında 1983 yılında yayımlanmış olan “Tarihsel Akışı İçinde Opera'da Türkler ve Türkler'de Opera” adlı bir kitabı da bulunmaktadır. Bu kitap, Türklerin opera sanatındaki temsilini ve bu sanatın Türkiye'de gelişimini tarihsel bir perspektifle ele alan kapsamlı bir çalışmadır. Kitap, hem Türklerin Batı operasında nasıl tasvir edildiğini hem de Türkiye'de opera sanatının gelişimini “Cumhuriyetten Önce Türkiye'de Opera ve Bale” ve “Cumhuriyet Döneminde Opera ve Bale” olmak üzere iki temel başlık altında incelemektedir.

Kitabın giriş bölümünde, yazarın Türklerin tarihsel ve kültürel varlığına dair güçlü bir vurgu yaptığı gözlemlenmektedir. Türklerin sanatta varoluşu ve bu varoluşun diğer milletlere etkisi, kitabın ana temasını oluşturmaktadır. Tanrıkulu'nun analizlerine göre yabancı besteciler (Mozart, Haydn, Beethoven) özellikle Türklerin “bağışlayıcı ve koruyucu” karakterlerine dikkat çekmişlerdir. (Tanrıkulu, 1983: 3,4). Yazar, Türkleri konu alan yüzün üzerinde eser olduğuna değinmektedir (Tanrıkulu, 1983: 6).

Tanrıkulu, Osmanlı İmparatorluğu'nun Orta Avrupa'ya kadar uzanan fetih hareketlerinin, Avrupalı sanatçılar üzerinde derin bir etki bıraktığını savunmaktadır. Ona göre özellikle “Türk Marşı” gibi müzik eserleri bu etkinin açık göstergelerinden biri olarak ele alınmaktadır.

Tanrıkulu, Osmanlı döneminde opera ve balenin gelişimini inceleyerek, bu sanatların saray çevresinde nasıl kabul gördüğünü ve yaygınlaştığını anlatmaktadır. Tanzimat dönemiyle birlikte Batı kültürüne artan ilginin, opera sanatının Osmanlı topraklarında da yayılmasına zemin hazırladığını belirtmektedir. Bununla birlikte, opera ve balenin halktan ziyade elit kesime hitap ettiğine vurgu yapmaktadır (Tanrıkulu, 1983: 7-11).

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Atatürk'ün kültür politikaları çerçevesinde opera ve balenin devlet destekli bir sanat dalı haline geldiğini ifade etmektedir. Devlet Opera ve Balesi'nin kurulması, bu dönemde atılan en önemli adımlardan biri olarak vurgulanmaktadır. Ayrıca, Cumhuriyet dönemi boyunca bestelenen yerli operalara ve bunların toplumsal etkilerine de değinmektedir (Tanrıkulu, 1983: 13-22).

Özetle Orhan Tanrıkulu'nun eseri, Türklerin Batı sanatındaki temsillerini ve Türkiye'deki opera sanatının gelişimini derinlemesine ele alan önemli bir başvuru kaynağıdır. Kitap, yalnızca tarihî ve kültürel analizler sunmakla kalmayıp, aynı zamanda Türkiye'de operanın kurumsallaşma sürecini de gözler önüne sermektedir. Tanrıkulu'nun eserinde, özellikle Türk figürlerinin Batı sanatında olumlu yönleriyle tasvir edilmesi ve bu tasvirlerin dönemin siyasi ve kültürel dinamikleriyle ilişkilendirilmesi dikkat çekicidir.

Eser, Türk sanat ve kültür tarihi açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır. Tanrıkulu, tarihsel olayları ve sanatsal gelişmeleri başarılı bir şekilde sentezleyerek okurun ilgisini diri tutmayı başarmıştır.

3.2.2. Yayınlanmamış Olanlar

Bu bölümde yer alan Tanrıkulu'nun yayımlanmamış yazıları, Remziye Alper Tanrıkulu'nun arşivinden 20 Nisan 2025 tarihinde alınmıştır.

Orhan Tanrıkulu'nun 1987 tarihli “1987'nin Müzik Kitapları ve Müzik Ansiklopedileri” başlıklı yazısı, Türkiye’de müzik literatürüne katkı sağlayan ansiklopedi ve kitap yayınlarını değerlendirmektedir. Yazının odak noktasını, Ahmet Say yönetiminde hazırlanan ve 1985 yılında fasikül şeklinde yayımlanmaya başlayan, 1987 başlarında ise dört cilt ve 1279 sayfa olarak tamamlanan Müzik Ansiklopedisi oluşturmaktadır. Tanrıkulu, bu eserin kusursuz olmamakla birlikte, özellikle yabancı kaynaklara erişimi olmayan müzikçiler ve müzikseverler için vazgeçilmez bir başvuru kaynağı olduğunu ifade etmektedir.

Ansiklopedinin hazırlanmasında Hugo Riemann'ın Musik Lexikon'u, Oxford Companion to Music ve Grove's Dictionary of Music and Musicians gibi temel Batılı müzik ansiklopedilerinin esas alındığı; Türkiye müziği ile ilgili içeriklerin ise çeşitli konservatuvar, üniversite, arşiv, kütüphane ve bizzat müzik insanlarından elde edilen bilgilerle oluşturulduğu belirtilmektedir. Ayrıca çok sesli müzikten Türk sanat ve halk müziğine, cazdan pop ve arabesk müziğe kadar geniş bir yelpazede inceleme ve araştırma gruplarının oluşturulduğu vurgulanmıştır.

Tanrıkulu, ansiklopedinin kaynakça bakımından da Mahmut Ragıp Gazimihal, Faruk Yener, Gültekin Oransay ve Vural Sözer gibi isimlerin önceki çalışmalarını dikkate aldığını, böylece Türkiye’deki müzik literatüründeki büyük bir eksikliği giderdiğini ifade etmiştir.

Yazının ikinci bölümünde, 1986-87 yılları arasında yayımlanan müzik temalı diğer önemli eserler tanıtılmaktadır. Pan Yayınları tarafından yayımlanan Anton Webern'in Yeni Müziğe Doğru adlı eseri, çağdaş müziği anlama ve dinleme açısından önemli bir çeviri olarak öne çıkarılmıştır. Hülya Tarcan'ın J.S. Bach üzerine Fransızca ve Almanca kaynaklardan yararlanarak hazırladığı biyografik inceleme ve Murat Bardakçı'nın Maragalı Abdülkadir'e dair araştırması da Pan Yayınları'nın diğer müzik yayınları arasında yer almaktadır.

Bağlam Yayınları tarafından basılan Cem Bahar'ın Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler adlı kitabı ise akademik bir müzikoloji çalışmasından çok, geleneksel müziğin varoluşsal yönlerini inceleyen bir eser olarak değerlendirilmiştir.

Filiz Ali'nin Cumhuriyet, Gösteri, Milliyet Sanat, Üç Çiçek, Politika gibi gazete ve dergilerde yayımlanmış yazılarından derlenen Müzik ve Müziğimizin Sorunları adlı kitabı, müziğe ilgi duyan aydınlar için önemli bir eleştiri kitabı olarak Cem Yayınları tarafından yayımlanmıştır.

Son olarak, Varlık Yayınları tarafından yeniden basılan İlhan Mimaroglu'nun Müzik Tarihi adlı eserine değinen Tanrıkulu, kitabın üçüncü baskısında önceki baskılara göre içeriksel bir fark göremediğini ifade etmekle birlikte, eseri her müzikseverin kütüphanesinde yer alması gereken temel bir kaynak olarak nitelendirmiştir.

Orhan Tanrıkulu'nun Gösteri Dergisi için kaleme aldığı "Müzikal Amerika'da Nasıl Doğdu?" başlıklı yazısı; Amerikan müzikal tiyatrosunun tarihsel kökenlerini, gelişim sürecini ve temel yapısal unsurlarını ele almaktadır. Tanrıkulu, müzikal komedi türünün ortaya çıkışını 19. yüzyılın ortalarına dayandığını söyleyerek, bu sürecin Avrupa'daki müzikli tiyatro gelenekleriyle olan bağlantılarını açıklamaktadır.

Yazıya göre, Amerikan müzikal komedisinin ilk örneği olarak kabul edilen The Black Crook (1866), farklı gösteri sanatlarını bir araya getiren bir üretim olarak öne çıkmıştır. Ancak Tanrıkulu, bu eserin aslında türün ilk örneği olmadığını ve başarısının büyük ölçüde tesadüfi gelişmelerin sonucu olduğunu vurgulamaktadır. New York'ta bir Fransız bale topluluğunun performans sergileyeceği müzik akademisinin yangın sonucu kullanılamaz hale gelmesi, bu topluluğun William Weatley'nin yapımına entegre edilmesine neden olmuştur. Bu süreç, dans ve dramatik anlatının birleştiği yeni bir sahneleme anlayışının doğuşuna zemin hazırlamıştır.

The Black Crook'un, uzun süre sahnede kalması ve geniş kitleler tarafından ilgi görmesi, Amerikan müzikal tiyatrosunun temel estetik anlayışının oluşumunda belirleyici olmuştur. Yazar, özellikle çıplak dansçı kadınların yer aldığı sahnelerin, dönemin toplumsal atmosferiyle uyumlu bir şekilde izleyicinin ilgisini çektiğini belirtmektedir.

Amerikan müzikal tiyatrosunun yalnızca yerel dinamiklerle değil, Avrupa'daki müzikli sahne sanatlarının etkisiyle şekillendiğini belirtilmektedir. Antik Yunan tiyatrosundaki lir eşlikli şarkılı diyaloglar ve dans sahnelerinin yanı sıra, İngiliz Ballad² Opera geleneğinin (özellikle John Gay'ın The Beggar's Opera adlı eseri) ve Fransız café-chantant kültürünün³, türün gelişiminde önemli katkılar sağladığı vurgulanmaktadır. Özellikle Ballad Opera türü, popüler şarkılarla anlatıyı destekleme anlayışı açısından müzikal tiyatroya öncülük etmiştir.

Amerika'daki ilk müzikli tiyatro gösterilerinin 18. yüzyılın ortalarına kadar uzandığını belirten Tanrıkulu, O.G. Sonneck'in Flora (1735) adlı oyununun, türün Amerika'daki ilk örneklerinden biri olduğunu aktarmaktadır. 1753 yılında New York'ta açılan New Theatre ile birlikte, Avrupa'dan gelen müzikli oyunların Amerikan izleyicisiyle buluşmaya başladığı ve yerel içeriklerle zenginleştirildiği ifade edilmektedir.

19.yüzyıl boyunca Amerikan müzikal tiyatrosu, yerel halkın ilgi alanlarına hitap eden içeriklerle evrim geçirmiştir. Yazar, Ned Harrigan ve Tony Hard gibi figürlerin göçmen toplulukların yaşamını merkeze alan eserleriyle türün dramatik yönünü geliştirdiğini ifade etmektedir. Bunun yanı sıra, A Trip to Chinatown gibi eserlerin, farklı bestecilerin popüler şarkılarıyla harmanlanarak izleyiciye sunulduğunu belirtilmiştir.

Bu dönemde, müzikal tiyatroda duygusal melodilerin ve kısa dans sahnelerinin öne çıkmaya başladığı vurgulanmaktadır. The World's Fair (1851) gibi eserlerle, evrensel temaların da Amerikan müzikal tiyatrosuna dahil edildiği görülmektedir.

Tanrıkulu, 20. yüzyılın başlarında müzikalin belirgin bir tür olarak şekillenmesinde Victor Herbert ve George M. Cohan'ın önemli rol oynadığını ifade etmiştir. Avrupa operet geleneğinin Amerikan müzikaline katkı sağladığını vurgulayan yazar, özellikle Franz Lehár'ın The Merry Widow (Şen Dul) operetinin yeni yapısal anlayışların gelişmesine öncülük ettiğini belirtmiştir.

² İngiliz halk hikayelerini anlatan şiirsel bir müzikal formdur.

³ 20. Yüzyılın başında Fransa'da ortaya çıkan müzikli kahvehane kültürüdür.

Bu dönemde, Guy Bolton, P.G. Wodehouse ve Jerome Kern gibi isimlerin, müzikal tiyatro için özgün eserler ürettikleri aktarılmaktadır. 1920'ler, müzikal tiyatronun büyük bestecileri ile anılan bir dönem olarak öne çıkmaktadır. George Gershwin ve Oscar Hammerstein gibi isimlerin, müzikalin sanatsal boyutunu derinleştirdiği belirtilmektedir.

Özellikle Show Boat gibi eserlerin, dramatik derinliği ve müzikal anlatımıyla müzikal tiyatronun sanatsal bir form olarak kabul edilmesine katkı sağladığı vurgulanmaktadır. Bu dönemde, müzikal yapımların yalnızca eğlence odaklı olmadığı, toplumsal temaları da içeren bir yapıya büründüğü ifade edilmektedir.

Yazının sonunda Tanrıkulu, müzikal tiyatronun temel bileşenlerini şu şekilde özetlemektedir:

- Dramatik anlatı ile müziğin bütünleşmesi
- Dans sahnelerinin anlatıyı destekleyici bir öğe olarak kullanılması
- Duygusal yoğunluğu artıran şarkılar ve akıcı diyaloglar
- Eğlenceli, mizahi ve toplumun ilgisini çeken konuların işlenmesi
- Görselliğe dayalı sahneleme anlayışı (dekor, kostüm ve ışık kullanımı)
- Sanatçıların çok yönlü performans yeteneğine sahip olması (şarkı söyleme, oyunculuk ve dans)

Amerikan müzikal tiyatrosunun, zaman içinde toplumun değişen beğeni ve beklentilerine uyum sağlayarak evrildiğini belirten yazar, bu türün popüler kültürdeki öneminin halen devam ettiğini ifade etmektedir.

Orhan Tanrıkulu “Bir Verismo⁴ Ustası: Giacomo Puccini” başlıklı yazısında Puccini'nin müziğini ele almanın yanı sıra, 19. yüzyılın sonlarına doğru Avrupa'da ortaya çıkan naturalist (doğalcı) akımın etkilerini opera sanatında da gözlemlemekte ve bu bağlamda verismo olarak adlandırılan gerçekçilik akımının tarihsel ve estetik yönlerini de vurgulamaktadır. Tanrıkulu'na göre, doğalcılığın edebiyat ve tiyatrodaki kazandığı ivme, Zola ve Hauptmann gibi yazarların eserlerinde olduğu gibi, müzikte özellikle operada da etkili olmuş; bu gelişim süreci Giuseppe Verdi ve Richard Wagner gibi bestecilerin katkılarıyla ivme kazanmıştır.

⁴ 19. yüzyıl sonlarında İtalya'da ortaya çıkan ve gerçekçiliği temel alan bir opera akımıdır.

Verismo'nun müzikteki ilk örnekleri arasında Pietro Mascagni'nin "Cavalleria Rusticana" (1890) adlı operası öne çıkarken, Ruggero Leoncavallo'nun "I Pagliacci" adlı eseri bu akımın belirgin temsillerinden biri olmuştur. Tanrıkulu, verismonun temel özelliklerini gerçekçi konu seçimleri, melodik anlatım gücü ve orkestra kullanımındaki dramatik derinlik olarak tanımlamaktadır.

Bu bağlamda yazının ana odağını oluşturan Giacomo Puccini, verismo akımının en etkili ve yetkin temsilcisi olarak vurgulanmaktadır. Tanrıkulu, Puccini'nin müzikal ve dramatik gelişimini, ailesinin çok kuşaklı müzik geleneğiyle birlikte biyografik bir çerçevede aktarmaktadır. Lucca'da doğan ve küçük yaşta babasını kaybeden Puccini'nin müzik eğitimi, kilise organistliğiyle başlamış, Pisa'da izlediği Aida temsiliyle sahne sanatlarına ilgisi artmış, Milano Konservatuvarı'nda Bazzini ve Ponchielli ile yaptığı kompozisyon çalışmalarıyla akademik yönü gelişmiştir.

Puccini'nin erken dönem eserleri arasında yer alan "Le Villi" (1883), her ne kadar yarışmada ödül kazanmasa da Ricordi'nin dikkatini çekmiş, onu ilerleyen süreçte desteklemiştir. "Edgar" (1889) beklenen ilgiyi görmese de "Manon Lescaut" (1893) ile Puccini dramatik anlatımda olgunluk aşamasına geçmiştir. Ardından gelen "La Bohème" (1896), "Tosca" (1900), "Madama Butterfly" (1904), "La Fanciulla del West" (1910), "La Rondine" (1917) ve üç kısa operadan oluşan "Il Trittico" (1918) sanatçının gelişen müzikal üslubunun temel örnekleridir. Tanrıkulu, "Turandot" operasının Puccini tarafından tamamlanamadan ölümüne (1924) denk geldiğini, eserin finalinin öğrencisi Franco Alfano tarafından bestelenip 1926'da sahnelendiğini belirtmektedir.

Tanrıkulu, Puccini'yi müzikal anlatım dili bağlamında değerlendirdiğinde, onun melodik yapıları orkestra dokusu içinde ustalıkla bütünleştirdiğini ve bu yolla duygu ve ifadeleri derinleştirdiğini ifade etmiştir. Puccini'nin üslubunda, İtalyan lirizmi, Fransız empresyonist armoni anlayışı ve Wagneryen leitmotiv⁵ tekniklerinin sentezlendiği belirtilir. Bu sentez sayesinde Puccini hem gerçekçi hem de dramatik yoğunluğu yüksek bir anlatımı zarif armonik yapılarla destekleyerek opera sanatında özgün ve etkileyici bir tarz geliştirmiştir.

Orhan Tanrıkulu'nun Müzik Dergisi için kaleme aldığı "Geleceğin Bilinçli Dinleyicisini, İzleyicisini Hazırlama Yolunda Çocuğun Müzik Eğitimi ve Opera" başlıklı

⁵ Bir müzik eserinde bir karakteri, duyguyu, nesneyi, fikri veya olayı simgeleyen tekrarlanan kısa müzikal temadır.

yazısı, konser ve opera izleyicilerinde gözlemlenen azalmaların nedenlerini sorgulayarak, bu durumun temelinde eğitim eksikliğinin yattığını ileri sürmektedir. Tanrıkulu, özellikle Batı ülkelerindeki senfonik orkestraların ve büyük opera kuruluşlarının, çocuklara yönelik müzik eğitimi projeleri yürüttüğünü ve bu kapsamda öğretmenler, medya ve ticari kuruluşlarla iş birliği içinde olduklarını belirtmektedir.

Yazı, erken yaşta müzik eğitiminin önemini vurgulamakta, çocukların bilinçlenme sürecinde kaliteli ve doğru müzik materyallerine maruz kalmalarının gerekliliğini savunmaktadır. Yazar, müzikle ilk temasın niteliğinin, çocukların müziğe olan ilgisini belirleyici bir unsur olduğunu örneklerle açıklamaktadır. Eğitimin yalnızca konser ya da opera salonlarında değil, okullarda ve evde de devam etmesi gerektiğini, öğretmenlerin bu sürece bilinçli bir şekilde dahil edilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Çocuklara yönelik müzikal etkinliklerin titizlikle planlanması gerektiğine değinen Tanrıkulu, dinletilecek ve sahnelenecek eserlerin pedagojik bir yaklaşımla seçilmesinin önemini vurgulamaktadır. Örneğin, Engelbert Humperdinck'in Hansel ve Gretel (1893) ve Maurice Ravel'in L'enfant et les Sortilèges (1926) gibi operalarının çocuklar üzerinde güçlü bir etki bıraktığını belirten yazar, Benjamin Britten'in Let's Make an Opera (1953) adlı eserinin Türkiye'deki sahnelenme sürecini ele almakta ve çocukların katılımıyla gerçekleştirilen bu tür projelerin opera izleyicisinin oluşmasına katkı sağladığını ileri sürmektedir.

Yazı, ayrıca çocukların yalnızca müziği değil, sahne sanatlarının tüm bileşenlerini öğrenmelerini teşvik eden uygulamaları ele almakta, dekor, ışık ve sahne değişim süreçlerinin de bir eğitim aracı olarak kullanılabileceğini belirtmektedir. ABD'deki büyük opera kurumlarının çocuklara yönelik eğitim projelerine milyonlarca dolar yatırım yaptığına dikkat çeken Tanrıkulu, Avrupa'daki uygulamaların daha kısıtlı bütçelerle yürütülmesine rağmen yine de çocukların bilinçlenmesine yönelik oyunlara önem verildiğini aktarmaktadır.

Türkiye'de benzer projelerin geliştirilmesi gerektiğini savunan yazar, çocukların sanata ve müziğe erişimini artıracak ortamların oluşturulmasının zorunluluğunu dile getirmektedir. Geleceğin bilinçli dinleyicilerini ve opera izleyicilerini yetiştirmek için kapsamlı ve uzun vadeli eğitim programlarının hayata geçirilmesi gerektiğini vurgulayarak, çocukların müzikle olan etkileşimini artıracak etkinliklerin desteklenmesi gerektiği sonucuna varmaktadır.

Orhan Tanrıkulu'nun Hürriyet Sanat için kaleme aldığı ve yayımlanmayan "İstanbul'a Yakışır Bir Orkestra" başlıklı makalesi, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın 26-27 Şubat tarihlerinde gerçekleştirdiği konserlere dair bir değerlendirme sunmaktadır. Yazar, uzun bir aradan sonra dinlediği 27 Şubat tarihli konserden büyük bir heyecan duyduğunu ifade ederken, konserin programını ve icrasını ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır.

Konserde Erich Bergel yönetiminde seslendirilen eserler arasında W. A. Mozart'ın 21. Senfoni K.134, S. Prokofiev'in 3. Piyano Konçertosu Op.26 ve M. Mussorgsky'nin Bir Sergiden Tablolar adlı eseri yer almaktadır. Solist olarak sahne alan piyanist Lyubov Timofeyeva'nın teknik yeterliliği ve müzikalitesi takdir edilmekle birlikte, Prokofiev'in eseriyle olan uyumu ve orkestranın dengeli icrası öne çıkarılmaktadır. Özellikle Mussorgsky'nin eseri, Maurice Ravel'in orkestra düzenlemesiyle geniş bir anlatım gücüne kavuşmuş, eserin farklı bölümlerinde yer alan solist performansları (örneğin, Mustafa Süder'in altı saksafon icrası ve Sukan Tangüner'in trompet soloları) büyük beğeni toplamıştır.

Tanrıkulu, konserin genel başarısını vurgulamakla birlikte, bas grubu tınısındaki eksiklikler, trombon ve tuba grubu arasındaki uyumsuzluklar, obua ve timpani bölümlerindeki teknik aksaklıklar gibi bazı eleştiriler de getirmektedir. Buna rağmen, yazar konseri İstanbul'a yakışır nitelikte bulmakta ve orkestraya teşekkürlerini sunmaktadır.

Orhan Tanrıkulu'nun 1989 yılında Gösteri Dergisi için kaleme aldığı "1989'a Girerken Müzik" başlıklı yazısı, 1988 yılının Türkiye müzik ortamını değerlendirmekte ve bu yılın müzik araştırmaları açısından belirleyici bir dönem olarak kayda geçtiğini vurgulamaktadır. Yazar, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 14-17 Haziran 1988 tarihlerinde düzenlediği I. Müzik Kongresi, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından gerçekleştirilen Türk Musikisi'nde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra başlıklı sempozyum, İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı tarafından düzenlenen Atatürk ve Müzik Sempozyumu ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü'nce gerçekleştirilen Çağımızda Opera Sanatı ve Sorunları paneli gibi etkinliklerin müzik araştırmaları açısından taşıdığı önemi ele almaktadır.

Tanrıkulu, I. Müzik Kongresi bağlamında sunulan 131 bildirinin, müzik alanında süregelen tartışmaları derinleştirdiğini ancak yeni ve özgün bakış açıları ortaya koymada sınırlı kaldığını ifade etmektedir. Gelenekselci ve çoksesli yaklaşım arasındaki fikir

ayrılıklarının devam ettiğini belirtmekle birlikte, kongrede uzlaş ve iş birliğine yönelik olumlu adımların atıldığına dikkat çekmektedir. Kongrede sunulan bildirilerin bir kısmının Orkestra dergisinde yayımlandığını, ancak Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından derlenerek kitaplaştırılmasının henüz tamamlanmadığını vurgulamaktadır.

1988 yılı, müzik festivalleri açısından da dikkat çekici bir dönem olmuş, özellikle İstanbul Festivali kapsamında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, BBC Filarmoni ve Lyon Ulusal Filarmoni Orkestraları gibi prestijli topluluklar sahne almıştır. Bunun yanı sıra, Gürcistan ve Viyana Oda Orkestraları ile Venedik Solistleri gibi toplulukların Aya İrini’de gerçekleştirdiği konserler, dönemin müzik ortamına uluslararası bir perspektif kazandırmıştır. Tanrıkulu, festival kapsamında sahne alan sanatçılar arasında Igor Oistrakh, Philippe Entremont, Jorge Bolet ve Giuseppe di Stefano gibi isimleri anmakta; ancak genel olarak beklentileri aşan bir performans sergilenmediğini belirtmektedir. Buna

karşın, Bejart Balesi, Sovyet Oda Korosu, Astor Piazzolla ve Yuval Üçlüsü’nün festivalde en çok iz bırakan etkinlikler arasında yer aldığını söylemiştir.

Opera ve bale alanında ise İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nin Franz Lehár’ın Çingene Aşk operetinin Türkiye’de ilk kez sahnelemesi önemli bir gelişme olarak değerlendirilmektedir. Kurum ayrıca, Puccini’nin Il Tabarro ve Gianni Schicchi operalarını yeniden repertuvara almış, Verdi’nin Il Trovatore operasını orijinal dilinde sahneleyerek başarılı bir prodüksiyon ortaya koymuştur. Yılın son aylarında Jules Massenet’nin Werther operası da yeniden sahnelenmiştir.

Yazı, dönemin müzik politikaları ve akademik tartışmaları hakkında önemli veriler sunmakta, özellikle müzik araştırmaları ve performans sanatları arasındaki etkileşime dair kapsamlı bir çerçeve çizmektedir. Tanrıkulu, 1988 yılında düzenlenen sempozyum ve panellerin birbirini tamamlar nitelikte olduğunu vurgulamakta; ancak aynı konuların tekrar edilmesi nedeniyle bazı etkinliklerin verimliliğinin sınırlı kaldığını ifade etmektedir. Özellikle Türk Musikisi’nde Çağdaş Eğitim, Çağdaş İcra sempozyumunun, I. Müzik Kongresi’nin bir devamı niteliğinde olduğunu belirtirken, Atatürk ve Müzik sempozyumunda da benzer tartışmaların sürdüğüne dikkat çekmektedir. İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından düzenlenen Çağımızda Opera Sanatı ve Sorunları panelinde ise Cevad Memduh Altar, Filiz Ali, Faruk Yener, Hayati Asilyazıcı, Alexandr Schwing gibi isimlerin yanısıra kendisinin de konuşmacı olarak yer aldığı bilgisi verilmektedir.

Sonuç olarak, Tanrıkulu’nun yazısı, 1988 yılında Türkiye’de müzik alanında gerçekleşen akademik ve sanatsal etkinlikleri sistematik bir biçimde ele almakta, dönemin müzik politikaları ve sanatsal üretimi arasındaki etkileşimi tartışmaktadır. Özellikle geleneksel Türk müziğı ile çağdaş müzik anlayışları arasındaki gerilimin uzlaşmacı bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini vurgulayan yazar, 1988 yılının müzik araştırmaları açısından önemli bir dönem olduğunu ileri sürmektedir.

3.2.3. Diğerleri

Aynı zamanda Orhan Tanrıkulu’nun eniştesi (teyzesinin eşi) olan Prof. Dr. İsmail Tunalı, “Sanat Ontolojisi” adlı kitabında “Müzik Eserinde Varlık Tabakaları” bölümünde Tanrıkulu’nun, Ludvig van Beethoven’ın “Ay Işığı Sonatı” adlı eserinin teknik analizine yer vermiştir.

Tanrıkulu, eserin analizini yaparken hangi bölümde hangi enstrümanların öne çıktığını detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Beethoven’ın eser içindeki modülasyon yapma sebeplerini, vermek istediğı duyguyu, armonik yapıyı kapsamlı bir şekilde incelemektedir (Tunalı, b.t.: 162-178).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ORHAN TANRIKULU’NUN YAYIMLANMAMIŞ MÜZİK TARİHİ ÇALIŞMASININ İNCELENMESİ

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırmanın amacı, aktif bir icracı ve profesyonel bir orkestra şefi olarak, Türkiye’de yazılmış telif nitelikteki müzik tarihi kitaplarının yazarlarından farklı bir konumu olan Tanrıkulu’nun söz konusu çalışmasının incelenmesi ve literatürdeki yeri ile benzer eserlerden farklılık arz ettiği yönlerin ortaya konmasıdır.

Bu araştırma, orijinal müzik tarihi çalışmalarının son derece az olduğu ülkemizde, halihazırda yazılmış ama basılamamış olan bir çalışmanın gün yüzüne çıkarılması açısından önem taşımaktadır.

2. ARAŞTIRMANIN PROBLEM CÜMLESİ VE ALT PROBLEMLERİ

Araştırmanın problem cümlesi, “Orhan Tanrıkulu’nun yayımlanmamış Müzik Tarihi çalışmasının literatürdeki yeri nedir?” olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda oluşturulan alt problemler şu şekildedir:

1. Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış, telif nitelikteki müzik tarihi çalışmaları hangileridir?
2. Bu çalışmaların içerikleri nasıldır?
3. Tanrıkulu’nun “Müzik Tarihi” çalışmasının içeriği nasıldır?
4. Tanrıkulu’nun söz konusu eserinin Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış, telif nitelikteki müzik tarihi kitaplarıyla olan benzerlikler nelerdir?
5. Tanrıkulu’nun söz konusu eserinin Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış, telif nitelikteki müzik tarihi kitaplarından farklılıkları nelerdir?

3. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırma;

1. Literatür taramasıyla,
2. Araştırmacının, Orhan Tanrıkulu’nun eşi Remziye Alper Tanrıkulu’nun arşivindeki dokümanlar; dergi yazıları, mektuplar, fotoğraflar ve temsil afişlerinin kategorize edilmesiyle,

3. Araştırmacının, Remziye Alper Tanrıkulu'nun İzmir'deki evinde, kendisiyle röportaj yapmak üzere birkaç defa bir araya gelmesiyle,

4. Yüksek Lisans programı için ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddi olanaklarla sınırlıdır.

4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Çalışmanın bu kısmında veri toplama yöntemleri, araştırmanın evreni ve örnekleme, veri analiz yöntemi ile ilgili bilgiler yer almaktadır.

4.1. VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ

Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel yönetime dayalı bir araştırmadır. Araştırmada veri toplama yöntemi olarak “görüşme tekniği” uygulanmıştır. “Görüşme, en az iki kişi arasında sözlü olarak sürdürülen bir iletişim sürecidir. Görüşme, araştırmada cevabı aranılan sorular çerçevesinde ilgili kişilerden veri toplama şeklinde ifade edilebilir. Görüşme, belirli bir araştırma konusu veya bir soru hakkında derinlemesine bilgi sağlar” (Büyüköztürk vd., 2019: 158).

Araştırmada, görüşme tekniklerinden biri olan “yarı yapılandırılmış görüşme tekniği” kullanılmıştır. “Yarı yapılandırılmış görüşmeler, araştırmacıya konuyla ilgili olabilecek maddelerin sorulmasında büyük serbestlik sağlar. Sorular ve sıralamaları sabit değildir, görüşme sırasında gelişebilirler. Bu yöntemde, karşılaştırma ve analiz kolaylığı amacıyla seçmeye zorlamak yerine açık uçlu sorular aracılığıyla zengin ve yeterli bilgi toplanması hedeflenmektedir” (Büyüköztürk vd., 2019: 159).

Remziye Alper Tanrıkulu ile, kendisinin İzmir, Narlıdere'deki evinde 11 Kasım 2024 ve 17 Mart 2025 tarihlerinde gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ile Orhan Tanrıkulu'nun eğitim ve sanat hayatına dair kapsamlı bilgilere ulaşılmıştır.

Araştırmanın modeli “tarama modeli” dir. “Tarama modeli; geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde “gözleyip” belgeleyebilmektir” (Karasar, 2016: 109).

Remziye Alper Tanrıkulu ile yapılan görüşmelerde tarama modeli esas alınarak Orhan Tanrıkulu'nun yayımlanmış ve yayımlanmamış dergi yazılarına ulaşılmıştır.

4.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Araştırmanın evreni: Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış olan telif nitelikteki müzik tarihi kitaplarıdır.

Araştırmanın örnekleme ise: Orhan Tanrikulu’nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışmasıdır.

4.3. VERİ ANALİZ YÖNTEMİ

Araştırmada nitel araştırma analiz yöntemlerinden biri olan betimsel analiz yoluyla kullanılmıştır. Betimsel analiz yaklaşımına göre elde edilen veriler daha önceden belirlenen temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Betimsel analizde görüşülen ya da gözlenen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara sık sık yer verilir. Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır (Yıldırım ve Şimşek 2000: 159).

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

5.1. ORHAN TANRIKULU’NUN EĞİTİM VE SANAT HAYATI

Orhan Tanrikulu’nun müziğe olan ilgisini ilkokuldaki matematik öğretmeni fark etmiş ve onun mandolin dersleri almasını sağlamıştır. Ortaokula kadar Çorum’da yaşamış olan Tanrikulu, daha sonra İstanbul’a taşınıp ortaokul ve liseyi Haydarpaşa Lisesi’nde okumuştur.

1953 yılında o dönemler yatılı eğitim veren Ankara Devlet Konservatuarı’nda girmeye hak kazanmış ve 10 yıl süren kontrbas eğitimi almıştır. Profesör Fromme’den eğitim almıştır. Konservatuvar eğitimi boyunca kontrbas çalmanın yanı sıra eserleri analize etmek, orkestra ve koro şefliği gibi alanlara ekstra ilgi duyduğu gözlemlenmiştir. İlhan Usmanbaş’tan müzik teorisi ve kompozisyon dersleri almıştır (Altan, 1990: 6).

İnsan sesine de ayrıca ilgi duyduğunu, o dönem şan dersine giren Saadet İkesus Altan şu sözlerle ifade etmiştir; “(...) Yıllar sonra Tanrikulu benim sınıfımın kapısına da geldi. Kontrbas çalmaktan öte amaçları vardı. İnsan sesinin kullanılışı hakkında kapsamlı bilgiler edinmek istiyordu. Bunun en iyi yolu da şan dersleri almak ve sorunlarını benimle tartışmak olduğuna inanmıştı. Çalışmalarımız çok verimli oldu. Yaradılıştan çekingen olan Tanrikulu, şarkı söylerken çok daha serbest ve güvenli bir kişilik kazanıyordu. Ayrıca şan yapan insanların problemlerini ve dikkat etmeleri gereken şeyleri öğreniyordu.

İlerde meslek hayatından kendine seçtiği opera şefliğinde bu bilgiler kendisine çok yararlı olacaktı” (Altan, 1990: 6).

Konservatuvar eğitiminin son yıllarında sık sık opera provalarına gidip oradaki şeflerin icralarını izleyip notlar almıştır. Mezun olmasına bir yıl varken, 1962 yılında Ankara Radyosu’nun program sunmaya başlamıştır. “(...) Orhan Tanrıkulu’nun bu derin müzik kültürü yalnız dergi ve günlük gazetelerde kendini göstermekle kalmamış, aynı zamanda radyo programlarına da yansımıştır. 1962 yılında Ankara Radyosu’nda başladığı bu programları daha sonra İstanbul Radyosu’nda sürdürmüş ve bu ölümüne kadar devam etmiştir” (Tunalı, 1990: 77).

1962 yılında Ankara Radyosu’nda program sunmaya başlayan Tanrıkulu, daha sonra İstanbul Radyosu’nda da sunuculuk yapmıştır. Tanrıkulu radyo programlarında; Klasik Batı müziği eserlerini teknik ve sanatsal açıdan çözümleyerek dinleyicilere aktarmış, şeflik sanatının incelikleri, ünlü şeflerin yorum farkları ve orkestrasyon teknikleri üzerine konuşmalar yapmış, özellikle İtalyan ve Fransız operalarına yönelik detaylı incelemeler sunmuş, Donizetti, Verdi, Rossini gibi bestecilere odaklanmış, geleneksel Türk müziği ile Batı müziği arasındaki yapısal ve yorum farklarını irdelemiş, müzik akımlarının dönemin toplumsal ve sanatsal hareketleriyle bağlantısını açıklamış, 20. yüzyıl müziği, atonalite, minimalizm gibi konuları işlemiş ve modern bestecilerin eserlerini tanıtmış, Türkiye’de müzik eğitiminin gelişimi ve genç müzisyenler için önerilere yer vermiştir. İsmail Tunalı, Tanrıkulu için şu sözleri dile getirmiştir; “Onun radyo programlarının ana niteliği, seçtiği eserlerin çağdaş bir müzik beğenisinin ürünü olmasıdır” (Tunalı, 1990: 77).

1968 yılında ABD dışişlerinin davetlisi olarak Amerikaya’gitmiş, Philadephia Tample Üniversitesi’nde orkestra ve koro şefliği eğitimi almıştır. Bennington’da çağdaş müzik, Tanglewood’ta Aron Copland ve Erich Lonsdrof ile yorum çalışmıştır.

1969 yılında Ankara’ya dönmüş, “Halkevleri Oda Orkestrası”nı kurmuş ve şefliğini yapmaya başlamıştır (Altan, 1990: 6).

1971 yılında Monte Carlo’ya gitmiş, Igor Markewich ve Herbert Blomstedt ile çalışmıştır. Daha Sonra İtalyan hükümetinden kabul gördüğü bursla Santa Cecilia Konservatuvarında Franco Ferrara’dan eğitim almıştır. (Altan, 1990: 7).

Aynı yıl, Raik Alınacak’ın yönettiği, Ankara Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen “Mavi Kuş” adlı oyunun fon müziğini bestelemiştir (Tunalı, 1990: 77).

Tunalı, Orhan Tanrıkulunun icracılığı ile ilgili şu sözleri ifade etmiştir; “(...) Onun şefliğinin bir özelliği de başta Böhm ve Karajan gibi ancak büyük şeflerde görülebilen hem orkestra şefi hem de opera şefi olmasıdır. Nitelikçe birbirinden farklı olan bu iki şef etkinliklerini, o kendi bagetinde birleştirebilmiş ve bu özelliği ile bildiğimiz kadar bugüne dek ülkemizde yetişmiş biricik şefi” (Tunalı, 1990: 77).

Tanrıkulu, "My Black Horse", "I Saw You From Across", "Diamond" adlı şarkıları ve “Qaraker Atom, Qarşıdan Kördim Seni, Elmaz” adlı Kırım Türkülerini orkestra ve piyano için yeniden düzenlemiştir.

1973 yılında Venedik’te yönettiği G. Donizetti’nin “Don Pasquale” operası ile İtalyan lirik müziğinin en iyi yorumu ödülüne layık görülmüştür.

1981 yılında İstanbul’a taşınıp İstanbul Devlet Opera ve Balesi’nde müdürlük görevine başlamıştır.

1987 yılında “Üflemeli Sazlar Topluluğu”nu kurmuş ve şefliğini üstlenmiştir. (Altan, 1990: 7).

Tanrıkulu 1985 yılında Mozart’ın Masonik Tören Müziklerini düzenlemiştir. Bu tören müzikleri 8 eserden oluşmaktadır. Eserlerin sıralı listesi şu şekildedir;

1. Mason Kantatı (KV 429, 1785); “Ruhu Evrenin sen ey Güneş”,
2. Kalfa adayının ilk seyahati için müzik (KV 468, 1785); “Siz ki yeni dereceye geldiniz”
3. Mason mutluluğu üzerine müzik (KV 471, 1785); “Bakın, arayan, gören göz için doğa apaçık sermekte gizlerini”
4. Locanın açılış müziği (KV 483, 1785); “Bugün siz kaynaşın Kardeşler”
5. Locanın kapanış müziği (KV 484, 1785); “Size şükran borçluyuz, bizlere yol gösterdiniz siz”
6. Kantat (KV 619, 1791); “Siz k sonsuz Evrenin Yaratanı”
7. Küçük bir Mason Kantatı (KV 623, 1791); “Tüm gücüyle çınlasın neş’emiz”
8. Birlik Şarkısı (KV 623/a, 1791); “El verin birlik olalım”.

Metinleri Türkçe’ye Cevad Memduh Altar çevirmiştir. Eserlerdeki koro “Boğaziçi Sinfonietta” ve “İstanbul Erkek Korosu”ndan oluşmaktadır. Soprano

partilerini Remziye Alper Tanrıkulu, tenor partilerini Cemalettin Kurugüllü, bas partilerini Metin Ertem söylemiştir.

Tanrıkulu, Türk müziği ve opera dünyasında önemli bir figür olmanın yanı sıra, aynı zamanda 1970lerin sonundan vefatına kadar çok sayıda dergide yazılar yazmış (Opera, Orkestra, Müzik, İstanbul Sanat Dergisi vb.) eleştiri ve düşüncelerini bu platformlar aracılığıyla geniş bir okur kitlesiyle paylaşmıştır. Müzikolog ve orkestra şefi olarak Tanrıkulu'nun yazıları, Türk müziği, opera, batı müziği, kültür politikaları ve müzik eğitimi gibi konularda derinlemesine analizler içerir.

Remziye Alper Tanrıkulu, Orhan Bey'in müzikalite anlayışı için şu sözleri söylemiştir; “Eseri önce tanırdı, detaylıca araştırırdı. Biz solistler de öyle yaparız. Hangi yıllarda yazılmış, neyi anlatıyor, hangi enstrümanlar öne çıkarılmalı, daha önce kimler nasıl yönetmiş onları incelerdi. Hem opera hem de senfoni orkestra şefliği yapmıştı. İki alandaki şefliğe de aynı değeri veriyordu. Opera şefliği yaptıktan sonra senfoniye daha rahat idare edebilirsiniz, bana göre opera şefliğinin değeri ayrıdır. Çünkü insan sesini idare etmek daha zordur. Birlikte yer aldığımız birçok temsil vardı. Müzikalite anlayışlarımız çok benzerdi. Sorumlu olduğumuz eserlerle ilgili detaylı araştırma yapardık, bu yönümüz de çok benziyordu.”

Tanrıkulu, yalnızca icracı kimliğiyle değil, müziğin teorik ve analitik boyutuna olan ilgisiyle de öne çıkmış; eserlerin derinlemesine incelenmesine ve müzik bilgisinin yaygınlaştırılmasına yönelik çabalarıyla tanınmıştır.

5.2. ORHAN TANRIKULU'NUN YAYIMLANMAMIŞ “MÜZİK TARİHİ” ÇALIŞMASI

Orhan Tanrıkulu'nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, müzik tarihine dair geniş kapsamlı ve sistematik bir bakış açısı sunarken, müziğin ilkel toplumlardan 20. yüzyıl modernizmine kadar uzanan gelişim sürecini detaylı bir şekilde ele almaktadır.

Tanrıkulu'nun yaklaşımı, yalnızca Batı müziği tarihini kronolojik olarak incelemekle kalmaz, aynı zamanda çeşitli kültürlerin müzik anlayışlarını karşılaştırmalı bir perspektifle ele alır. Teksirde yer alan bölümler, dönemin müzik teorileri, çalgıları, bestecileri ve önemli müzikal eğilimleri üzerine derinlemesine bilgiler içermekte olup, özellikle eski uygarlıkların müziği ve Orta Çağ'daki çokseslilik gelişimi gibi konulara özel önem verildiği görülmektedir.

Remziye Alper, Orhan Tanrıkulu'nun bu çalışmaya başlamasındaki amacını şu sözlerle ifade etmiştir; “Orhan, enstrümancılar ve solistlerin söyledikleri veya çaldıkları eserlerin tarihi ile ilgili yeterince araştırma yapmadıklarını düşündü. Bu yüzden onlara ışık tutmak amacıyla müzik tarihiyle ilgili bir çalışma yapmak istemişti.”

Orhan Tanrıkulu'nun 83 sayfadan oluşan müzik tarihi çalışmasının, Tanrıkulu'nun en üretken olduğu dönem olan 1980li yılların ortalarında yazıldığı tahmin edilmektedir. Teksir; “İlkeller”, “Mezopotamya”, “Eski Mısır”, “Hindistan”, “Çin”, “Japonya”, “Tibet, Kore ve Güney Doğu Asya”, “Eski Yunan”, “Hristian Çağı”, “Hokkabazlar (Jongleur ve Gaukler), Halkozanları (Troubadour ve Trouvereler)”, “Çokseslilik (Polifoni) Çağı (800-1600)”, “Ars Antiqua⁶”, “Ars Nova⁷”, “Hollanda, Burgonya ve Flaman Okulu”, “Onaltıncı Yüzyıl”, “Katolik Kilisesi’nde Dinsel Çokseslilik”, “Reformcu müzik”, “Dindışı Polifoni”, “Çalgı Müziği”, “Müzik Yazısı (Nöm (Neume) yazısı⁸)”, “Notasyonda Ölçü Sistemi”, “Barok Çağı”, “Klasik Dönem”, “Romantizmin Genel Görünümü”, “Opera”, “20. yy. Müziği” başlıklarından oluşmaktadır.

“İlkeller” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 1-3); İnsan-bilim yöntemiyle yapılan çalışmalar, ilkel müziğin tanımı ve ortaya çıkışı, ilk çalgılar ve kullanım amaçları ele alınmaktadır.

Tanrıkulu, ilkel müziği şu sözlerle tanımlar; “İnsan-bilim yoluyla yapılan araştırmalar sonucu ilkel müzik için ‘kuramsal yapıdan ve temel yasadan yoksun’ demekle yetiniyoruz. Hiçbir yüksek noktaya varmayan, belirli bir cümle kalıbının sürekli yinelemeleriyle sürüp giden, geleneğe bağlı olmadığı gibi hiçbir kuram, yöntem ve akılcı bir davranışa uygun olmayan bir müzik türü olarak tanımlayabiliriz” (Tanrıkulu, b.t.: 1).

“Mezopotamya” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 4-6); Eski Mezopotamya, Sümerler, Babiller, Asurlular ve Kaldeliler müziği tartışılmıştır.

Tanrıkulu, Kaldeliler zamanında; astroloji, matematik ve müzik biliminin uyumunun önem kazandığını şu sözlerle ifade etmiştir; “Yıldızların hareketleri üzerinde çalışanlar, bunların insan kaderini etkilediklerine inandılar, böylece kâinatta mükemmel bir armoninin gerçeği ortaya çıktı. ‘Macrocosim’ yani kâinat ile, ‘microcosim’ yani insan,

⁶ Latince “eski sanat” anlamına gelir. İlk çok sesli yapıların görüldüğü Orta Çağ müzik dönemidir.

⁷ Latince “yeni sanat” anlamına gelir; 14. yüzyılda Orta Çağ müziğinde özellikle ritim ve notasyon sistemlerinde yenilikler getiren bir müzik akımıdır.

⁸ 9. yüzyıldan itibaren Avrupa’da kullanılan, tek sesli dinsel müzikleri notaya almak için geliştirilen ilk müzik yazısı sistemidir.

yakın bir bağlantı, iletişim içindeydi. Müzik yapan kişinin amacı bu mükemmel armoniyi yansıtmak, ona ses vermektir” (Tanrıkulu, b.t.: 5).

“Eski Mısır” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 7-9); Eski ve Orta Krallık Dönemi, Doğu etkisi ve Yeni Krallık (MÖ 11.-16. Yüzyıllar), ulusal karakterin yok oluşu ve Yunan etkinliği konuları detaylandırılmıştır.

“Hindistan” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 10-15); Vedik Şarkı⁹ Çağı, Klasik Raga¹⁰, Tala¹¹ Sistemi ele alınmıştır.

“Çin” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 16-19); Doğu ve Çin’e genel bakış, Çin Müziğinin teorisi, Antik Çağ (M.Ö. 3. ve 11. Y.y.lar) konuları tartışılmıştır.

“Japonya” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 20-24); Japonya’ya genel bakış, doğuştan gelen gelenek, yabancı etkiler (3. ve 8. Y.y.lar), Sol Müziği ve Sağ Müziği (9. Y.y.), Saray Dansı’nın ortaya çıkışı (10. Ve 12.yy.lar), Müzikli Dram’ın gelişmesi (13. Ve 17.yy.lar),Kabuki, oda müziği türünün gelişimi (16.18. yy.lar), Koto Müziği konuları kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır.

Tanrıkulu, çalışmasında her dönemin çalgılarına ayrıntılı ve açıklayıcı bir şekilde yer vermiştir. Örneğin Japonların “koto” çalgısının ses aralığını şu sözlerle ifade etmiştir; “Koto, iki oktavı aşan bir ses genişliği içinde müziğin ana yapısını oluşturan beş ses düzenine göre akord edilir. Örneğin inici olarak do, la bemol, sol, fa, re bemol, do gibi. Japon beş sesliliği Çin’inkinden oldukça farklıdır” (Tanrıkulu, b.t.: 24).

“Tibet, Kore ve Güney Doğu Asya” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 25, 26); Tibet’in yerli gelenekleri, Hindistan etkisi ve Lamaist Dualar (7. ve 13. Y.y.lar), Moğol ve Çin Etkileri (13. ve 17. Y.y.lar) ve Kore müziğine yer verilmiştir.

Tanrıkulu Tibet üzerindeki Çin etkisinden şu sözlerle bahsetmiştir; “Çin etkisi genel olarak politik ve sivil yaşam üzerinde oldu. Müzikal açıdan söylemek gerekirse de dindışı müzikte Çin etkisi kendisini gösterdi. Üzeri kapalı bahçelerde, Çin’de olduğu gibi aktörler, ki bazan kadın aktrisler olabilirdi bunlar, oynar, şarkılar söylerlerdi. Bu gösteriler daha çok Çinlilerin canavarları karakterize eden danslarının etkisinde bir etkilenme göstermektedir” (Tanrıkulu, b.t.: 26).

⁹ M.Ö. 1500lü yıllarda “Ari” dili konuşanların söyledikleri ilahi türüdür.

¹⁰ “ezgi” anlamına gelir.

¹¹ “ritim” anlamına gelir.

“Eski Yunan” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 27-34); Epik Çağ (MÖ 8.ve 7. Yy.lar), Lirik Şiir’de Yükseliş (MÖ 6. ve 7.Yy.lar), Klasik Müzik ve Drama’nın Yükselişi (MÖ 6. Ve 5. Yy.lar), müziğin önemini kaybetmesi (MÖ. 3. Ve 4. Yy.lar), Yunan Müzik Teorisinin temel prensipleri konuları tartışılmıştır.

Tanrıkulu, Eski Yunanlıların çalgılarından biri olan “magadis”i şu sözlerle açıklamıştır; “Eski Yunanlıların, lirin yanı sıra 20 teli bulunan, sekizli aralıklarla çalınabilecek büyüklükte “magadis” adı verilen bir harp kullanırlardı. Magagisin yanı sıra, bu çalgının daha küçük boyda benzerleri olan “pektis” ve “basbitos” adlı türleri Yunan müziğinin aralık sistemine uyumlarıyla çok önem kazanır. Magadis adlı çalgı, müzik teorisine de yeni bir kelime kazandırmıştır. Çocuklarla erkek seslerinin aynı sesi bir oktav (sekizli) farkı içinde söylemelerine, bu çalgıya olan benzerliği nedeniyle “magadizlemek” denir” (Tanrıkulu, b.t.: 29).

Tanrıkulu ayrıca Yunan müziğini şu sözlerle detaylandırmıştır; “Yunan müziğinde “mod” dediğimiz çeşitli karışık dizi kalıpları kullanılmıştır. Kilise tonları olarak ilerde karşımıza çıkacak bu ana diziler tetrakort teorisinden oluşmuştur. Lirdeki dört teli simgeleyen bu kavram;

1. Diatonik (si, do, re, mi)

2. Kromatik (si, do, do diyez, re)

3. Enharmonik yani sesdeş (si, si diyez, do,re) ki burada teorik olarak si, si diyez ve do sesleri arasında çeyrek ton fark vardır.

Tetrakortlar olarak üç temel teori oluşturur. Bu ana diziler, klavyedeki beyaz tuşlardaki dizilişleri ve verdikleri seslere göre şu adları alırlar; “Dorien”: mi-mi, “Firigien”: re-re, “Lidyen”: do-do, “Miksolidyen”: si-si (ki bu dizi sonraları “Hiperdorien” adıyla tanımlandı), “Hipodorien” (sonradan “Aeolien”): la-la, “Hipofrigien” (sonraları “Ionien”): sol-sol, “Hipolidyen”: fa-fa sesleri arasında diatonik tetrakortlardan oluşur. Bu tetrakortlar daime inici olarak belirlenir” (Tanrıkulu, b.t.: 34).

“Hristian Çağı” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 35-38); dinsel monodi (tek seslilik), Sekiz Kilise Modu, tekst (metin) konumunun stili, ilk şan kültürleri, Hristiyan

Şarkılarının dalları, Katoliklerde toplu dualar, Tropeler¹² ve Sequenceler¹³, dindışı tekseşlilik, Laik Monodi'nin genel karakteri, Latin Şarkıları konuları ele alınmıştır.

Tanrıkulu Hristiyan Çağı'ndaki “plant chant (laik şarkı)” türü ile “laik monodi”nin karşılaştırılmasını şu sözlerle dile getirmiştir; “Yalın şarkı (plant chant) monodiktir, sekiz kilise tonu üzerine kurulmuş bir modalite içerir. Eşliksizdir, ölçüsüzdür. İlgili olduğu metnin serbest ritmini kapsar. Sınırlı bir ses alanı vardır, metin dili Latince'dir. İleride örneklerini göreceğimiz özel bir neume notasyonu vardır” (Tanrıkulu, b.t.: 35).

“Laik (dindışı) monodi, bir zaman dilimine oturur ve “yalın şarkı” ya oranla çok daha kuvvetli bir ritmik yapısı vardır. Genellikle daha geniş bir ses alanı içinde kullanılırdı. Laik monodide cümle yapısı daha olağan bir özellikti. Laik monodi, mutlak modal yapıya sahip olmayabilirdi. Genellikle ulusal bir karakter taşıyan bu müzik, daha evrensel bir yapıya sahipti. Daha armonik bir yapıya sahipti ve eşlikli olarak söylenirdi. Laik metinler genellikle ait olduğu ülkenin yerel diliyle yazılırdı” (Tanrıkulu, b.t.:38)

“Hokkabazlar (Jongleur ve Gaukler), Halkozanları (Troubadour ve Trouvereler)” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 38-42); hokkabaz ve halk ozanlarının ortaya çıkışı, tarzın özellikleri, şiirsel türü ve şarkı biçimleri tartışılmıştır.

“Troubadour ve trouverelerin şarkıları gerçekte aynı özellikleri taşırlar. Melodik genişlik genelde bir oktavın içindedir. Bazen kilise modları kullanılsa da eğilim majör ve minör modlardır. Şarkılar Grek müziğinden esinlenen ritmik modlar üzerine olup genellikle üç zamanlı metrik sistemin egemenliği vardır” (Tanrıkulu, b.t.: 39).

“Çokseslilik (Polifoni) Çağı (800-1600)” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 43-45), polifonik müzikte ilk aşamalar, ‘Paralel Organum’un kaynağını oluşturan teoriler, organumun çeşitleri ve organumla ilgili yazılar ele alınmıştır.

Tanrıkulu, “paralel organum”un ortaya çıkışı ile ilgili şu sözleri ifade etmiştir; “Rus teorici Balaiev, paralel beşli ve dörtlülerle söylemedeki uygulamanın dinsel müzikten çok önce dindışı müzikte kullanıldığını savunur. Paralel organumun bir açıklamasında bunun fiziksel doğurganlar serisi oktav, beşli, dörtlü, üçlü, vs. üzerine kurulduğu söylenir. Melodilerin oktav aralığıyla söylenmesi (magadizleme) çok önceki yıllarda uygulandığı gibi bu aralıklar paralel organumda kronolojik bir sırayla ortaya çıktı” (Tanrıkulu, b.t.: 43).

¹² Orta Çağ kilise müziğinde, ilahilere eklenen metin ya da müzikal süslemelerdir.

¹³ Orta Çağ ilahi formu; belirli ezgilerin tekrarına dayalı dinsel müzik türüdür.

“Ars Antiqua” bölümü (Tanrıkulu, b.t.: 46-48); çağın ve müziğin genel özellikleri, biçimler ve stiller konularını kapsamaktadır.

“Ars Nova” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 48-50); dönemin ve müziğin genel özellikleri, önemli besteciler, Fransız Ars Nova biçimi ve İtalyan Ars Nova biçimi detaylandırılmıştır.

“Hollanda, Burgonya ve Flaman Okulu” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 51,52); çağın tarihsel özelliği, müziğin karakteristiği, çağın önde gelen bestecileri ele alınmıştır.

“Onaltıncı Yüzyıl” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 53,54); dönemin tarihsel genel durumu ve müziğin genel karakteristiği anlatılmaktadır. Tanrıkulu polifoninin gelişimini şu sözlerle ifade etmiştir; “16. Yüzyılda Rönesans’ın gelişimini görmek mümkündür. Müzikte vokal polifoni zirveye ulaşmış ve hiçbir zaman başka bir konuyla mukayese kabul etmemiştir. Bu nedenle sözü edilen dönem polifonin altın çağı olarak tanımlanır” (Tanrıkulu, b.t.: 53).

“Katolik Kilisesi’nde Dinsel Çokseslilik” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.:54-57); türün genel özellikleri, biçimler, okullar (Flaman Okulu, Roma Okulu, İspanyol Okulu, Roma Okulu, İngiliz Okulu ve Alman Okulu) ve dönemin bestecileri ele alınmıştır.

“İki ana liturjik form “missa” ve “motet” Rönesans Katolik Kilise Müziği’nin ana yapısını oluşturur. “Laudi spiritüali” adı verilen litürjik olmayan dinsel müziğin aslı Katolik kilisesinin dışında kullanılırdı. Bu tür parçalara daha çok İtalya’da rastlanırdı. Basit bir armoni ve ritim kalıbı içinde kullanılırdı. Latineden çok İtalyanca sözlerle sık sık dinsel müziği hatırlatır bir anlatım gösterirdi” (Tanrıkulu, b.t.: 55).

“Reformcu Müzik” başlığında (Tanrıkulu, b.t.: 57-60); Martin Lütther ve Protestanlık, Lüthermizmin müziğe etkileri, Protestan Koral Melodisi, Koral Melodi’nin kaynakları, Fransa’da Reform Müziği, Huguenotların¹⁴ Psalm Müziklerinin¹⁵ özellikleri ve Angelikan Kilise Müziği konuları detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Tanrıkulu Huguenotların psalm müziklerinin özellikleri ile ilgili şu sözleri söylemiştir; “Bu psalmelerin uygulanması Alman korallerini andırıyordu. Başlıca özellikleri şöyleydi;

1. Stil olarak basitlik hakimdi,

¹⁴ 16. ve 17. yüzyıllarda Fransa’daki Protestan Kalvinistlere verilen isimdir.

¹⁵ Mezmurlar Kitabı’nda yer alan ilahilerin bestelenmiş halidir.

2. Basit, armonik bir stil uygulanmasına rağmen serbest polifonik stilden bütünüyle vazgeçilmemişti,

3. Ana melodi soprano sesindeydi ki bu dört sesli yazının daima en yüksek sesi olarak kullanılırdı.

4. Psalmelerin birbirlerini izleyen akıcı bir ritim yapısı vardı, bazı yönlerden Alman koralinden daha değişik ve canlıydılar. Ritim ve ölçü metindeki aksanlara göre ortaya çıkardı” (Tanrıkulu, b.t.: 59).

”Dindışı Polifoni” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 60-64); stilin genel karakteristiği, İtalyan Dindışı Müziği, Fransız Polifonik Şansonları, Alman Polifonik Lied’i konuları işlenmiştir.

Vefatından kısa süre önce çalgıların tarihini kapsayan bir kitap yazmak için hazırlıklara başlayan Tanrıkulu, bu konuya olan ilgisini “Çalgı Müziği” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.:64-69); “çalgı müziğinin karakteristiği, 1600’den önceki dönemde çalgılar ve çalgı müziği, 1600’den önce çalgıların kullanışları, çalgıların türleri, çalgı müziğinin biçimleri, çalgı müziği sınıfları, stiller, formlar, okullar ve besteciler” konularını detaylı bir şekilde ele alarak göstermiştir.

“Çalgıların yapımı ve kullanımında gelişen bilinçlilik bağımsız bir çalgı müziğinin oluşumunda belirli özellikler kazanılmasını sağladı. Bunlar;

1. Melodik çizgide köşelilik ve büyük aralıklar oluşturan atlamalar,
2. Melodik çizgide geniş ses alanı,
3. Uzayan notalar ve uzun cümleler,
4. Sert ritimler, kuvvetli aksanlar ve senkoplar,
5. Ses müziğinde denenmiş olan uyumsuzlukların daha serbest bir şekilde kullanılması,
6. Çabuk hareketlerle yinelenen notalar ve figürler,
7. Akıcı dizisel kalıplar,
8. Özellikle lavta ve klavyeli çalgılarda melodiye serbestçe eklenen yan partiler ve akorlar,
9. Figürasyon (temel melodi çizgisindeki her nota üzerinde yinelenen figürler ve kalıplar), süslemeler (mordanlar, grupettolar, triller vs.), renklendirmeler (melodinin

temel notaları üzerine eklenen melismatik ögeler) gibi süsleme unsurları” (Tanrıkulu, b.t.: 64).

“Müzik Yazısı (Nöm (Neume) yazısı)” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.:70); “neume” teriminin anlamı ve kullanım amacı ile “porte (dizek)” kavramının ortaya çıkışı ele alınmıştır.

“Notasyonda Ölçü Sistemi” başlığında (Tanrıkulu, b.t.:70-72); 13. Yüzyıl notasyonu, 14. Yüzyıl notasyonu, 15. ve 16. Yüzyılların notasyon sistemleri ve müzik notaları (partitür) konuları işlenmiştir.

“13. Yüzyılda notasyon, metnin içerdiği ritme ve bunun oluşturduğu ritmik modlara bağlıydı. Üçlü bir ritm alışılacelmıştı. Bu nota sistemine ‘siyah mensural sistem’ denirdi. Çünkü notaların içleri doldurulurdu.

14. yüzyıl notasyon sisteminde üçlü ve ikili gruplar aynı eşit değerde kabul edilirdi. Daha önceleri de kullanılan siyah notalar üç zamanlı olarak (perfectum, yani mükemmel), kırmızı renkle yazılan notalarsa iki zamanlı (imperfectum, yani eksik) zamanlı olarak kabul edilirdi” (Tanrıkulu, b.t.:70, 71).

“Barok Çağı”nda (Tanrıkulu, b.t.: 73-77); çağın tarihsel görünümü, Barok’un anlamı, Barok müziğin genel özellikleri, önde gelen besteciler, Yeni Müzik (Nuove Musiche), Nuove Musiche Çağının belli başlı eserleri, Barok Çağı’nda Kilise Müziği ve dönemin çalgı müziği ele alınmıştır.

“Barok Çağı’nda tonal kavram iyice aydınlanmış, bugün majör ve minör olarak kullandığımız dizisel kalıplar eski kilise modlarının yerini almıştır. Buna rağmen kilise tonlarının etkilerini çağın sonuna kadar sürdürdüğünü görüyoruz. Akorların yapısı ve gelişimi olarak tanımlayacağımız armonik kavram tarihte ilk kez bu çağda bilinçlenmiş, kromatik yazı ve ton değişimi Barok armonisinde önemli rol oynamıştır. Armoni kullanımındaki bu gelişme ve tecrübe, modalitenin çöküşünden ortaya çıkan bir faktör olmaktan çok bir armonik rengin oluşumunu sağlamıştır. Armoninin en belirgin karakteristiklerinden biri ‘şifreli bas’ kullanılışıdır. Barok Çağı, ‘Şifreli Bas Dönemi’ diye anılır. Bas partisi altına yazılan birtakım rakamlar üzerine çalınacak armoninin seslerini belirler ki bu, yazıda steno¹⁶ gibi etkinlik gösterir” (Tanrıkulu, b.t.: 73,74).

¹⁶ Hızlı ve pratik bir notasyon sistemi.

“Klasik Dönem”de (Tanrıkulu, b.t.: 78,79); müzikteki belirgin özellikler, Klasik Çağın dört büyük bestecisi (C. W. Gluck, F. J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven) ve Klasik Dönem’in çalgı formları işlenmiştir.

Tanrıkulu, Klasik Müzik’in özellikleriyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; “Form yapılarında kesin bir açıklık bu çağda ortaya çıktı. ‘Sonat Allegrosu’ dediğimiz klasik sonat biçimi bu çağda kesinleşmiştir. Barok çağının süslemeli uzun çizgilerinin yerini basitliği ve açıklığıyla folklorik bir karakter gösteren bireysel ve özlü bir melodi türü aldı. Tematik materiallerin kesin ve açık durumu homofonik stilin gelişmesini ve polifoninin bütünüyle ortadan kalmasını sağladı. Kırık akorlardan oluşan bir eşlik türü (Alberti Bass) çağın en çok başvurulan ifade etkinliklerinden biriydi.

Klasik çağın en belirgin özelliklerinden biri de armonik yazıdaki basitliktir. Öyle ki yedili akorlar çok gerektiği yerlerde adeta kıskanılırcasına, dokuzlular ise hiç kullanılmazdı. Çalgı grupları belirginleşti, topluluklar standart bir yapı kazandı, çalgıların ses renkleri daha büyük önem kazandı. Barok çağındaki karşıt ifadeler dinamiklerde de etkindi. Klasik çağda sesin gürlüğü ve yumuşaklığı daha büyük boyutlara ulaştı. ‘Crescendo¹⁷’ ve ‘diminiendo¹⁸’ gibi yükseliş ve alçalışlar bu çağda müziğin temel etkinlikleri olarak kullanılmağa başladı” (Tanrıkulu, b.t.: 78).

“Romantizmin Genel Görünümü” bölümünde (Tanrıkulu, b.t.: 80,81); müzikte romantik etkiler, müziğin belirgin özellikleri ve dönemin önemli bestecileri ele alınmıştır.

“19. Yüzyılın müzik kavramı şu dört maddede toplanabilir;

1. Pişano müziğı,
2. Orkestra için müzikler,
3. Pişano eşliğinde solo şarkı (lied, chanson, romanza vb.)
4. Opera... Oda müziğı, dinsel ve dindışı koro müziğı daha az önemseniyordu bu dönemde.

19. yüzyılın en önemli aşamalarından biri de orkestrasyon tekniğidir. Berlioz, Wagner ve Rimsky-Korsakov gibi büyük ustalar getirdikleri yeni teorileri eserlerinde de uygulayarak çalgılardan yeni sesler ve renkler edinilmesinde büyük aşama gösterdiler. Madeni üflemeli çalgılar, tahta üflemeliler ve vuruşlu çalgıların kullanılışları değişik

¹⁷ Ses şiddetinin giderek artması anlamına gelir.

¹⁸ Ses şiddetinin giderek azalmasını ifade eder.

boyutlarda büyük etkinlikler kazandı. Çalgıların mekanik yapısındaki teknik gelişmeler, kullanılış olanaklarını genişletirken orkestranın yapısında da büyük bir gelişim sağlandı” (Tanrıkulu, b.t.: 81).

“Opera” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 81,82); operanın tarihi, İngiltere, Almanya, İtalya ve Fransa’da opera, önemli operalar ve bestecileri ve “ulusallık” akımı detaylandırılmıştır.

“20. yy. Müziği” adlı bölümde (Tanrıkulu, b.t.: 83); çağın materialist anlayışı ve “impressionism, ileri romantizm, expressionizm, dinanizm, avant-guard ve neoklasizm” gibi müzik akımları ile dönemin önde gelen operaları ve bestecilerine yer verilmiştir.

Tanrıkulu Avrupa ülkelerindeki bestecilerin yanı sıra dönemin Türk bestecileriyle ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; “Yurdumuzda bu tür müziklerle uğraşan besteciler, halen Amerika’da yaşayan Bülent Arel ve İlhan K. Mimaroglu’dur. Avant-guard çalışmalar yapanlarsa İlhan Usmanbaş ve Cengiz Tanç’tır. Bunların dışındaki bestecilerimiz geleneksel yöntemleri kullanmaktadırlar” (Tanrıkulu, b.t.: 83).

Bu çalışmanın gün yüzüne çıkarılması hem müzikoloji alanına hem de tarihsel müzik araştırmalarına katkı sağlayacak önemli bir adımdır. Tanrıkulu’nun sistematik ve analitik yaklaşımı, günümüz müzikoloji çalışmaları açısından değerlendirildiğinde, hala geçerliliğini koruyan ve ilgiyle incelenmesi gereken bir perspektif sunmaktadır.

5.3. TÜRKİYE’DE BUGÜNE KADAR YAYIMLANMIŞ MÜZİK TARİHİ KİTAPLARININ İÇERİKLERİ

Bu bölümde Türkiye’de bugüne kadar yayımlanmış, Klasik Batı müziğinin tarihini kapsayan, çeviri olmayan, özgün nitelikteki kitaplara yer verilmiştir.

5.3.1. Ahmet Muhtar Ataman’ın “Musiki Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

Ahmet Muhtar Ataman’ın 1947 yılında Milli Eğitim Basımevi tarafından basılan “Musiki Tarihi” adlı kitabı yedi bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde müzik tarihinde çeşitli devirler ve önemli okullar hakkında kısaca bilgi verilmiştir (Ataman, 1947: 3-8).

“İlkçağda Musiki” bölümünde: Mısırlılar, Asurlular, Çinliler, Hintliler, Yunanlılar, Romalılar ve Kuzey Avrupa ülkelerindeki müzik, dönemin başlıca çalgıları ve Hristiyan müzik anlayışı tartışılmaktadır (Ataman, 1947: 9-79).

“Orta Çağda Musiki (4. Yüzyıldan 13. Yüzyıla Kadar)” başlığında: ilk müzik yazıları, din musikisi, halk musikisi, saz şairleri, çoksesli müzik, dönemin çalgıları ve önde gelen bestecileri ele alınmaktadır (Ataman, 1947: 80-118).

“Rönesans Devrinde Musiki (14, 15 ve 16. Yüzyıllar)” adlı bölümde: Dönemin müziğinin ayırt edici özellikleri, Flaman, Roma, Venedik Okulu, lied ve chanson türü, madrigal geleneği, çalgıların gelişmesi ve ünlü besteciler gibi konular işlenmektedir (Ataman, 1947: 119-152).

“17. Yüzyılda Musiki” bölümünde: müziğin genel karakteri, İtalya, Almanya ve Fransa’da opera türü, Venedik ve Napoli Okulu, dönemin müzik türleri detaylandırılmaktadır (Ataman, 1947: 153-176).

“18. Yüzyılda Musiki (Klasik Musiki Devri)” başlığında: Opera buffa, senfoni ve sonat kavramı, Mannheim Okulu ve dönemin ünlü bestecileri ele alınmaktadır (Ataman, 1947: 177-241).

“19. Yüzyılda Musiki (Romantik Musiki Devri)” adlı bölümde: Almanya, İtalya ve Fransa’da müziğin gelişmesi, dönemin müzik anlayışı, önde gelen besteciler ve yapıtları detaylandırılmaktadır (Ataman, 1947: 242-325).

“Bugünkü Musiki” bölümünde: Milli musiki okulları, Balkanlarda ve Kuzey ülkelerindeki önde gelen besteciler ile onların müzik anlayışları ele alınmaktadır (Ataman, 1947: 326-373).

Ataman’ın bu çalışması içerdiği kapsamlı dönemsel sınıflandırmalar ve sistematik anlatımıyla, klasik Batı müziği tarihine ilgi duyan araştırmacılar için temel başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Yazar, müzik tarihini İlkçağ’dan 20. yüzyıla kadar kronolojik bir çerçevede ele almakta; her dönemdeki müzikal gelişmeleri tarihsel, biçimsel ve estetik yönleriyle değerlendirmektedir.

Ataman’ın kitabı hem içerdiği kapsamlı bilgi hem de dönemine göre ulaşılabilir ve sistematik anlatımıyla, Türkiye’de müzik tarihi eğitimi ve yazımı açısından öncü niteliktedir.

5.3.2. Feyha Talay’ın “Musiki Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

Feyha Talay’ın 1959 yılında (ilk basımı 1951) Orhan Mete ve Ortağı Kolektif Şirketi Matbaası tarafından basılan “Musiki Tarihi” adlı kitabı: “İlkçağda Musiki”,

“Ortaçağda Musiki”, “Rönesans Devrinde Musiki”, “Operanın Doğuşu”, “Notasyon Tarihi”, “Ekoller”, “Musiki Şekilleri”, “Büyük Besteciler” bölümlerinden oluşmaktadır.

“İlkçağda Musiki” bölümünde: Musikinın doğuşu, Mısırlılarda musiki, İbranilerde musiki, Sümerlerde musiki, Asurilerde musiki, Elam ve Perslerde Musiki, Hititlerde musiki, Hintlilerde musiki, Suriyelilerde ve Fenikelerde musiki, Küçük Asya’da Musiki, Yunanlılarda musiki konuları ele alınmaktadır (Talay, 1959: 11-35).

“Ortaçağda Musiki” adlı bölümde: Kilise müziği, ilk makamların ortaya çıkışı, çoksesli müziğin doğuşu, organum, troubadurlar ve dönemin çalgıları üzerinde durulmaktadır (Talay, 1959: 35-44).

“Rönesans Devrinde Musiki” başlığında: Ars Nova akımı, kontrpuanın gelişmesi, koral müzik, dönemin önde gelen bestecileri ve çalgıların gelişmesi tartışılmaktadır (Talay, 1959: 44-53).

“Operanın Doğuşu” bölümünde: Opera türünün ortaya çıkışı, ilk operalar ve bestecileri, İtalyan, Fransız ve Alman operası detaylandırılmaktadır (Talay, 1959: 53-56).

“Notasyon Tarihi” başlığında: Neuma çeşitleri ve ilk notasyon teknikleri ele alınmaktadır (Talay, 1959: 56-58).

“Ekoller” adlı bölümde: İtalyan, Alman, Fransız ekolleri birincil derecedeki ekoller olarak ele alınırken; İngiliz, Slav, İspanya, Çek, Macar, Avusturya, Belçika ve İsviçre ekolleri de ikincil derecede ekoller olarak detaylandırılmaktadır (Talay, 1959: 59-84).

“Musiki Şekilleri” bölümünde: Önemli müzikal formlar ve oda müziği türü tartışılmaktadır (Talay, 1959: 85-107).

“Büyük Besteciler” başlığında: günümüze kadar ulaşan önemli yapıtlar vermiş olan bestecilerin kısa biyografileri ve önde gelen besteleri, yirminci yüzyılda musiki hareketleri konuları ele alınmaktadır (Talay, 1959: 108-159).

Genel olarak Feyha Talay’ın Musiki Tarihi adlı eseri, Türkiye’de müzik tarihi alanında kaleme alınmış erken dönem kaynaklardan biri olması bakımından tarihsel bir öneme sahiptir. 1950’li yıllarda yayımlanmış olması, bu çalışmayı yalnızca içerik yönünden değil, aynı zamanda kültürel ve akademik bağlamda da değerli kılmaktadır.

Cumhuriyet döneminin erken evrelerinde, müzik eğitimi ve müzikoloji alanlarında Türkçe kaynak eksikliğinin hissedildiği bir dönemde yayımlanan bu eser, Batı

müzik tarihine dair temel bilgileri sistematik bir yapıda Türk okuyucusuna ulaştırmayı amaçlamıştır. Talay’ın çalışması, müzik tarihi yazımı açısından kurucu bir rol üstlenmiş; özellikle Batılılaşma sürecinde biçimlenen müzik eğitimi ortamı için bir başvuru kaynağı olmuştur. Eserde izlenen kronolojik yaklaşım, dönemin pedagojik eğilimleriyle örtüşmekte ve klasik Batı müziği formasyonuna yönelik bilgi aktarımını hedeflemektedir.

Bu yönüyle eser, yalnızca içerdiği veriler açısından değil, aynı zamanda Türk müzikolojisi tarihinde önemli bir başlangıç olarak değerlendirilebilir.

5.3.3. İlhan Mimaroglu’nun “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

İlhan Mimaroglu’nun 2009 yılında (ilk basım 1960) Varlık Yayınları tarafından basılmış olan “Müzik Tarihi” adlı kitabı; “Eski Uygarlıklarda Müzik” , “Tekseslilik’ten Çoksesliliğe”, “Halk Müziği ve “Yeni Sanat” , “On Yedinci Yüzyıl: Evrim Hazırlanıyor”, “On Sekizinci Yüzyılın İlk Yarısı: Yöntemler Özetleniyor”, “On Sekizinci Yüzyılın İkinci Yarısı: Yeni Bir Bütüne Varış”, “On Sekizinci Yüzyılın İkinci Yarısı: Yeni Bir Bütüne Varış”, “On Dokuzuncu Yüzyıl: Bireysel Bilinç”, “Yirminci Yüzyıl: Deneyler Çağı” adlı başlıklardan oluşmaktadır.

Birinci bölümde: Çin, Japon, Hint, Cava, Tibet, Mısır, Grek, Bizans, Yahudi Müzikleri işlenmektedir (Mimaroglu, 2009: 15-22).

“Tekseslilik’ten Çoksesliliğe” bölümünde: notalama sistemi, Gregor Melodileri ve çoksesliliğin tarihi ele alınmaktadır (Mimaroglu, 2009: 23-27).

“Halk Müziği ve ‘Yeni Sanat’” adlı bölümde: çoksesliliğin altın çağı, Reform ve etkileri, madrigalin¹⁹ yaygınlaşması konuları tartışılmaktadır (Mimaroglu, 2009: 28-36).

“On Yedinci Yüzyıl: Evrim Hazırlanıyor” bölümünde: opera ve oratoryo, İtalya dışında opera, çalgılar ve çalgı müziği biçimleri, Sonat biçimi, keman yapımı ve müziği, klavsen müziği, org müziği ve Almanya’daki din müziği kapsamlı bir şekilde anlatılmaktadır (Mimaroglu, 2009:37-53).

“On Sekizinci Yüzyılın İlk Yarısı: Yöntemler Özetleniyor” adlı bölümde: Dönemin önde gelen bestecileri ve Fransız Devrimi’nin etkileri ele alınmaktadır (Mimaroglu, 2009: 54-65).

¹⁹ Dindışı konuları içeren bir müzik türüdür.

“On Sekizinci Yüzyılın İkinci Yarısı: Yeni Bir Bütüne Varış” bölümünde: Bach’ın oğulları, Mannheim Okulu, Haydn, Mozart ve piyanonun gelişmesi konuları tartışılmaktadır (Mimaroğlu, 2009:66-82).

“On Dokuzuncu Yüzyıl: Bireysel Bilinç” adlı bölümde: dönemin önde gelen bestecileri, Fransız operası, İtalyan operası, Alman operası, operada gerçekçilik, Fransa’da ulusal bilinç, Rusya’da ulusal müzik, Çek, İspanyol ve İskandinav okulları, Amerika’da Romantizm konuları detaylı bir şekilde işlenmektedir (Mimaroğlu, 2009:83-123).

“Yirminci Yüzyıl: Deneyler Çağı” bölümünde: dönemin önde gelen bestecileri, İzlenimcilik, Caz Müziği, Bartok ve köy müziği, Stravinski, Hindemith ve yeni klasikçilik, Schönberg ve dizisel yazı, Varese ve yeni ses dünyaları, elektronik ve somut müzikler, Charles Ives ve Amerikan müziği, Sovyet Rusya’da bestecilik, çeşitli ülkelerde müzik, Türkiye’de bestecilik ve Sanat Müziği konuları ele alınmaktadır (Mimaroğlu, 2009: 124-190).

İlhan Mimaroğlu'nun "Müzik Tarihi" kitabı, Batı müziği tarihine dair kapsamlı ve derinlemesine bir inceleme sunmaktadır. Müzikal form, beste teknikleri, toplumsal ve kültürel etkiler gibi pek çok konu sistematik bir şekilde ele alınmaktadır. Kitabın önceki baskılarından farklı olarak 2009 yılı basımında “Ek Bölümler” adlı bir başlık yer almaktadır. Bu bölümde müziğin türlü alanları, sorunları ve konularına yer verilmektedir.

Mimaroğlu, araştırmaları ve bilgi birikimleriyle kişisel görüşlerini harmanlamakta, kitabında öznel yorumlara sıkça yer vermektedir.

Ahmet Say, İlhan Mimaroğlu'nun kitabı ile ilgili şu sözleri söylemektedir; “Mimaroğlu'nun Müzik Tarihi, standart bilgilerin dökümünü verme anlayışıyla yazılmış bir kitap değildir. Daha çok müzik tarihine bir “bakış”tır. Değerlendirmelerin tümü “öznel”dir, ancak bu orijinal kavrayışın nesnel sonuçlara hiç de aykırı düşmediği görülür. Buluşçu, yenilikçi yaklaşımda bir çalışmadır. Denilebilir ki bütün müzik tarihi kitapları “hazırlanmış”tır, Mimaroğlu'nun kitabı ise “yazılmış”tır. 1960 yılının sınırlı koşulları çerçevesinde yazılmış bu “elkitabı”nda, sonraları uluslararası bir besteci olarak tanınan Mimaroğlu'nun taşıdığı gizli gücün temellerine rastlanmaktadır” (Say, 2000: 544).

5.3.4. Gültekin Oransay’ın “Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi” adlı Kitabının İçeriği

Gültekin Oransay’ın 1977 yılında Yaygın Yükseköğretim Kurumu tarafından basılan “Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi” adlı kitabı sekiz bölümden oluşmaktadır. Kitabın sonunda, yararlanılan kaynakların yanı sıra öğrencilerin okuduklarını pekiştirmeleri amacıyla oluşturulmuş on adet soru ve cevabı yer almaktadır.

“Çoksesliliğin Oluşması” adlı bölümde: çoksesliliğin oluşması ve bilinçlenmesi, Gregor ezgileri, kilise müziği, ilk notalama sistemi, organum, Fransa ve İtalya’da çoksesliliğin oluşması gibi konular işlenmiştir (Oransay, 1977: 9-12).

“Yeniden Doğuş Evresi” bölümünde: Yeniçağdaki müzikal formlar ve müziğin özellikleri, Roma Okulu, Flaman Okulu ve önde gelen bestecileri detaylandırılmıştır (Oransay, 1977: 13-16).

“Barok Evre” başlığında: Dönemin “Önbarok, Erkenbarok, Dorukbarok ve Geçbarok” olarak detaylandırılması, Venedik, Floransa, Napoli, Bologna Okulu, rokoko akımı, müziğin genel özellikleri ve başlıca besteciler ile yapıtları ele alınmıştır (Oransay, 1977: 17-24).

“Klasik Evre” bölümünde: Dönemin “Önklasik, Erkenklasik ve Dorukklasik” olarak sınıflandırılması, Berlin Okulu, Manheim Okulu, Viyana’daki ünlü besteciler, dönemin müzikalite anlayışı anlatılmıştır (Oransay, 1977: 25-28).

“Romantik Evre” adlı bölümde: Dönemin “Önromantik, Erkenromantik ve Dorukromantik” olarak detaylandırılması, “kasırga ve atılım (sturm und drung), ulusçuluk, gerçekçilik, izlenimcilik” gibi akımlar, Yeni Alman Okulu ve Yeni Romantikçilik, dönemin başlıca bestecileri ve müzik anlayışları ele alınmıştır Oransay, 1977: 29-33).

“İzlenimci ve Anlatımcı Okullar” başlığında: “İzlenimcilik”, “anlatımcılık” kavramları, oniki perde diziselliği ve önde gelen bestecileri detaylandırılmıştır Oransay, 1977: 34).

“Deneyler Evresi” adlı bölümde: 1910lu yıllara başlayıp günümüze kadar uzanan müzik anlayışı ve onun türleri, müziğin yapısında daha çok tonsuzluğun ve elektronik çalgıların kullanılması anlatılmaktadır (Oransay, 1977: 35-39).

“Türkiye’de Uluslararası Sanat Musikisi” bölümünde: Osmanlı Dönemi’nden günümüze uzanan müzik anlayışı, konservatuvar süreci, Avrupa müziğinin Türk Müziği üzerindeki etkisi, ünlü Türk virtüözler ve bestekarlar ele alınmıştır (Oransay, 1977: 40-42).

“Başvurma Bölümü: Vivaldi’den Hindemith’e Kadar 24 ünlü Sanatçı” başlığında: Antonio Vivaldi (1669-1741)’den Paul Hindemith (1895-1963)’e kadar 24 ünlü

bestecinin kısa yaşam öyküsüne ve ünlü yapıtlarına yer verilmiştir (Oransay, 1977: 43-164).

Bu çalışma, müzik tarihine sistematik ve dönemsel bir perspektiften yaklaşan önemli bir çalışmadır. Yazar, müziğin tarihsel gelişimini Batı müzik estetiği doğrultusunda değerlendirirken "Türkiye’de uluslararası sanat musikisi" gibi başlıklar altında, tarihsel bağlam ile biçimsel dönüşümler arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Eserde, her dönem kendi içindeki alt evrelere ayrılarak incelenmiş, bu sayede müzikteki dönüşümler ayrıntılı bir şekilde takip edilebilir hale getirilmiştir.

Özetle, Oransay’ın bu çalışması stilistik evrelerin kronolojik tasnifi ve terminolojik netliği açısından Türkiye'deki müzik tarihi literatüründe özgün bir yere sahiptir.

5.3.5. Önder Kütahyalı’nın “Çağdaş Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

Önder Kütahyalı’nın 1981 yılında Varol Matbaası tarafından basılmış olan “Çağdaş Müzik Tarihi” adlı kitabı yedi bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünün ardından yazar, çalışmasını kaleme alırken yararlandığı kaynakları da bir başlık altında toplamıştır. Birinci bölümde: “Genel Bilgiler”, ikinci bölümde: “Debussy Döneminde Çağdaş Müzik (1894-1918)”, üçüncü bölümde: “İki Dünya Savaşı Arasında Çağdaş Müzik (1918-1945)”, dördüncü bölümde: “1945 Öncesi Avrupa ve Amerika Ülkelerine Genel Bakış”, beşinci bölümde: “Yeni Müzik (1945 ve Sonrası), altıncı bölümde: “Türkiye’de Evrensel Müzik (1826-1980)”, yedinci bölümde: “20’nci Yüzyıldan On Ünlü Besteci” başlıkları yer almaktadır.

“Genel Bilgiler” başlığında: Çağdaş Müziğin genel tanımından, 20. Yüzyıldaki sosyolojik durumdan, 20. Yüzyılın genel sanat anlayışından ve Çağdaş Müziğin ilk ürünlerinden bahsedilmektedir (Kütahyalı, 1981: 13-18).

“Debussy Döneminde Çağdaş Müzik (1894-1918)” adlı bölümde: Son Romantikler ve verismo, halk müziğinin çağdaş müziğe etkileri, caz müziği, izlenimcilik (empresyonizm), çok tonluluk (politonalite) gibi kavramlardan bahsedilmektedir (Kütahyalı, 1981: 20-33).

“İki Dünya Savaşı Arasında Çağdaş Müzik (1918-1945)” bölümünde: yeni klasikçilik, oniki ses yöntemi, minik aralıklı (mikrotonal) müzik ve işlevsel müzik tartışılmaktadır (Kütahyalı, 1981: 33-40).

“1945 Öncesi Avrupa ve Amerika Ülkelerine Genel Bakış” başlığında: Amerika, Fransa, Almanya, İtalya, İngiltere, Sovyetler Birliği ve diğer Avrupa ülkelerinde Çağdaş Müziğin işlevi ele alınmaktadır (Kütahyalı, 1981: 40-77).

“Yeni Müzik (1945 ve Sonrası)” bölümünde: Yeni Müzik döneminde Amerika ve Avrupa ülkelerinde son durum, bütünsel örgütlenme, rastlamsal müzik, somut müzik, elektronik müzik ve tınıya yönelik konuları detaylandırılmaktadır (Kütahyalı, 1981: 77-100).

“Türkiye’de Evrensel Müzik (1826-1980)” adlı bölümde: Cumhuriyet döneminde müzik, Türk bestecilerine genel bakış, Birinci Kuşak Türk Bestecileri ve Türk Beşlerinden sonraki dönem ele alınmaktadır (Kütahyalı, 1981: 100-122).

“20’nci Yüzyıldan On Ünlü Besteci” adlı bölümde: Claude Achille Debussy (1862-1918), Arnold Schönberg (1874-1951), Charles Ives (1874-1954), Bela Bartok (1881-1954), Igor Stravinski (1882-1971), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935), Sergei Prokofyef (1891-1953), Carl Orff (1895-1982) ve Paul Hindemdt’in kısa yaşam öyküleri ve başlıca yapıtlarına yer verilmektedir (Kütahyalı, 1981: 122-176).

Önder Kütahyalı’nın eseri, adından da anlaşılacağı üzere genel müzik tarihi kitaplarının aksine Antik Çağ’dan başlayarak ilerleyen kronolojik bir çerçeve sunmak yerine, müzik tarihinin daha yakın dönemine, özellikle de 20. yüzyıldan itibaren gelişen çağdaş müzik akımlarına odaklanmakta ve Türkiye’de çağdaş müzik üzerine yazılmış öncü kaynaklardan biri olma niteliği taşımaktadır.

Çağdaş müziğin estetik, teknik ve sosyokültürel yönlerini ele alan bu çalışma, modern dönem müziğine dair kapsamlı bir bakış sunmaktadır. Kitapta yalnızca Batı müzik tarihindeki gelişmeler değil, aynı zamanda Türkiye’deki evrensel müzik hareketleri ve Cumhuriyet dönemi bestecilik anlayışı da yer almakta; bu yönüyle eser, Türkiye’de çağdaş müzik bilincinin gelişiminde önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir.

Kütahyalı’nın sistematik ve karşılaştırmalı yaklaşımı, özellikle 20. yüzyıldaki akımların anlaşılması ve Türk bestecilerinin bu akımlar içerisindeki yeri açısından özgün bir katkı sağlamaktadır.

Yazar, bu çalışmayı kaleme almaktaki amacının konservatuvarlarda sanat eğitimi görmekte olan gençlere, çağın başlıca müzik gelişimlerini en genel çizgileriyle tanıtmak ve bu müziğin bir estetik görünüm olarak özümsemesine yardımcı olmak olduğunu belirtmiştir (Kütahyalı, 1981: 5).

5.3.6. Ahmet Say'ın “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

Ahmet Say'ın 2000 yılında (ilk basımı 1994) Müzik Ansiklopedisi Yayınları tarafından basılmış olan “Müzik Tarihi” adlı kitabı; “Müzik Tarihi, Tarih Öncesi Çağlarda Müzik, İlkçağ Uygarlıkları (M.Ö. 4000-M.Ö. 850), Antik Yunan ve Roma (M.Ö. 850-M.S. 300), Erken Ortaçağ (M.S. 200-M.S. 1000), Serpilme: Romanesk Dönem²⁰, Ortaçağ Müziğinin Yükselişi: Gotik Çağ (1150-1300), Sarsıntılı Gelişim: Son Gotik Dönem (1300-1400), Gün Işıyor: Ortaçağ'dan Rönesansa (1400-1460), Rönesans Coşkusu (1460-1490), Rönesansta İç Kapanış: Josquin ya da Rafael (1490-1520), Rönesansın Yayılışı (1520-1560), Rönesans Müziğinde Doruk, Opera Sanatının Doğuşu (1570-1610), Barok Çağın İlk Adımları (1600-1670), Barok Müziğin Artistik Temeli (1640-1670), Barok Müziğin Yaygınlaşması (1670-1710), Barok Müzikte Doruk (1710-1750), Klasizm: Doğa, Yalnlık, Tutku (1750-1791), Müzikte Demokratlaşma ve Romantizmin Doğuşu (1791-1828), Romantizmin İçtenlikli Renkleri (1828-1856), Yarışçı ve Sentezci Bir Çağ: Geç-Romantizm (1856-1886), Yüzyılın Kapanışı: Son Romantikler (1886-1911), Ulusal Akımlar (1836-1922), İzlenimcilik, 20. Yüzyıl: Yeni Müzik (1907-1984), Türkiye’de Uluslararası Sanat Müziği (1826-1995)” başlıklarından oluşmaktadır.

Kitabın ilk bölümünde: müzik tarihi, müzikbilim içerisindeki yeri ve önemi tanımlanmış, müzik tarihinin temel kavramları açıklanmaktadır (Say, 2000: 17-20).

“Tarih Öncesi Çağlarda Müzik” bölümünde: müzik tarihinin başlangıcı, müziğin doğuşuna dair teoriler ve kültürel evrim incelenmektedir (Say, 2000: 21-33).

“İlkçağ Uygarlıkları” bölümünde: Mezopotamya, Mısır, Hindistan, Çin ve Uzakdoğu ülkelerindeki müzik anlayışları, ilk uygarlıklarda müzikle ilgili gelişmeler ele alınmaktadır (Say, 2000: 34-46).

“Antik Yunan ve Roma” bölümünde: Antik Yunan’da düşünce ve sanatla müzik arasındaki ilişki, müzik teorisi tiyatro müziği ve dönemin çalgıları incelenmiştir. Roma İmparatorluğu’ndaki müzik anlayışı ve Yunan etkileri detaylandırılmaktadır (Say, 2000: 47-66).

²⁰ Çok sesliliğe geçişin ilk adımlarının atıldığı erken Orta Çağ dönemine denir.

“Ortaçağ Dönemi” ele alınırken; Hristiyanlık öncesi düşünce ortamı ve Bizans’ta gelişen dini müzik, erken Ortaçağ’da dindışı müzik türleri tartışılmaktadır (Say, 2000: 67-77).

“Serpilme: Romanesk Dönem” bölümünde: Müzik teorisi, müzik yazısı, çok sesliliğe geçiş, organum²¹, missa²² gibi kavramlar ve Romanesk dönemde gelişen müzik biçimleri üzerine bilgiler verilmektedir (Say, 2000: 78-84).

“Ortaçağ Müziğinin Yükselişi: Gotik Çağ”da Gotik dönemin kültürel özellikleri, Troubadour²³ ve Minnesinger²⁴ gelenekleri, çokseslilik gibi müziksel devrimler ele alınmaktadır (Say, 2000: 85-94).

“Sarsıntılı Gelişim: Son Gotik Dönem”de 14. yüzyıldaki müziksel gelişmeler, Fransız Ars Nova akımı ve çalgı müziği gibi konular açıklanmaktadır (Say, 2000: 95-104).

Rönesans Dönemi ele alınırken; Rönesans’ın başlangıcı, müzik yazısındaki gelişmeler, çalgıların evrimi, büyük besteciler ve dönemin müziksel özellikleri detaylandırılmaktadır (Say, 2000: 114-164).

“Opera Sanatının Doğuşu” bölümünde: operanın kökenleri, ilk opera denemeleri ve Monteverdi’nin müzik dili ele alınmaktadır (Say, 2000: 165-172).

Barok Çağ ele alınırken; Barok müziğin kültürel temelleri, üslup ve dönemsel gelişmeler, önemli besteciler ve dönemin müzik teknikleri tartışılmaktadır (Say, 2000: 173-259).

Klasizm Dönemi’nde: Aydınlanma çağının etkisiyle doğan Klasik müzik anlayışı, Mozart ve Haydn gibi bestecilerin müziği, senfoni ve oda müziği ve piyano edebiyatının gelişimi incelenmektedir (Say, 2000: 260-312).

Romantizm Dönemi’nde: Fransız Devrimi’nin etkisi, Beethoven, Chopin ve Schumann gibi bestecilerin müzikleri, Geç Romantikler, virtüözlük, ulusal akımlar, izlenimci besteciler ele alınmaktadır (Say, 2000: 313-466).

²¹ Çoksesliliğin ilkel biçimidir.

²² Ortaçağ’ın başlıca ayin müziği biçimidir.

²³ Genellikle aşk, şövalyelik ve toplumsal konuları işleyen şiirler ve şarkılar üreten gezgin ozanlara verilen addır.

²⁴ Almanca konuşan saz şairlerine verilen addır.

20. Yüzyıl müziğinden bahsederken: dönemin önde gelen bestecileri, yeni müzik anlayışları, dışavurumculuk, cazın etkileri ve teknolojik gelişmelerin müziğe etkisi ele alınmaktadır (Say, 2000:467-507).

“Türkiye’de Uluslararası Sanat Müziği” bölümünde (Say, 2000:508-541): Türkiye’deki müzik tarihine dair önemli gelişmeler, Türk Beşleri ve Atatürk’ün kültür politikası gibi konular tartışılmaktadır.

Ahmet Say’ın "Müzik Tarihi" adlı kitabı, kronolojik bir yapıda olmakla birlikte, müzik tarihi içindeki önemli gelişmeleri sistematik bir şekilde ele alır. Her bölüm, belirli bir dönemi ya da müziksel hareketi ele alırken, aynı zamanda bu hareketin etkilerini ve diğer akımlar ile olan ilişkisini de inceleyerek okuyucuya geniş bir perspektif sunmaktadır.

Say, çalışması ile ilgili şu sözleri ifade etmiştir; “Bu kitap, üç temel yaklaşımın bileşkesidir. Birincisi, müzik tarihini kültürel evrimin yaratıcı bir parçası olarak değerlendirme anlayışıdır. İkinci yaklaşım, müziğin temel öğelerini oluşturan bilgi dallarının bir bütün halinde sergilenmesine özen göstermek olmuştur. Üçüncü yaklaşım, bilgilerin somut biçimde aktarılmasını sağlayan örneklendirme anlayışıdır” (Say, 2000: 5)

Kitabının son bölümünde yararlandığı kaynaklar için detaylı bir bölüm hazırlayan Say, özellikle Curt Sachs’ın “Kısa Dünya Musikisi Tarihi, D. Grout ve C. Palisca’nın “A History of Western Music” ve dtv’nin “Müzik Atlası” adlı kitaplarından sıkça yararlandığını ifade etmektedir (Say, 2000: 543).

Say, müzik tarihine dair hem teorik hem de pratik bilgileri bir arada sunarak, bu alanda yapılan çalışmaların önemli bir kaynağını oluşturmaktadır.

5.3.7. Evin İlyasoğlu’nun “Zaman İçinde Müzik” Adlı Kitabının İçeriği

Evin İlyasoğlu’nun 1994 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmış olan “Zaman İçinde Müzik” adlı kitabı; “İlkçağ Uygarlıkları”, “Ortaçağ”, “Gotik Çağ”, “Rönesans”, “Barok Dönem”, “Klasik Dönem”, “Romantik Dönem”, “Romantizm”den 20. Yüzyıla Doğru”, “20. Yüzyıl ve Modernizm”, “Türkiye’de Müzik”, “21. Yüzyıla Doğru” başlıklarından oluşmaktadır.

Birinci bölümde: Mısır, Sümerler, Çin, Hindistan, Yahudi (İbrani Geleneği), Eski Yunan ve Roma uygarlıklarının müziğinden bahsedilmektedir (İlyasoğlu, 1995: 3-8).

“Ortaçağ” bölümünde: Bizans, Ambrosius²⁵ ve Gregorius²⁶ ezgileri, missa, ilk nota dizgesi, ilk dindışı ezgiler ve gezgin şarkıcılar işlenmektedir (İlyasoğlu, 1995: 9-12).

“Gotik Çağ”da: “motet²⁷”in ortaya çıkma süreci detaylı bir şekilde ele alınmaktadır (İlyasoğlu, 1995: 13,14).

“Rönesans”da: Rönesans müziğinin özellikleri, Altınçağ (Geç Rönesans), madrigalin doğuşu, İngiltere’de Elizabeth Çağı, Altınçağda Çalgılar konuları üzerinde durulmaktadır (İlyasoğlu, 1995:15-25).

“Barok Dönem”de: Barok müziğin başlıca özellikleri, operanın doğuşu, İtalya, Fransa, İngiltere ve Almanya’da Opera’nın gelişim süreci, dönemin önde gelen bestecileri, çalgı müziği biçimleri ve Bach Ailesi işlenmektedir (İlyasoğlu, 1995: 26-48).

“Klasik Dönem”de: klasik dönemi hazırlayan akımlar (rokoko²⁸, fırtına ve gerilim), Mannheim Okulu, Aydınlanma, dönemin müzik biçimleri, senfoni orkestrası, kilise müziği, ciddi opera, gülünçlü opera ve dönemin önde gelen bestecileri ele alınmaktadır (İlyasoğlu, 1995: 49-76).

“Romantik Dönem”de: virtüöz yorumcu kavramı, diğer sanat dalları, Romantizmin önde gelen bestecileri, senfonik müzik, oda müziği, lied, koral müzik, Berlioz’dan sonra Fransız müziği, orkestra, rapsodi, 19. Yy.. da opera, Grand opera²⁹, Opera comique³⁰, İtalya’da opera ve verismo konuları detaylandırılmaktadır (İlyasoğlu, 1995:77-154).

“Romantizm’den 20. Yüzyıla Doğru” adlı bölümde: “Post Romantizm”, “19. Yy. daki ulusal akımlar”, “Rus Beşleri”, “dönemin önde gelen bestecileri”, “bando müziği” gibi başlıklar tartışılmaktadır (İlyasoğlu, 1995: 155-196).

“20. Yüzyıl ve Modernizm” bölümünde: “Egzotizm”, “İzlenimcilik”, “dönemin önde gelen bestecileri”, “Caz müziği”, “Oniki ses müziği” “İlkelcilik”, “Yararlı müzik”, “Folklorizm”, “Gelecekçilik”, “20. Yy.da Opera”, “Müzikal”, “Raslamsal Müzik”,

²⁵ Adını, dönemin Milano piskoposu olan Aziz Ambrosius (340-397)’tan alan halk ezgilerine verilen addır.

²⁶ O dönemde Roma’da Papa olan Aziz Gregorius (540-604)’un derlediği ilahilere verilen addır.

²⁷ Eşliksiz söylenen, çok sesli yapıdaki ilahi biçimdir.

²⁸ Barok Dönem’in karmaşık kontrpuan yapısına, aşırı süslemelerine başkaldırmak amacıyla ortaya çıkmış bir akımdır.

²⁹ Büyük opera; Kalabalık sahnelerin, balenin, geniş koronun ve zengin dekorun ön planda olduğu, konusunun genellikle mitoloji ve kahramanlık ölerele ele alındığı bir opera türüdür.

³⁰ Yarı ciddi, yarı komik konuları ele alan, reçitatif yerine diyalogların kullanıldığı bir opera türüdür.

“Elektronik Müzik”, “Post-Webern Diziselliği” ele alınmaktadır (İlyasoğlu, 1995: 197-276).

“Türkiye’de Müzik” adlı bölümde: “Türk Müziğinde Türk Etkileri”, “Çağdaş Türk Müziği”, “Türk Beşleri” ve Türk Beşlerinden Sonraki dönem anlatılmaktadır (İlyasoğlu, 1995: 277-296).

“21. Yüzyıla Doğru” başlıklı tek sayfalık bu bölümde yazar, 21. Yüzyıl müziğinde gelişen teknoloji ve medya olanaklarının müziğe olan etkisinin açıkça görülebileceğinden bahsetmektedir (İlyasoğlu, 1995:297).

Evin İlyasoğlu'nun “Kitap, müzikseverler için bir başvuru kaynağı olabileceği gibi, ‘müziksevmezler’ için de, müziği sevdirmeye yönelik bir kaynak olarak düşünülebilir” (İlyasoğlu: 1994) sözlerini dile getirdiği "Zaman İçinde Müzik" adlı kitabı, müziğin tarihsel sürecini ve gelişimini inceleyen önemli bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır. Kitabın içinde yer alan, telifleri de alınmış olan önemli bestelerden oluşan 10 adet CD bulunmaktadır.

Satır aralarındaki sol anahtar simgesi sözü geçen bestelere ulaşılabilceğini göstermek için oluşturulmuş bir semboldür.

Kitap, müzik tarihini zaman içinde bir evrim olarak ele alırken, müziksel düşüncenin ve icra tarzlarının nasıl değiştiğini, farklı dönemlerdeki kültürel, toplumsal ve sanatsal faktörlerin müzik üzerindeki etkilerini ayrıntılı bir şekilde ele almaktadır. İlyasoğlu, müziğin bir sanat formu olarak tarihsel bağlamda nasıl şekillendiğine dair derinlemesine bir analiz yapar. Bu eser, müzik tarihi, müzik teorisi, müzikal akımlar ve toplumsal etkiler hakkında kapsamlı bilgi edinmek isteyenler için önemli bir kaynaktır.

5.3.8. Cavidan Selanik’in “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni” Adlı Kitabının İçeriği

Cavidan Selanik’in 1996 yılında Doruk Yayıncılık tarafından basılmış olan “Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni” adlı kitabı on üç bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde: “İnsan yaşamında müziğin yeri”, “eski çağlarda müzik”, “Çin Müziği”, “Japon Müziği”, “Hint Müziği”, “Mısır Müziği”, “Grek Müziği”, “Roma Müziği”, “Asur Müziği”, “Fenike Müziği”, “İbrani Müziği”, “Arap Müziği”, “Kırgız Müziği”, “Tibet Müziği” başlıkları ele alınmaktadır (Selanik, 1996: 2-32).

İkinci bölümde: “İlk Hristiyanlarda müzik ve müziğin kilisede gelişmesi”, “Hristiyan Müziğinde biçim anlayışı” ve “kilise makamları” konularına değinilmektedir (Selanik, 1996: 36-43).

Üçüncü bölümde: “Troubadurlar”, “Rönesans Müziği”, “Orta Çağda saz şairleri”, “Notre-Dame Okulu”, “Ars Nova”, “çoksesliliğin gelişmesi”, “15 ve 16. Yy. müziği”, “Ortaçağda tiyatro”, “Ortaçağ çalgıları”, gibi başlıklar detaylandırılmıştır (Selanik, 1996: 48-65).

Dördüncü bölüm: “Barok Çağ” (17. Yy. ses müziğinde yeni türlerden olan opera ve oratorio, Almanya’da dinsel müzik, 17. Yy.da çalgıların gelişmesi ve yeni çalgı müziği türleri, dönemin önde gelen bestecileri, Fransa ve İtalya’da 18. Yy., komik opera ve Bouffonlar Savaşı) konularını kapsamaktadır (Selanik, 1996: 68-109).

Beşinci bölümde: “Onsekizinci Yüzyılın ikinci yarısı” (Bach ve Handel’in ölümünden sonra Avrupa müziğindeki genel durum ve Viyana’nın müzik merkezi oluşu, C. W. Gluck, Mannheim Okulu, Fransız Devrimi’nde müzik ve J. S. Bach’ın oğulları) konularına değinilmiştir (Selanik, 1996: 112-127).

Altıncı bölümde: “Klasik Dönem” (dönemin önde gelen bestecileri, senfoni, konçerto, sonat ve oda müziğindeki biçimsel gelişme) anlatılmıştır (Selanik, 1996: 130-156).

Yedinci Bölüm: “Romantik Dönem” (dönemin önde gelen bestecileri, operanın gelişmesi, müzikte ulusal akımlar, 18 ve 19. Yy.’larda Rusya, 19. Yy., İskandinav Müziği) kapsamaktadır (Selanik, 1996:160-221).

Sekizinci Bölüm: “Ondokuzuncu Yüzyılın İkinci Yarısı-Olgunlaşma ve Gelenek-“(operanın olgunlaşması, Cesar Franck ve öğrencileri, Vincent d’Indy ve izleyicileri, Gabriel Faure) konuları detaylı bir şekilde anlatılmıştır (Selanik, 1996: 224-239).

Dokuzuncu bölümde: “Son Romantikler” (G. Mahler, R. Strauss, H. Wolf, M. Reger) ele alınmıştır (Selanik, 1996: 242-250).

Onuncu Bölüm: “Wagner Sonrası Yeni Yönelimler”i anlatır (Selanik, 1996: 254-264).

On birinci Bölüm : “Yirminci Yüzyıl Başında Yeni Arayışlar ve Ulusal Okullar” başlıklarını kapsamaktadır Selanik, 1996: 268-289).

On ikinci Bölümde: “Türkiye’de Evrensel Müzik” (Türk beşleri ve onları izleyen kuşaklar) konularına değinilmiştir (Selanik, 1996:293-323).

On üçüncü Bölüm: “Yirminci Yüzyılda Müzik Dili” (Dinosans³¹lar Çağı ve Almanya’da yeni müziğin gelişim evreleri) başlıklarından oluşmaktadır (Selanik, 1996: 326-357).

Selanik, kitabı ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir; “İlk biçimini 1982-88 yılları arasında Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Bölümünde “Genel Müzik Tarihi” dersi olarak sunduğum bu çalışma dar anlamda bibliyografya’da yer alan ilk on eserin sentezi sayılabilir. Genel olarak Fransız ve Alman yazarların aynı konudaki analizlerini özümleyerek bir denge sağlamaya çalıştım. Genişletilen bölümlerdeki ayrıntıların ölçüsü ve hedefi doğrudan doğruya öğrencilerimin sorularıyla ilişkilidir” (Selanik, 1996).

Cavidan Selanik, kitabında müzik sanatının tarihsel serüvenini geniş bir perspektiften incelemekte ve müzikle ilgili temel gelişmeleri, bu gelişmelerin toplumsal ve kültürel bağlamdaki etkilerini kapsamlı bir biçimde sunmaktadır. Kitap, konuya ilgi duyanlar için başucu kitabı niteliği taşımaktadır.

5.3.9. Ertuğrul Oğuz Fırat’ın “Çağdaş Küğ³² Tarihi İçin İmler-1” Kitabının İçeriği

Ertuğrul Oğuz Fırat’ın 1999 yılında Yapı Yayınları tarafından basılmış olan “Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-1” adlı kitabı beş bölümden; “Sanatsal Yaratı ve Küğ Üzerine Birkaç Söz “, Küğün 17. Yüzyıla Dek Olan Gelişimi Üzerine”, “17.Yüzyıldan (Monteverdi) 19. Yüzyıla (Beethoven) Kadar Küğ”, “19. Yüzyıldan 20. Yüzyıl Başlarına Kadar Küğ”, “19. Yüzyıldan 20. Yüzyıl Başlarına Kadar Küğ”, “Romantik Dönem” başlıklarından oluşmaktadır.

Kitabın birinci bölümünde: “sanat” ve “küğ” kavramları açıklanmış, tarihçesi hakkında bilgi verilmiş, İlkel Musiki, Batı ve Doğu Musikisi, notalama sisteminin ortaya çıkışı konuları üzerinde durulmuştur (Fırat, 1999: 17-40).

“Küğün 17. Yüzyıla Dek Olan Gelişimi Üzerine” adlı bölümde: Kilise müziği, dönemin politik sorunlarının müziğe olan etkisi, küğ dışında diğer sanat dallarının da gelişim süreci, madrigal, dindışı müzik, çoksesliliğin gelişimi, Rönesans konuları detaylı bir şekilde ele alınmıştır (Fırat, 1999: 41-89).

“17.Yüzyıldan (Monteverdi) 19. Yüzyıla (Beethoven) Kadar Küğ” bölümünde: Dönemin siyasi gelişmelerinin müziğe etkisi, Monteverdi’nin müziği, dönemin önde

³¹ Uyuşmayan seslerin oluşturduğu bileşimler.

³² Müzik.

gelen bestecileri, reçitativin³³ ortaya çıkışı, opera türünün gelişim süreci, Mannheim Okulu, Mozart ve besteciliği konuları işlenmiştir (Fırat, 1999: 90-225).

“19. Yüzyıldan 20. Yüzyıl Başlarına Kadar Küğ” adlı bölümde: Beethoven ve müziği, dönemin önde gelen diğer bestecileri ele alınmıştır (Fırat, 1999: 226-279).

“Romantik Dönem”de: Dönemin önde gelen bestecileri ve bestecilerin yaşadıkları zorlukların müziklerine olan etkisi, Erken ve Geç Romantik Dönem konuları üzerinde durulmuştur (Fırat, 1999: 280-314).

Fırat’ın “Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-I” adlı kitabı, başta bir serinin ilk kitabı olarak tasarlanmış olsa da ne yazık ki gözlerindeki sarı nokta hastalığı nedeniyle diğer serileri yayımlanmamıştır. Bu durum, kitabın bazı önemli müzik tarihi dönemlerine dair eksiklikler oluşturmuştur. Ancak, kitabın ilk cildi dahi, müzik tarihi üzerine derinlemesine bir inceleme yapması açısından değerli bir kaynaktır. Fırat kitabının son sayfasında yayımlamak istediği ikinci ve üçüncü ciltle ilgili şu ifadelerle yer vermiştir; “İkinci Cilt, Önromantikler’den Günümüz Küğü’ne kadar olan dönemi; Üçüncü Cilt ise Birinci ve İkinci Ciltlerde sözü edilen önemli bağdarların³⁴ fotoğraflarını, yapıtlarından nota örneklerini ve yapıtlarının tam sıralacını kapsayacaktır” (E. Oğuz Fırat, 1999: 314).

TDK üyeliği de bulunan Fırat, günlük hayatında ve kitabındaki yazı dilinde kökeni Türkçe olmayan kelimeleri kullanmamaya özen göstermiştir. “Müzik” yerine “küğ”, besteci yerine “bağdar”, “şiir” yerine “yır”, “ritim” yerine “vurum”, “tonalite” yerine “dengeserlik” demeyi tercih etmiştir ve bu konuda örnek aldığı isimlerin başında Gültekin Oransay gelmektedir (Fırat, 1996: 410-411).

Fırat, kitabı ile ilgili şu sözleri söylemiştir; “Bu kitap, sayın Ahmet Say’ın yayınladığı Müzik Ansiklopedisi’nde tarafımdan yazılan ‘Çağdaş Küğ’ maddesinden önce yazılmaya başlanmıştı. Ancak sayın Say’ın Müzik Ansiklopedisi’ni bir an önce çıkartmak kararı ve çağdaş küğ yönünden hazırlanacak maddeye ölçüyü istediğim boyutta tutabileceğim yollu güven taşıyan yaklaşımı karşısında, kitabın yazılmasına ara vermek zorunda kaldım. Yirmi sayfada özetleyebileceğimi sandığım ‘Çağdaş Küğ’ maddesi, sonunda 120 daktilo sayfalık bir inceleme oldu. Bu inceleme ortaya çıkmasaydı, kitabımın boyutunda, yararlanılmaya değer sayırlılığında kuşkulu kalabilir, yazmak isteğimi yitirebilirdim” (Fırat, 1999: 13).

Ahmet Say ise Fırat’ın kitabı için şu sözleri dile getirmiştir; “Besteci, bestecilik ve müzik tarihi öğretmeni, yazar, ozan ve ressam Ertuğrul Oğuz Fırat’ın, Liszt ve Wagner’den başlayarak izlenimcilik akımını ve sonraki çağdaş müzik stillerini hem bir ‘genel bakış’la hem de ülkelere ve bestecilere göre incelediği, Müzik Ansiklopedisinde uzun bir madde olarak yer alan ‘Çağdaş Müzik’

³³ Reçitativ, opera, oratoryo ve kantat gibi vokal müzik türlerinde, konuşma benzeri bir üslupla icra edilen şarkı söyleme tekniğidir.

³⁴ Besteci

çalışması, yabancı uzmanların da belirttiği gibi, dünyada az görülen örneklerdendir. Bu inceleme, müziğe adanmış yarım yüzyıllık birikim ve kavrayışla binlerce yapının tek tek dinlenmesi, karşılaştırılarak irdelenmesi, özelliklerinin belirlenmesi, çözümlenmesi ve vargıların kâğıda aktarılması aşamalarından oluşan fenomenal bir üretimdir” (Say, 2000: 544).

5.3.10. Mehmet Kaygısız’ın “Müzik Tarihi” Adlı Kitabının İçeriği

Mehmet Kaygısız’ın 2017 yılında (ilk basım 1999) Kategori Yayıncılık tarafından basılmış olan “Müzik Tarihi-Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi” adlı kitabı dört bölümden oluşmaktadır.

Birinci bölümde: “Kültür ve özellikleri”, “sanat ve estetik”, “müzik öğeleri, çeşitleri ve yaşamdaki yeri”, “sanatçı, sanat eseri ve işlevi”, “müziğin işlevi” konuları ele alınmaktadır (Kaygısız, 2017: 19-54).

İkinci bölüm: “Eski Uygarlıklarda müzik ve Batı Müziğine etkisi”, “Uzakdoğu Müziği (Çin, Japon, Hint, Birmanya, Kamboçya)”, “Orta Doğu ve Akdeniz Müziği (Bizans, Bizans, Yunan ve Yahudi Müziği)” başlıklarını kapsamaktadır (Kaygısız, 2017: 57-64).

Üçüncü bölümde: “Müziğin tarihi gelişimi”, “ilkel toplumlarda müzik”, “kölecî toplumlarda müzik (Köylü Müziği, Saray Müziği, Kent Müziği, Kilise Müziği)”, “Ortaçağda müzik”, “toplumsal yapı ve müzik türleri”, “Ortaçağda Sanat Müziğinin evrimi (Ars Nova, Reform, Madrigal)”, “Rönesansın ortaya çıkışı”, “Rönesansı doğuran nedenler(14-16. Yy.)”, “Rönesans ve hümanizm”, “Rönesans Müziği (Çokseslilik, çalgıların evrimi)”, “Barok’un anlamı ve ortaya çıkış nedeni”, “çeşitli ülkelerde Barok (İtalya, Fransa, İspanya, Rusya)”, “Barok Müzik Dönemi (opera, oratoryo, opera buffa³⁵, çalgıların gelişmesi)”, “Barok Dönemin önde gelen bestecileri”, “Klasik Müzik Dönemi”, “Klasik Müziğin yaratıldığı ortam”, “Aydınlanma”, “Erken Klasik akım”, “Klasik Müzik ve Viyana Klasikleri”, “Klasik Dönemin önde gelen bestecileri”, “Piyanonun gelişmesi”, “Romantizmin anlamı ve özellikleri”, “Fransız Devriminden sonra Romantizm”, “Fransız Devriminin müziğe etkisi”, “Romantik Müzik”, “operada gerçekçilik”, “Ulusal Müzik”, “Son Romantikler”, “Çağdaş Müzik akımları”, “Avrupa’da genel durum”, ve “Siyasi Müzik” başlıkları tartışılmaktadır (Kaygısız, 2017: 67-338).

Son bölüm “Çağdaş Müziğin sorunları” başlığından oluşmaktadır. Yazar bu bölümde 20. Yy. Müziğinden, “Modernizm, İzlenimcilik, Yeni Klasikçilik”

³⁵ Komik opera

akımlarından, kapitalist sistemin müzikte de yabancılaşmaya yol açtığından bahsetmektedir (Kaygısız, 2017: 338-355).

Mehmet Kaygısız'ın "Müzik Tarihi" adlı kitabı, müzik tarihinin evrimsel sürecini ele alan, yazarın sıkça öznel yaklaşımlara yer verdiği kapsamlı bir çalışmadır.

Kitap, müziğin toplumsal, kültürel ve sanatsal bağlamda nasıl şekillendiğini ve farklı tarihsel dönemlerde müziğin nasıl bir işlev üstlendiğini detaylı bir şekilde açıklar. Kitapta, müzikle ilgili kavramlar, tarihsel süreçleri ve müzik türlerinin yanı sıra müziğin toplumlar üzerindeki etkisine detaylı bir şekilde yer verilmiştir.

5.3.11. İlke Boran, Kıvılcım Yıldız Şenürkmez'in "Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği" Adlı Kitabının İçeriği

İlke Boran ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez'in 2015 yılında (ilk basım 2007) Yapı Kredi Yayınları tarafından basılan, "Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği" adlı kitabı dokuz bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm: Antik Yunan ve Ortaçağ Avrupası'nda müzik (Antik Yunan ve Roma, Ortaçağ'da liturjik³⁶ müziğin gelişimi, Ortaçağ'da Dindışı Müzik, müzikte çoksesliliğin başlangıcı ve gelişimi, ilk çoksesli müzik biçimi: organum, motet) konularını kapsamaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 11-37).

İkinci Bölümde: Rönesans (Rönesans'a Doğru, Ars Nova, 1300'lü Yıllarda İtalya, 15. Yüzyılda İngiltere ve Burgonya'da müzik, Rönesans, Kuzeyli besteciler, 16. Yüzyılda müzik alanındaki gelişmeler, madrigalin gelişimi, İtalya dışındaki gelişmeler, bağımsızlaşan çalgı müziği, 16. Yüzyıl Avrupası ve Reform, Reform'a Tepki: Karşı-Reform) konuları detaylandırılmıştır (Boran, Şenürkmez, 2015: 38-81).

Üçüncü Bölümde: Barok Dönem (17. Yüzyılda Avrupa, müzikte yeni yönelimler, ilk opera, oda müziği geleneği, 17. Yüzyılın ikinci yarısı, XIV. Louis Döneminde Fransa, İngiltere'de Opera, Geç Barok Döneminde çalgısal müzik, 18.Yüzyılın başında müzik, dönemin önde gelen bestecileri) başlıkları ele alınmaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 82-132).

Dördüncü Bölüm: Klasik Dönemde müzik ve toplum (Aydınlanma, Müzik Dili, gelişen sonat biçimi, operada değişim, Bach'ın oğulları ve Mannheim Okulu) konularını kapsamaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 133-152).

³⁶ Kutsal kilise ayininin içeriğini oluşturan metinlerin ve geleneğin bütünlüğüne verilen isimdir.

Beşinci Bölümde: Klasik Dönemin Sonu: Haydn, Mozart, Beethoven ve müzik anlayışları işlenmektedir (Boran, Şenürkmez, 2015:153-172).

Altıncı Bölümde: Romantizm, (Fransız Devrimi ve sonrası, gelişen burjuvazinin müzik kültürü, lied geleneği, piyano ve oda müziği, orkestra müziği, dönemin önde gelen bestecileri, yeni oluşan müzik kurumları, Romantik Opera; Fransa, İtalya, Almanya) başlıkları ele alınmaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 173-229).

Yedinci Bölümde: Post Romantizm (20. Yüzyıla Doğru Avrupa'da Müzik, dönemin önde gelen bestecileri, ulusal müzik, Rus kaynaklarına yönelim ve Rus Beşleri, Kuzey Avrupa'da Ulusalcılık ve Jean Sibelius, Fransa'da kurumsallaşma ve Fransa'da yeni yönelimler) konuları detaylandırılmaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 230-256).

Sekizinci Bölüm: 20. Yüzyıl (1-İki Dünya Savaşı arası müzik; halk kaynaklarının kullanımı, işlevsel müzik, Yeni Klasikçilik, 2-1945 sonrası müzik; müzikte değişim süreci, Arnold Schönberg ve İkinci Viyana Okulu, İkinci Dünya Savaşı ve sonrası sanatta ve müzikte parçalanma düşüncesi, Serbest 12 Ton, Amerika'da Rastlamsal Müzik, Avrupa'da Rastlamsal Müzik, gelişen yeni notasyon teknikleri, müzik dokusunda yeni düşünceler, müzikte minimalizm, teknolojinin gelişimi ve elektronik müzik) konularını kapsamaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 257- 316).

Dokuzuncu Bölüm: Türkiye'de Çoksesli Müzik (Osmanlı'da ve Cumhuriyet Döneminde müziği gelişim süreci, Birinci Kuşak Bestecileri; Türk Beşleri, Birinci Kuşağın ardından müzikteki değişim süreci) başlıkları ele alınmaktadır (Boran, Şenürkmez, 2015: 317-335).

Boran ve Şenürkmez'in "Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği" adlı kitabı müzik tarihine geniş ve disiplinlerarası bir perspektiften yaklaşarak, Batı müziğini sadece teknik ve biçimsel yönleriyle değil, aynı zamanda tarihsel ve sosyolojik bağlamlarıyla birlikte değerlendiren önemli bir kaynaktır.

5.4. KİTAPLARIN BENZER YÖNLERİ

- Tüm kitaplar, Klasik Batı Müziği eksininde ele alınmıştır.
- Tüm yazarlar, müzik tarihini anlatırken belirli bir kronolojik düzeni takip etmiştir. Genellikle “İlkçağ Müzikleri, Orta çağ ve Rönesans, Barok Dönem, Klasik Dönem, Romantik Dönem ve 20. Yüzyıl Müziği” gibi ana başlıklar altında dönemsel gelişim aktarılmıştır.

- Yazarlar, Barok Dönem, Klasik Dönem, Romantik Dönem ve Çağdaş Dönem'in önde gelen bestecilerinden bahsederken aynı önemli isimleri kullanmışlardır.

- Fırat'ın "Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-I" adlı kitabı dışındaki çalışmalar 20.y.y Müziğini kapsamaktadır.

- Ataman, Fırat ve Tanrıkulu dışındaki yazarlar kitaplarında yararlandıkları kaynakları, kitaplarının sonunda yer alan “Kaynakça” bölümünde belirtmişlerdir.

5.5. KİTAPLARIN FARKLI YÖNLERİ

- Orhan Tanrıkulu'nun teksirini diğer kitaplardan ayıran en önemli özellik, kendisinin diğer yazarlardan farklı olarak, aktif bir orkestra şefi olarak böyle bir çalışmayı kaleme almasıdır.

- Tanrıkulu'nun çalışmayı hangi tarihte yazdığı tam olarak bilinmemektedir.

- Diğer müzik tarihi kitaplarında ele alınan konulara daha ayrıntılı yer verilirken Tanrıkulu'nun çalışması özet niteliğinde, toplam 83 sayfadır.

- Orhan Tanrıkulu, ele aldığı konuları, okuyucunun belirli bir müzik bilgisine sahip olduğunu düşündüğü bir üslupla kaleme almıştır.

- Tanrıkulu, çalgıların tarihine ayrıca ilgi duyduğu için her dönemin çalgılarına detaylı bir şekilde yer vermiştir.

- Ataman'ın kitabı basım yılı itibariyle, Türkiye'de yayımlanmış, özgün nitelikteki müzik tarihi kitaplarının öncüsü kabul edilebilir.

- Mimaroglu'nun eseri, içeriğinde nicel bilginin yer almasından çok, yazarın kendi yorumuna dayalı cümlelerin sık sık görülmesinden dolayı diğer kitaplardan ayrılmaktadır.

- Oransay, çalışmasını Yaygın Yükseköğretim Kurumu'nun müzik bölümünün siparişi üzerine kaleme almıştır.

- Kütahyalı'nın kitabı sadece Çağdaş Dönem Müziğini kapsadığından, içerik olarak diğer kitaplardan farklıdır.

- Selanik, kitabını Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi'nde okutulması üzerine kaleme almıştır.

- İlyasoğlu'nun çalışması, telifleri alınmış 10 adet CD içermesi, kitaptaki fotoğrafların baskı kalitesi ve sayfaların kuşe kağıt olması yönüyle diğer çalışmalardan farklıdır.

- Fırat'ın kitabı, başta bir serinin ilk kitabı olarak basılmış olsa da, vefatı sebebiyle ikinci ve üçüncü ciltleri basılamamıştır. İçerik yönüyle sadece Romantik Döneme kadar olan konular ele alınmıştır.

- Say'ın çalışması, derleme çalışma niteliğindedir. Yazarın kendisi de Sachs, Grout ve Palisca'nın çalışmalarından sıkça yararlandığını belirtmiştir (Say, 2000: 543).

- Kaygısız, kitabında Marksist eleştirel bir yaklaşım izlemiştir. Dönemleri ele alırken politik sebeplere ayrıntılı yer vermiştir.

- Boran ve Şenürkmez'in kitabı, müzikoloji geleneğine daha yatkın ve basım yılı olarak diğer kitaplara kıyasla yeni nesil bir kitaptır.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada Orhan Tanrıkulu'nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, Türkiye'deki müzikoloji literatüründeki diğer telif müzik tarihi eserleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, hem içerik hem de yöntem bakımından bu metnin özgün yönlerini ortaya koymak ve Türkiye'de müzik tarihi yazımına katkı potansiyelini değerlendirmektir. Yapılan karşılaştırmalar sonucunda, Tanrıkulu'nun eserinin özellikle teknik analizlere verdiği önem ve müzikal formlara dair ayrıntılı açıklamalarıyla mevcut kaynaklardan ayrıştığı görülmüştür. Bu farklılık, yazarın aktif bir orkestra şefi olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Akademik müzik tarihi kitaplarında genellikle tarihsel bağlam ön planda tutulurken, Tanrıkulu'nun metninde sesin işitilme biçimi, orkestrasyon teknikleri ve biçimsel yapıların işleyişi gibi unsurlar detaylı biçimde ele alınmıştır. Bu yönüyle çalışma, yalnızca tarih anlatısı değil, aynı zamanda pratik müzikal bilgi açısından da zengin bir içeriğe sahiptir.

Tanrıkulu'nun metni, ayrıca coğrafi kapsam açısından da dikkate değerdir. Batı Avrupa merkezli klasik anlatının ötesine geçerek Orta Asya müzik gelenekleri ve Doğu Avrupa'daki gelişmelere de yer vermesi, dönemi için oldukça ileri bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Bu çeşitlilik, o yıllarda müzik tarihini uluslararası bağlamda ele alma çabasının nadir örneklerinden biri olması bakımından önemlidir. Bununla birlikte, çalışmada sistematik bir kaynakça bulunmaması, alıntıların ve referansların belirtilmemesi gibi biçimsel eksiklikler, metnin akademik kullanımı açısından belirli sınırlılıklar doğurmuştur. Bu eksikliklere rağmen, Tanrıkulu'nun eseri Türkiye'de telif müzik tarihi yazımının gelişiminde kayda değer bir adım olarak değerlendirilmelidir.

1980'li yılların ortasında yazıldığı düşünülen bu çalışma, hem içerdiği bilgiler hem de dönemin düşünsel çerçevesini yansıtmaları bakımından tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. O yıllarda müzikoloji disiplini Türkiye'de henüz kurumsallaşma sürecindeyken, bir orkestra şefinin sistematik bir müzik tarihi çalışması gerçekleştirmesi, alanın gelişimine dair bireysel çabaların önemini göstermektedir. Tanrıkulu'nun çalışması, akademik bir çerçevede ele alınıp yeniden düzenlendiğinde, yalnızca geçmişe dönük bir belge değil, aynı zamanda günümüz müzikologları için de ilham verici bir kaynak işlevi görebilir.

Sonuç olarak, Orhan Tanrıkulu'nun yayımlanmamış müzik tarihi çalışması, Türkiye'de müzik tarihi yazımına özgün bir katkı sunmaktadır. Teknik bilgiyle tarihsel anlatımı birleştiren yaklaşımı, yalnızca akademik çevreler için değil, müzikle profesyonel

olarak ilgilenen daha geniş bir kesim için de değerlidir. Eserin sınırlı bilinirliği ve ulaşılabilirliği ise bu potansiyelin değerlendirilememesine neden olmaktadır. Bu bağlamda, çalışmanın akademik standartlara uygun biçimde yeniden düzenlenmesi ve yayımlanması önem arz etmektedir.

Araştırmada ulaşılan veriler hem müzik tarihi yazımı hem de yayımlanmamış eserlerin değerlendirilmesi konularında belirli gereksinimleri ortaya koymuştur. Bu bağlamda aşağıda bazı öneriler sunulmuştur:

- Orhan Tanrıkulu'nun müzik tarihi çalışması, akademik standartlara uygun şekilde gözden geçirilerek yayımlanmalı ve geniş müzikoloji çevresinin erişimine sunulmalıdır.
- Türkiye'de müzik tarihi alanında telif ve özgün çalışmaların desteklenmesi, bu alandaki bilgi birikiminin artırılması açısından teşvik edilmelidir.
- Müzik tarihi kitaplarında teknik analiz ve tarihsel anlatım dengesi gözetilerek hem müzikologlara hem de genel okuyucuya hitap eden eserler hazırlanmalıdır.
- Müzikoloji alanında aktif icracıların deneyimleri ve teknik bilgileri akademik çalışmalara entegre edilmeli, disiplinler arası yaklaşımlar artırılmalıdır.
- Gelecek araştırmalarda, Türkiye'de yayımlanmamış veya erişimi sınırlı müzikoloji çalışmalarının arşiv taramalarıyla gün yüzüne çıkarılması hedeflenmelidir.
- Konservatuvarlarda müzik tarihi derslerinde Tanrıkulu'nun çalışması gibi özgün kaynakların değerlendirilmesi için müfredat yenilikleri yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Alaner, A. B. (2000). Tarihsel Süreçte Müzik. *Anadolu Üniversitesi Yayınları*, 1179 (6), 5-6.
- Altan, S. (1990). Bir Dostun Ardından, *Orkestra Dergisi*, (199), 5-8.
- Altan, C. M. (1990). Orhan Tanrikulu'nun Aziz Anısına, *Orkestra Dergisi*, (199), 2-4.
- Arnold Hauser (1984), çev. Yıldız Gölönü (2000), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Asilyazıcı, H. (2011). *Savaşın Küllerinden Doğan Soprano Remziye Alper*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Ataman, A.M. (1947). *Musiki Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.
- Aytaç, Ç. (1981). *Sanat ve Uygarlık*, Bizim Büro Yayınevi, Ankara.
- Baydu, U. (2016). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Akıl Fikir Yayınları, İstanbul.
- Boran, İ., Şenürkmez, K. Y. (2015). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Carl Dahlhaus (1983). *Foundations of Music History*, Cambridge University Press.
- Curt Sachs, çev. Usmanbaş, İ. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*, M.E.B Yayınları, Ankara.
- Çokamay, B. (2021). *Müzik Sanatı ve Eğitiminde Çağdaş Yaklaşımlar-I*, Bulut Dijital Matbaa Sanayi Ticaret Limited Şirketi, Konya.
- Darbaz, F. (1973). *Temel Bilgilerle Beraber Tonal-Modal-Ölçü ve Biçim Bakımından Türk ve Batı Müziği*, Musiki Kültür Derneği Yayınları, İstanbul.
- Devellioğlu, F., Kılıçkını, N. (1983). *Osmanlıca-Türkçe Okul Sözlüğü*, Rafet Zaimler Kitabevi, İstanbul.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol Genç Müzisyenlerin El Kitabı*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Fırat, E. O. (1996). *Umursanmamış*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Fırat, E. O. (1999). *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler-1*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1940). *Müzik Tarihi Özeti*, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Gül, S., Edgü, H (1995). *Mini Sanat Ansiklopedisi*, AD Yayıncılık, İstanbul.
- <https://archive.org/details/baroquemusic00pali>, (Erişim Tarihi: 11. 04.2025).
- <https://archive.org/details/historyofbyzanti0000well/page/n7/mode/2up>, (Erişim Tarihi: 07. 04.2025).
- https://books.google.com.tr/books/about/The_Study_of_Ethnomusicology.html?id=hXPDDA6H5GsC&redir_esc=y (Erişim Tarihi: 11. 04.2025).
- https://www.instagram.com/operabaleistanbul/p/DAqA_ittqxH/?img_index=4, (Erişim Tarihi: 14.10.2024)
- https://www.instagram.com/p/C9RfYLmt4YA/?img_index=5&igsh=MXRmZWlwdTdwdWU5NQ%3D%3D (Erişim Tarihi: 14.10.2024).
- https://www.kitantik.com/sozluk/Orhan-Tanrikulu-Orkestra-Sefi-Istanbul-Devlet-Opera-ve-Balesi-Muduru-Istanbul-Arkasi-Yazili-Kartvizit_1br9qfwkl5cv2011gxs, (Erişim Tarihi: 02.01.2025).
- İlyasoğlu, E. (1994). *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kaygısız, M. (2017). *Müzik Tarihi Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*, Kategori Yayıncılık, İstanbul.
- Kutluk, F. (1997), *Müziğin Tarihsel Evrimi*, Çivi Yazıları Yayınları, İstanbul.
- Kütahyalı, Ö. (1981), *Çağdaş Müzik Tarihi*, Başkent Müzikevi, Ankara
- Levent, N. (1997) *Çalgı ve Orkestralama Bilgisi*, Levent Müzikevi Yayınları, İzmir.

- Michels, U., Vogel, G., çev: S. Uçar. (2015). *Müzik Atlası*, Alfa Basım Yayın Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul.
- Mimaroglu, İ. (2009). *Müzik Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- Nişanyan, S. (2010). *Sözlerin Soyağacı, Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Oransay, G. (1977). *Musiki Tarihi ve Stil Bilgisi*, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara.
- Pamir, L. (1998). *Müzikte Geniş Soluklar*, Boyut Yayın Grubu, İstanbul.
- Par, A. H. (1990). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Sözlük*, Serhat Yayıncılık, İstanbul.
- Say, A. (1998). *Türkiye'nin Müzik Atlası*, Borusan Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Say, A. (2000). *Müziğin Kitabı*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2000). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Sözer, V. (1964) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Tan Gazetesi ve Matbaası, İstanbul.
- Sözer, V. (1986) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Sözer, V. (2012) *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Talay, F. (1959). *Musiki Tarihi*, Orhan Mete ve Kollektif Şirketi Matbaası, İstanbul.
- Tanrıkulu, O. (1987). Franz Joseph Haydn: Paris Senfonileri, *Orkestra Dergisi*, (150), 8-15
- Tanrıkulu, O. (1987). Profesyonellik! Amatörlük..., *Orkestra Dergisi*, (135), 2-6.
- Tanrıkulu, O. (1987). Yök ve Konservatuarlar, *Orkestra Dergisi*, (128), 45-48.
- Tanrıkulu, O. (1988). İstanbul'da Festival Rüzgarları, *Orkestra Dergisi*, (177), 55-58.
- Tanrıkulu, O. (1988). Müzikte Çağdaşlaşmak, *Müzik Dergisi*, Nisan/Mayıs, 6,7.
- Tanrıkulu, O. (1988). Tarihsel Evrimiyle Müzik Festivalleri, *Müzik Dergisi*, Eylül/Ekim, 28,29.
- Tanrıkulu, O. (b.t.). Müzikte Eleştirel Ölçütler, (Yayımlandığı kaynağa ulaşılamayan köşe yazısı, 77, 78, <https://www.nadirkitap.com/muzikte-elestirel-olcutler-1-yazan-orhan-tanrikulu-sanat-haberi-24-18-ebat-kitap22877253.html> sitesinden elde edilmiştir, Erişim Tarihi: 04.10.2024).
- Tanrıkulu, O. (b.t.). Festival ve Evrensel Ölçütler, (Yayımlandığı kaynağa ulaşılamayan köşe yazısı, 38-40, <https://www.nadirkitap.com/festival-ve-evrensel-olcutler-yazan-orhan-tanrikulu-yazisi-15-10-ebat-kitap22644010.html> sitesinden elde edilmiştir, Erişim Tarihi: 04.10.2024).
- Tanrıkulu, O. (b.t.). (Yayımlandığı kaynağa ulaşılamayan köşe yazısı, Körün Bellediği Bir Değnek, 56, 57, <https://www.nadirkitap.com/korun-belledigi-bir-degnek-yazan-orhan-tanrikulu-yazisi-15-10-ebat-kitap22656950.html> sitesinden elde edilmiştir, Erişim Tarihi: 04.10.2024).
- Tanrıkulu, O. (b.t.). (Yayımlandığı kaynağa ulaşılamayan köşe yazısı, Parasızlık Müzik ve Operada Dışa Açılmamızı Engelliyor, 77-81, <https://www.nadirkitap.com/sanat-mevsimi-basliyor-erdal-oz-orhan-tanrikulu-nazli-eray-nermin-basaga-haber-sayfasi-28-18-ebat-kitap23052621.html> sitesinden elde edilmiştir, Erişim Tarihi: 04.10.2024).
- Tanrıkulu, O. (1983). *Tarihsel Akışı İçinde Opera'da Türkler ve Türkler'de Opera*, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Tatlıcı, Ç. (2010). *Ruhun Kalorisi Müzik ve Tarihi*, Serüven Kitap, Ankara.
- Tez, Z. (2022). *Müzik ve Müzik Aletlerinin Kültürel Tarihi*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1965). *Sanat Ontolojisi*, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Tunalı, İ. (1990). Orhan Tanrıkulu'nun Ardından, *Gösteri Dergisi*, 113, 76,77.
- Tura, H. N. (2010). *Opera Şefliği ve Senfonik Orkestra Şefliği Arasındaki Teknik Farklılıklar ve Güçlüklerin Karşılaştırmalı Analizi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Turan, C. (2022). *Portede Saklı Tarih: Toplumsal Tarihin Merceğinden Müzik*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (2000). *Türkçe Sözlük*, TDK Yayınları, Ankara
- Uçan, A. (1996) *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, İstanbul.
- Uslu, R. (2014). *Müzikoloji ve Kaynakları*, İtü Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Vural, T. (2010). *Lider Olarak Orkestra Şefi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Yener, F. (1950). *Küçük Batı Müziği Ansiklopedisi*, İskit Yayınları, İstanbul.
- Yener, F. (1964). *Küçük Musiki Ansiklopedisi*, Orkestra Yayınları, İstanbul.
- Yener, F. (1970). *Müzik Klavuzu*, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2000) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Seçkin Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldırım, V. (2011). *Müzik Tarihine Genel Bakış ve Küçük Müzik Sözlüğü*, Nota Yayıncılık, İstanbul.
- Yöndem, Ö. (2005). *Orkestra Şefinin Eğitimcilik Yönü ve Orkestra Psikolojisi Üzerindeki Etkileri*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu.
- Yücel, C. (2024). *Ölümünün 10.Yılında Bütün Yönleriyle Ertuğrul Oğuz Fırat*, 14. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, 23-26 Mayıs, Kütahya, Ölümünün 10.Yılında Bütün Yönleriyle Ertuğrul Oğuz Fırat, 166-177.

EKLER DİZİNİ

Sayfa

Ek 1: Orhan Tanrıkulu'nun Müzik Tarihi Çalışmasının Kapağı	86
Ek 2: Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun Fotoğrafları	87
Ek 3: Tanrıkulu'nun Büstü (Prof. Heykeltıraş Haluk Tezonar tarafından yapılmıştır) ..	96
Ek 4: Medyadan Yansımalar	97
Ek 5: Tanrıkulu'nun Orkestra ve Koro Şefi Olarak Yer Aldığı Plak	99
Ek 6: Tanrıkulu'nun Yayımlanmamış Müzik Tarihi Çalışmasından Örnek Sayfalar ..	101
Ek 7: Tanrıkulu'nun Kartviziti	105
Ek 8: Orhan Tanrıkulu ve Remziye Alper Tanrıkulu'nun Plak Arşivi	106
Ek 9: Orhan Tanrıkulu ve Remziye Alper Tanrıkulu'nun Plak Arşivi Defteri	107
Ek 10: Afiş Örnekleri	110
Ek 11: Dergi Yazısı Örnekleri	118
Ek 12: Remziye Alper Tanrıkulu'na Sorulan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları	130

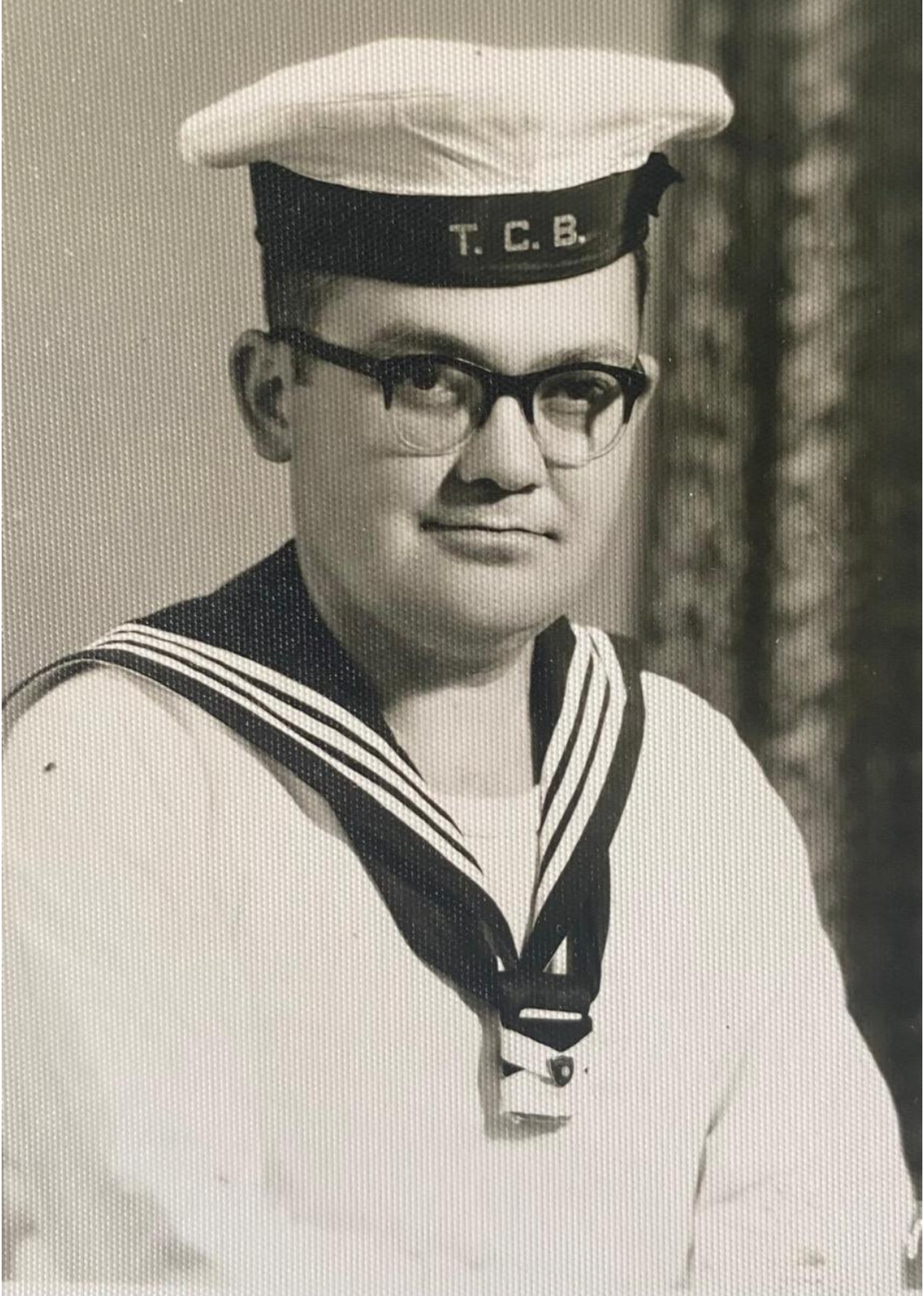
Ek 1: Orhan Tanrıkulu'nun Müzik Tarihi Çalışmasının Kapağı



Ek 2: Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun Fotoğrafları



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



Ankara
Gençlik Parkı
nikâh dairesinde
Remziye Alper'in
Orhan Tanrıkulu
ile nikâhlandığı
nikâh töreni
(2 Eylül 1969)



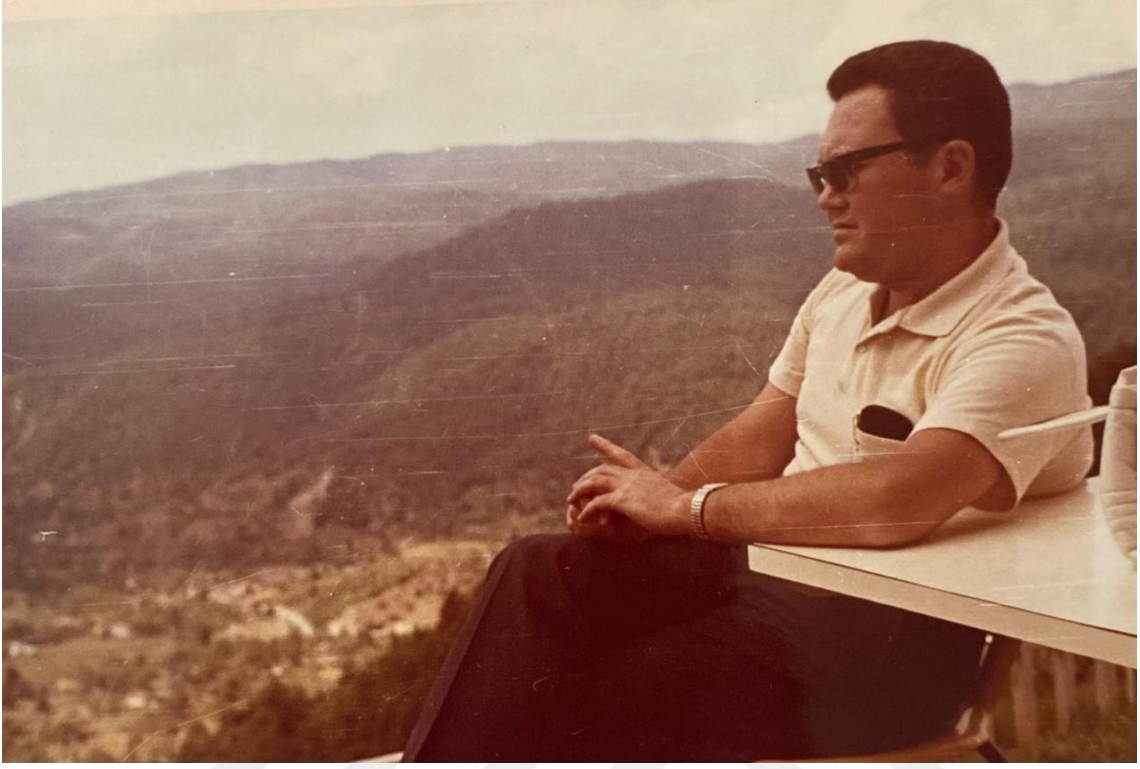
**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



**Ek 2 (Devam) : Remziye Alper Tanrıkulu'nun Arşivinden Orhan Tanrıkulu'nun
Fotoğrafları**



Ek 3: Tanrıkulu'nun Büstü (Prof. Heykeltıraş Haluk Tezonar tarafından yapılmıştır)



Ek 4: Medyadan Yansımalar

operabaleistanbul

Takip Et ...

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI

istanbul devlet opera ve balesi



ATTILA

 200 



operabaleistanbul VATANSEVER VE HÜRRİYET AŞKIYLA YANIP TUTUŞAN BESTECİ G.VERDİ’NİN ATTILA OPERASI, AVUSTURYALI REJİSÖR JOSEF ZEHETGRUBER YORUMU İLE İDOB SAHNESİ’NDE!



operabaleistanbul

Takip Et



Sayın Konuklarımız,

İstanbul Devlet Opera ve Balesi bugün Giuseppe Verdi'nin 1846 yılında ilk kez sergilenen bir gençlik operasıyla karşınıza çıkıyor.

Attila, Büyük Hun Türk İmparatorluğu'nun tarihinin simgesi büyük kumandanın 53 yıllık yaşamının sonunda yaptığı Güney Avrupa seferinin düğüm noktasını bir başka gözle, biraz da operanın yazıldığı çağın gerektirdiği ortamın bakışı içinde bizlere sunuyor.

Batı tarihçilerinin büyük bir kısmının alince, insancıl ve duyarlılığını belirgin şekilde vurguladıkları büyük Attila'yı bazı kaynakların da, kumandanın içinde bulunduğu koşullar gereği yaptıklarından dolayı 'barbar' olarak nitelediklerini de biliyoruz.

Temistocle Solera'nın hazırladığı libretto da ağırlık ikinci düşünceye yatkın olmakla beraber Attila'nın insancıl, duygusal yönlerinin de altını kuvvetlice çizdiğini görüyoruz. Burada, Avusturya egemenliği altındaki topraklarının kurtarılması için kendi olanaklarıyla çarpışan İtalyan yurtseverlerinin bir sinyali tanık oluyoruz. Giuseppe Garibaldi ordularının başında ta çizmenin burnundan başlayarak getirdiği kurtarma hareketini sürdürürken Kont Camillo Cavour, Garibaldi ile birlikte İtalyan Birliğini kurmanın politik savaşını veriyordu.

Bu arada Verdi de yazdığı müziklerle, ki operalarında kullandığı pekçok melodi yurtları için çarpışanların ulusal şarkısı niteliğine bürünmüştü, tabii bu arada konularda uğruna savaştığı devanın gerektirdiği öğelere ağırlık verdiği opera-

larıyla halkını coşturmayı başarmıştı. I Lombardi (Lombardiyalılar) ve Ernani bu politik akımın ilk eserleridir. Attila ve özellikle La Battaglia di Legnano İmparator Barbarossa'ya karşı direnişin bir simgesi olmuştur.

Yurtseverlerin ağzında bir hürriyet sembolü olan Verdi adı, İtalyanın bağımsızlığında sembol olan Sardinya Kralı Vittorio Emanuele'ye izafeten V(ittorio) E(manuele) R(e) D(i) I(talia) diye yan kılınıp bütün yarımada'yı kapladı.

Attila'nın ordularıyla Aquileia'ya kadar gelip papalık temsilcileri Kardinalleri kabul edip, Hristiyan dinine olan saygısından dolayı burayı işgal etmekten vazgeçtiğini biliyoruz. Hatta bununla ilgili olarak Vatikan'ın ünlü Sistina Mabeti'nin girişindeki bir Macar ressam tarafından yapılan tablo ilginç bir belge olarak gösterilebilir. Attila'nın evlendiği gece karısı tarafından zehirlendiğini de biliyoruz.

Verdi'nin Attila'sını seyrederken tarihlerimizde bize ulaşan ve birçok batılı kaynağın da onayladığı bu gerçekleri biraz çarpıtılmış olarak görmemiz bizi rahatsız edebilir. Biz bir sanat kuruluşu olarak sanatçıya, tabii büyük ustaya, Verdi'ye saygımızdan ötürü ancak küçük bazı rötuşlarla yumuşatma yoluna gittik. Bu arada bir Avusturyalı olarak rejisörün yorumunun da bize yardımcı olduğunu belirtmemiz gerekir. Vatansever ve hürriyet aşkıyla yanıp tutuşan bir büyük bestecinin gençlik duygularının müzikte ve sahnede yansımalarını izlemek üzere buradayız.

Saygılarımızla...

ORHAN TANRIKULU



operabaleistanbul VATANSEVER VE HÜRRİYET AŞKIYLA YANIP TUTUŞAN BESTECİ G.VERDİ'NİN ATTILA OPERASI, AVUSTURYALI REJİSÖR JOSEF ZEHETGRUBER YORUMU İLE İDOB SAHNESİ'NDE!

Ek 5: Tanrikulu'nun Orkestra ve Koro Şefi Olarak Yer Aldığı Plak



Ek 5 (Devam): Tanrikulu'nun Orkestra ve Koro Şefi Olarak Yer Aldığı Plak

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(27.1.1756 - 5. XII. 1791)
MASONİK MÜZİKLER
Türkçesi: Cevat Memduh ALTAR
Müziğe uygulayanlar: İlhan USMANBAŞ
Orhan TANRIKULU

A Yüzü	22'47"
"DIR, SEELE DES WELTALLS" "RUHU EVRENİN SEN EY GÜNEŞ"	7'35"
Soprano Solo, Erkek Korusu ve Orkestra için Kantat, KV 429 a) Koro b) Arya	
GESELLENREISE KALFA YOLCULUĞU	2'26"
Ses ve Org için Şarkı, KV 468	
EINE KLEINE FREIMAURERKANTATE KÜÇÜK BİR MASON KANTATI	12'29"
2 Tenor Solo, Bas Solo, Erkek Korusu ve Orkestra için Kantat, KV 623 a) Koro (Allegro) Recitativo, Tenor Solo b) Arya, Tenor Solo (Andante) Recitativo, Tenor ve Bas Solo c) Duet, Tenor ve Bas Solo (Andante) d) Koro (Allegro)	
B Yüzü	20'41"
"DIE IHR DES UNERMESSELICHEN WELTALLS" "SİZ Kİ SONSUZ EVRENİN YARATANI"	7'03"
Tenor Solo ve Piyano için Kantat, KV 619 Andante maestoso - Rezitativ - Andante - Allegro - Andante- Rezitativ - Allegro	
BUNDESLIED BİRLİK ŞARKISI	1'50"
Üç sesli Erkek Korusu ve Org için İlâhi, KV 623/a	
ZUR EROFFNUNG DER LOGENVERSAMMLUNG LOCA AÇILIŞ MÜZİĞİ	1'56"
Solo, Erkek Korusu ve Org için Şarkı, KV 483	
ZUM SCHLUSS DER LOGENVERSAMMLUNG LOCA KAPANIŞ MÜZİĞİ	2'56"
Solo, Erkek Korusu ve Org için Şarkı, KV 484	
DIE MAURERFREUDE MASONLARIN SEVİNCİ	6'30"
Solo, Erkek Korusu ve Orkestra için Kantat, KV 471 a) Allegro-Recitativo-Andante-Presto b) Allegro molto	

ORHAN TANRIKULU
Genel Sanat Yönetmeni
Orkestra ve Koro Şefi

Remziye ALPER-TANRIKULU (Soprano)
Cemalettin KURUGÜLLÜ (Tenor)
Metin ERTEM (Bas)
Alp ULUSOY (Piyano - Korepetitör)
Celâl KARA (Org)

BOĞAZİÇİ SİMFONİETTA
1. **Kemanlar:** Ergun Tekinsoy (Konzertmeister),
Mete Yesügey, Armağan Yesügey, Fatih Evçil.
2. **Kemanlar:** Yılmaz Akaoglu, Emel Ergin, Ferdane Çevik,
Ayşe Küçükylidirim.
Viyolalar: Türkay Tekinsoy, Ümit Asyalı, Selçuk Kundakçı.
Viyolenseller: Zafer Köke, Ergün Kuşçu, Suzan Ermakastar.
Kontrbaslar: Günnur Perin, Kerim Soysal.
Flüt: Kâmil Şekerkanan.
Obuolar: Bilgehan Arkan, Fuat Çelik.
Klârinet: Ahmet Ermakastar.
Fagot: Tacettin Özmen.
Kornolar: Halûk Tümer, Osman Kut Dinçer.

İSTANBUL ERKEK ODA KOROSU
Tenorlar: Mehmet Belgin Akarsu (*), Yavuz Baytekin,
Metin Dalgıç, Kurtuluş Demirperçin, Bilge Kiper, Nubar
Yaşeren.
Baritonlar: Sedat Öztoprak (*), Hakkı Tamer, Ali Uyar.
Baslar: Metin Ertem (*), Zeyyad Görgan, Uğur Uygurur.
Koro Piyani: Hale Yavuz.
(* Koro solistleri)

Kayıt: Pan Stüdyosu, Etiler, İstanbul
Kayıt ve Montaj Teknisyeni: Fazıl Atuk
Kapak Kompozisyonu ve Grafik düzeni: Prof. Namık Bayık,
Yard. Doç. Abdullah Taşçı
Prodüksiyon Yetkili Sorumlusu: Suha Umur

Hür ve Kabuledilmiş Masonlar Büyük Locası'nda hazırlanmıştır.
Yalnız üyeler içindir.

Ek 6: Tanrıkulu'nun Yayınlanmamış Müzik Tarihi Çalışmasından Örnek Sayfalar

46

A R S A N T I Q U A

12. ve 13.yy.larda,Ortaçağ ve Gotik döneminde yapılan müzikler ars antiqua olarak anılır.

Çağın genel özellikleri. Ortaçağ'da Paris dünyanın kültür merkezi olmuştu. Bu troubadour'ların, trouvère'lerin,son Haçlıların,Avrupa'da büyük Gotik katedrallerin yapıldığı çağdır. Polifonik müzikteki önemli gelişmeler 12.yy.da Limoges'da St.Martial ve Cartres'de,12.ve 13.yy.larda da Paris'in Notre Dame'ında oldu.

Müziğin genel özellikleri. 1) Melodi ve ritm'de bütünüyle bağımsızlık yerleşti. 2) Bütün aralıklar değişik konumlarda kullanıldı. Oktav,ünison ve beşliler tam uyumlu olarak belirleniler,üçlü ve altılı daha sık kullanılmaya başlandı,ikili,yedili,dokuzlu ve dördü aralıklar uyumsuz aralıklar olarak öğretilirdi. 3) Ses partilerinde sık sık rastlanan tiz ve dissonan çarpmalar dönemin armonisinin özelliğidir. 4) Üçlü zaman birini(tempus perfectum)çok yaygın olarak kullanılıyordu. 5) Ritmik modlara olan aşırı bağlılık sık-sık ritmik bir monotonluk yaratıyordu. 6) Üç sesli polifoni egemenliğini sürdürmekte devam ediyordu. İki sesli polifoni halen kullanılıyor ve dört sesli polifoni de başlamıştı. 7) Hocket ya da hoquet diyebilinen terim kullanılıyordu. Bu melodik çizgide kuralsız bir kesinti,parti değiştiğinde öteki partide de aynı şekilde yapılıyordu.

/ Biçimler,serbest organumda olduğu gibi değişik stillerde ~~var~~ ve özellikle sürekli-ton ya da ^{uzayan-ton} karşımıza çıkıyor. Buna ek olarak yeni biçimler de yaratılıyordu.

2. Clausula,13.yy.lın başında ortaya çıkan yeni polifonik biçim adıdır. Organum'a karşıt olarak,bütünüyle cantus firmus üzerine bütün bir yalın-şarkı kullanılır. Cantus firmus tenoru için de clausula,bir Alelulia'dan kısa bir melisma kullanır. Buna daha hareketli not değerleri olan iki kontrapuntal part eklenir. Bütün partiler sözsüz olarak söylenir ya da bir çal.

Ek 6 (Devam): Tanrıkulu'nun Yayımlanmamış Müzik Tarihi Çalışmasından Örnek Sayfalar

ÇALGI MÜZİĞİ

1600'lere gelinceye kadar müzik'teki başlıca gelişme 'ses müziği' alanında olmuştur. Oysa Rönesans ile beraber çalgı müziğine olan ilgi uyandı ve sürekli gelişimi sonunda 18.yüzyılda ses müziğine oranla daha etkin oldu, önemini kazandı.

Genel Kavramlar

Çalgı müziğinin karakteristiği. ~~MÜZİK~~ Çalgıların yapımı ve kullanışında geligen bilinçlilik bağımsız bir çalgı müziğinin oluşumunda belirli özellikler kazanılmasını sağladı. Bunlardan herhangi birinin ya da bileşiminin varlığı, ses müziğine karşı çalgı müziği kavramının ~~belirginleşti~~ aşağıda belirtilen özellikleriyle belirginleşti. 1) Melodik çizgide köşellilik ve büyük aralıklar oluşturan atlamalar, 2) Melodik çizgide geniş ses alanı, 3) Uzayan notalar ve uzun cümleler, 4) Sert ritimler, kuvvetli aksanlar ve senkoplar, 5) Ses müziğinde denenmiş olan uyumsuzlukların daha serbest bir şekilde kullanılması, 6) çabuk hareketlerle yinelenen notalar ve figürler, 7) Akıcı dizisel kalıplar, 8) Özellikle lavta ve klavyeli çalgılarda melodiye serbestçe eklenen yan partiler ve akorlar (Freistimmigkeit), 9) Figürasyon (temel melodi çizgisindeki her nota üzerinde yinelenen figürler ve kalıplar), süslemeler (mordanlar, grupettolar, triller vs.), renklendirmeler (melodinin temel notaları üzerine eklenen melismatik öğeler) gibi süsleme unsurları.

1600'den önceki dönemde çalgılar ve çalgı müziği. Genelde çalgı müziğinin tümünde 17.yüzyıla kadar önemli bir gelişme olmadığı hatırlanmalıdır, oysa 16.yüzyıl lavta ve klavyeli çalgılar müziklerinde çalgı müziği kavramında şaşmaz belirginlikler görülmektedir. 1600'lerden önceki çalgı müziklerinin çoğu, çağın/ses müziği geleneğinin bir devamı olarak belirginleşir.

1600'DEN ÖNCE ÇALGILARIN KULLANILIŞI. Çalgılar Trubadur şarkılarında olduğu gibi monodi'ye eşlik için kullanılırdı. Bu eşlikler hemen bütünüyle doğaçtan yapılandı. Çalgılar aynı zamanda ses polifonisindeki partileri doldurmak ya da takviye etmek (duble) için de kullanılırdı. Bunlardan başka çalgıların kullanıldığı başlıca alan dans müziğidir.

ÇALGILARIN TÜRLERİ. 1600'lerden önce ve onu izleyen yüzyılda kullanılan çalgıların çoğu bugün de kullanılmaktadır. Obua, parmak mekanizması ve tonundaki gelişmelerin dışında en eski çağlarındaki özelliklerini korumaktadır. Çembalo, virginal, klavikord, klavyen ve klaviçembalo gibi klavyeli çalgılar 18.yüzyılın sonunda yerlerini piyanoya bıraktılar. Bas viol'un dışındaki viol ailesinden gelen çalgılar 17.yüzyılda yerlerini keman ailesine bıraktı. Recorder, blockflöte ya da dilli flüt diye tanıdığımız yumuşak sesli flüt ailesi (italyancası flaute dolce) daha sonraki yıllarda yerini modern yan-flüt'e bıraktı. Pringten yapılan madeni çalgılar henüz tam gelişmemiş ve armonik sesleri sınırlı olarak kalmıştır. Lavta'nın yerini

Ek 6 (Devam): Tanrıkulu'nun Yayımlanmamış Müzik Tarihi Çalışmasından Örnek Sayfalar

3) ~~breve~~ breve (ya da brevis) () üç semibreves ( , değerine eşitti.

14.Yüzyıl Notasyonu. 1300 ile 1450 yılları arasında geçen dönem, notasyon sisteminde büyük karışıklıkların varlığıyla belirginleşir. Değişik zamanlar ve yerlerde değişik kurallar uygulanırdı. Üçlü ve ikili guruplar aynı eşit değerde kabul edilebilirdi. Daha önceleri de kullanılan siyah notalar üç zamanlı olarak (perfectum, yani mükemmel), kırmızı renkle yazılan notalar sa iki zamanlı (imperfectum, yani eksik) zamanlı olarak kabul edilirdi. Longa'nın breve ile olan ilgisi modus, breve'nin semibreve ile olan ilgisi de tempus, semibreve'nin minin ile olan ilgisi ise prolatio olarak adlandırıldı. Bütün bu ölçü ilişkileri perfectum (büyük değerlerin üç zamanlı olması) ya da imperfectum (büyük değerlerin iki zamanlı olması) olarak değerlendirilebiliyordu.

15. ve 16.yüzyılların Notasyon Sistemleri. 1450 ile 1600 yılları arasındaki dönem, siyah notaların yerine beyazların kullanılmasıyla özelliklerindeki gösterir. Temelde bütün alanlarda sistem aynıdır. 15. ve 16.yüzyıllarda yalnız tempus ve prolatio ilgisi kullanıldı. Bütün bunlar aşağıdaki tabloda gösterilen işaretlerle ifade ediliyordu.

Tempus perfectum:  demek  =  (1 breve 3 semibreve'ye eşittir)
Tempus imperfectum:  demek  =  (1 breve 2 semibreve'ye eşittir)
Prolatio majör:  demek  =  (1 semibreve 3 minin'e eşittir)
Prolatio minör: anlamsız  =  (1 semibreve 2 minin'e eşittir)

Böylece, tempus ve prolatio aşağıdaki dört yolda birleşip düzenlenebilir:

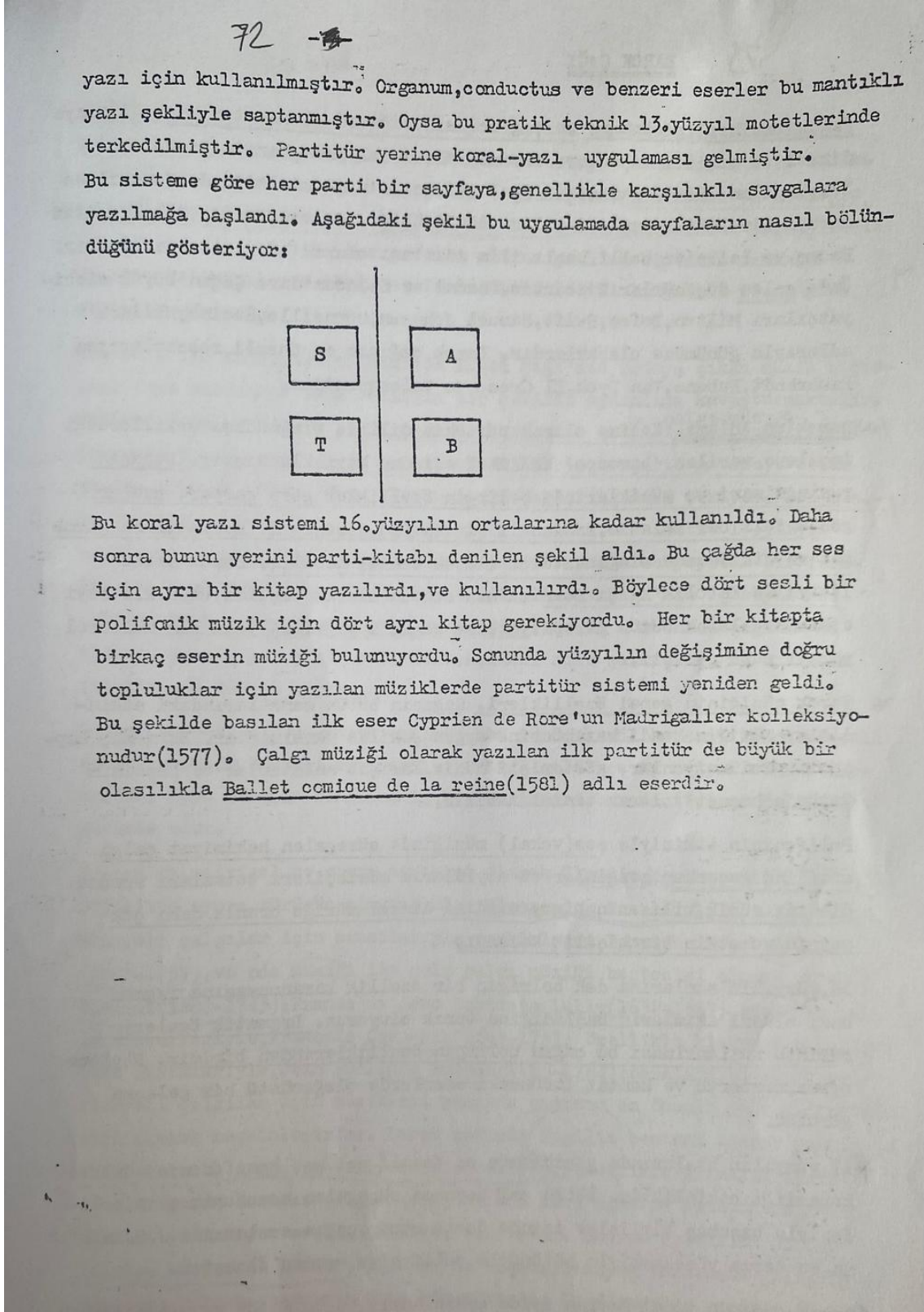
- 1)  demek  =    (zamanımızdaki 9/8 lik zamana eşittir)
- 2)  "  =   (zamanımızdaki 3/4 lük zamana eşittir)
- 3)  "  =    (zamanımızdaki 6/8 lik zamana eşittir)
- 4)  " =   (zamanımızdaki 4/4 lük zamana eşittir)

Görüleceği gibi son örnekteki (C) işareti bugün bile dört-dörtlük zamanı belirlemek için kullanılmaktadır. Polifonik kompozisyonlardaki değişik sesler için değişik işaretler hep birarada kullanılıyordu. Ölçü sistemi daha sonraki dönemlerde ligatura ile karıştırıldı (iki ya da daha çok notanın tek grafik işaretiyle gösterilmesi gibi) ve son derece karışık bir sistem ortaya çıktı. Orantı sisteminin kullanılmasıyla nota değerleri arasında aritmetiksel bir bağ kuruldu. Örneğin $\frac{3}{2}$ işareti görüldüğünde bir sonraki cümledeki üç nota, kendisinden önceki iki nota değerine eşit anlamda çözümleniyordu.

Müzik Notaları (Partitür)

Partitür, bir topluluk için yazılan müziklerde ilgili her partinin paralel olarak ^{yatay} yazılması şeklidir. İlk basit partitürler 1225 yıllarında polifonik

**Ek 6 (Devam): Tanrıkulu'nun Yayımlanmamış Müzik Tarihi Çalışmasından
Örnek Sayfalar**



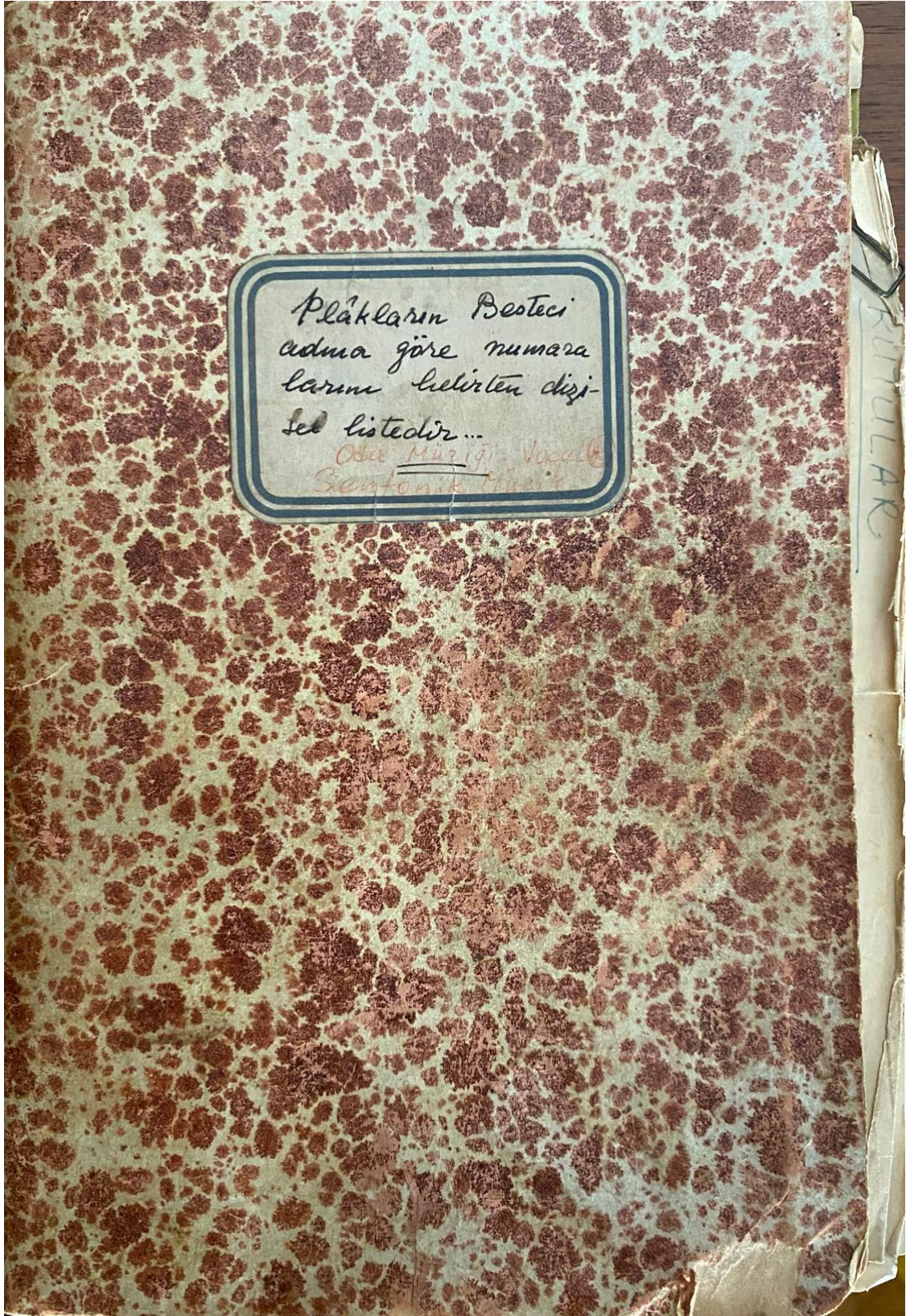
Ek 7: Tanrikulu'nun Kartviziti



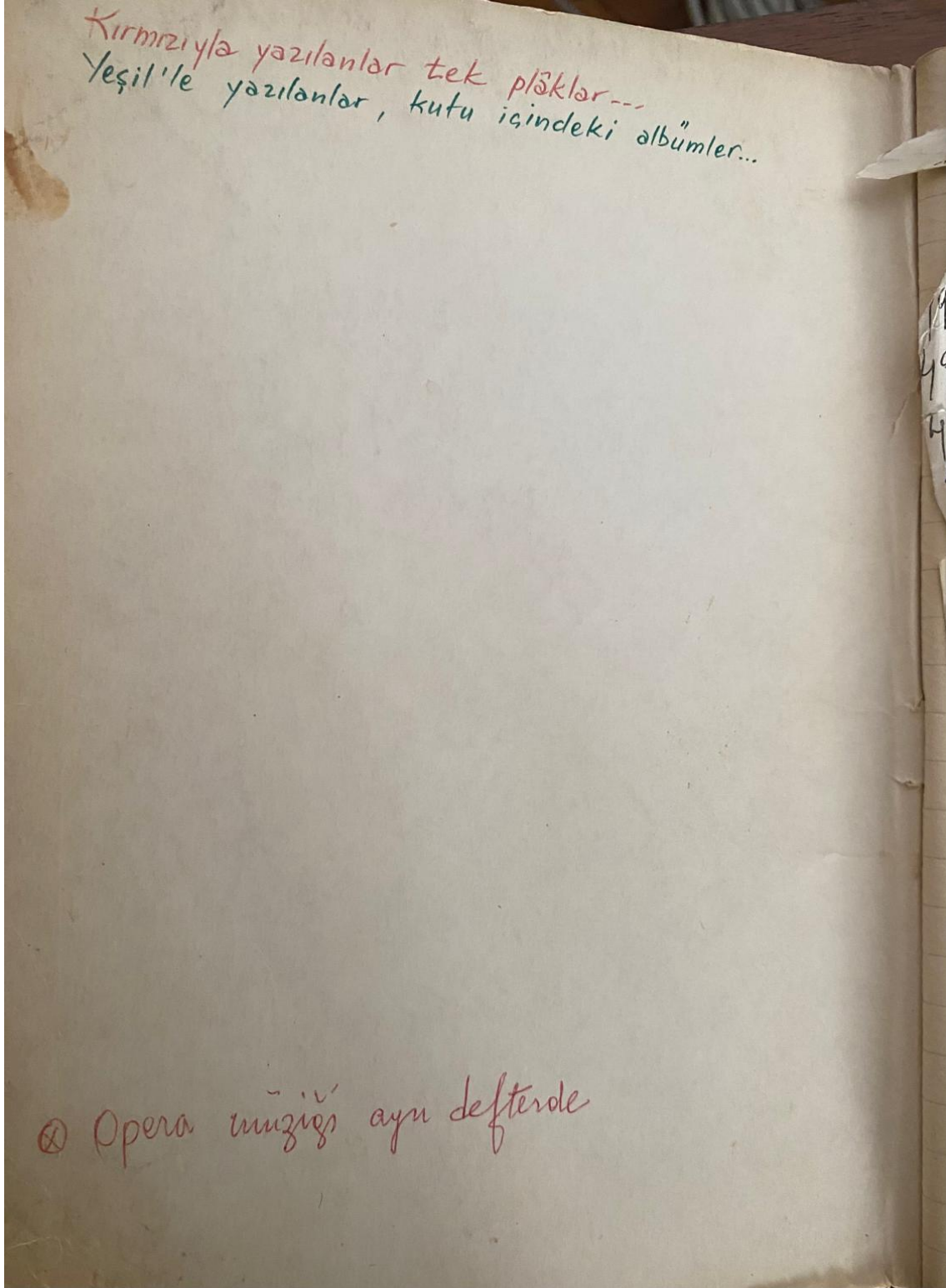
Ek 8: Orhan Tanrıkulu ve Remziye Alper Tanrıkulu'nun Plak Arşivi



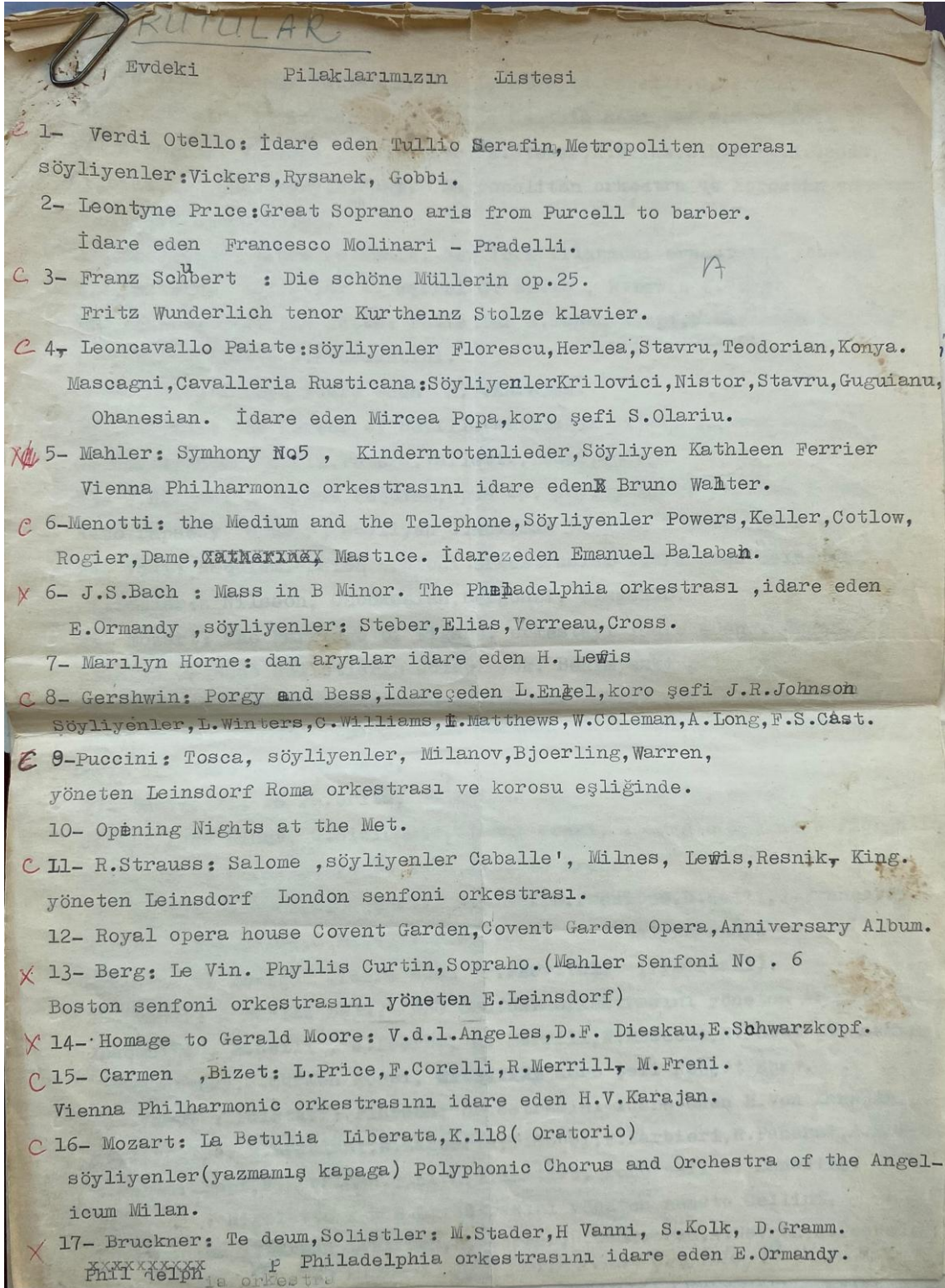
Ek 9: Orhan Tanrıkulu ve Remziye Alper Tanrıkulu'nun Plak Arşivi Defteri



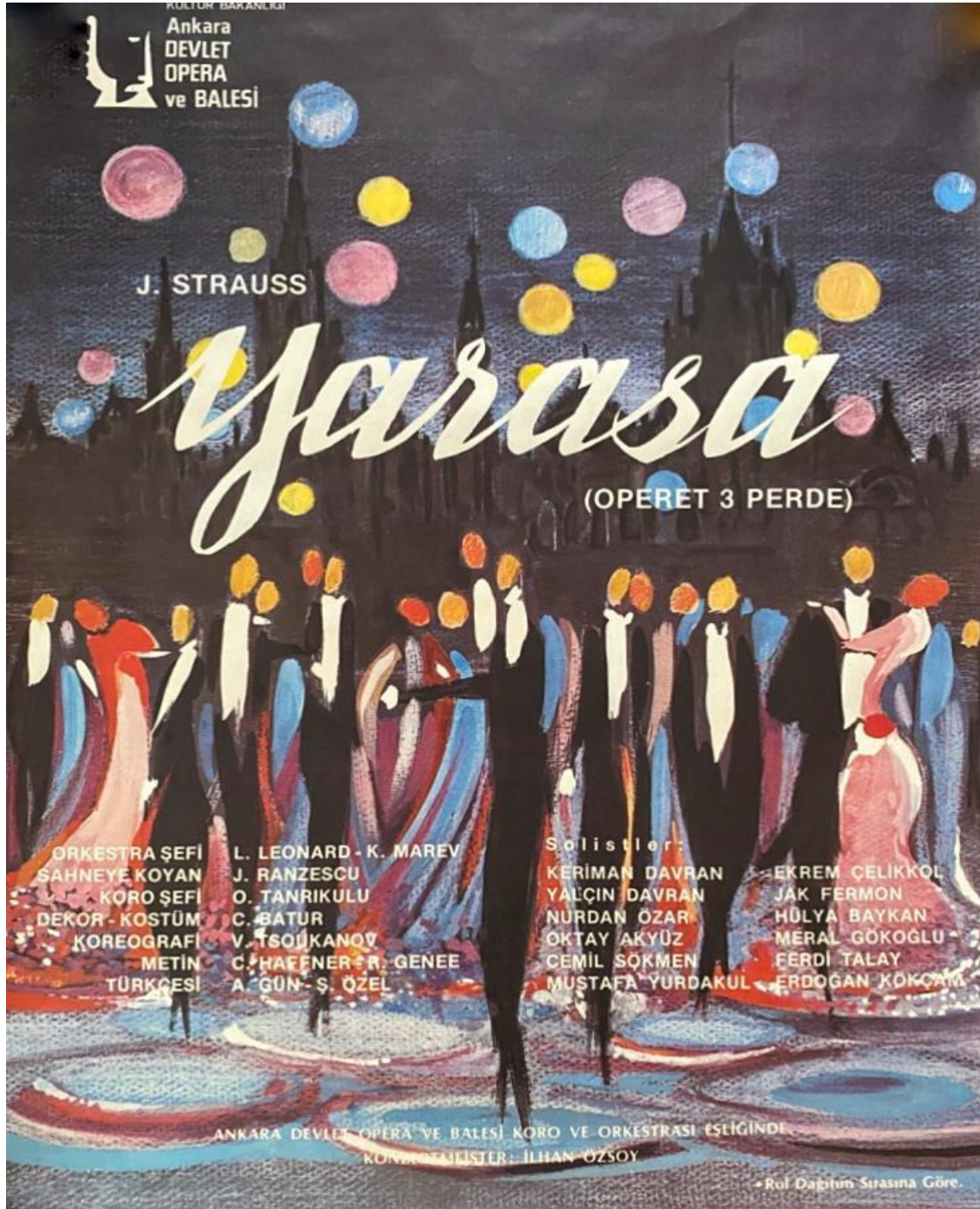
**Ek 9 (Devam): Orhan Tanrıkulu ve Remziye Alper Tanrıkulu'nun Plak Arşivi
Defteri**



Ek 9 (Devam): Orhan Tanrikulu ve Remziye Alper Tanrikulu'nun Plak Arşivi
Defteri



Ek 10: Afiş Örnekleri



Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri

KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Ankara
DEVLET
OPERA
ve BALESİ

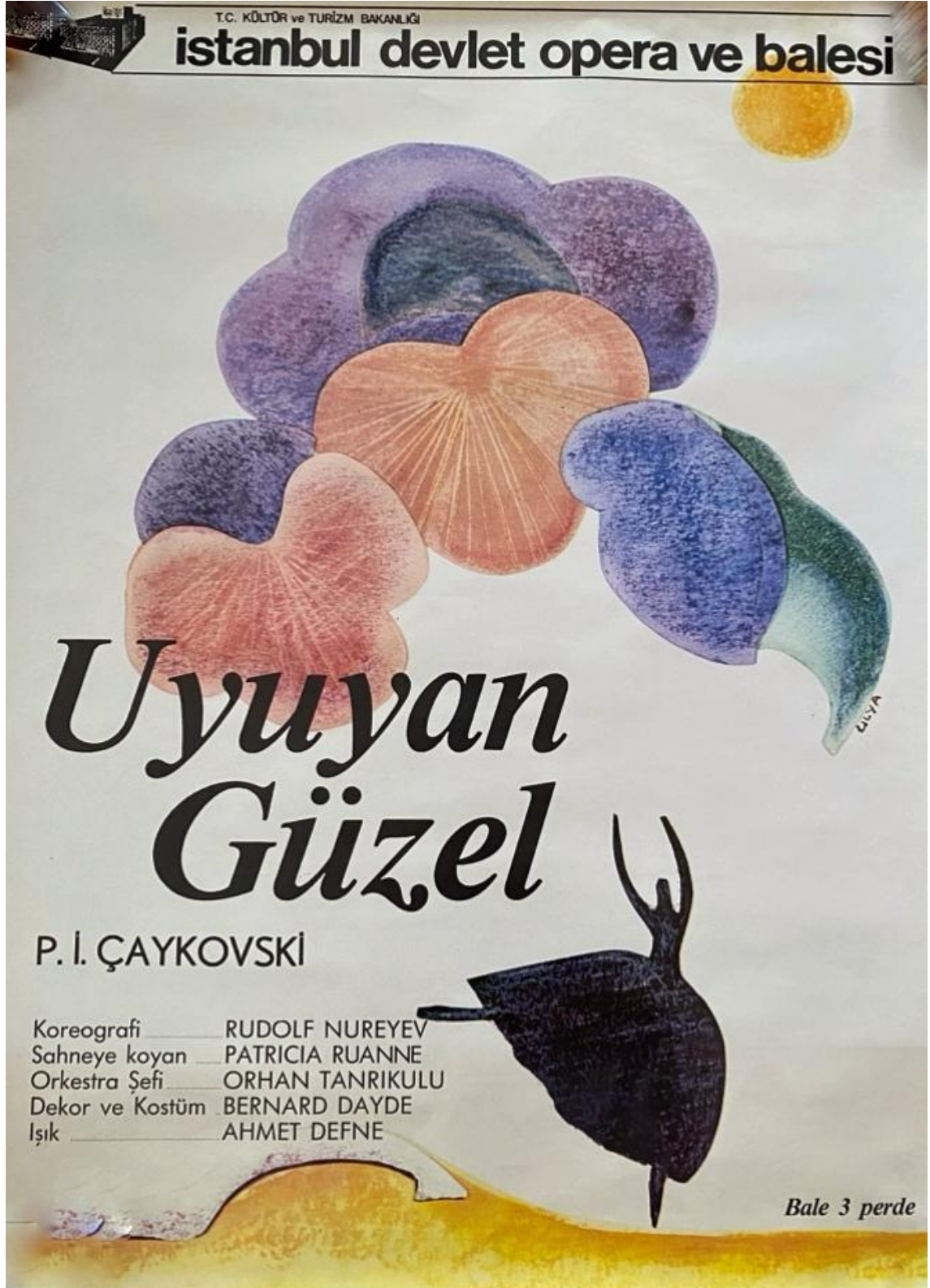
GAETANO DONIZETTI
ASK
İKSİRİ
(Opera 2 perle)

Metin FENICE ROMANI
Türkçesi SAADET İKESUS ALTAN
Orkestra Şefi ORHAN TANRIKULU
Sahneye Koyan GÜRCİL ÇELİKTAŞ
Koro Şefi ORHAN TANRIKULU
Dekor - Kostüm ERKAN KIRTUNÇ

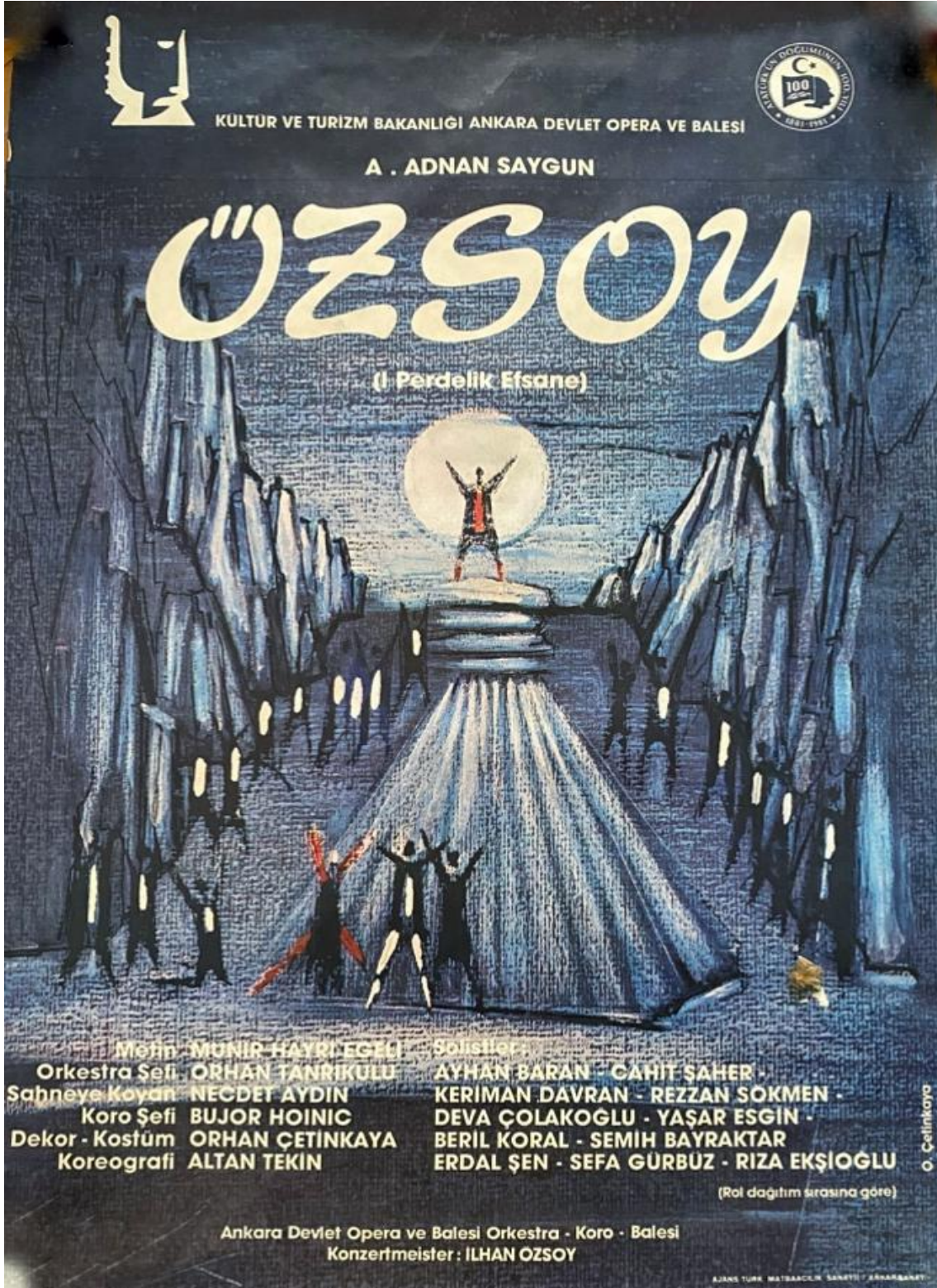
Solistler:
NURDAN DILMAÇ - NÜZHET ÖYKEN - REZAN SÖKMEN -
EDİP ARMAN - CUMHUR BÖLER - YAŞAR ESGİN -
MURAT GÖKSU - DEVA ÇOLAKOĞLU - TAHİR SOLAKOĞLU -
TANJU NEBOL - REZZAN ÖZKAN - YILDIZ TARKAN
(Rol dağılımı sırasına göre)

Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra ve Korusu
Konzertmeister: İLHAN ÖZSOY - NURİ ÇEKEN

Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri



Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri



KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ

A . ADNAN SAYGUN

ÖZSOY

(I. Perdelik Efsane)

Müzik: MONİR HAYRİ EĞİL
Orkestra Şefi: ORHAN TANRIKULU
Sahneye Koyan: NECDET AYDIN
Koro Şefi: BUJOR HOINIC
Dekor - Kostüm: ORHAN ÇETINKAYA
Koreografi: ALTAN TEKİN

Solistler:
AYHAN BARAN - CAHİT SAHER
KERİMAN DAVRAN - REZZAN SOKMEN
DEVA ÇOLAKOĞLU - YAŞAR EŞGİN
BERİL KORAL - SEMİH BAYRAKTAR
ERDAL ŞEN - SEFA GÜRBÜZ - RIZA EKŞİOĞLU

(Rol dağıtım sırasına göre)

Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestra - Koro - Balesi
Konzertmeister: İLHAN ÖZSOY

o. Çetinkaya

AKANS TURK MATBAACILIK SANAYİ VE TİCARET A.Ş.

Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri

Paquita
Bale 1 Perde
KOREOGRAFI MARIUS PETIPA
MÜZİK LEON MINKUS
DÜZENLEYEN VE SAHNEYE KOYAN MESSERER SULAMIF
YÖNETEN EVİNÇ SUNAL
ORKESTRA ŞEFİ ORHAN TANRIKULU
DEKOR - GİYSİ OSMAN ŞENGEZER

Buntlar Nereye Gider
Bale 1 Perde
KOREOGRAFI DUYGU AYKAL
MÜZİK İLHAN USMANBAŞ
ORKESTRA ŞEFİ ORHAN TANRIKULU
DEKOR - GİYSİ BABER KOCAMANOĞLU

KÜLTÜR BAKANLIĞI ANKARA DEVLET OPERA VE BALESİ

AJANS-TÜRK MATBAACILIK SANAYİİ / ANKARA

**ORCHESTRA SIMFONICĂ
A RADIODOTELEVIZIUNII**

**A 55-a
STAGIUNE**



Joi
28 iunie
1984,
ora 19,30

STUDIUL DE CONCERT
Strada Nuforilor nr. 62-64

CONCERT SIMFONIC

DIRIJOR

ORHAN TANRIKULU

TURCIA

IN PROGRAM

EDVARD GRIEG

„PEER GYNT“
suitsa simfonică op. 23, pentru recitator, soliști, cor și orchestră

in rolul
SOLVEIG

REMZIYE ALPER
TURCIA

PEER GYNT **VALENTIN TEODOSIU**

Participă **CORUL RADIODOTELEVIZIUNII ROMÂNE**
Dirijor: **AUREL GRIGORAȘ**

Biletete se găsesc la casa de bilete a Radioteleviziunii
din strada Nuforilor 62-64, telefon 14.65.00

Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri



Ek 10 (Devam): Afiş Örnekleri



Festival ve Evrensel Ölçütler

Orhan Tanrıku

“İstanbul Festivali’ndeki konser ve resitalleri değerlendirirken evrensel bir kriter kullanmak zorunluluğu duyuyoruz. Bu kriterlere göre çok iyi sayabileceğimiz sanatçıların konserleri birçok nedenden dolayı gerekli ilgiyi görmedi.”

15. Uluslararası İstanbul Festivali’nin 5 haftasını doldurduğu şu günlerde, bir yandan etkinliklerin alışlagelenden daha uzun sürmesi, öte yandan sıcakların bastırması ve en önemlisi İstanbul dinleyicisinin müzik olaylarını izlemede evindeki konforu ararcasına rahatına düşkün olması gibi faktörlerle en önemli sayılan konserlerin beklenmedik derecede ilgi görmemesi bu yılın en dikkate değer gelişmesi olarak belirtilebilir. Atatürk Kültür Merkezi bile hem yerinin hem koşullarının elverişliliğine rağmen zaman zaman boş kalan salonlarıyla yalnız izleyenleri şaşırtmakla kalmadı sahnedeki sanatçıları da mutlaka üzdü. Sen kalk kilometreler katet, dünyanın en güzel kentinde bir festival etkinliğine katıl ve boş salonlara çal. Tek kelimeyle acı. Hem de çok acı.

Resitalinde olağanüstü güzellikler sergileyen viyolonselci *Mischa Maisky* yeterince tanınmamış olmasıyla salonu doldurmadı diyelim. Ya gitarsever İstanbul gençliği coşkulu, heyecan dolu *Assad İkilişi*’nde neredeydi? Büyük müzikiçi *Nikanor Zabaleta*’nın da daha kalabalık olacağı düşünülüyordu. *İngiliz Oda Orkestrası*’nın ilk konserindeki boşluklar bilet üzerindeki saat yanışı ve TRT haber bültenlerinin kaç yapayım derken göz

çıkarmasından kaynaklanıyordu. Bu arada İstanbul seyircisinin ‘Opera’ sanatına ne kadar ilgisiz olduğunu da *Piedmont*’lu meslektaşlarımızın tek kişilik çağdaş anlatımlı bir eserle katıldıkları temsillerine, parmakla sayılabilecek kadar az birkaç meraklıdan başka kimsenin gelmesi ile iyice anladık. Bundan böyle temsillerimizin boş kalmasından daha az yüksüneceğiz, ya da seyircimize opera sanatını sevdiremediğimiz için utanacağız.

Bu arada bilet ücretlerinden yakınanların seslerini duyar gibi oluyoruz. Türkiye’nin koşullarında 2500 ile 15.000 lira arasında para ödeyip kaç kişi kaç etkinliği izleyebilir. Ailelerden söz etmiyoruz bile. Bir başka gerçek var ki, ayağımıza kadar gelen bu sanatçıları, bu toplulukları değil bir festival etkinliğinde, normal bir abonman konserinde bile burada ödediğimizin bir kaç misline zor dinleriz. Berlin Senfoni Orkestrası’nın dağıttığı abonman istek kartlarından göreceğimiz gibi bir konser ortalama 3500 ile 9000 TL’na geliyor ki bu da abonman bileti alındığı takdirde. Özel anlaşmalarla İstanbul Festivali’ne katılan bu sanatçıları dinlemekten mutlu olmalı, bize bu olanakları hazırlayanlara teşekkür etmeliyiz.

Festival’in sanatsal değeri

dirmesine gelince, 15. yılın tantanalı kutlamasına koşut düzeydeki etkinliklerin sayısı ne yazık ki çok az. Herseyden önce isimler izleyenleri çok yanılttı. Festivali tanıttı yazımızda da ‘Berlin Filarmonisi ile karıştırılmamalı’ diye uyardığımız *Berlin Senfoni Orkestrası*’nın başında Herbert von Karajan’ı arayan müzikseverler ve hatta müzikçiler bu topluluğun biletlerini, özellikle Aya İrini’dekileri kapıştılar. Pek çoğu da topluluğu Ferenc Fricsay ve Lorin Maazel gibi şeflerle yaptıkları plaklardan dinlemeye alıştığımız RIAS adıyla tanınan Berlin Radyo Senfoni Orkestrası ile karıştırdılar. Biraz dikkatli olanlar, ki çoğu ilk konserleri dinledikten sonra farkına vardılar, *Siemens Korosu* gibi ilgili fabrikada çalışanların kurduğu tamamen amatör bir toplulukla gelen bir orkestranın nitelikleri üzerinde tartışılmaması gerektiğini de anladılar. Tabii bu arada gene *İdil Biret*, böyle bir orkestra ile programa koyularak can kurtarıcı oldu. Bir başka düşünürümüz *Ruggiero Ricci* idi. Bir zamanların bu nefes kesen virtüozunu geçirdiği fırtınalı yıllar ardından fiziksel görsel ve teknik olarak çökmüş, tükenmiş olarak görmek keman ve Ricci hastalarını gerçekten sarstı. Aslında bugünün evrensel boyutlarında gelişmekte olan keman tek-

müzik

Körün Bellediği Bir Değnek

Orhan Tanrıkulu

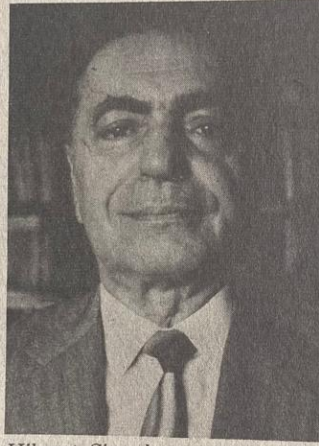
Bu ay İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası konserleri başlıyor. 32 konserin yer aldığı bu mevsimin programının geniş bir değerlendirmesini sunuyoruz

Istanbul Festivali boyunca karşılaştığımız müziksever dostlarımızın yanı sıra basına iletilen sorular ve bunlardan bize yansıyanlar, önümüzdeki 1987 - 88 konser döneminde İ.D.S.O'nun programını bir başka perspektiften inceleme zorunluluğunu ortaya koydu. Dikkatle irdelendiğinde ortaya çıkan sonucun çok düşündürücü olduğunu göreceğiz.

İ.D.S.O'nun henüz kesinleşmeyen ve yer yer eserlerin de belirlenmemiş olduğu konserlerinin detaylarını Orkestranın sayın müdürü Murat Gürol'dan aldığımızı ve bütün bu değerlendirmeleri bu plan üzerinde yaptığımızı hemen belirtmeliyiz.

İlk saptadığımız konu orkestranın 16 - 17 Ekim 1987 ile 13 - 14 Mayıs 1988 tarihleri arasında 30 tanesi normal, ikisi aynı haftalar içine sıkıştırılan Gençlik Konserleri olmak üzere toplam 32 konser vereceğidir. Türkiye'de alışlagelen mevsim koşulları göz önüne alınarak yapılagelmekte olan bu programa göre yalnız İ.D.S.O. değil, Ankara ve İzmir'deki devlete bağlı orkestralarımız 52 haftalık yılın ancak 30 haftasında konser vermekte, geri kalan 22 hafta içinde, belki çevrelerindeki birkaç ile turne yapıp, ya da varsa festivallere katılıp bu etkinliği iki hafta daha uzatmaktadır.

Konserlerin süresinin hiçbir zaman 2 saati geçmediği, genel prova da dahil haftada 3'er saat-



Hikmet Şimşek

ten 5 prova yapıldığı düşünülüp haftalık çalışmaları saate çevrildiğinde 19 saat çalıştıklarını, bunu elimizdeki programa uygulayıp da Gençlik Konserleri için fazladan yapabileceklerini düşündüğümüz 3'er provayı kapsayan 9 saati de eklersek, İ.D.S.O'nun bu sezon 579 saat çalışma yapacak olduğunu görürüz. Gelin buna şu arada yaptıkları yurt dışı turnesinin çalışmalarını da iki tane 15 saat olarak ekleyelim. Sonuç 609 saattir. Yüksek derecedeki, belirli sorumlulukları olan bir görevdeki memurun 1.5 ay süren yıllık iznini çıkarttığımızda haftada 40, yılda 2560 saat çalıştığını görürüz. Bugün Avrupa'daki orkestraların büyük çoğun-

luğunun haftada en az üç ayrı programla konser verdiklerini, prova saatlerinin 3 değil, 4 saat olduğunu, bunu bazı günler iki prova yaparak 8 saate çıkarttıklarını, hele Londra Senfoni Orkestrası'nın cumartesi ve pazar günleri sabahları öğrenci ve gençlik konserleri ile haftada 8 ayrı programla konser verdiklerini, üstelik programlarının yüzde 40'ını da çağdaş eserlerin oluşturduğunu söylememizde yarılar var. Bu orkestra pazartesi günleri tatil yapar ve plak çalışmalarının dışında üyeler kendi özel çalışmalarına da zaman ayırabilirler. İ.D.S.O'nun istediği değişimleri rahatlıkla yapabileceği Türkiye'deki en geniş kadrolu orkestra olduğu düşünülürse böyle bir programı uygulayabilmeleri için ancak yer sorunu ortaya çıkar (?).

Orkestra bu 32 konserde 7 Türk (E. Erdiç (6), H. Şimşek (2), G. Aykal, E. Sevsay, R. Gökmen, Y.G. Aksöz ve E.G. Yaşlıcam) ile 13 yabancı (I. Galati (4), T. Strugala (2), M. Tabachnik, C. Kanidze, S. Pereira, J. Moscato, P. Vronsky, A. Wit, E. Bergel (2), A. Fedoseev, G. Varga (2), A. Dimitriev, S. Frontalini) yönetiminde henüz adları belirlenmemiş 5 uvertür ve 3 orkestra müziği de dahil 90 eser seslendirecek. Galati'nin Bahar Konseri programı daha belli değil. Saptayabildiğimiz kadariyle Türk bestecilerinden çalınacak 6 eserden (Tüzün: Esintiler, Rey: Türkiye, Sevsay: Türk

ELEŞTİRİ

İstanbul'da festival rüzgarları

Orhan TANRIKULU

Nisan'ın ilk yarısında Doğu'dan, Ankara'dan esen Festival rüzgârları İstanbul'un müzik hayatına da hareket getirdi. Ankara Sanat Festivali için yurdumuza gelen Moskova Virtiozları Oda Orkestrası ile iki yıldır Zubin Mehta'nın Genel Müzik Direktörlüğünü yaptığı İtalya'nın Floransa Mayıs Şenlikleri Orkestrası 7 Nisan günü İstanbul'a uğrayarak Atatürk Kültür Merkezi salonunda İstanbullu müzikseverleri harekete getirdiler. Adeta iki ay sonra başlayacak olan İstanbul Festivali'ne hazırlamak istercesine.

Hareket öncelikle konserlerin biletlerinin satışıyla başladı. Bu iki gurubun İstanbul'da da konser vereceklerini öğrenen müzikseverler, daha konser biletleri satışa çıkmadan organizasyonu yürüten İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın telefonlarına adeta ambargo koydular. Bu kurumun

franz joseph haydn "paris" senfonileri ... 1785-86

Orhan TANRIKULU

Joseph Haydn'ın «Paris» adıyla ünlü 182-84 numaraları kapsayan altı senfonisini seçkin bir Fransız aristokratına borçlu olduğumuzu itiraf etmeliyiz. Ogny Kontu (Comte d'Ogny) Claude-François - Marie Rigoley, abonman konserleri düzenleyen «Le Concert de la Loge Olympique» adıyla bilinen ünlü bir organizasyonun destekleyicisi olmakla kalmayıp, yöneticisiydi de.

Hydn'ın müzikleri Olympique Locası'nın teklifinden çok önce Fransa'da tanınmış ve fazlasıyla popüler olmuştu; 1764 yılında Haydn'ın senfonileriyle kuvartetleri Paris'te basılmaya başlamış, bestecinin kendisi 27 Mayıs 1781 tarihinde Viyana'daki yayımcısı Artaria'ya bu konuda şunları yazmıştı: «Concert Spirituels'in yöneticisi Joseph le Gros, benim **Stabat Mater**'im hakkında çok sevindirici şeyler yazdı bana. Paris'te dört kez büyük alkışlar toplayarak icra edilmiş.....»

profesyonellik !!!

amatörlük !!!

Günlük gazetelerde, özellikle spor sayfalarında sık sık karşılaştığımız iki sıfat bu **Amatörlük** ve **Profesyonellik!** okumuş (!) halkımız arasında da yaygınca kullanılan deyişlerle sürekli gündemde. «Profesyonelce bir çalışma... yanında amatör kalıyor» gibi. Bu iki sıfatın yakıştırıldığı pekçok alanda belirgin olabilen ayraçlar, sanatta ne yazık ki çok daha yüzeysel kalmaktadır. Oysa **profesyonel** ve **amatör** sıfatlarının en geçerli olduğu alandır sanat. Peki nedir bunun ölçüleri, acaba kaçımız oturupta bunun kriterleri üzerinde düşünüldük. Kısacası **profesyonel** ve **amatör** ne demektir? Konuyu deşmeden önce deyimlerle ansiklopedik ve sözlüklerdeki tanımlarına birer göz atalım. Bir Türkçe sözlüğe göre: **Profesyonel** bir işi kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse). «Amatör» karşıtı... **Amatör**, bir işi para kazanmak için değil, yalnız zevki için yapan kimse. Özengen, hevesli, «Profesyonel» karşıtı. Ve Türkçe basılmış bir ansiklopedinin daha açık tanımı: **Profesyonel** bir işi, mesleği **amatörler** gibi zevk için veya heves dolayısıyla değil de kazanç sağlamak amacıyla yapan (kimse).

Orhan
TANRIKULU

Ek 11 (Devam): Dergi Yazısı Örnekleri

orkestra

AYLIK MÜZİK DERGİSİ

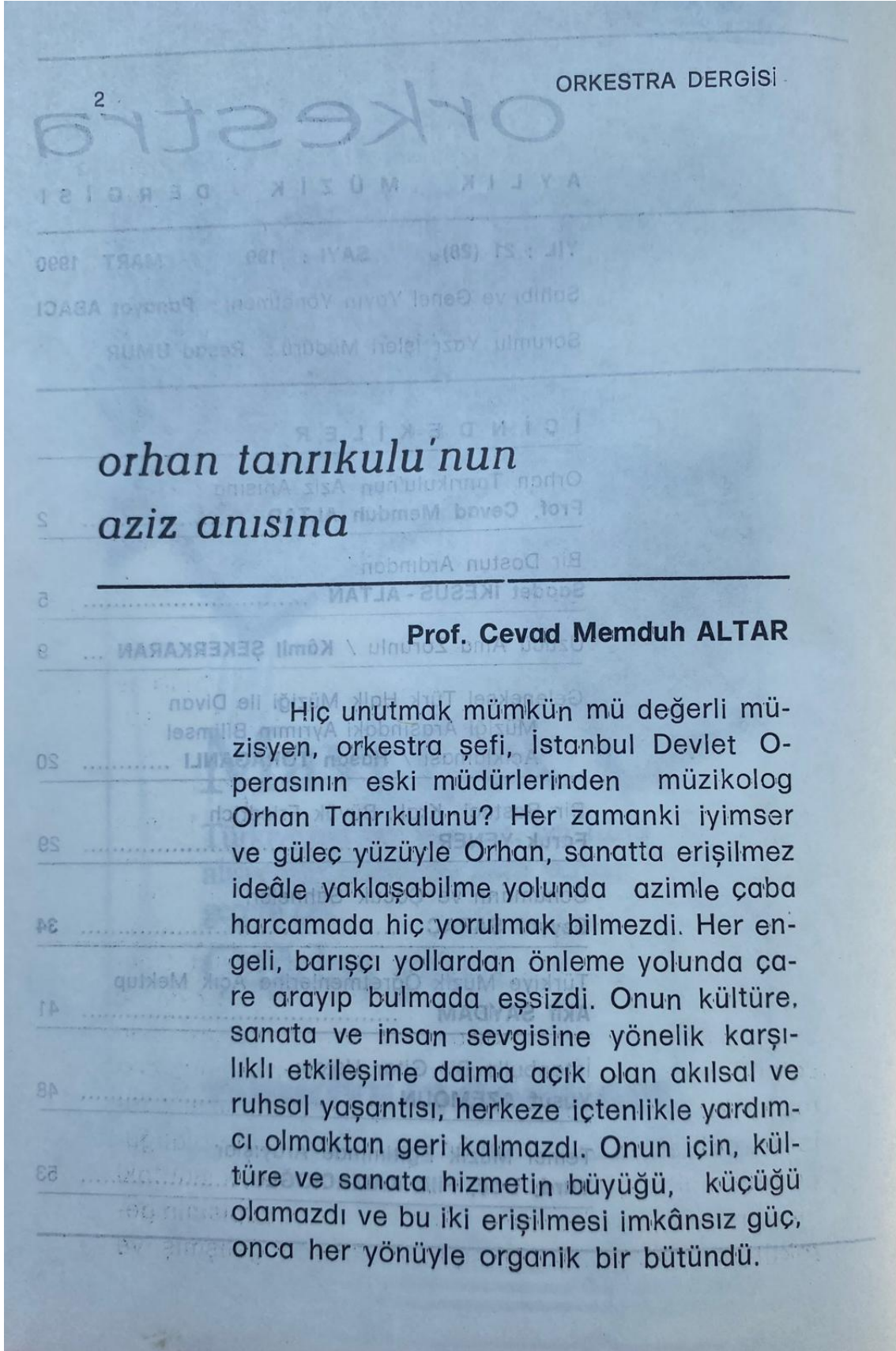
YIL : 21 (28) SAYI : 199 MART 1990

Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni : **Panayot ABACI**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü : **Reşad UMUR**

İÇİNDEKİLER

Orhan Tanrıkulu'nun Aziz Anısına Prof. Cevad Memduh ALTAR	2
Bir Dostun Ardından Saadet İKESUS - ALTAN	5
Üzücü Ama Zorunlu / Kâmil ŞEKERKARAN ...	9
Geleneksel Türk Halk Müziği ile Divan Müziği Arasındaki Ayrımın Bilimsel Açıklaması / Hasan TORAGANLI	20
Bir Besteci - Kral : Büyük Friedrich Faruk YENER	29
Schumann ve Çocuk Sahneleri Seyyal SARAC	34
Türkiye Müzik Öğretmenlerine Açık Mektup Akif SAYDAM	41
İstanbul'da Bir Gitar Ustası Yusuf AZEMOUN	48
Temel Müzik Eğitiminde Arayışlar Yard. Doç. Filiz KAMACIOĞLU	53



Ek 11 (Devam): Dergi Yazısı Örnekleri

Orhan'a en büyük destek, kıymetli eşi, değerli öğrencim ve güçlü dramatik sopranomuz Remziye Tanrıkulu idi. İkisi de Kırım'ın Yalıboyu yöresinin Türklerinden idiler. Orhan 1937 doğumluydu; ve yapacağı daha birçok yararlı hizmetleri olacaktı. Ne yazık ki 29 Mart 1989 tarihinde, elliiki yaşında, sonsuzluğa göçüp gitti ve bizlere onarılmaz acılar ile, kültüre ve sanata yönelik başarılı günlerinin unutulmaz anıları kaldı.

1960 yılının bizdeki politik ve sosyal sarsıntıları arasında, ben de kuruluşuna emeğim geçmiş olan Ankara Devlet Konservatuvarının Opera Tarihi öğretmenliğine atanmışım ve Millî Eğitim Bakanlığındaki görevimden ayrılmışım. Buna sebep yarardan çok zarar getireceğine inandığım bir işi yapmamakta ısrar etmemdi. Devlet Konservatuvarındaki derslerime başlamamın daha ilk gününde, sınıfımda karşılaştığım tertemiz yüzler bana herşeyi unutturdu ve yürekleri öğrenme azmiyle çarpan öğrenciler arasında, dersime dinleyici olarak devamla ilgiyle bağlı kalmış olan Orhan'ı da gördüm. Aradan yirmi yıl kadar uzunca bir zaman geçmiş ve ben 1979'da oniki yıllık emekli bir hoca olarak ailece İstanbul'a yerleşmişim. Günün birinde beni ve eşimi, İstanbul Devlet Operasının bir temsiline davet etmişlerdi. Tabii biz de bu temsile koşarak ve iftiharla gitmiştik. Perde arasında salondan dışarıya biraz hava almak üzere henüz çıkmıştık ki, o anda boynuma Hocam! diye ansızın sarılanın, çok sevgili ve vefakâr Orhan Tanrıkulu olduğunu anlamakta gecikmedim; çünkü Orhan artık sınıftaki ince, narin ve biraz da o yaşların vücut yapısının gerektirdiği çelimsizlikten sıyrılıp oldukça gelişmiş ve

irileşmiş bir Orhandı. Bir hayli konuştuk ve Orhan bana, İstanbul Operasına müdür olarak atandığını (1981) ve bazı oyunları orkestra şefi olarak yönettiğini söyledi. Sevindim, iftihar ettim. Meslek ideâli, öğrenmek ve öğretmek olan bir hocaya, bu haberdan daha büyük bir ödül olur muydu? İşte bana mesleğimin en büyük ödülünü, değerli öğrencilerimin bir çokları gibi, bu kez de Orhan Tanrıku lu verdi. Sonraki yıllarda Orhan'ı sık sık gördüm, onun memleket kültürüne yönelik çalışmalarına, vakit vakit onunla birlikte eğilerek mutlu oldum.

Gün geldi Orhan'ın opera müdürlüğünden anırsızın ayrılmasıyla duyduğu üzüntü beni de üzdü. Tek tesellim, onun kültüre ve sanata yönelik inancından hiçbir şey kaybetmemesi oldu. Orhan gene güler yüzle çalışıyor, durmadan yazıyor, konuşuyor ve memleket ideâline hizmet etmekten zevk alıyordu.

Orhan Tanrıku lu'nun anı ölümü, onu sevenleri yürekten üzdü, İkinci Boğaz Köprüsünün henüz trafiğe gereğince açılmamış olan sakıncalı bir yolunun sebep olduğu facia, onu aldı götürdü ve bizlere gene elem ve ıztıraptan başka birşey kalmadı.

Sevgili Orhan, ölümünün birinci yıl dönümüne pek az zaman kaldı, düşüncelerimiz gene sende ve seni unutmamız mümkün mü? Yurduna, ulusuna ve insanlığa yönelik düşüncelerinin gerçekleşmesi yolundaki çabalarına, bundan böyle de saygı duyacağız ve aynı doğrultuda gelişmekte olan ulusal kültürümüze katkıda bulunmağa can ve yürekten devam edeceğiz.

Nur içinde müsterih uyu Orhan!..

yirmi beşinci yıla doğru

Orhan TANRIKULU

İstanbul toplum olarak bale ve opera sanatıyla çok öncelerden tanışmış, pek çok ünlü eserin resmi olmasa da ilk icralarını dinlemek mutluluğuna erişmiştir. Cumhuriyet döneminde ilk sürekli kuruluş İstanbul Belediyesi'ne bağlı olarak faaliyete geçtiğinde oldukça hazır bir ortam, hatta alt yapı vardı. O zamanlar en parlak devirlerini yaşayan Ankara Devlet Operası'nın turne temsilleri İstanbul halkının böyle bir sanat hareketine açlığını ve kolaylıkla kabul edeceğini göstermişti. İstanbul Belediyesine bağlı Şehir Orkestrası ile korosu ve bunlara eleman yetiştiren etkin bir konservatuvara bir de opera stüdyosu eklenince kültür potansiyeli güçlü İstanbul toplumu kendi öz sanatçılarıyla Tepebaşındaki şirin tiyatrodaki opera temsilleriyle kaynaşıverdi.

Belediyenin kısıtlı olanakları ve operada çalışan sanatçıların hemen tümünün yaşamlarını başka uğraşlarla sağlaması zorunluğu amatör tutku'nun soylu bir örneği olarak faaliyetleri on yıl kadar sürdürdü. 1971'de opera ve baleyi Devlet Tiyatroları'ndan ayıran yasa çıkınca İstanbul Belediye Operası, İstanbul Devlet Opera ve Balesi olarak profesyonel bir nitelik kazandı.

1983 Ocak ayında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'ne Müdür ola-

Ek 11 (Devam): Dergi Yazısı Örnekleri

orkestra
AYLIK MÜZİK DERGİSİ

YIL : 21 (28) SAYI : 199 MART 1990

Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni : **Panayot ABACI**
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü : **Reşad UMUR**

İÇİNDEKİLER

Orhan Tanrikulu'nun Aziz Anısına Prof. Cevad Memduh ALTAR	2
Bir Dostun Ardından Saadet İKESUS - ALTAN	5
Üzücü Ama Zorunlu / Kâmil ŞEKERKARAN ...	9
Geleneksel Türk Halk Müziği ile Divan Müziği Arasındaki Ayrımın Bilimsel Açıklaması / Hasan TORAGANLI	20
Bir Besteci - Kral : Büyük Friedrich Faruk YENER	29
Schumann ve Çocuk Sahneleri Seyyal SARAC	34
Türkiye Müzik Öğretmenlerine Açık Mektup Akif SAYDAM	41
İstanbul'da Bir Gitar Ustası Yusuf AZEMOUN	48
Temel Müzik Eğitiminde Arayışlar Yard. Doç. Filiz KAMACIOĞLU	53

Orkestra

AYLIK MÜZİK DERGİSİ

YIL : 32 SAYI : 233 OCAK 1993

Sahibi ve Genel Yayın Yönetmeni : Panayot ABACI

Sorumlu yazı İşleri Müdürü : Reşad UMUR

İÇİNDEKİLER

Türk Müziğinde Nota ve Seslendirilişi/ Yalçın TURA	2
Tarihsel Akışı İçinde Operada Türkler ve Türklerde Opera / Orhan TANRIKULU	13
Tonların Dili / Üner Birkan	32
Anadolu Güzel Sanatlar Listesi / Hasip URAS	37
Ağam Bülent Tarcan (VII) / Bülent TARCAN	40

Ek 12: Remziye Alper Tanrıkulu'na Sorulan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları

• Remziye Hanım, Orhan beyin hayatından bahsetmeye önce çocukluk yıllarından başlayalım derseniz. Nerede doğdu, ailesinde müzikle ilgilenen var mıydı?

• Gençlik yıllarından kısaca bahseder misiniz? Müzik dışında ilgi duyduğu bir alan var mıydı?

• Müziğe olan ilgisi ilk olarak nasıl ortaya çıktı, onu kim bu alana yönlendirdi? Sonrasında müzik eğitime nerede ve kiminle başladı?

• Müziğe olan ilgisi ilk olarak nasıl ortaya çıktı, onu kim bu alana yönlendirdi? Sonrasında müzik eğitime nerede ve kiminle başladı?

• Yurtdışına gitme sürecini, yurtdışındaki eğitim ve orkestra şefliği deneyimlerini kısaca anlatır mısınız?

• Herhangi bir kurumda çalışmışlığı veya kendi evinde özel ders vermişliği var mıydı?

• Ankara ve İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde orkestra şefliğinin yanı sıra genel sanat yönetmenliği yaptığı bir dönem de olmuştu. O süreçten bahseder misiniz?

• Orhan beyin müzikalite anlayışı için neler söyleyebilirsiniz?

• Orhan beye göre ideal bir şef nasıl olmalıydı? İdol olarak gördüğü bir orkestra şefi var mıydı?

• Yönettiği eserler arasında çok zevk aldığı ya da yönetmeyi tercih etmediğini dile getirdiği bir eser var mıydı?

• Bir orkestra şefi olarak, opera yönetmenin senfonik bir eser yönetmeye göre çok farklı dinamikleri olduğunu biliyoruz. Kendisi, solistlerle çalışmanın zorluklarından veya kolaylıklarından bahseder miydi? Özellikle çalışmayı sevdiği solistler var mıydı?

• Yöneteceği bir operaya hazırlanma sürecinden bahseder misiniz? Bu süreçte nasıl bir yol izlerdi?

• Aktif bir icracı ve profesyonel bir orkestra şefi iken müzik yazarlığına olan ilgisi ve bu düşüncelerini kaleme alma sürecini anlatır mısınız? Onu müzik tarihi kitabı yazmaya teşvik eden başlıca sebepler nelerdi?

Ek 12 (Devam): Remziye Alper Tanrıkulu'na Sorulan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Soruları

- Kendisiyle nasıl tanıştınız?
- İş hayatı ve özel hayat dengesini kurmak birlikte çalıştığınız zamanlarda zor oluyor muydu?
- Size ithaf ettiği bir eseri var mıydı?
- Mesleğinin en verimli yıllarında acı bir trafik kazası sonucu vefat eden Tanrıkulu'nun gerçekleştirmeyi düşündüğü, yarım kalan başka bir eseri veya projeleri var mıydı?
- Aldığı ödüller nelerdir?

