T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK BEŞLERİ TARAFINDAN ÇOKSESLENDİRİLMİŞ OLAN TÜRKÜLERİN ARMONİ ANLAYIŞI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Server ACİM

HAZIRLAYAN
Ünsal DENİZ

Malatya-2015

T.C.

İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

TÜRK BEŞLERİ TARAFINDAN ÇOKSESLENDİRİLMİŞ OLAN TÜRKÜLERİN ARMONİ ANLAYIŞI BAKIMINDAN İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN
Prof. Server ACİM

HAZIRLAYAN
Ünsal DENİZ

Bu çalışma jürimiz tarafından, 27.11.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak Müzik Anabilim, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

1. Başkan: Prof. Dr. A. Metin KARKIN .....
2. Üye (Danışman): Prof. Server ACİM .....
3. Üye: Prof. Dr. Feridun MERTER .....
4. Üye: Yard. Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK .....
5. Üye: Yard. Doç. Dr. Barış TOPTAŞ .....

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun ..... tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KARAGÖZ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım "TÜRK BEŞLERİ TARAFINDAN ÇOKSESLENDİRİLMİŞ OLAN TÜRKÜLERİN ARMONİ ANLAYIŞI BAKIMINDAN İNCELENMESİ" başlıklı doktora tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- □ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- □ Tezim/Raporum sadece İnönü Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- □ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım taktirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tarih ve İmza

_____

Ünsal DENİZ

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu araştırma içerisinde Osmanlıca gazete ve dergilerde yer alan, tez konusu ile ilgili haberler ve yazıların bir kısmı, (Şekil-1, Şekil-7, Şekil-8, Şekil-9, Şekil-10, Şekil-11, Şekil-12, Şekil-14, Şekil-15 ve Şekil-16'da verilen Osmanlıca metinler) tez yazarı tarafından Latin alfabesine çevrilmiş, Ekler kısmında metinlerin tamamı verilmiştir. Ayrıca, Türk Beşleri'ne ait türkü çokseslemeleri notalarının bir araya getirlmesiyle, ilgili literatüre kaynak repertuvar oluşturulmuştur. Notaların temini konusunda başta Milli Kütüphane olmak üzere yardımlarını esirgemeyen kurum ve kişilere çok teşekkür ederim.

Bu araştırmanın her aşamasında ilgisini ve tecrübesini esirgemeyen, en önemlisi zamanının büyük kısmını araştırmaya ayıran değerli tez danışmanım Prof. Server ACİM'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tez izleme komitesinde yer alarak çok değerli görüş ve önerileri ile çalışmanın hazırlanmasına katkı sağlayan Prof.Dr. A.Metin KARKIN'a, müzikolojik yöntem konusunda yönlendirmeleri için Doç.Dr. Banu Mustan DÖNMEZ'e, araştırma yöntem ve teknikleri bakımından katkılarından dolayı Prof.Dr. Feridun MERTER'e, veri analizlerinin sayısal ortama aktarılmasındaki katkılarından dolayı Yrd.Doç.Dr. Mustafa YÜCEL'e, Türkçe yazım kuralları açısından katkı sağlayan Okt. Hasan ÇALDAK'a ve THM nazariyatı konusundaki katkılarından dolayı arkadaşım Öğr.Gör. Sinan HAŞHAŞ'a, dört yıllık çalışmam süresince sabır ve desteklerini esirgemeyen sevgili eşim Özgül DENİZ ve bana güç veren oğullarım Ege Sonat ve Kuzey'e teşekkürü bir borç bilirim.

Bu araştırma LaTeX ile hazırlanmıştır.

ÖZET

DENİZ, Ünsal. **"Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi"**, Doktora Tezi, Malatya, 2015.

Bu araştırmanın amacı, Türk Beşleri'nin koro düzeninde çokseslendikleri türkülerdeki armoni anlayışlarını ortaya koymak, belirlenen armoni anlayışıyla Cumhuriyet dönemindeki çağdaş çoksesli Türk müziğinin gelişim evrelerini ve Türk Beşleri'nin bu süreçteki rolünü ortaya çıkarmaktır. Ayrıca 'Musiki İnkılâbı' çerçevesindeki müziksel değişim/dönüşüm sürecinin Türk Beşleri'nin armoni anlayışlarını nasıl etkilediğini ve çokseslemesini yaptıkları koro düzenindeki türkülere nasıl yansıttıklarını ortaya koymaktır. Bu amaçla, toplum-kültür-sanat ilişkisi kapsamında müzik kültürü ve Türk müzik kültürü irdelenmiş, Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet Döneminde müzik alanındaki Batılılaşma çalışmaları incelenmiş, Türk Beşleri'nin yaşamları ve dönemin müziksel gelişmelerindeki rolleri araştırılmıştır. Bunun yanında Türk Beşleri tarafından çokseslendirilen otuz iki türkünün müziksel analizi yapılmıştır.

Bu araştırma, tarihi araştırma ve tarama modellerinin kullanıldığı nitel bir araştırmadır. Toplanan veriler, içerik analizleri yapılarak betimlenmiştir. Ayrıca elde edilen sayısal veriler SPSS 20 veri analizi yazılımı kullanılarak yüzde ve frekans gibi betimsel istatistikler tablolar ve grafikler şeklinde sayısal ortama aktarılmıştır.

Araştırmada, Türk müzik kültürünün tarihi köklerinin binlerce yıl öncesine dayandığı, Türklerin yaşadıkları her dönem ve coğrafyada müzik kültürlerini geliştirerek devam ettirdikleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki müziksel gelişmelerin, Cumhuriyet Dönemine yansıdığı, Musiki İnkılâbı çerçevesinde Türk Beşleri'nin önemli rolü bulunduğu gibi bulgulara ulaşılmıştır. Ayrıca, Türk Beşleri tarafından koro düzeninde çokseslemesi yapılan türkülerde, bestecilerin armoni anlayışları dönemin siyasi ideolojisinden, aldıkları müzik eğitiminden ve çağdaş dönem müzik akımlarından etkilendiği, kendilerine özgü tınısal akor yapıları oluşturmaya çalıştıkları, Anadolu'nun farklı yörelerinden seçtikleri türküleri çokseslendirerek, halk üzerinde birlik beraberlik ve aidiyet duyguları oluşturmak istedikleri, çokseslendirdikleri türkülerde, tonal ve modal unsurları kullandıkları, dikey ve yatay çokseslendirme yöntemlerini genellikle birlikte kullandıkları, pentatonik, tam ton, minör ve majör gibi dizi kalıplarını kendilerine has bir şekilde işledikleri gibi sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Beşleri, Türk Halk Müziği, Türk Müzik Kültürü, Armoni Anlayışı, Türk Müziğinde Çokseslilik, Musiki İnkılabı.

ABSTRACT

DENİZ, Ünsal. **"An Investigation of Folk Songs Made Polyphonic by Turkish Fives In Terms of Harmony Understanding"**, PhD Thesis, Malatya, 2015.

This research aims to present the harmony understanding of the Turkish Fives in their polyphonic folk songs in choir system, and through pre-determined harmony sense, reveal the developmental stages of Turkish contemporary polyphonic music during the Republic era and the role of the Turkish Fives in this process. This study also intends to show how the musical transformation process in the framework of 'Music Revolution' affected the harmony perception of the Turkish Fives and how they reflected this to the folk songs which they made polyphonic in choir system. To do so, music culture and Turkish music culture were examined in terms of society-culture-art relations, Westernization efforts in music during the Ottoman Empire and the Republican Era were studied, and the lives of the Turkish Fives and their roles in the musical developments of the era were investigated. Besides, thirty-two folk songs which were made polyphonic by the Turkish Fives were analysed musically.

This research is a qualitative study in which historical research and survey models were used. The collected data was depicted by content analysis. In addition, the numerical data obtained were digitized in the form of descriptive statistics, tables and graphs such as frequency and percentage by using SPSS 20 data analysis software.

The findings obtained through the study suggest that the historical roots of Turkish music culture goes back to thousands of years ago, and that Turks kept developing their musical culture in every period and geography they lived, and that the musical developments of the late Ottoman Empire period redounded up Republican era and that the Turkish Fives played an important role regarding Music Revolution. Furthermore, it can be inferred from the research findings that the harmony conception of the composers in the folk songs made polyphonic by the Turkish Fives through choir arrangement was influenced by the political ideology of the period, the music education they received and contemporary music movements of the period, and that the composers were trying to build unique tonal chord structures and wanted to create a sense of solidarity and belonging among people by making polyphonic the folk songs they chose from different regions of Anatolia; and that they used tonal and modal elements in these songs; and also that they often used vertical and horizontal polyphony methods together and performed the sequence patterns such as pentatonic, whole tone, minor and major in their own style.

Keywords: Turkish Fives, Turkish Folk Music, Turkish Music Culture, Harmony Understanding, Polyphony in Turkish Music, Music Revolution.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY . . . . . **ii**

BİLDİRİM . . . . . **iii**

ÖN SÖZ VE TEŞEKKÜR . . . . . **iv**

ÖZET . . . . . **v**

ABSTRACT . . . . . **vi**

ŞEKİLLER LİSTESİ . . . . . **xii**

TABLOLAR LİSTESİ . . . . . **xviii**

KISALTMALAR LİSTESİ . . . . . **xix**

TANIMLAR . . . . . **xx**

BÖLÜM I **1**

1 GİRİŞ **1**

1.1 Toplum-Kültür ve Sanat İlişkisi 2

1.2 Müzik ve Müzik Kültürü 8

1.2.1 Müzik Kültürü 12

1.2.2 Türk Müzik Kültürü 15

1.2.2.1 İslamiyet Öncesi Türk Müzik Kültürü 16

1.2.2.2 İslamiyet Sonrası Türk Müzik Kültürü 25

1.3 Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları 32

1.3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları 32

1.3.2 Atatürk'ün Müzik Üzerine Düşünceleri 38

1.3.3 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Politikaları ve Kurumlar 41

1.3.3.1 1920'li Yıllar 46

1.3.3.2 1930'lu Yıllar 83

1.4 Armoni Anlayışı 118

1.5 Türk Beşleri 131

1.5.1 Cemal Reşit Rey 135

1.5.1.1 Rey'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı 141

1.5.1.2 Rey'in Eserleri 148
1.5.1.3 Rey'in Aldığı Ödül ve Nişanlar 153
1.5.2 Hasan Ferid Alnar 154
1.5.2.1 Alnar'ın Bestecilik ve Armoni Anlayışı 163
1.5.2.2 Alnar'ın Eserleri 166
1.5.2.3 Alnar'ın Aldığı Ödül ve Nişanlar 169
1.5.3 Ulvi Cemal Erkin 169
1.5.3.1 Erkin'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı 172
1.5.3.2 Erkin'in Eserleri 174
1.5.3.3 Erkin'in Aldığı Ödül ve Nişanlar 176
1.5.4 Ahmed Adnan Saygun 176
1.5.4.1 Saygun'un Bestecilik ve Armoni Anlayışı 186
1.5.4.2 Saygun'un Eserleri 190
1.5.4.3 Saygun'un Aldığı Ödül ve Nişanlar 196
1.5.5 Necil Kazım Akses 197
1.5.5.1 Akses'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı 204
1.5.5.2 Akses'in Eserleri 209
1.5.5.3 Akses'in Aldığı Ödül ve Nişanlar 212
1.6 Araştırmanın Problemi 213
1.7 Araştırmanın Alt Problemleri 213
1.8 Araştırmanın Amacı 213
1.9 Araştırmanın Önemi 213
1.10 Araştırmanın Sayıltıları 214
1.11 Araştırmanın Sınırlıkları 215
1.12 İlgili Yayın ve Araştırmalar 216

BÖLÜM II 218

2 YÖNTEM 218
2.1 Araştırmanın Modeli ve Yöntemi 218
2.2 Verilerin Toplanması ve Analizi 220

BÖLÜM III 222

3 BULGULAR VE YORUM 222

3.1 Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum 222
3.2 İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum 222
3.3 Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum 226
3.4 Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum 228
3.4.1 Cemal Reşit Rey 229
3.4.2 Hasan Ferit Alnar 230
3.4.3 Ulvi Cemal Erkin 231
3.4.4 Ahmed Adnan Saygun 233
3.4.5 Necil Kazım Akses 234
3.4.6 Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri 235
3.4.7 Cemal Reşit Rey'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi 237
3.4.7.1 Niksarın Fidanları (Kalenin Bedenleri) 237
3.4.7.2 Tini Mini Hanım (Şeftali Ağaçları) 240
3.4.8 Hasan Ferid Alnar'ın Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi 244
3.4.8.1 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum 244
3.4.8.2 Tevenkte Üzüm Kara 248
3.4.8.3 Genç Osman 253
3.4.9 Ulvi Cemal Erkin'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi 256
3.4.9.1 Altı Türkü (Karışık Koro İçin) 256
3.4.9.1.1 Evlerinin Önü Mersin 257
3.4.9.1.2 Ferahi 262
3.4.9.1.3 Sen Kimin Canısın (Fincanı Taştan Oyarlar) . . . 265
3.4.9.1.4 Su Gelir Ark Uyanır 267
3.4.9.1.5 Keklik Türküsü 269
3.4.9.1.6 Yenge Kızın Bir Tane 271
3.4.9.2 Koro İçin On Türkü 273
3.4.9.2.1 Madımak 274
3.4.9.2.2 Deli Kız 279
3.4.9.2.3 Dirvana 283
3.4.9.2.4 Dondurmacı 285
3.4.9.2.5 Salına Salına 288
3.4.9.2.6 Nasihat 290
3.4.9.2.7 Biz Canları Güle Vermişiz 293

3.4.9.2.8 Yandım Çavuş 296
3.4.9.2.9 Dumanlı Dağlar 299
3.4.9.2.10 Sarı Gelin 301
3.4.10 Ahmed Adnan Saygun'un Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi 304
3.4.10.1 Koro İçin 6 Parça 305
3.4.10.1.1 Sille Türküsü 306
3.4.10.1.2 Ak Koyun 309
3.4.10.1.3 Bebek 314
3.4.10.1.4 Yavuz Geliyor 317
3.4.10.1.5 Eğin Türküsü (Kevengin Yollarında) 321
3.4.10.1.6 Altun Yüzük 324
3.4.11 Necil Kazım Akses'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi 328
3.4.11.1 Halk Türküleri Üzerine 5 Koro Parçası 328
3.4.11.1.1 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası) 329
3.4.11.1.2 Eli Elekli Gelin 333
3.4.11.1.3 Koyunu Hor Eyledim 335
3.4.11.1.4 Tutam Yar Elinden 337
3.4.11.1.5 Gelin Havası 339

BÖLÜM IV 341

4 SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 341
4.1 Cemal Reşit Rey'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı 343
4.2 Hasan Ferid Alnar'ın Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı 346
4.3 Ulvi Cemal Erkin'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı 348
4.4 Ahmed Adnan Saygun'un Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı . . . 350
4.5 Necil Kazım Akses'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı 353

KAYNAKLAR 358

EKLER 374

ŞEKİLLER LİSTESİ

1 Muallim, 10 Ağustos 1332, s. 58 31
2 Yönetken (1922a), “Bugünkü Mûsikîmiz”, Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s. 93. 54
3 Yönetken (1922a), “Bugünkü Mûsikîmiz”, Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s. 93. 55
4 Yönetken (1922a), “Bugünkü Mûsikîmiz”, Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s.94) 55
5 Yönetken (1922b), “Yarınki Mûsikîmiz”, Yarın Dergisi, (20 Nisan 1922), s. 37. 56
6 Yönetken (1924), “Millî Mûsikî”, Darülelhan Mecmuası, (1 Haziran 1924) s. 130. 57
7 Asaf ve Asaf (1925), “Musikimiz Hakkında Bir Rapor”, Muallimler Birliği Dergisi, Sayı 5, s. 226. 61
8 Halk Bilgisi Mecmuası (1928), ‘İstanbul Konservatuvarı’, Sayı: 1, s. 177. . . 65
9 Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 68. 67
10 Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 69. 68
11 Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 70. 69
12 Halk Bilgisi Mecmuası (1928), “İstanbul Konservatuvarı”, Sayı: 1, s. 177. . . 70
13 Cumhuriyet Gazetesi, 29 Eylül 1928 75
14 Ali Rıfat, “Fenn-i Mûsikî”, Malumat Gazetesi, (11 Mayıs R. 1311/M. 1895) Sayı: 1, s. 10. 79
15 Ali Rıfat, “Fenn-i Mûsikî”, Malumat Gazetesi, (11 Mayıs R. 1311/M. 1895) Sayı: 1, s. 10. 79
16 Halk Bilgisi Mecmuası, (1928), ‘İstanbul Konservatuvarı’, Sayı: 1, s. 177, Ankara. (Kaynak: Milli Kütüphane, Süreli Yayınlar Bilgi Sistemi). 80
17 Hakimiyeti Milliye, 1 Aralık 1929 81
18 Hakimiyeti Milliye, (3 Aralık 1929) 82
19 Hakimiyeti Milliye, 6 Kasım 1931. 85
20 Hakimiyeti Milliye, 6 Kasım 1931 85
21 Vakit Gazetesi, 23 Mart 1931. 86

22 Akşam Gazetesi, 9 Eylül 1932 89
23 Hakimiyeti Milliye Gazetesi, (9 Kasım 1933). 93
24 Vakit Gazetesi, 2 Kasım 1934 94
25 Akşam Gazetesi, 8 Kasım 1934 96
26 Hakimiyeti Milliye Gazetesi, 25 Kasım 1934 100
27 Belge, "Bayönder-Taşbebek", Ulus Gazetesi, 30 Aralık 1934 101
28 Karaosmanoğlu, İkdam Gazetesi, (26 Haziran 1922) s.2 139
29 Süs, 'İhtiyarların Türküsü', 8 Aralık 1923 s.5 158
30 Süs, 'İhtiyarların Türküsü', 8 Aralık 1923 s.6 159
31 Türk Beşleri'nin Toplam Eser Sayılarının Yüzdelik Grafiği 228
32 Cemal Reşit Rey'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği 230
33 Hasan Ferid Alnar'ın Eserlerinin Yüzdelik Grafiği 231
34 Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği 232
35 Ahmed Adnan Saygun'un Eserlerinin Yüzdelik Grafiği 234
36 Necil Kazım Akses'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği 235
37 Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri Yüzdelik Grafiği 236
38 Niksarın Fidanları TRT notası. 237
39 Niksarın Fidanları: Örnek - 1a 238
40 Niksarın Fidanları: Örnek - 1b 238
41 Niksarın Fidanları: Örnek - 2 239
42 Niksarın Fidanları: Örnek - 3 239
43 Şeftali Ağaçları TRT notası. 240
44 Şeftali Ağaçları: Örnek - 1a 241
45 Şeftali Ağaçları: Örnek - 1b 241
46 Şeftali Ağaçları: Örnek - 2 241
47 Şeftali Ağaçları: Örnek - 3 242
48 Şeftali Ağaçları: Örnek - 4 242
49 Şeftali Ağaçları: Örnek - 5 243
50 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum TRT notası. 244
51 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 1 245
52 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 2a 245
53 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 2b 246
54 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 3 246
55 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 4 247
56 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 5 247

57 Tevekte Üzüm Kara TRT notası. 248
58 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 1 249
59 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 2a 249
60 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 2b 250
61 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 3a 250
62 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 3b 250
63 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 4 251
64 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 5 251
65 Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 6 252
66 Genç Osman TRT notası. 253
67 Genç Osman: Örnek - 1 254
68 Genç Osman: Örnek - 2 255
69 Genç Osman: Örnek - 3 255
70 Evlerinin Önü Mersin TRT notası. 257
71 Evlerinin Önü Mersin TRT: Örnek -1a. 258
72 Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 1b 258
73 Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 2 259
74 Evlerinin Önü Mersin:Örnek - 3 259
75 Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 4 260
76 Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 5 261
77 Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 6 261
78 Ferahi-Feraye TRT notası. 262
79 Ferahi-Feraye:Örnek - 1a 263
80 Ferahi: Örnek - 1b 263
81 Ferahi: Örnek - 2 264
82 Ferahi: Örnek - 3 264
83 Fincanı Taştan Oyarlar türküsü TRT notası. 265
84 Sen Kimin Canısın: Örnek - 1 266
85 Sen Kimin Canısın: Örnek - 2 266
86 Su Gelir Ark Uyanır türküsü TRT notası. 267
87 Su Gelir Ark: Örnek - 1 268
88 Su Gelir Ark Uyanır: Örnek - 2 268
89 Keklik İdim Vurdular türküsü TRT notası. 269
90 Keklik Türküsü: Örnek - 1a 270
91 Keklik Türküsü: Örnek - 1b 270

92 Keklik İdim Vurdular: Örnek - 2 270
93 Yenge Kızın türküsü TRT notası. 271
94 Yenge Kızın Bir Tane: Örnek - 1 272
95 Yenge Kızın Bir Tane: Örnek - 2 272
96 Madımak Oylum Oylum TRT notası. 274
97 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 1a 275
98 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 1b 275
99 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 2 276
100 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 3 276
101 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 4 276
102 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 5 277
103 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 6 278
104 Madımak Oylum Oylum: Örnek - 7 278
105 Deli Kız Sinin Geliyor TRT notası. 279
106 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 1 280
107 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2a 280
108 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2b 280
109 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2c 281
110 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2d 281
111 Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 3 282
112 Dirvana Vurdum Uçti TRT notası. 283
113 Dirvana: Örnek - 1 284
114 Dondurmam Buz TRT notası. 285
115 Dondurmacı: Örnek - 1 286
116 Dondurmacı: Örnek - 2 287
117 Salına Salına Suya Gidersin TRT notası. 288
118 Salına Salına: Örnek - 1) 289
119 Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim TRT notası. 290
120 Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim: Örnek - 1 291
121 Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim: Örnek - 2 292
122 Biz Canları Güle Vermişiz TRT notası. 293
123 Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 1 294
124 Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 2 295
125 Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 3 295
126 Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 4 296

127 Yandım Çavuş TRT notası. 297
128 Yandım Çavuş: Örnek - 1 298
129 Yandım Çavuş: Örnek - 2 298
130 Yandım Çavuş: Örnek - 3 298
131 Başı Pare Pare Dumanlu Dağlar TRT notası. 299
132 Dumanlu Dağlar Örnek - 1 300
133 Erzurum Çarşı Pazar TRT notası. 301
134 Sarı Gelin: Örnek - 1a 302
135 Sarı Gelin: Örnek - 1b 302
136 Sarı Gelin: Örnek - 2a 302
137 Sarı Gelin: Örnek - 2b 302
138 Sarı Gelin: Örnek - 3 303
139 Sarı Gelin: Örnek - 4 304
140 Sarı Gelin: Örnek - 5 304
141 Sille Türküsü: Örnek - 1 306
142 Sille Türküsü: Örnek - 2 307
143 Sille Türküsü: Örnek - 3 308
144 Sille Türküsü: Örnek - 4 308
145 Ak Koyun Meler Gelir TRT notası. 309
146 Ak Koyun: Örnek - 1a 310
147 Ak Koyun: Örnek - 1b 310
148 Ak Koyun: Örnek - 2 311
149 Ak Koyun: Örnek - 3 311
150 Ak Koyun: Örnek - 4 312
151 Ak Koyun: Örnek - 5 312
152 Ak Koyun: Örnek - 6 313
153 Ak Koyun: Örnek - 7 313
154 Ak Koyun: Örnek - 8 314
155 Bebek: Örnek - 1 315
156 Bebek: Örnek - 2 315
157 Bebek: Örnek - 3 316
158 Yavuz Geliyor TRT notası. 317
159 Yavuz Geliyor: Örnek - 1 318
160 Yavuz Geliyor: Örnek - 2 318
161 Yavuz Geliyor: Örnek - 3 319

162 Yavuz Geliyor: Örnek - 4 319
163 Yavuz Geliyor: Örnek - 5 320
164 Yavuz Geliyor: Örnek - 6 320
165 Kevengin Yollarında TRT notası. 321
166 Kevengin Yollarında: Örnek - 1a 322
167 Kevengin Yollarında: Örnek - 1b 322
168 Kevengin Yollarında: Örnek - 2 322
169 Kevengin Yollarında: Örnek - 3 323
170 Altın Yüzük Var Benim TRT notası. 324
171 Altun Yüzük: Örnek - 1a 325
172 Altun Yüzük: Örnek - 1b 325
173 Altun Yüzük: Örnek - 2 325
174 Altun Yüzük: Örnek - 3 326
175 Altun Yüzük: Örnek - 4 326
176 Altun Yüzük: Örnek - 5 327
177 Altun Yüzük: Örnek - 6 327
178 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası) TRT notası. 329
179 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1a 330
180 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1b 331
181 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1c 331
182 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 2 332
183 Eli Elekli Gelin TRT notası. 333
184 Eli Elekli Gelin: Örnek - 1a 334
185 Eli Elekli Gelin: Örnek - 1b 334
186 Eli Elekli Gelin: Örnek - 2 334
187 Koyunu Hor Eyledim: Örnek - 1 335
188 Koyunu Hor Eyledim: Örnek - 2 336
189 Tutam Yar Elinden TRT notası. 337
190 Tutam Yar Elinden: Örnek - 1 338
191 Tutam Yar Elinden: Örnek - 2 338
192 Tutam Yar Elinden: Örnek - 3 339
193 Gelin Havası: Örnek - 1 339
194 Gelin Havası: Örnek - 2 340
195 Gelin Havası: Örnek - 3 340
196 Armoni Anlayışı Açısından Türk Beşleri'nin Eserlerinin Analizi 357

TABLOLAR LİSTESİ

1 Türk Beşleri'nin Toplam Eser Sayıları ve Oranları 228
2 Cemal Reşit Rey'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları 229
3 Hasan Ferid Alnar'ın Eserlerinin Yüzdelik Oranları 231
4 Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları 232
5 Ahmed Adnan Saygun'un Eserlerinin Yüzdelik Oranları 233
6 Necil Kazım Akses'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları 235
7 Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri Sayıları ve Oranları 236

KISALTMALAR LİSTESİ

GTHM : Geleneksel Türk Halk Müziği

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

THM : Türk Halk Müziği

TBMM : Türkiye Büyük Millet Meclisi

MMM : Musiki Muallim Mektebi

MEB : Milli Eğitim Bakanlığı

CHP : Cumhuriyet Halk Partisi

TANIMLAR

Çoksesleme: Tek sesli olarak yazılmış bir müzik eserine, güzel bir duyuş ve ahenk yaratacak şekilde kurallı olarak başka seslerin eklenmesi.

Çokseslilik: ”Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa’da orta çağdan günümüze uzanır. 11. yüzyıldan başlayarak gelişen çokseslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çokseslilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çokseslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir” (Say, 2002: 135).

Tonal: “*Fr*. Tonaliteye ait, tonalite ilkelerine uygun tüm müzik teknikleri” (Uluç, 2002: 182).

Tonik: Majör ya da minör bir tonun, birinci derecesine verilen isim. Eksen.

Donanım: Bir müzik eserinin başlangıcında, anahtardan sonra gelen ve eserin aldığı değiştirici işaretler ile ölçü biriminin yazıldığı bölüm.

Modalite: “(Fr.). Modların kullanıldığı müzik sistemi. Bir eserde kullanılan moda göre belirlenen nitelik. Modalite, Avrupa müziğinin tonaliteye yönelmesinde temel işlev görmüştür” (Say, 2002: 351).

Monodik: Tek sesli.

Kromatizm: Kompozisyonda kromatik diziyi kullanmak” (Say, 2002: 351).

BÖLÜM I

1 GİRİŞ

Atatürk'ün askeri ve siyasi önderliğinde kurulan yeni Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun daha ilk yıllarından itibaren, kültürel açıdan yüzünü Batı'ya dönmeyi tercih etmiştir. Atatürk ve onun ideolojisini benimseyen dönemin siyasi kadroları, bu anlamda ülkede her alanda Batı'nın örnek alındığı kurumlar ve inkılaplarla Cumhuriyeti güçlendirmek istemiştir. Bu düşünceyle yapılan inkılapların en önemlilerinden biri, günümüzde dahi sıklıkla gündeme gelen "Musiki İnkılâbı"dır. Güçlü bir ulus devleti kurmanın, kültürel altyapısı zengin ve güçlü bir halk ile temellendirileceğine inanan cumhuriyetin kurucu kadrosu, doğrudan ve dolaylı olarak bu alana yönelmeyi ihmal etmemiştir.

Bir ulusun en önemli kültürel zenginliklerinden birisi de müziktir. Atatürk ve Cumhuriyetin kurucu kadrolarına göre, Osmanlı ile bağları koparmada en etkin kültürel alanlardan birisi olarak müzik görülmüştü. Onlara göre, Osmanlı'dan miras kalan müzik, yeni cumhuriyeti ve onun medeni halkını temsil edecek düzeyde değildi. Bu yüzden hem milli hem de Batı'lı olabilecek bir müzik gerekliydi ve bu müzik de Anadolu'da halkın içinde bulunan halk şarkılarıydı. Fakat bu halk şarkılarının teksesli yapısı, Batı'nın çoksesli müziğiyle kıyaslandığında, yine Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı'lı yüzünü gösterecek durumda görülmemiştir. Bu düşünceden hareketle, halk şarkıları uzman kişiler tarafından toplanacak ve toplanan şarkılar Batı'nın tekniği kullanılarak, çağdaş Türk müziği bestecileri tarafından çokseslendirilecekti. Buna paralel olarak halkın da Batı müziğine alıştırılması ve benimsetilmesi için eğitilmesi planlanmıştır. Bu kapsamda en büyük görev yurt dışında bestecilik öğrenimi gören çağdaş Türk müziği bestecilerine düşmüştür. Bu anlamda ilk kuşak Türk bestecileri olarak ve Türk müzik tarihinde 'Türk Beşleri' olarak anılan besteciler, hem halkın müzik eğitimi görevini hem de Anadolu'dan toplanan halk melodilerini çokseslendirme görevini üstlenmiştir.

Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri, devletin sanat ile ilgili resmi kurumlarında aldıkları önemli görevlerin yanında, Anadolu'nun dört bir köşesinden toplanan halk şarkılarını, Batı'nın teknikleriyle fakat kendi armoni anlayışlarına göre çokseslendirmişlerdir. Türk Beş-

leri'nin, türküleri çokseslendirirken hangi yöntemleri kullandıkları ve bu yöntemlerin Türk müziğine uygun olup olmadıkları, günümüzde tartışılmaya ve incelenmeye devam eden konulardır. Zira bu konuda pek çok akademik çalışma yapılmış, fakat bu çalışmaların büyük bir bölümü, daha çok eserlerin dikey ya da yatay çokseslendirme yöntemleri bakımından analizini içermektedir. Bu türlü analizler, eserlerin analitik yapısını ve nasıl üretildiğini ortaya çıkarabilir, fakat bu eserlerin hangi kültürel ortam içerisinde, hangi siyasi ve iktisadi ortamda ve neden üretildikleri gibi önemli sorulara cevap vermekte yetersiz kalabilir.

Söz konusu milli Türk müziği olduğunda, Cumhuriyet tarihinin ilk kuşak Türk bestecileri ve sonraki kuşakların öğretmenleri konumunda olan Türk Beşleri, önemini korumaktadır. Dolayısıyla eğer milli bir müzikten bahsedilecekse bu müziğin; tarihi, siyasi, kültürel, ekonomik, coğrafik ve bilimsel dayanaklarının olması önemlidir. Bunun yanında toplumda aidiyet ve birlik beraberlik duygularına hitap edebilmeli, toplumun her katmanında kabul görmeli ve uluslararası platformda toplumu temsil edebilmelidir. Bütün bu unsurlar, müziğin milli bir kimlik kazanmasında önemli etkenlerdir. İşte bu yüzden, geçmişe ait müziksel eserler incelenirken, bu dayanaklar ihmal edilmemeli, sadece analitik analizlerle yetinilmemelidir. Dolayısıyla Türk Beşleri, bu milli kimliği göz önünde bulundurarak ve kendilerine özgü armoni anlayışlarıyla pek çok eser vücuda getirmişlerdir. Bu çalışma Türk Beşleri'nin eserleri içerisinde koro düzeninde çokseslendirmesini yaptıkları türkülerin Armoni anlayışı bakımından incelenmesini kapsamaktadır. Bu kapsamda toplum-kültür-sanat ilişkisinden hareketle Türk müzik kültürünün ana hatlarına değinmek yararlı olacaktır.

1.1 Toplum-Kültür ve Sanat İlişkisi

Toplumun temel yapı taşı olan varlık; birey, yani insandır. Birey olarak insanlar ortak gereksinim ve şartlarda bir araya gelerek toplumu oluştururlar. Toplum, "Sosyal gereksinimlerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıda insanın oluşturduğu bir birlikteliktir" (Fichter: 2002: 79). Birlikte yaşamanın şartlarını da yine toplumun temel yapı taşı olan insan belirler. Birey olarak insanın; nasıl giyindiği, hangi dili konuştuğu, hangi dini benimsediği, hangi araç ve gereçleri kullandığı, gelenek ve görenekleri, nasıl beslendiği, nasıl barındığı, nasıl yönettiği/yönetildiği, sanatı ve yaşam alanı (yaşadığı coğrafya) gibi özellikleri de toplum olarak var olma kriterlerinin temel unsurlarıdır. Toplum, bu unsurlar etrafında toplanarak bir araya gelir ve varlığını ortaya koyar. Ayrıca insan, hayatındaki deneyimlerini de topluma ve toplumda yaşayan bireylere ayrı ayrı yansıtır. "Toplum, insanın doğa ile ilişkisinden hareketle toplum yaşamında karşılaştığı deneyimlerin bir sentezidir.

Toplum, yaşayan canlı bir organizmadır. Bu nedenle yalnızca ne oldukları değil, nasıl olduklarına da cevap aranmalıdır" (Gökçe, 2004: 18). Nasıl oldukları sorusunun cevabı ise toplumun karakteristik yapısını oluşturan unsurlar incelenerek verilebilir.

Her toplumun kendine özgü bir karakteristik yapısı vardır. Bu karakteristik yapı içerisinde en belirgin olarak gözlemlenebilen unsurlardan birisi de, o toplumun sanatı ve sanat eserleridir. "Yalın ve özlü anlamıyla sanat, duygu, düşünce, izlenim ve tasarımları, belli yaşantı, durum, olgu ve olayları, belirli amaç, yöntem ve (araç) gereçlerle, belirli özgünlük ve güzellik anlayışlarına göre işleyip anlatan estetik bir bütündür" (Uçan, 1996: 180). "Sanat da tıpkı bilgi gibi, belli bir görüşün ürünüdür" (Kaplan, 2008: 26). Çünkü sanat, insan tarafından toplumun yaşam pratikleri içerisinde ortaya çıkar ve ürünlerini verir. Ortaya çıkan bu ürünleri sanat eserleri olarak tanımlayabiliriz. Bu sanat eserlerine örnek olarak şiir, heykel, resim ve müzik gibi estetik bir bütün oluşturan, birey olarak insan ve insanın oluşturduğu toplumun duygularını etkileyen ürünleri gösterebiliriz. Bu ürünlerin dışında insanın kendisi de sanatın bir malzemesi olmuştur.

> İnsan tabiat karşısında bir varlık, bir duruş sergilemek ve bunu ispat etmek kaygısı ile sanatı yaratırken aynı zamanda onun vazgeçilmez malzemesi de olmuştur.
>
> Heidegger'in, "varlığın sözle kurulmasıdır" şeklinde tanımladığı şiirin, hammaddesi de insandır. Şair ya da sanatkâr insanı hayatın içinden alıp, şiir katına taşırken onu kendi kültürünün belirlediği ideal insana yaklaştırır. Şüphesiz bunda kendi tasarrufu, imgelemi de önemlidir. (Feyzioğlu, 2006: 111)

Bu kapsamıyla sanatın insan üzerindeki etkisini belirli bir kültür yapısı içerisinde işlevsel olduğundan bahsetmek mümkündür. Zira her kültürün belirlediği ideal insan ya da ideal sanat anlayışı farklılık gösterebilir. Dolayısıyla sanat ürünlerinin birey ya da topluma etkileri, incelenen kültür yapısının kendi iç dinamikleri çerçevesinde ele alınması önemlidir denebilir. Bu anlamıyla yalnızca sanat ürünleri toplumu etkilemez, toplumun yapısı da sanat ürünlerini etkileyebilir. Sanat eserleri, içinde üretildikleri toplumun izlerini taşır ve kültürel yapılarına ait ipuçları verir. Bu anlamıyla sanat, toplumun kültürel yapısı içerisinde toplumun ve birey olarak insanın yaşam pratiklerine ve değer yargılarına göre oluşur, değişir ve gelişir diyebiliriz.

Her toplum zaman içerisinde değişip gelişebilir. Değişim ve gelişimin boyutlarından birisi de sanat alanındaki değişim ve gelişimlerdir. Sanat alanındaki değişim ve gelişimler gözlemlenebilir. Çünkü "Sanat toplumsal bir yapının ürünüdür; toplumsal yapıya bağlı olarak ortaya çıkar, gelişir ve değişir" (Güllülü, 1994: 6). Buradan hareketle bir sanat dalına ait yapıtlar incelenirken ya da anlamaya çalışılırken ait olduğu toplumun; tarihi, toplumsal

yapısı, siyasi yapısı, ekonomik durumu, inançları, diğer dünya toplumlarıyla ilişki ve etkileşimleri, coğrafi konumu, bilim ve teknolojideki gelişmeleri, gelenek-görenekleri ve kültür/altkültür yapısı da göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Paralel bir şekilde sanat eserlerinin de toplum üzerindeki etki ve işlevleri de toplumun yapısını anlamada bize ipuçları verebilir. "Toplumsal yapıyı bilmeden bir toplumun sanatını anlamak ve açıklamak ne denli olanaksızsa, sanatsal yaratıların toplumsal işlevini çözümlemeden sanatın toplumsal yapı ve toplumsal değişme üzerindeki etkilerini saptamak ve değerlendirmek de olanaksızdır. Çünkü her sanatsal yaratı belli bir toplumsal-tarihsel ortamda ortaya çıkar" (Güllülü, 1994: 6-7). Bu anlamıyla sanatın içinde oluştuğu toplumdaki değişim ve gelişimlerin tarihsel sürecinin incelenmesi önemlidir.

Başka bir görüşe göre de "Genellikle toplumların karakteristiklerini tarihi olaylar değil, kültürel unsurlar meydana getirmektedir" (Çetin, 1996: 16). Burada kültür kavramının ve toplum hayatı içerisindeki öneminin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bir toplumun yapısını ve karakteristik özelliklerini, yani diğer toplumlarla olan benzerlik ve farklılıklarını anlamamıza yardım eden en önemli kavramlardan birisi "kültür"[1] kavramıdır. "Kültür[2] kavramı çoğunlukla bir insan toplumunun duygu, düşünce ve yargı birliğini sağlayan sosyal değerlerin tümü olarak ele alınmaktadır. Kültürün bu anlamı, gelenek, görenek, düşünce ve sanat değerleri gibi bir toplumun bütün sanat değerlerini kapsar" (Çetin, 1996: 11-12). Bir sosyolog olan Hiller; "...kültür, bir toplumun inanç ve düşünce sistemleri, zanaatı, sanatı, yaşama şekilleri, gelenekleri, toplumca belirlenen davranış şekilleridir" tanımını yaparken, görece kuşatıcı bir içerik belirlemesinde bulunmayı denemektedir" (Kantarcıoğlu, 1990: 3).

Kültür ile ilgili çok fazla tanım bulunmaktadır:

> Bu yüzden, birçok tanımla birlikte, kültür için şu tanımlar ileri sürülmüştür. "Geleneksel fikirler ve bunlara bağlı olan değerler", "öğrenilmiş davranışların bir bütün olarak nesilden nesile aktarılması", "paylaşılan semboller ve anlamları", "bir grubun davranışlarında önceden tahmin edilebilir ve belirli farklılıklara yol açan deneyimler", "davranışları bir sisteme oturtan fikir, uygulama, norm ve anlamlar bütünü", "kendini oluşturan parçalar üzerinde kapsamlı bir etkiye sahip olan bir üst düzen", "birbirleriyle ilişki içinde ve birbirlerine karmaşık bir biçimde bağlı olan parçalardan oluşmuş sistem" ve bilişsel programlama veya yazılım. (Kağıtçıbaşı, 2000: 36)

[1] Kültür: İng. culture. Bir halkın ya da bir toplumun özdeksel ve tinsel alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü : Yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel gereksemelerin elde edilmesi için kullanılan her türlü araç gereç; uygulanan teknikler; düşünceler, beceriler, inançlar, geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum, davranış ve yaşama biçimlerinin topu. www.tdk.gov.tr (01.12.2014).

[2] "Kültür: (Os. Hars, Fr. Culture, Al. Kultur, İng. Culture, İt. Cultura) İnsansal doğa . . . Kültür, insanın belli bir ereğe göre meydana getirdiği üretimin tümüdür. İnsan doğayı üretirken kendi kendisini de üretir. Kültür, bütün bu üretimin toplamıdır ki ilkel doğanın karşısına yepyeni bir doğa, insansal bir doğa koyar. (Hançerlioğlu, 1982: 231-232).

Kültürün, topluma ait değer yargılarını sonraki kuşaklara aktarması gibi önemli bir işlevi de vardır. "Kültür, tarih boyunca toplumda yaratılan bütün maddi ve manevi değerler; bu değerlerden yararlanılması ve bu değerlerin gelecek kuşaklara aktarılması olarak tanımlanabilir" (Rosenthal, Yudin, 1972: 281). "Bir toplumun geçmişten aldığı ve geleceğe aktardığı değerler bütünü olarak kültür, toplumsal yaşamın birikimidir. Toplumların geçmişten gelerek geleceğe uzanan süreci içinde sürekliliği sağlayan kültür, toplumların içinde bulundukları koşullara ve gelişmişlik düzeylerine göre de değişkenlik gösterir ve zamanla göreliliğini ortaya koyar" (Çetin, 1996: 13). Günümüzde de toplumlar kendilerini, kültürlerindeki öz ile göstermeye ve varlıklarını ortaya koymaya çalışmaktadır. Her toplumun kendine özgü oyunları, müzikleri, görgü kuralları, dini yaşayışları, ibadet şekilleri gibi kültürel unsurları vardır. Bu unsurlar aynı zamanda toplumu diğerlerinden ayıran ya da yaklaştıran unsurlardır.

"Kültür kavramını günümüzdeki anlamına yakın bir biçimde ise 17. Yüzyılda yaşayan doğal hukuk düşünürü Samuel von Pufendorf kullanmıştır. Ona göre kültür, doğaya karşıt ve belli bir toplumsal bağlam içinde ortaya çıkan tüm insanların eserleridir. 18. yüzyılın sonlarında ünlü Alman filozofu Kant da kültürü, aynı anlamda, insanın -kendi rasyonel ve mantıklı özünden dolayı- özgürce hayata geçirebileceği amaçların ve ideallerin tümü olarak tanımlamıştır" (Özkul, 2008: 19). Bu tanımlamada da kültürü oluşturan insanın bu oluşumdaki etki ve etkinliğini anlamak mümkündür. Güvenç, kültürü bilimsel anlamda "...toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi manevi her şeyden oluşan karmaşık bütündür" (2002: 14), şeklinde tanımlamıştır.

> Bununla birlikte, esasen Aydınlanma çağında oluşan kültür kavramının gerçek mucidi ünlü Alman filozofu Herder'dir. O, kültür kavramını ilk olarak, bütün tekil anlamlarından kurtarıp, bilinçli bir ayrımla, kültürleri kastetmek üzere kullanmıştır. Ona göre, kültür bir ulusun, bir halk ya da topluluğun yaşam tarzıdır. Herder'in söz konusu kültür kavrayışı, kültüre tarihsel bir boyut kazandırırken, günümüz kültür görüşüne çıkan yoldaki en önemli kilometre taşını oluşturur. (Özkul, 2008: 19)

"Genel olarak *kültür* bir bütündür. İnsanın yarattığı her şey bu bütün içinde yer alır. İster maddi ve manevi ister olgusal ve kavramsal olsun, insanın oluşturduğu her şey bu bütün içinde kapsanır. Bu bağlamda insan etkinliğinin her ürünü ve ürünle sonuçlanan her etkinlik süreci *kültür*dür" (Uçan, 2000: 9). Bu tanımlama ile de kültürü, insanın toplum yaşamı içerisinde bir ürün verme süreci olarak da görebiliriz.

Bu tanımlardan yola çıkarak sanat ve kültür kavramlarını birbirinden ayırmanın mümkün olmadığı sonucuna varmak mümkün olabilir. Çünkü "Kültür toplumsal bir olgu olduğu kadar, sanatsal yönü de ağır basmaktadır. Genel boyutları ile sanat kültürün içinde yer alır ve

kültürün özelliklerine göre biçimlenir" (Çetin, 1996: 14-15). Bununla birlikte "19. Yüzyılın sonlarına gelindiğinde, antropolog E.B. Taylor 1871 yılında kültürü; "bilgileri, inançları, sanatı, ahlâkı, yasaları, gelenekleri ve bir toplumun üyesi olarak insanın edindiği bütün öteki eğilim ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün" olarak tanımlamıştır" (Özkul, 2008: 19). Ayrıca Taylor kültürü; "Toplumun bir parçası olan insanın sonradan kazandığı yetenekler, gelenekler, alışkanlıklar, sanat, hukuk, inançlar, ahlak ilkeleri, bilgi gibi unsurların oluşturduğu bir bütündür" (Özkul, 2008: 25-26), diyerek de tanımlamıştır. Bu anlamda sanat ve sanatın bütün alanlarıyla birlikte sanat eserlerinin, kültür içindeki önemi ve etkisini vurgulamak yanlış olmayacaktır.

"Çağdaş kültür kavramına gelince, felsefi anlamda aydınlanmacı, sosyolojik anlamda ise modern batı medeniyetinin kendini diğer toplumlardan ayrı ve üstün görme ülküsüne dayandırdığı bir yaklaşım içermektedir. Buna göre Batı medeniyeti ve kültürü gelişmiş ve uygar olarak kabul edilir; Batı kültürü dışındakiler ise ilkel kültür içinde sayılır" (Özkul, 2008: 30). Burada Batı medeniyetinden kasıt Avrupa'dır.

"Bütün toplumlarda "etnosantrizm"[3] adı verilen kendini yüceltme ve merkeze koyma eğilimi vardır" (Budak, 2006: 8). Etnosantrizm kavramını ilk kez sosyoloji alanında kullanan kişi William Graham Sumner'dır. Sumner, 1906 yılında yazdığı Folkways isimli kitabında bu kavramı şöyle tanımlamıştır: "Etnosantrizm, kişinin kendi grubunu, her şeyin merkezine alma görüşünün teknik adıdır ve bütün diğer grupları bu görüşe göre derecelendirir ve sınıflandırır" (Sumner, 1906: 13).[4] Bu görüşe göre her toplum; dinlerin en kutsalına, ırkların en safına, en yüksek kültür düzeyine sahip oldukları gibi bir düşünce içerisindedir. Bu kapsamda "Gelişme ve uygarlık söz konusu olduğunda da, dünyada tek bir uygarlığın var olduğu, onun da Avrupa uygarlığı olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla, tarih ve uygarlık anlayışında Avrupa tek merkez olarak ön plana çıkmakta ve kabul görmektedir" (Budak, 2006: 8). Bu görüş günümüzde kısmen de olsa geçerliliğini korumaktadır.

Ziya Gökalp'e göre ise Fransızcadaki "culture' kelimesinin iki anlamı vardır. Bu iki

[3]"etnosantrizm (ethnocentrism) Bazen karşılaştırmalı yöntemin ilk günahı şeklinde nitelenen etnosantrizm, başka toplumları bir toplumun kendine özgü kültürel varsayımlarından ya da yanlılığından yola çıkarak incelemeyi ve bu çerçevede yargılarda bulunmayı anlatan bir terimdir. Etnosantrizm genellikle, bir şeyin başka toplumlardaki yapılma biçiminin, aynı şeyin kendi toplumundaki yapılma biçiminden daha geri olduğunu varsayar. Sosyologlar, başka kültürlerin pratiklerini o toplumların bağlamında analiz etmeye, ancak şeylerin düzenlenmesinin tek bir doğru yolu bulunduğu önyargısından kurtulduktan sonra başlayabilirler. Etnosantrizmden kaçınma, yirminci yüzyıla girilirken sosyal antropolojinin ve karşılaştırmalı sosyolojinin başlıca özelliklerinden birisi haline gelmiştir" (Marshall, 2003: 219).

[4]http://www.gutenberg.org (04.08.2015), internet sitesinden HTML olarak görüntülenmiştir.

farklı anlamı açıklarken Arapça kökenli 'hars'[5] ve 'tehzib'[6] sözcüklerini kullanmıştır. "Hars ile tehzib arasında ise iki önemli fark vardır. Hars demokratik, tehzib ise aristokratik bir niteliğe sahiptir. Ayrıca hars ulusal, tehzib ise uluslararasıdır" (Arslan, 2005: 16).

Budak, Ziya Gökalp'in görüşlerini Turan'dan şu şekilde aktarmıştır; "...'düzeltme, temizleme, yetiştirme, bir işte hız kazanma' anlamına gelen 'tehzib'i, aristokratik ve uluslararası (beynelminelci) bir kavram saydığı için, 'kültür'ü karşılayan en iyi terimin, demokratik ve ulusal (milli) nitelikte bulduğu *hars* olması gerektiğini savunmuştur" (Budak, 2006: 6).

Gökalp'e göre, "Bir insan, harsın tesiriyle, belki de yalnız kendi milletinin harsına kıymet verir. Fakat, tehzib görmüşse, başka milletlerin harslarını da sever ve onların lezzetlerini de tatmaya çalışır. Binaenaleyh, tehzib, temas ettiği insanları biraz insaniyetçi, biraz müsamahakâr, her ferde, her millete karşı hayırhah[7] ve iktitafçı[8]= èclectique[9] yapar" (Gökalp, 1968: 94). "Görülüyor ki, Z. GÖKALP'e göre tehzib, ulusal kültürle uygarlık arasında ilişki sağlayan unsurdur. Ulusal kültür, halkın dededen toruna yapageldiği şeylerden, örf-adet ve geleneklerden, sözlü ve yazlı edebiyattan, ahlak-din-estetik unsurlardan ve folklorik müzik ve danslardan oluştuğu için bütün orijinal güzelliklerin ilk kaynağıdır. Tehzib ise, "yalnız yüksek eğitim görmüş, yüksek bir terbiye ile yetişmiş gerçek aydınlara özgüdür" (Arslan, 2005: 17). Türkiye'de kültür ile medeniyetin ayrımını yaparak tanımlar geliştirmeye çalışan ilk kişi Ziya Gökalp[10] olmuştur.

[5]"Hars: 1. Tarla sürme. 2. Sürülmeye hazırlanmış tarla. 3. Fransızcadan *culture* karşılığı olarak, kültür" (Özön, 1997: 295).

[6]"Tehzib: Düzeltme. Temizleme. Islâh etme" (Özön, 1997: 836) "Tehzîb-i ahlâk: Ahlâkını düzeltme, güzelleştirme" (Osmanlıca Türkçe Sözlük, 2002: 440).

[7]hayırhah: (hayır-hâh/hayr-hâh "herkesin iyiliğini isteyen, iyiliksever" (Devellioğlu, 2006: 348).

[8]iktitâf: "1. meyva toplama, devşirme; toplanma, devşirilme. 2. mec. bir çalışmanın veya işin neticesinden faydalanma, bir çalışmanın meyvasını, yemişini alma" (Devellioğlu, 2006: 428).

[9]"èclectique= eklektik: "seçmeci" (Püsküllüoğlu, 1995: 531).

[10]Ziya Gökalp, Hars ve Medeniyet başlıklı yazısında bu konuyu şöyle açıklamaktadır. "Hars (millî kültür) ile medeniyet arasında hem bir birleşme, hem de ayrılık noktaları vardır. Kültür ile medeniyet arasındaki birleşme noktası, ikisinin de bütün toplumsal hayatları içine almasıdır. Toplumsal hayat şunlardır: Din, ahlak, hukuk, akıl, estetik, iktisat, dil ve teknik ile ilgili yaşayışlar. Bu sekiz türlü toplumsal hayatın bütününe kültür adı verildiği gibi medeniyet de denilir. İşte, kültür ve medeniyet arasındaki birleşme ve benzerlik noktası budur. Şimdi de kültür ile medeniyet arasındaki ayrılıkları, farkları arayalım: "Birinci olarak kültür millî olduğu halde, medeniyet milletlerarasıdır. Kültür, yalnız bir milletin din, ahlak, hukuk, akıl, estetik, dil, ekonomi ve teknikle ilgili yaşayışlarının uyumlu bir bütünüdür. Medeniyet ise, aynı gelişmişlik düzeyinde bulunan birçok milletlerin toplumsal hayatlarının ortak bir bütünüdür. Mesela, Avrupa ve Amerika medeniyet çevresinde, bütün Avrupa'lı milletler arasında ortak bir batı medeniyeti vardır. Bu medeniyetin içinde birbirlerinden ayrı ve bağımsız olmak üzere bir İngiliz kültürü, bir Fransız kültürü, bir Alman kültürü vb. vardır. İkinci olarak medeniyet, yöntemler ve kişisel iradelerle oluşan toplumsal olayların bütünüdür. Mesela dinle ilgili bilgiler ve bilimler yöntem ve irade ile oluştuğu gibi, ahlakla, hukukla, güzel sanatlarla, iktisatla, akılla, dille ve fenlerle ilgili bilgiler ve teoriler de hep insanın yöntem ve iradesiyle oluşturulmuşlardır. Bu yüzden aynı gelişmişlik çevresinde bulunan bütün bu kavramların, bilgilerin ve bilimlerin toplamı medeniyet dediğimiz şeyi meydana getirir. Millî kültürün içine giren şeylerse, yöntemle ve insanların istekleri ile oluşmamışlardır. Yani, sunî (yapay) değildirler. Bitkilerin, hayvanların organik yaşayışı nasıl kendiliğinden ve tabii olarak gelişiyorsa, millî kültür içine giren şeylerin oluşması ve gelişmesi de tıpkı öyledir" (Gökalp, 2012: 19-20).

Kültürün bu kadar çok ve farklı açılardan yapılmış tanımları olmasına karşın, bir tanım içerisinde ortaya konulması zor bir kavramdır. Kültür genel olarak insanın yarattığı bütün maddi ve manevi ürünler ile değer yargılarının oluşturduğu bir bütün olarak görülebilir. Bilimsel alanda her disiplin, kültür konusunu kendi alanı içerisinde tanımlamaya çalışmaktadır. Bu açıdan konumuz ile doğrudan bağlantılı olduğunu düşündüğümüz, *"müzik kültürü"* kavramını, kültür tanımlarından yola çıkarak ifade etmek doğru bir yol olabilir.

1.2 Müzik ve Müzik Kültürü

Müzik kültürünün ne olduğunu daha iyi kavrayabilmek için öncelikle '*müzik*' kavramının farklı disiplinlerdeki karşılığını anlamak yararlı olacaktır. Müzik ile ilgili olarak günümüze kadar birçok tanım yapılmış ve bilimin farklı disiplinleri ile ilintili olarak farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Uçan'a göre; "Müziğin en az 3500 yıl öncesinden günümüze değin birçok tanımı yapılmıştır. Ancak, her tanımda, o tanımın yapıldığı çağın (dönemin) ya da o tanımı yapan kişinin niteliğine, düşünce yapısına, bilim-sanat ve müzik anlayışına bağlı olarak, müzik kavramının şu ya da bu öğesine ya da yönüne bağlı olarak, müzik kavramının şu veya bu öğesine ya da yönüne ağırlık verilmiştir" (Uçan, 1996: 13). Bu anlamda bu tanımlamalardan bazılarına değinmek yararlı olacaktır.

En genel ifadesi ile *müziği*; 'duygu ve düşüncelerin sesler yoluyla, estetik bir bütün oluşturacak şekilde ifade edilmesi' olarak tanımlayabiliriz. "Müzik, insan duygu ve düşüncelerinin estetik bir anlayışla, belli bir sistem çerçevesinde ses yoluyla dışa vurumudur" (Uluç, 2002: 7). Başka bir tanımda ise müzik "Birtakım duygu ve düşünceleri belli kurallar çerçevesinde uyumlu seslerle anlatma sanatı, musiki"[11] olarak ifade edilmiştir. Eflatun, müziğin felsefik boyutuna vurgu yapmak için "Müziği gençliğinde öğrenen filozofiyi daha iyi anlar" (Akalın, 1945: 5), demiştir. Goethe ise, "Müzik doğruca ruha hitabeder, ruh da kendisini ancak müzik vasıtasiyle en iyi ifade edebilir" (Akalın, 1945: 5), diyerek, müziğin insan ruhuna olan etkisinden ve ifade gücünden bahsetmiştir. İnsan ruhuna etkisini betimleyen başka bir tanımda ise Luther, "Müzik sanatını bilen kimse asil ruhlu insandır, o her şeyi yapmağa muktedirdir" (Akalın, 1945: 5) demiştir. Müziği sesten ayıran bir özellik olarak, sistemli ve estetik bir bütün oluşturmasını betimleyen bir tanımda ise, "Madam de Stael: Müzik seslerin mimarisidir" (Tarcan, 1945: 5), diyerek tanımlamıştır. Fakat bu tür tanımlar tek başına *müzik* kavramını tam olarak ifade etmeye yetmeyecektir. "Müzik için yapılan 'Duygu ve düşüncelerin seslerle anlatılması' tanımı, bu seslerin nasıl sesler olduğunu açıklamaz: Edebiyat ya da

[11] Büyük Türkçe Sözlük, www.tdk.gov.tr (01.12.2014).

konuşma da duygu ve düşüncelerin seslerle anlatılması sanatıdır ancak yukarıda da değinildiği gibi müziğin sınırları içerisine girmez. 'Müzik ruhun gıdasıdır' tanımı, müziğin ruhsal bir gereksinim olduğunu ifade etmekle birlikte, müziğin niteliği hakkında bize ayrıntılı bilgi vermez" (Dönmez, 2014: 51). Dolayısıyla müzik kavramını tanımlayacak bakış açılarının ve yararlanıldığı bilimsel disiplinlerin farklılığı bu tanımlamaları yetersiz kılmaktadır.

Bu durum Uçan'a göre de böyledir ve birçok farklı disiplinle ilintili olarak tespit ettiği müzik tanımlarını sıralamış[12] ve 'müzik' bu tanımların hepsidir; ancak tek tek belki hiçbiri değildir' diyerek, müzik tanımını yaparken izlenmesi gereken yol konusunda bir öneri getirmektedir. Bu öneri: "Müzik kavramının özünü, tüm niteliklerini ve biçimlerini içine alan tanım denemeleri yapılabilir. Bütüncü müzik tanımları, kuşkusuz, müzik kavramının sanatsal ve bilimsel boyutlarının her ikisini de içeren bir kapsamlıkta olmalıdır. Söz konusu boyutlardan yalnızca biriyle sınırlı tanımlar "bütüncü müzik tanımı " niteliği taşımazlar" (Uçan, 1996: 15), şeklindedir. Uçan'ın 'bütüncü müzik tanımı' olarak gördüğü tanımlardan örnek olarak verdiği ve Darbaz'dan aktardığı şu tanımdır: "Müzik, sesler bilimi ve o sesleri insanlığın karakterine ve duygularına uygun bir biçimde kullanma ve uygulama sanatıdır" (Uçan, 1996: 14).

Yukarıda bahsettiğimiz aynı mantık çerçevesinde Dönmez, müziğin tanımı ile ilgili olarak görüşlerini ifade ederken;

> Gereksinimimiz olan tanım, müziğin 'estetik', 'bilişsel', 'kültürel', 'ayinsel', 'duygu betimsel', 'tedavi edici', 'hafiza güçlendirici' ve bu yüzden de eğitici *işlevlerinden hiçbirini saf dışı bırakmamalıdır* . Müziği; estetik, ayinsel, semiyolojik (sessel göstergelerle ifade), eğitsel (bellek açıcı ve öğretici), tedavi edici vb. gibi amaçlarla, toplumsal bir gelenek ve kişisel yaratıcılığın birleştirildiği bir denge ile seslerin müziksel öğelerle (ritmik, ezgisel, modal, armonik, sözsel) *düzenlenmesini sağlayan insana özgü kültürel bir* edim ve olgudur seklinde tanımlayabiliriz. (2014: 51),

demektedir. Bu tanımdan da yola çıkarak müziğin tanımını yaparken, farklı disiplinlerden hareket edip, her disiplindeki karşılığını ve işlevini göz önünde bulundurarak yapmak gerektiği sonucuna varılabilir.

Müziğin tanımını yaparken, bu tanımı yapan kişinin içinde bulunduğu bilimsel, sosyolojik, teknolojik, kültürel, coğrafik, tarihsel vb. konum ve ortamların etkisi bulunmaktadır. Bunun yanında kişinin aldığı eğitim ve dünya görüşü ile birlikte tanımlamayla ulaşmak

[12]Uçan'ın sıraladığı tanımlamalardan bazılarının verilmesi konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. "Daha çok metafiziksel ve tinsel/inançsal/dinsel açıdan bakanlara göre: "Müzik ,görünmezliğin esinidir." (Herder) "Müzik, sonsuzluğun anlatımıdır." (Schelling) "Müzik, insanlığın ahlaklarını arındıran kutsal bir bilimdir." (Dede Efendi) Daha çok dil yönünden yaklaşanlara göre: "Müzik Tanrının dilidir." (Eflâtun) "Müzik evrensel bir dildir." (Cottin)" (Uçan, 1996: 13).

istediği hedefini/amacını da dikkate almak gerekebilir. "Dolayısıyla müzik nedir sorusuna verilecek her yanıt, yani her tanım, yani müziğin ne olduğuna ilişkin herkesin kendi perspektifini kısaca aktardığı ifade aracı, insanların müzik pratikleri ile girdiği ilişkinin niteliğine ve yoğunluğuna bağlı olarak farklıdır" (Erol, 2009: 11). Yukarıda bahsettiğimiz bütün tanımlamaların farklılığının sebebini de buna bağlayabiliriz.

Müziğin yapılagelmiş birçok tanımında da olduğu gibi, Selanik de müziği, "seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı" (1996: 2), olarak tanımlamıştır. Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi müziğin temel yapı taşının *'ses'* olduğunu söyleyebiliriz. "Müzik hangi çağda ve toplumda, ne amaçla ve nasıl yapılırsa yapılsın ve adına ne denirse densin fiziksel bir fenomen olan seslere dayanır" (Erol, 2009: 12). Ses olarak müziği inceleyerek müzik ve fizik arasındaki ilişkiyi ortaya koyan Zeren'e[13] göre de müziğin oluşumundaki başlangıç, bir kaynaktan yayılan *'ses''*tir. Herhangi bir cismin titreşmesi ile oluşan sesin tanımı olarak en genel ifadesi ile "Hareket eden bir cismin oluşturduğu titreşimlerin iletken bir ortam aracılığıyla işitme organımıza gelerek algılanması olgusu" (Say, 2002: 475) olarak tanımlayabiliriz.

Sesin oluşabilmesi için titreşen bir cisme gereksinim vardır. Titreşimlerle sesi oluşturan bu cisme *'sesin kaynağı'* denilir. Bu kaynakta oluşan ses, dalgalar halinde iletken bir ortam yoluyla çevreye yayılır. Yayılan bu dalgalar ise işitme organları sayesinde ses olarak algılanır. Fizik kuralları çerçevesinde yapılan bu tanımla ilintili olarak; "Bizim ses (perde) dediğimiz şey, biyo-kültürel çerçevede duyma eşiği ile (kabaca sts 20-20.000) sınırlanan titreşimlerdir" (Erol, 2009: 12). Dolayısıyla titreşimleri kulağımızla algılayamadığımızda ses oluşmaz.

> Müziğin yapı taşı olan sesler elbetteki, doğal ya da doğal olmayan yollardan ortaya çıkan titreşimleri, yani basit uyumlu hareketleri içerir. Dolayısıyla müzik ya da müziksel tını (sound) dediğimiz şey de, titreşen bir nesnenin ürettiği ses dalgalarından oluşur. Bu ses dalgalarının fiziksel kendilikleri dışında "müzik" olarak algılanabilmesi ve kullanılabilmesi toplumsal mutabakata bağlıdır. Başka bir deyişle bir müzik parçasında ya da bir müzik türünde gereç olarak kullanılacak seslerin ne olacağı ve bu sesler arasındaki ilişkilerin nasıl yapılandırılacağı sosyo-kültürel bir uzlaşıya dayanır. (Erol, 2009: 12).

Sosyo-kültürel uzlaşı, o toplumun müzikten ne anladığını ve müziksel ses algısının nasıl olduğunu da belirler. Bu kapsamda her toplum kendi müzik kültürü içinde kendi ses sistemini oluşturur, müziklerini de bu ses sistemi doğrultusunda anlamlandırır. Dolayısıyla her toplumun kendine ait bir müziksel ses sistemi ve bu sistemi içinde barındıran bir kültürel

[13] Ayhan Zeren, Müzik Fiziği, Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 11

yapısı vardır. Zira bu kültürel yapıları bu ses sistemlerini oluşturan en önemli faktörlerdendir. Ayrıca ses ile müziği birbirinden ayıran unsurlar da bu sistemlerden ve içinde var oldukları kültürden kaynaklanır denebilir.

"Müzik sanatında ses, yalnızca fiziksel bir olay değildir. Devinim ve sosyal yapıdan kaynaklanan bir davranış biçimidir. İnsan davranışı olarak müzik, oluşumunu belirli bir kültürde tamamlar" (Kaplan, 2008: 14). Bu görüş, müziğin kültür ile ilgili olan ilişkisine değinmektedir. "Kültür-müzik ilişkisinde nedenselliklerin kesişme noktaları; sosyal çevre ve müzik yapısı arasındaki ilişki; insanın müziği tarihsel olarak nasıl düzenlediği; sosyal olarak nasıl kurduğu ve bireysel olarak nasıl yarattığı; müziksel sembollerin nasıl işlendiği sorularına alınan yanıtlar, kültür-müzik ilişkisinin tarihsel-toplumsal olarak etkisinin kavranmasını sağlayabilecektir" (Kaplan, 2008: 15).

Müziğin bireysel olarak insan için ve toplumsal yaşantıda toplum için birçok işlevi ve etkisi vardır. Daha doğar doğmaz seslerle örülü bir çevreyle tanışan insan, müziğe kendi yaşantısı içinde birçok anlam yüklemiştir. "İlk insanlar gök gürültüsünde doğa üstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin görüntüsünde ya da patlamasında tanrıların iyiliğini ya da öfkesini buluyorlardı. Yankı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyenin habercisi olarak algılanıyordu" (Selanik, 1996: 2). Bu şekilde insanın hayatına giren müzik zamanla öncelikli olarak din ritüelleri ve daha sonra düğün, matem, ninni, eğlence vb. birçok alanda kendisini göstermeye ve gelişmeye başladı. Daha sonraki dönemlerde toplumlar kendi içlerinde müziği sanata dönüştürdüler.

Bilimin ve felsefenin gelişmesiyle insan, çevresinde olup bitenlerin nedenlerini ve olayların-kavramların kendileriyle olan ilişkisini incelemeye ve sorgulamaya başladı. Dolayısıyla insan, hayatının her döneminde ilişki içerisinde olduğu müzik ile ilgili de araştırma, inceleme ve sorgulama süreci başladı. Bu süreci bilim ve felsefenin yardımıyla yapan insan, bir süre sonra müziği hem sanat hem de bilim olarak görmeye başladı. "Platon ve Aristotales gibi Eski Yunan felsefecileri, müzikle matematiğin ilişkisini vurgularken tarih boyu nice felsefeci, müziğin, maddeden arınan ve doğrudan insan ruhuyla birleşen en yüce sanat olduğunu savunmuştur" (İlyasoğlu, 1999: 1). Bu gelişmelerin devamında, insan üzerindeki müzik etkisi ve müzik üzerindeki insan etkisi, derinlemesine bir araştırma ve sorgulama alanı oldu.

> Yerleşik toplumsal düzene geçildiğinde müzik, büyüleyici, hastaları iyileştirici ve toplum içinde uyarıcı işlevler kazanır. Müziğin savaş öncesinde kabileyi coşturup yüreklendiren karakteri, kuşaktan kuşağa destanlarla, baladlarla bilgi taşıyan araç haline dönüşür. Savaş çığlıkları giderek askeri marşlara dönüşmüş, tapınma sırasındaki ezgisel mırıltılar, dinsel ilahileri doğurmuştur. İlk ezgiler

> ya tanrısal kutlama törenlerine ilişkindir ya da tanrıya yakın, güçlü kahramanlara övgüdür. Müzik sanatı tarihin akışı içinde giderek düşünce ve imge gücünü uyarmış, her çağda her kültürde kendine özgü bir üslup, o toplumun gereksiniminden doğan bir anlatım yolu bulmuştur. (İlyasoğlu, 1999: 1)

Toplumun gereksinimlerinden hareketle gelişen müziğe, müziğin toplumsal işlevlerinin nasıl ve neler olduğu konusunda da çeşitli anlamlar yüklenmiştir.

Bu anlamda, tarihsel süreç içerisinde müziğin işlevlerini sorgulayan çalışmalar da yapılmıştır. Bu çalışmalar müziğin; bireysel, toplumsal, eğitimsel, dinsel, fiziksel, ekonomik, yönetimsel ve kültürel işlevleri gibi birçok alanda kendisini göstermiştir. Bu çalışmada; müziğin işlevleri ile müziğin insan-toplum üzerine etkisinden ve toplum ve insanın müzik üzerine olan etkisinden bahsedilecektir. Buradan hareketle öncelikli olarak 'müzik kültürü' kavramını açıklama ihtiyacı doğmaktadır.

1.2.1 Müzik Kültürü

Kültür yapısının içinde yer alan ve şekillenen sanat dallarından birisi de *müzik* sanatıdır. Cook'a göre "...müzik sadece dinlenmesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine, kültürün içine gömülmüştür (dili olmayan bir kültür olmadığı gibi, müziği olmayan bir kültür de yoktur)" (Cook, 1999: 9). Ayrıca "İnsanlar arasındaki iletişimde ortak bir dil ve güç olan müzik sanatı, kendine özgü dili, yapısı ve anlatım ögeleriyle insanların duygularına yaklaşabilme, hissedebilme ve iletişim kurabilmelerinde önemli bir araçtır" (Altınölçek, 2009: 26). Toplumsal yaşantıya bakıldığı zaman insanların; dini törenlerde, gündelik yaşantılarında, eğlencelerinde, aile yaşantılarında ve bunun gibi pek çok alanda müzikle iç içe ve etkileşim halinde olduklarını görmek mümkündür. Dolayısıyla, toplumun yapı taşlarını oluşturan kültür örüntüsü ve bu örüntü içerisindeki ögelerinden biri olan müzik sanatı da önemli bir yer bulmaktadır. Çünkü "Müzik kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şeydir. İnsanlar müzikle *düşünür*, onunla kendinin kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar" (Cook, 1999: 9). Ayrıca müzik, birey için toplumda aidiyet duygusu yaratma ve hissetmede büyük bir rol oynamaktadır.

Müzik sanatının kendine özgü bir yapısı vardır. Kendine özgü bu yapısı içinde kendine özgü kültürü yani müzik kültürünü de beraberinde getirmektedir. "Kendine özgü bir yapısı olan müzik kültürü, içinde onun da yer aldığı kültürün bütünü, onu oluşturan insan, onun yaşadığı Dünya ve onunla birlikte tüm gök (uzay) varlıklarının kapsandığı evren geçmişten günümüze süregelen ve günümüzden geleceğe uzanan bir evrim süreci içindedir. Bu

bağlamda, üzerinde yaşadığımız *dünya* evren evriminin, *insan* dünya evriminin, *kültür* insan evriminin, *müzik* kültürü ise insan ve kültür evriminin bir parçasıdır" (Uçan, 2000: 9). Bu kapsamda Toplum-Kültür-Sanat-Müzik ilişkisi geçmişte, günümüzde ve gelecekte de birbirlerini etkileyen, değiştiren ve geliştiren etkenler olarak görülmeye devam edecektir.

Müzik ile ilgili olarak; "Müzik, gök ve yerin tabii bir vergisidir. İnsan tabiatını uygun bir hale getiren bir unsurdur. İnsanlar kendilerini ondan kurtaramazlar" (Konfüçyüs, Çev. Özerdim, 1998: 46), diyen Konfüçyüs, müzik ile insan arasındaki ilahi olarak gördüğü bağı vurgulamış ve belki de bu yüzden insan evriminin bir parçası olan müziği, gök ve toprak arasında bir ahenk olarak nitelemiştir.

Her toplumun kendisini yansıtan kültürel ögeleri bulunmaktadır. "Kültürel yapıda, süreç içinde, değişimlerle oluşan kavram ve değerlerin saptanmasıyla, toplumsal ve tarihsel değişmenin niteliği ortaya çıkar. İnsanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği; kendisine nasıl baktığı; özünü nasıl gördüğü; değerlerini ve isteklerini nasıl düzenlediği hususları kültürün ögeleridir" (Kaplan, 2008: 13). Bu kapsamıyla müzik de kültürel bir öge olarak görülebilir.

> Kültürün en önemli boyutlarından, en temel alanlarından ve başlıca değişkenlerinden biri müziktir. *Müzik*, insanlığın varoluşundan bu yana bireyi ve toplumu besleyen başlıca 'insanca yaşam ve kültür' damarlarından biridir. Müzik kültürü bu damardan bireye ve topluma akan kendine özgü bir kültürel özsu'dur. *Müzik kültürü*, temel kaynağı insanla birlikte geçirdiği evrim sürecinde, bazen çabuk bazen yavaş, ama, sürekli *oluşkan-değişken, değişken ve dönüşken* bir özellik gösterir. (Uçan, 2000: 10)

Bu yüzden sosyal bir varlık olan insanın yarattığı müziği, kültür içerisinde incelemek doğru bir yaklaşım olabilir. Çünkü "müzik, bireyler arasında bağlar kurar, ortak duygu ve düşüncelerin oluşmasını sağlar. Müzik kültürel bir olgudur. Kültürün oluşmasını ve biçimlenmesini doğrudan etkiler. Geçmiş ile gelecek arasında bağlar kurarak, kültürün hem nedeni hem de sonucu olan "insanı" insan değerlerini dile getirir" (Birol, 2002: 418). Bu konuyla ilgili olarak "Merriam, evrensel etnomüzikolojik yöntemlerin gerekliliği üzerinde durur. Etnomüzikolojinin, kültürün içindeki müziği incelediğini belirtir. Müzik-kültür ilişkisini vurgulayarak, müziğin kültür içindeki görevinin ne olduğunu araştırmanın, etnomüzikolojinin birincil amacı olduğuna dikkat çeker" (Kaplan, 2008: 53). Günümüzde de bu görüş etkinliğini korumakla beraber kabul görmüştür.

Öncelikle, incelenen müziğin ait olduğu kültür sisteminin incelenmesi, araştırılması ve çözümlenerek yorumlanması, müziğin o kültür sistemi içindeki anlam ve değerlerinin ortaya çıkmasına yardımcı olabilir. "Müzik ve kültürel sistem arasındaki denge ve dengesizliği

çözümleme çalışmaları, toplumdaki felsefi temeli, ses sistemini, dil örgüsünü öğrenme ve öğretmeye ışık tutar. Elde edilen bulgular, toplumsal ve müziksel davranışları düzenlemede yeni ölçütler oluşturabilir ve müziksel değişme ile toplumsal değişme arasındaki ilişkiyi kavramada katkı sağlayabilir" (Kaplan, 2008: 13).

Bu açılardan bakıldığında 'müzik kültürü'nün işlevlerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Müziğin işlevleri açısından konuya bakıldığında; bireysel, toplumsal, eğitimsel ve ekonomik işlevleri gibi birçok alanda kendisini göstermektedir. Fakat konumuzla ilintili olarak müziğin kültürel işlevleri bu anlamda çalışmamız için önemli bir konu alanıdır.

Müziğin kültürel işlevlerinin ne olduğu sorusuna verilecek yanıt, Uçan'a göre şöyledir; "kültürel yaşamda müziğin gördüğü/yaptığı iş, üstüne düşen görev, oynadığı rol, gösterdiği önemli etki, bulunduğu anlamlı yardım ve katkı sağladığı anlamlı destek ve yarar anlaşılır" (Uçan, 1996: 27). Ayrıca konumuz açısından da önemli gördüğümüz ve vurgu yapılmasına gerek gördüğümüz kapsamıyla müziğin kültürel işlevleri; "bireysel-toplumsal kültürü ve kültürel özellikleri oluşturma, geliştirme, çeşitlendirme, zenginleştirme, koruma, taşıma, paylaşma ve kuşaktan kuşağa aktarmada; bireysel toplumsal kültürler arası ilişkileri güçlendirme, pekiştirme, çeşitlendirme ve zenginleştirmede; kültürel kimliği ve kişiliği oluşturma, koruma ve geliştirmede müziğin gördüğü/yaptığı iş, üstüne düşen görev, oynadığı rol, gösterdiği önemli etki, bulunduğu anlamlı yardım ve katkı ile sağladığı anlamlı destek ve yararı içeren tüm kültürel ilişki, yapı, düzenleme, birikim ve etkileri kapsar" (Uçan, 1996: 27). Uçan'ın yaptığı bu açıklama, müziğin kültürel işlevleri açısından kapsamlı bir açıklamadır. Buradan anlaşılan, müzik kültürünün de tıpkı diğer kültür ögelerinde olduğu gibi, toplumun kültür ögeleri arasında çok önemli bir yeri olduğudur.

Müzik bir kültür ögesi olduğu için, kültürü oluşturan diğer ögeler ile etkileşim halindedir. Örneğin bir toplumun dini ritüellerinde kullandıkları müzik unsurları, o dinin özelliklerine göre şekillenir ve icra edilir. Bununla birlikte tarihsel olarak toplumların kültürlerini gelecek kuşaklara aktarmasına yardımcı da olur. Bu durumda müziğin, kültürün sürekliliğini sağlayan bir etkisi de olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca müzik kültürü, toplumun diğer toplumlardan farklı ya da benzer özelliklerini de yansıtan bir ögedir. Bununla birlikte her toplum kendine özgü bir ses sistemi oluşturur ve bu sisteme göre müziksel özelliklerini oluşturur. Bu kapsamıyla her ulus kendi kültürel ögelerine bağlı olarak kendi müziğini ve müzik kültürünü ortaya koyar. Müziğin kültürel bağlamda incelenmesinden yola çıkarak "belirli bir topluluğu çok yönlü olarak analiz edebilmemiz mümkün olabilmektedir" (Dönmez, 2014: 73). Bu yüzden müziği kültür içinde incelemek önemli bir yol olabilir.

> Müziğin kültür içinde incelenme ve araştırılması yeni değildir. Misyoner hareketleri ile birlikte başlayan "öteki"ne ilginin içinde müzik olgusu da vardır. Fakat müziğin kuramsal çerçeve içinde, belirli bir bakış açısından ve nedensellikle ele alınması, yani bilimsel yöntemle incelenmesi on dokuzuncu yüzyılla birlikte olmuştur. Müziğin bu dönemlerde incelenmeye başlanmasının nedenlerinin başında ulusçuluk akımları gelir. Bilindiği gibi ulusçuluk akımları Avrupa'da, ülkelerin kendi değerlerini bulmak için tarihe yönelmeleri ile başlamıştır. Böylece bugünün ulusal kimliğini oluşturmak için kültürel arka planına yönelenler, kültürel değerlerden biri olan müziği de ihmal etmemişlerdir. (Yıldırım ve Koç, 2004: 24)

Bu kapsamda Türk ulusal kimliğinin oluşturulması ve kendine ait değerlerin ortaya konulması için çalışmalar başlamış, bununla birlikte 'Türk Kültürü' ve 'Türk Müzik Kültürü' ile ilgili çalışmalar önem kazanmıştır. Bu çalışma kapsamı içinde "Türk Müzik Kültürü"nü anlamada ve araştırmada 'Türk Kültürü'nün de ne olduğu, nasıl oluştuğu ve tarihsel gelişimleri gibi konular 'Türk Müzik Kültürü'ne paralel olarak incelenecektir. Bu iki konunun birlikte ele alınması ve incelenmesi çalışmamızın daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

1.2.2 Türk Müzik Kültürü

Türk'e ait ulusal değerlerin ortaya çıkarılması amacı ile yapılan çalışmalar içinde en önemlilerinden birisi de Türk müzik kültürü ile ilgili olanlardır. "*Türk müzik kültürü*, kısaca, Türklerin müziksel yaşam biçimi demektir. Türklerin müziksel yaşam biçimi süreç ve ürün yönüyle bir bütündür. Bu bakımdan *Türk müzik kültürü*, Türklerin kendi kendileriyle, birbirleriyle ve çevreleriyle müziksel etkileşimlerinin örgütlenik ve birikik süreci ve ürünü olarak tanımlanabilir. *Türk müzik kültürü* kendine özgü bir evrendir. Türklerin müzik evreni denilince Türklerin müziksel gerçekliğinin tümü anlaşılır" (Uçan, 2000: 7). Bununla birlikte "Türk müzik kültürü, Türk kültürüne, toplumuna ve ulusuna özgü müziksel düşünce, davranış, sanat ve yaşayış ögelerinin tümüdür" (Budak, 2006: 10), denebilir.

Türk müzik kültürünü, müzik-kültür ilişkisi kapsamında, Türk toplumunun diğer kültür ögelerinden bağımsız olarak düşünmemek gerekir. Bu anlamıyla Türk müzik kültürüne bakış açımızı ve kapsamını, Türk kültürüne dayandırmak doğru bir yaklaşım olabilir. "Bugün 'Türk müzik kültürü' denildiğinde, 'Türk sahnesine çıkışından başlayarak günümüze dek süregelen ve Türkler'in yerleştikleri, yaşadıkları, bugün de yaşamakta oldukları yerlerde yarattıkları, hâlâ etkinliğini sürdüren kültür anlaşılmaktadır" (Budak, 2006: 10). Dolayısıyla tarih boyunca çok geniş coğrafyalarda yaşamış olan Türkler, gittikleri coğrafyalara kendi kültürlerini de götürmüştür. Buna paralel olarak da komşu coğrafyaların kültürlerini hem etkilemiş hem de kendileri etkilenmiştir. Bu kapsamda Türk müzik kültürünü İslamiyet öncesi

ve sonrası olarak ele almak doğru bir yaklaşım olabilir.

1.2.2.1 İslamiyet Öncesi Türk Müzik Kültürü

Türk müzik kültürü, Türk tarihi ile paralel bir oluşum ve gelişim süreci izlemiştir.

> Türk müzik kültürü tarihi genel olarak, M.Ö. 3. Binden itibaren Altay müzik kültürü; M.Ö. 2. binden itibaren, tarihsel, coğrafi, bölgesel, boysal, ekonomik ve siyasal nedenlerle ilk yurttan ayrılmaların ve daha geniş çevreye dağılmaya-yayılmaya başlamalarının sonucu Orta Asya Türk müzik kültürü; M.Ö. 5. yüzyıl dolaylarında Hunların tarih sahnesine çıkışıyla Hunlar döneminde Türk müzik kültürü; M.Ö. 6. yüzyıldan itibaren Göktürk Türk müzik kültürü; daha sonra da, birbirini izleyerek gelen Uygur; Karahanlı, Gazneli, Selçuklu; Osmanlı; Türkiye Cumhuriyeti ve Türk Cumhuriyetleri Türk müzik kültürü olarak varlığı ve evrimi, yine aynı ana dönem başlıklarıyla ele alınmıştır. (Budak, 2006: 3)

Toplumların ayırt edici niteliklerini belirleyen, özellikle de kültürel yaşamlarını önemli derecede etkileyen en önemli öğelerden birisi de coğrafi konumdur. Bu açıdan bakıldığında Türk toplumunun kültürel değerlerini ve birikimlerini daha belirgin ortaya koyabilmek için Türk coğrafyasının tarihsel süreç içerisindeki yerleşim sınırlarını ve komşu coğrafyalarla kültürel etkileşimlerini göz önünde bulundurmak gerekir.

Bütün dünya toplumları gibi Türklerin de yaşadıkları bölgelerde iki tür sınırları vardır.

> Bunlardan ilki ve daha çok üzerinde durulanı siyasî sınırlardır. Siyasî sınırlar, Türklerin, üzerinde bağımsız devleti olan topraklardır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türk cumhuriyetlerinin siyasî sınırları, bugün bildiğimiz haritadır. Diğer bağımsız Türk devletleri; Kazakistan Cumhuriyeti, Türkmenistan Cumhuriyeti, Azerbaycan Cumhuriyeti, Kırgızistan Cumhuriyeti, Türkmenistan Cumhuriyeti ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'ne ait topraklar, Türk milletinin siyasî sınırları içerisinde kalmaktadır. (Demir, 2009: 13)

Siyasi sınırların ötesinde, Türk toplumlarının bir de kültürel sınırları bulunmaktadır. "Tarih içerisinde ve günümüzde Türklerin yaşadığı her yer bu sınıra dâhildir. Doğal olarak Türk milletinin kültür sınırı, siyasî sınırından çok geniştir. Asya kıtasının hemen hemen tamamı, Avrupa kıtasının büyük bir bölümü ve Afrika kıtasının bir kısmı, Türk kültür sınırları içerisindedir. Bu kadar geniş alana yayılan Türkleri bu gün birbirine bağlayan en önemli bağ, dil ve kültürdür" (Demir, 2009: 13). Türklerin bu geniş coğrafi alana yayılan kültür sınırları neticesinde, kendi kültürünün özünü kaybetmemiş olmakla birlikte, bazı unsurları değiştirebilmiş ve zenginleştirebilmiştir.

"Türkler, Tanrı Dağları veya Altay Dağları ya da yakın coğrafyalardan çok eski tarihlerden beri dalga dalga dünyanın hemen her bölgesine yayılmıştır. Ancak hangi coğrafyada yaşarlarsa yaşasınlar onların bağları birbirinden kopmamıştır. Dil, inanç, tarih ve kültür birliği Türklerin en önemli bağlarıdır" (Demir, 2009: 8). Bu çerçevede tarihi açıdan Türklerin, ilk anayurdunun Altaylar olması, Türk kültür tarihinin ve Türk müzik kültürü temellerinin Altaylılar dönemi ile başlatılması, kabul gören bir görüştür. "Tarihbilimcilere göre Türklerin ilk anayurdu Altaylar'dır ve çoğu dilbilimcilere göre Türk dilinin ilk oluşumu 'Altay Dönemi'yle başlar. Bu nedenle Türklerin kültür tarihi Altaylılar ile başlatmak ve Türk dilinin ilk oluşum dönemiyle birlikte veya ona paralel olarak izlemek tutarlı bir yaklaşım olarak görülmektedir. Öbür yandan insanbilimsel ve kazıbilimsel kaynaklarda da Türk kültür tarihi, bazı istisnalar dışında, genellikle Altaylar ve Altaylılar'la başlatılır" (Uçan, 2000: 13).

"Altay dağları ve Yenisey havzası Türkler için Orta Asya kadar eski vatandır. Eski Türk kültürünün beşiğidir. Altay Türklerini tetkik, yalnız Türk dilinin tarihi bakımından değil, Türk ırkının binlerce sene önce geçirdiği kültür safhalarını teferruatıyla öğrenmek için de lâzımdır" (Günşen, 1995: 217). Çünkü "Altay Dağları'nın güneybatı etekleri Türk kültürünün geliştiği yerlerdi" (Ögel, 1992: 9).

> Bu açıdan bakıldığında Türk müzik kültürü, ilk kökleri-kökenleri itibariyle M.Ö. 4. bine (hatta daha öncelere), bir görüşe göre taş çağının ilk dönemlerine ve dolayısıyla Tarih Öncesi Çağlar'a dayanır ve Tarih Çağları'nın başlamasıyla birlikte adım adım kendini belli eder. Bu bağlamda, Türk dilinin oluşumuyla da ilintili biçimde, genel olarak M.Ö. 3. binden itibaren Altay-Türk müzik kültürü olarak belirir, M.Ö. 2. binden itibaren yavaş yavaş Orta-Asya Türk müzik kültürü olma yoluna girer. Çünkü eldeki son bilgi, bulgu ve buluntularla doğrulandığı gibi Altaylılar (Altaylı Türkler) M.Ö. 2. binin başlarından itibaren Altaylardan çıkıp-ayrılıp Orta Asya'ya dağılmaya ve yayılmaya başlamışlardır. (Uçan, 2000: 14)

Orta Asya'ya dağılma ile birlikte coğrafyalarının genişlemesi, Türk müzik kültürünün zenginleşmesine de neden olmuştur.

Türklerin en eski atalarının hayatında müzik, önceleri bir sanat olarak varlık göstermemiştir. Diğer eski dünya toplumlarında olduğu gibi, dinsel ve büyüsel olarak gelişmiştir. "Tapınma ve büyü sırasında müziğe de başvuran din adamı büyücü 'şaman' dışında, 'işi' ya da 'mesleği müzik yapmak' olan başka kimse yoktu. Demek ki şaman yalnızca bir din adamı ve büyücü değil, aynı zamanda bir müzikçi idi. Onun yaptığı müzik, kişisel amaçlardan önce kurumsal ve toplumsal amaçlara hizmet ediyordu" (Uçan, 2000: 18). Türklerin en eski müzikleri de diğer dünya müzikleri gibi az perdeli idi. "Sözler öğelerin ve ilk sözlerin doğurduğu ezgiler belirli aralıkta iki ses üzerinde oluşur, dolaşır dururdu. Bu aralık, oba, oymak, boy ve budunlara göre az-çok değişiyor olabilirdi. İki perdelik (seslik) çekirdeğin

dolayında önce ‘çekingen’ sonra ‘sağlamca’ ve daha sonraları ‘sürekli’ olmak üzere başka sesler doğup bunlara katıldı. Perde (ses) sayısı boy ve budunların gelişmesiyle artarak üçe, dörde yükseldi. Böylece, dört perdelilikle birlikte mod-öncesi müzikte ileri aşamaya ulaşmış oluyordu” (Uçan, 2000: 19).

Türklerin ilk kez bir devlet olarak ortaya çıkışından önceki müzik kültürleri ile ilgili yazılı belge ve kaynakların az olduğu bilinmektedir. Fakat arkeolojik buluntularla elde edilen veriler, konuyla ilgili bilgi edinmemize yardımcı olmaktadır.

> Prof. Dr. Faizullah Karomatli, Orta Asya Türk müzik kültürüyle ilgili görüşlerini şöyle aktarıyor: ‘M.Ö. 1. binden itibaren gelişmiş bir müzik görüyoruz. Mezulu çağına ait kaya resimlerinde def gibi vurmalı aletler görülüyor. Müzik aletleri kalıntısı arasında ve özellikle Sibirya’da bulunan kalıntılarda ‘flüt’e ve ‘ney’e rastlanıyor. M.Ö. 2. bin ve 3. bin yıllarında (bugünkü coğrafi sınırlar içinde kalan) Doğu Türkistan’daki kalıntılarda flüt görülmekte. doğu Türkistan’da yapılan kazılarda, M.Ö. 2. yüzyıla ve M.S. 2. yüzyıla ait ‘çapraz flüt’ bulunmuştur. Özbekistan’ın orta bölgesinde bulunmuş, M.Ö. 1. yüzyıla ve M.S. 1. yüzyıla ait heykelciklerin ellerinde çalgı vardır. Fergana Vadisi bölgesinde ise ‘zurna’ çok sıkça kullanılmıştır. Tambur, dutar, çapraz flüt, bulaban (balaban), dombra, topluluklarda en çok kullanılan enstrümanlardır. (Budak, 2006: 14)

Dolayısıyla “Türklerin Hunlardan önceki en eski atalarının tarih öncesi çağlara ilişkin müzik yaşamlarının niteliği, eldeki bilgi ve belgelerin yetersizliği nedeniyle henüz açık ve kesin olarak belirgin değildir” (Uçan, 2000: 18). Buna rağmen kazıbilimsel çalışmaların ışığında Türklerin tarih öncesi çağlardan bu yana bir ‘müzik kültürü’ne sahip olduğundan ve gelişerek, kuşaktan kuşağa aktarım yoluyla süreklilik kazandığından söz edilebilir.

“Türklerin tarih sahnesinde belirdiği tarih, MÖ 220 ile MS 216 yıllarında yaşamış olan Hun hanedanlığı dönemine denk gelir” (Kaygısız, 2000: 15). “Resmi Çin yazmalarına göre en eski Türkler, Çinliler’in *Hiung-nu* adını verdikleri Hunlardır” (Güvenç, 1993: 49). “M.Ö. 204 senesinde kurulan Büyük Hun İmparatorluğu, Japon denizinden Volga nehrine ve belki de daha batıya kadar uzanan büyük bir imparatorluktu” (Ögel, 1992: 9). Hunlarla birlikte Türkler, eski atalarının sadece dinsel ve büyüsel olarak kullandıkları müziği kurumlaştırmış ve Hun Kağanlığına bağlı olarak ilk askeri müzik topluluğu olan tuğ takımını kurmuşlardır. Hunlar döneminde “Müziğe büyük bir güç atfedildi. Öyle ki, *sancak ve askeri müzik* birbirinden ayrılmayan bir bütün halini aldı. Tahta geçen hakanlara *sancak ve davul* verilmekte, bazen davulun yanına *boru* da katılmaktaydı. “Türk hükümdarlarının egemenlik belirtisi olarak davul ve sancak kullanmaları töresi, Türkler aracılığı ile İslam devletlerine yayılmıştır. Tuğ adı, *tabılhane* ve *nevbet*’e çevrilmiş, ancak, temel gelenek değişmemiştir” (Budak, 2006: 21). Tuğ takımı ile kurumlaşan müzik, o dönemde gündelik hayatta da etkisini göstermek-

teydi. “Müzik Hunlarda hem günlük hayatın bir parçası hem de inancın, devlet törenlerinin, festivallerin ayrılmaz bir öğesidir” (Vural, 2011: 55). Ayrıca Hun kağanlarının saraylarında da “... müziğe büyük ilgi duyulur, müzikçiler ve müzik toplulukları bulundurulur, müzik yapılır, dinletiler verilirdi” (Uçan, 2000: 22).

Müzik ile ilgili olarak Hunlar dönemindeki en önemli gelişmelerden biri de, müzikte kullandıkları perde sayısındaki artıştır. Uçan’a göre, önceleri iki ve dört sesli perde dizgesi; “...‘dört perdelilik’ten ‘beş perdelik’e ulaştı. Beş perdeli (pentatonik) ezgi tipi, kurulan güçlü siyasal ve kültürel birlik sayesinde Orta Asya Türk boy ve budunlarında kök saldı. Böylece Türk müziği ‘mod-öncesi’ aşamadan ‘mod-içi’ ya da ‘modal’ (törel) aşamaya geçerek Hunlar öncesi döneme göre çok daha ileri bir düzeye erişmiş oluyordu” (Uçan, 2000: 22). Bunun yanı sıra Hunların döneminde, bilinen en eski Türk telli çalgısı olan kopuz’u da görmek mümkündür. Hatta davul-zurna ikilisinin oluşması da bu dönemlere kadar dayandırılmaktadır.

“Bu dönemin bir diğer özelliği, Çin ve İran müzik kültürleriyle etkileşimdir ki, bunda ve diğer kültürlerle olan karşılıklı etkileşimde özellikle İpek Yolu[14] etkin ve önemli bir rol oynamıştır” (Budak, 2006: 23). Bu dönemde müziğin gündelik hayatta halk arasında da geliştiği görülmektedir. “Savaş, aşk, övme, alay etme, oyun müzikleri ve ninniler bunlar arasında önemli yer tutuyordu. Kopuz eşliğinde söylenen destanlar, öyküler ve şiirler, ordudaki ozanların söyledikleri ağıtlar, yuğ denilen cenaze törenlerinde söylenen sagu denen ağıtlar gittikçe artıp yoğunlaşan müzikli etkinlikler yoluyla halk arasında yaygınlaştı” (Uçan, 2000: 24). Buradan hareketle “ Türk müziğinde sanat müziği ve halk müziği ayrımının bu dönemde şekillenmeye başladığı düşünülmektedir” (Vural, 2011: 70).

Hunlar dönemindeki müzik kültürü gelişmelerine bakarak Türk halk müziğinin o dönemden başlayarak şekillendiğini; mehter ve Türk askeri müzik geleneğinin tuğ takımlarından başlayarak geliştiğini ve şaman geleneğinden gelen bir Türk dinî müziğinin mevcut olduğunu söyleyebiliriz.

Hunlardan sonraki dönemde, tarihte ilk kez Türk adıyla geçen ve siyasi bir devlet kimliği kazanan Göktürk (bazı kaynaklarda Kök Türk) devleti, Bumin Kağan önderliğinde 552 yılından itibaren Orta Asya da çok geniş bir coğrafi alana yayılarak kurulmuştur. Göktürkler’in (Kök Türkler), toplum yapısı, devlet yapısı ve kültür-sanat özelliklerinin Hunların bir

[14]İpek Yolu: “Yaklaşık olarak 2000 yıllık bir mazisi olan1 ve ilk defa MÖ II. yüzyılın sonlarında açıldığı hakkında bilgilerimiz olan İpek Yolu; Doğu’nun, ürettiği ipek ve ipekli mallarına pazar aradığı, Batı’nın da, Doğu’daki ipek ve diğer kıymetli malları elde etmek maksadıyla girişimlerde bulunarak açtığı bir yollar ağıdır... İpek Yolu, tek bir yol değil, bir yollar ağıdır.” (Tezcan, 2014: 97).

devamı niteliğinde olduğu bilinmektedir.

Göktürk dönemine ait en önemli özelliklerden biri ilk kez Türklerin milli bir kültürden söz edilmesidir. "Çeliğe su verme ve onu istedikleri şekle sokmakla ün salan Göktürk soyluları, yeni imparatorluklarını da, kendi benliklerine benzetme işinde geç kalmadılar" (Ögel, 1992: 20). Göktürk devleti de tıpkı önceki Hunlarda ki gibi tek bir boy halinde değildi. "Bumın (Bumin) Kağan; "... geride, Batıda ve Doğu'da iller açan Türk milletini konduran ve umduran bir kardeşle, bir torun bırakmıştı. Batıdaki küçük kardeşi İstem-Kağan (552-576), 24 sene hüküm sürmüş ve ağabeyinin 'Töresi' ile buyruğunu yerine getirmişti. Doğudaki güçlü ve kudretli torunu Mokan (553-572) ise, yüzünün ve vücudunun şekli ile bile, 20 sene her yana dehşet saçmıştı" (Ögel, 1992: 20).

Göktürkler döneminde önemli olan bir kültür öğesi de yazıtlardır. Bu yazıtların işlevi Türk töre ve kanunlarını halka ve gelecek olan soylara öğretmektir. Ayrıca bu yazıtlar Türk soylularının isimlerini yaşatmak için de önemli birer belge niteliğindedir. Bu yazıtlardan en önemlileri Bilge Kağan, Kül-Tegin ve vezir Tonyukuk için yazdırılan yazıtlardır.

> Kağanların halka, halkın da halka karşı olan görevleri, yazıtlarda açık örneklerle bir kanun gibi uzun uzun anlatılmıştı:
>
> Tanrı varlık verdiği için, özümün de kut'u var olduğu için, kağan olarak tahta çıktım. Kağan olup, yoksul ve fakir milleti bir araya getirdim. Fakir milleti zengin kıldım! Az milleti çok kıldım! Bu sözünde yanlış var mı? Türk beğleri ve milleti işitin! Türk budununun derlenip, birleştirilmesini ve devlet idaresini bu (yazıta) vurdum! Nasıl yanılıp öldüğümü de buraya vurdum! Ne sözüm varsa, hep bu yazıt taşına vurdum! Bunları görün ve bilin! Şimdiki Türk milleti ve beyleri! Bu (Kağanlık) çağında bağlı olan beyler! Siz mi yanılacaksınız! (Ögel, 1992: 22-23).

Göktürkler, Çinlilerle savaşmış ve hatta savaşta yenilgiye uğrayan Türk soyluları bir dönem Çin esaretinde yaşamıştır. Çin'de yaşadıkları bu esaret Göktürkler'de bir milli şuur oluşturmuştur. Bu esaret sırasında Çinliler, Türk soylularını öldürmemiş ve onlara çeşitli mevkilerde memurluklar vererek kontrol altında tutmayı tercih etmişlerdir.

> Tük milleti yok olmasın diye Tanrı, İl-Teriş Kağan'ı Türk Milletinin başına getiriyordu: 682'den önce, Bilge-Kağan ile Kül-Tegin'in babaları İl-Teriş Kağan, Çin sınırında bir Çin memuru olarak vazife görüyordu. O da milleti ile ilgisini kesmiyor ve kendisi için bir fırsat gününün doğacağına inanıyordu. İl-Teriş-Kağan'ın Göktürk devletini nasıl kurduğunu oğlu Kül-Tegin'in yazıtından okuyalım:
>
> Türk Tanrısı ile Türklerin kutsal Yer ve Suları, (Türk milletinin) kaderini şöyle çizmişler: Türk milleti yok olmasın, bir millet olsun diye, babam İl-Teriş Kağan ile annem İl-Bilge Hatun'u, Tanrı tepelerinden tutmuş ve (İnsanoğullarının) üstüne çıkarmış. Bunun üzerine babam 17 eri ile (Çin'e)

> isyan etmiş. Onun isyan ettiğini, Çin egemenliğinin dışına çıktığını duyan ve ününü alan (Türklerin), şehirde oturanları dağlara çıkmış ve dağlardakiler de aşağı inmişler. Derilip toplanıp 70 er olmuşlar. Tanrı güç verdiği için, babam Kağanın askerleri tıpkı, bir kurt gibi imişler! Düşmanınkiler ise koyun gibi olmuşlar! (Babam), doğuya ve batıya akın yapmış, (Türkleri) dermiş toplamış ve 700 er olmuşlar. 700 er olunca da, ilsiz ve Kağansız kalmış milleti, Çin'e kul ve cariye olmuş milleti, Türk töresini kaybetmiş milleti, ataların (Bumın ve İstemi Kağanların) töresine göre (yeniden) yaratmış ve yeniden düzenlemiş! . . . (Ögel, 1992: 30)

Eski Türklerde töre çok önemli bir kavram olmuş ve yer bulmuştur. 'İl gider, töre kalır' sözü de bunun en güzel kanıtı ve örneklerindendir. "Türk töresi, bir nevi Türk örf hukuku idi. Türklerin benliklerine kadar sinmiş olan bu örf ve hukuk kaideleri, toplumu yöneten ve yaşatan tek yol idi. Bu sebeple yeni Kağan İl-Teriş, ilk çabalarını Türk töre'sinin yeniden kurulmasına vermişti" (Ögel, :1992 31). Türk töresini yeniden kurma çabası İl-Teriş Kağan'dan sonra, Bilge Kağan ile devam etmiştir. "*Bilge-Kağan 'düzenli, devamlı' ve 'merkezden idare edilen' bir 'Kültür devleti' kurmak istiyordu*" (Ögel, 1992: 36). Bu çaba ve istekler Göktürklerin ve dolayısıyla Türk milletinin toplum ve kültür yaşantısında yansımalarını bulmuştur. Bu yansımaların bir örneği de Göktürk dönemi Türk müziği kültüründeki gelişmelerdir.

Göktürklerin günlük yaşantılarında çok önemli bir yere sahip olan müzikte, "Sadece eğlence müzikleri değil, tuğ müziği, dini müzik, ozan müziği de ilerlemeler göstermiştir" (Vural, 2011: 132). Göktürk döneminde müzik, Hunlar dönemine kıyasla türler açısından daha net bir görünüm kazanmıştır. "Kök Türklerde dini müzik, Hunlarda olduğu gibi, kam (şaman) müziğidir. Ancak bu dönemde çeşitli dini merasimlerde tuğ takımları da yer almaya başlamıştır" (Vural, 2011: 133). Aynı şekilde tuğ müziği de Göktürkler döneminde gelişmiştir. Bu dönemde köbürge denilen davul ile boru resmi çalgı statüsündedir. Öyle ki köbürge Bilge Kağan yazıtında bile geçmektedir.

> Bilge Kağan uça vardı
> yaz olsa, üstte Tanrı
> köbürgesi öterce anca dahi
> dağda sığun ötse, anca
> sakınırım ben kangım kağan
> taşını öz'üm kağan"[15]

Göktürklerde *tuğ* müziğindeki gelişmelerden birisi de üflemeli çalgıların önem kazanmasıdır. Dolayısıyla, "... tuğ müziğinde ezgisel boyut, ritimsel boyuttan daha çok öne çıkmaya başladı. "Tüngür" denilen şaman davulu, dinsel törenlerdeki seçkin yerini ve önemini

[15] www.gokturkanitlari.appspot.com (3.12.2014).

koruyor, işlevini sürdürüyordu" (Uçan, 2000: 27). Uçan, Göktürkler dönemindeki müziksel gelişmeleri şu şekilde aktarmıştır;

> Göktürkler döneminde çalgısal müzik ile sözel müzik birbirinden ayrı türler olarak nitelendirilip adlandırıldı. Bunlardan çalgısal müzik eserlerine ya da ezgilerine "*kök*", sözel müzik eserlerine ya da şarkılara "*ır*" veya "*yır*" denilirdi. Bu dönemde Türk müziği mod (makam), ölçü (usul) ve ritim (ika) yönlerinden hızlı bir gelişme gösterdi; çok sağlam, tutarlı ve kapsamlı bir yapıya kavuştu. Oluşturulan çeşitli modlar, ölçüler ve ritimler, köklerde ve ırlarda kullanılırdı. Bu çerçevede Türk müziği perde dizgesinde, modal müziğin ilk aşamasını oluşturan "beş perdelilik"ten "altı perdelilik" ve "yedi perdelilik'e doğru önemli yol alındı. Böylece ezgi genlikleri genişleme eğilimi içine girdi. Ezgilerin motif yapısında ve biçimsel kuruluşunda ilerlemeler sağlandı. (Uçan, 2000: 27)

Bu dönemin diğer bir gelişmesi olarak daha önceleri parmak ya da tezene ile çalınan 'kopuz'un, 'yay' ile çalınan türünün gelişmesidir. "Buradan, sonraları kısaca "*ıklığ*" da denilen "*yaylı (oklu) kopuz*" gelişti" (Uçan, 2000: 27). Müziğin, toplum üzerindeki etkileri ve işlevleri bakımından bakıldığında, Göktürklerdeki önemi ortaya çıkmaktadır. "Türk toplumunda destan anlatma, bu şekilde tarihini aktarma, öğütlerde bulunma gibi özellikler vardır. Kahramanlık müzikleri de askere ve halka moral verme, milli duyguları güçlendirme özellikleri açısından önemlidir" (Vural, 2011: 137). Göktürklerde din dışı müzik ozanlar tarafından yapılırdı. Ozanlar diğer Orta Asya Türk toplumlarında olduğu gibi, kopuz ya da ıklığ eşliğinde bestelerini söylerlerdi. Göktürklerde bu derece gelişen ve farklılık gösteren müzik türleri olduğundan, artık kağanların sarayında yapılan müzikten ayrı olarak, halkın da kendi arasında yaptığı müzik 'halk müziği' olarak şekillenmeye başlamıştır.

Ayrıca "Türk sanat müziği ve dayandığı ses sistemi, kuram ve uygulama olarak, bilindiği kadarıyla ilk kez 6. yüzyılda tam bir açıklık-seçiklik, kesinlik ve bütünlükle ortaya konuldu" (Uçan, 2000: 73). Göktürkler döneminde, "Adları ve yaptıkları yazılı Çin kaynakları yolu ile günümüze kadar ulaşan ilk büyük Türk müzikçileri yetişip kalıcı etkinliklerde bulundu. Bunların en ünlülerinden biri olan *Sucup Akari* 560'lı yıllarda "12 perdeli Türk müziği ses sistemini-kuramını' ve Türk müziği modlarını-çığırlarını Çinli müzikçilere tanıttı, açıkladı ve sunduğu müziklerle örneklendirdi."[16] Bu konu ile ilgili Uçan'ın görüşleri şu şekildedir:

> Yaptığı açıklamalarla ortaya koyduğu 12 perdeli Türk (sanat) müziği ses sistemi-kuramı, sunduğu Türk müziği modları/çığırları (yedi mod - çığır) ve sergilediği somut Türk müziği örnekleri Çin sarayında ve müzik çevrelerinde çok büyük yankılar uyandırdı, yoğun tartışmalara yol açtı, derin etkilerde bulundu, köklü-kalıcı izler bıraktı. Orta Asya Türk müzik kültüründen gelen yankı ve etkiler

[16] Ak, Ahmet Şahin (Tarihsiz), Türk Musikisi Tarihi, Akçağ Yayınları, s. 37.

> ile onlardan kalan izlerle Çin müzik yaşamı çok geçmeden yeni bir yapıya, yeni bir biçime büründü. 12 perdeden her birine yedişer çığır (mod) verilerek 84 çığırlı (modlu) dizge ortaya kondu.
>
> Burada tam yeri gelmişken hemen belirtelim ki, Sucup Akarinin 6. yüzyılda ortaya koyduğu Türk müziği ses sistemi-kuramı, bilindiği kadarıyla 8. - 9. yüzyıllarda ortaya koyduğu Zalzal (ölm. 791) ve Kindî (ykl. 796-873) tarafından ortaya konulan Arap müziği ses sistemi-kuramı ile karşılaştırıldığında, ondan, en az iki yüzyıl daha önce olmak üzere, çok daha eskidir. (Uçan, 2000: 74)

Bu dönemde belirgin olarak ortaya çıkan diğer bir özellik ise İpek Yolu sayesinde Çin ve İran müzik kültürü ile olan etkileşimlerdir.

Türkleri milli bir şuur ile tek çatı altında toplayıp, medeni ve bir kültür devleti olma yoluna koyan Göktürk Devletinden sonra, Uygur Devleti kurulmuştur. Uygurlar, Göktürk idaresi altında, onlara bağlı ve onların törelerine bağlı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu açıdan bakıldığında, "744'te kurulan Uygur devletini, Göktürklerin bir devamı gibi görüyoruz" (Ögel, 1992: 59).

Uygur Devleti her açıdan gelişmiş bir devlet ve toplum yapısına sahipti. Türklerin artık yerleşik bir düzene geçişlerinin etkisiyle de toplumsal ve kültürel yaşamları gelişmiştir. Dolayısıyla da bu gelişmişlik kendisini müzik alanında da göstermiştir. Müzik, kendisinden önceki Türklerde de olduğu gibi Uygur Türklerinde de günlük hayatın ve devletin vazgeçilmez bir unsuru olurken, gelişerek daha ileri bir seviyeye yükselmiştir.

> Uygur Türklerinde müzik ve çalgı aletleri günlük yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biridir ve ayrı bir öneme sahiptir. Onlara göre müzik, ilk insan Hz. Âdem ile birlikte yaratılmış ve insanlar öldükten sonra da müzikle olan bağları devam edecektir. Çünkü müzik, ruhu harekete geçiren ve mest eden tek unsurdur ve ruh, müzik sayesinde tenle birleşmiştir. Ayrıca müzik aletlerinin bazılarını insanoğluna çalmayı ilk öğretende meleklerdir.(Gerçek, 2013: 68-69)

Uygur Türklerinde müziğin günlük hayatta vazgeçilmez olması, devletin resmi teamüllerine de yansımıştır. Uygurlarda resmi çalgı, "... 'kövrük' dedikleri altınlı davul ve altınlı boru idi. Altınlı davul ve boru, altın başlı bayraklar (sancaklar) kağanlık simgeleriydi" (Uçan, 2000: 30). Göktürklerde olduğu gibi tuğ takımı Uygurların da resmi-askeri müzik topluluğu konumundaydı. "Ancak Uygurların VIII ve IX. yüzyıllarda askeri müzikte surnay (zurna) kullandıkları, Uygurlara ait yazıtlardan anlaşılmıştır" (Vural, 2011: 192-193).

Uygur Hakanları, halk arasında birlik ve beraberliği sağlamak için çeşitli sebeplerle şölenler düzenlerdi. Bu şölenler eğlencenin yanı sıra "... halkta da, başındaki hakana karşı bir itimat ve saygı doğuruyordu. Ögel'den öğrendiğimize göre, bir Çin elçisinin gelmesi dolayısıyla, halkın da davet edildiği bir şölen düzenlenmiş, bu şölende bir müzik konser ile bir de

sahne oyunu oynanmıştır. Ögel bu şöleni Çin elçisinin gözüyle şu şekilde aktarıyor; "Elçiye göre: Ziyafet sırasında müzik konseri verilmiş ve bir de sahne oyunu şeklinde, bir komedi gösterilmişti. Daha sonra, Beş-Balıg'ın yakınında bulunan bir gölde, kayık gezisi yapılmıştı. Bu gezi sırasında da her taraftan müzik nağmeleri yükseliyordu" (Ögel, 1992: 86). Bunun yanı sıra, Çin elçilerinin karşılanması sırasındaki selamlaşmalarda da müzik öğesine rastlıyoruz. "Doğuya yapılan selâm sırasında, bir müzisyen elinde tuttuğu bir şeyi, ses çıkaran bir taşa vuruyor ve bu suretle selam törenine tempo tutuyordu" (Ögel, 1992: 87).

Bir çalgı olarak kopuz, Uygurlarda da önemini korumuştur. Bir Çin kaynağından öğrendiğimize göre, "Onlar müziklerinde pek çok K'ung-hou (kopuz) kullanırlar... Onlar seyahat etmekten hoşlanırlardı. Onlar seyahat ederken çoğu müzik aletlerini yanlarında taşırlardı" (Budak, 2006: 29). Bunun yanı sıra çalgı olarak Türk müziğine, "... flüt, arp, ud (pipa), ağız mızıkası ve ağız orgu ya da ağız tanburu eklendi. İç (Orta) Asya'nın en özgün buluşu olarak bilinen 'demet kamışlı ağız orgu'na Uygurlar 'sıbızgu' derlerdi. Köylü Uygurlar'da yer almayan bu çalgı, kentli Uygurlar'da görülürdü" (Uçan, 2000: 30). Uygurlar döneminde de Göktürk döneminde olduğu gibi saray ve halk müziğinde önemli gelişmeler göstermiştir. "Uygurlar döneminde müzisyenlerin ve müzik gruplarının, fresk ve miyatürlerde resmedilmiş olması, bizlere önemli ipuçları sunmaktadır" (Vural, 2011: 187). Bu dönemde Türk müziği ilk kez "... saray müziği, halk müziği, kent müziği, köy (kır) müziği biçiminde ayrımlaşmaya ve türleşmeye başladı" (Uçan, 2000: 31).

Bu dönemde Türk müziği ses ve perde sisteminde de önemli gelişmeler olmuştur. "Uygurlar döneminde Türk müziği ses sistemi beş perdeli (pentatonik) ezgiler yönünden zenginleşti ve onunla birlikte 'altı perdelilik' ve 'yedi perdelilik'te gelişimini sürdürerek 7-8 perdeli modal müzik aşamasında ileri bir düzeye ulaştı" (Uçan, 2000: 30). Bu gelişimin kanıtını Uçan, şöyle açıklıyor; "Uygurların 7-8 dereceli dizilerde çalıp söylediklerini eski Çinlilerce gözlenip saptanmış ve Uygurların bu tarz müzik yapmalarının yeni olmadığının Kuça'lı bir müzikçi tarafından onlara açıklanıp kanıtlanmış olmasıyla da kendini belli ediyordu" (Uçan, 2000: 30). Bu dönemde "... müzik yaratmada doğaçlama yöntemi etkinliğini korumakla birlikte, bağdama (besteleme) yöntemi de hızla ağırlık kazanmaya başladı. Belirli ilke, kural, kalıp, yöntem ve tekniklere bağlı müzik yapma ve yaratma anlayışı benimseniyor ve yaygınlaşıyordu. Belirli ses, söz, usul-ölçü ve ritim kalıplarıyla bestelenen kök ve ırların sayısı hızla artıyordu" (Uçan, 2000: 31). Buradan da anlaşılacağı gibi artık daha gelişmiş bir müzik ve müzik yazısına doğru bir süreç başlamış oluyordu. Uygurların, geniş coğrafi sınırları ve İpek Yolu aracılığı ile de başta Çin, İran ve Hint kültürleri olmak üzere birçok milletin, kültürel yapılarından ve müziklerinden etkilendikleri söylenebilir. Uygurlar döneminin en önemli

müziksel gelişimi olarak, oniki perdeli Türk müziği ses sisteminin iyice kökleşmesi ve yaygınlaşması gösterilebilir. Bunun sonucunda, "onyedi perdeli Türk müziği ses dizgesine giden yolda çok önemli gelişmeler gösterdi" (Uçan, 2000:75).

Uygurlar dönemi müziksel gelişmelerde din faktörü de önemli bir etki bırakmıştır. Budizm ve Mani dinlerinin Türkler arasında yayılması, çeşitli kültürel değişimlere sebebiyet vermiştir. Uygurlar, kendilerinden önceki eski Türkler gibi, şamanlık dinine inanıyorlar fakat daha sonraları coğrafi açıdan Çin'e yakın oluşu ve bu imparatorlukla aralarındaki etkileşimler nedeniyle Budizm, Türkler arasında yayılmaya başlıyordu. "Budizm dini, 572 senesinden sonra Kök Türkler (Göktürkler) arasında yayılmaya başlasa da, soylu devlet erkânı dışında pek etkili olamamıştır" (Vural, 2011: 170). Ögel, Uygurların Budizm'e geçişlerinin nedenini şöyle açıklıyor: "Uygurların türlü bağlar kurdukları Çin ve Hindistan gibi zengin ve büyük ülkelerin de devlet dini, yine Budizm idi. Öyle anlaşılıyor ki Uygurlar, bu büyük memleketlerden çeşitli faydalar sağlıyorlardı. Ayrıca o çağda bile milyonlarca insan, Buda dinine inanıyorlardı" (Ögel: 1992: 89). Bununla birlikte "Bu dinin 'et yemeyi' ve 'savaş yapmayı' yasaklaması Türklerin gelenek ve görenekleriyle uyuşmuyordu. Uygurlarsa Buda dinini söz konusu noktalarda değiştirerek kabul ettiler. Böylece Uygurlar, yeryüzünde ilk ve son 'et yiyen, yazları hayvanlarını otlatmak için yaylaya çıkan Budistler' olmuşlardır" (Vural, 2011: 170-171). Ayrıca, "Uygurlar 762 yılından itibaren Mani dinini kabul etmeye başlamışlardır" (Vural, 2011: 171). Mani dini, "Uygurların savaşçılığını azaltmış; fakat ilim, san'at ve ticaret yönlerinde ise, büyük bir gelişme sağlamıştı." (Ögel, 1992: 70).

Uygurlar döneminde başka bir kültürel etken de İslam dinidir. İslâmiyet Doğu Türkistan da VIII. ve XV. asırlar arasında yayılmaya başlamış ve Türk boylarınca kabul görmüştür. "713 yılından sonra İslâmiyet ile yavaş yavaş tanışmaya başlayan Uygurların hayatında İslâmiyet'in etkisi, bilhassa Karahanlılar döneminde çok belirgin olarak ortaya çıkmıştır. İslâmî idare ile eski Türk Devlet Teşkilatını birleştirerek kendine has bir teşkilat oluşturan Karahanlılar, Türk kültür tarihinde yeni bir çığır açmışlardır" (Abudukelimı, 2006: 78).

1.2.2.2 İslamiyet Sonrası Türk Müzik Kültürü

"Karahanlılar, 9. yüzyılın ortalarında Orta Asya'da kurulan ilk Müslüman Türk devletidir (840-1212)" (Özey, 2002: 350). "Karahanlılar Dönemi'nde (840-1212) Türk müziği İslamlığın toplumca benimsenmesi ve 920'ye doğru devletin resmî dini olarak kabul edilmesine bağlı olarak yeni bir dönüşüm ve yapılanım sürecine girdi. Orta Asya kökenli "modal" Türk müziği Batı Asya kökenli "makamsal müzik" çevresine açıldı, bu çevreyle iletişim ve

etkileşim içinde "makamsal müzik" özellikleri kazanmaya ve İslâm kültür-müzik çevresinin bir ögesi-parçası olmaya başladı" (Uçan, 2000: 77). Karahanlıların İslam kültürü çevresine yakınlaşması şüphesiz Türk müzik kültürüne de yansımalarını beraberinde getirmiştir. Uçan bu gelişmeleri şu şekilde aktarmıştır;

> Türk müziğinde yeni türler, çeşitler ve biçimler belirmeye, bu bağlamda "Türk cami(i) ve tekke müzikleri"nin ilk örnekleri ortaya çıkmaya, "kopuz eşliğinde türkü söyleme"nin yanı sıra "tanbur eşliğinde şarkı söyleme" diye yeni bir gelenek oluşmaya başladı. Tuğ takımı "tabılhane"ye ve tuğ müziği "tabıl müziği"ne dönüştü. Türk sanat müziğinde kullanılan perde sayısı arttı, bu süreçte bir sekizlinin onyedi aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte 18 perdeden oluştuğu "geleneksel Türk sanat müziği ses sistemi" Mehmet Farabî (874-950) tarafından "Horosan Tanburu" üzerinde anlatıldı ve böylece tanbur o evreden itibaren (geleneksel) Türk sanat müziğinde "temel-ölçek-çalgı" oldu. Bilindiği kadarıyla ilk Türk müzik kuramı kitapları yazıldı. (Uçan, 2000: 77).

Karahanlılar ile hemen hemen aynı dönemde Gazneliler (962-1187) ve Büyük Selçuklu Devleti (1040-1157) kurulmuştur. Gazneliler Devleti'nin başkenti Gazne "... rakibi ve eşdeğeri olan Bağdat'la birlikte Müslüman Asya'nın metropolü ve büyük başkenti oldu" (Roux, 2008: 199). Gazne'nin Müslüman dünyasında metropol ve bir kültür merkezi haline gelmesi Türk müzik kültürünü de yakından etkilemiştir. Uçan, Gazne'deki o dönemin müzik kültürüne ilişkin gelişimleri şu şekilde aktarmıştır;

> [Gazne] Fars, Arap ve hint müzik kültürleriyle yoğun bir etkileşim içine girdi, makamsal müziğin belli özelliklerini edindi. Geleneksel Türk sanat müziğinin daha çok dinsel içerikli bazı ilk örneklerini andıran müzikler kendini belli etmeye başladı. Bu müzikler çoğu övgü amaçlı "kaside" türündeki şiirlerin doğaçtan ve "usul"süz ezgilendirilmesiyle oluşturuluyordu. Bu oluşturumda, Türk müzikçilerin yanı sıra, İslâm dünyasının değişik köşelerinden Gazne'ye koşup gelen sanatçıların da etkileri ve katkıları vardı. Özellikle 999 ile 1030 yılları arasında Sulltan Mahmud'un hükümdarlığı döneminde Gazne kenti Asya Türklerinin en büyük kültür, sanat ve müzik merkezlerinden biri durumuna geldi. Burada övgü amaçlı "kaside"yi geliştiren "klasik şiir"le birlikte onunla ilintili "klasik müzik"de ortaya çıktı. Bu dönemde Türk müziği özellikle Kuzey Batı Hint müziğini etkiledi. Türk müziği dizgesi Kuzey Hint müzik bilginlerince çok iyi biliniyor ve "Turuşka" adıyla anılıyordu. (Uçan, 2000: 78)

İslam dünyasına giren Türklerin müzik kültüründeki değişim ve dönüşüm, Selçuklular zamanında da devam etmiş ve yeni bir değişim/dönüşüm başlamıştır.

> Selçuklularla birlikte Türk müzik kültürü, "aynı sınırlar içinde Fars ve Arap müzik kültürleriyle birlikte oldu, yan yana yaşadı, iç içe geçti, doğrudan etkileşti ve giderek kaynaştı. Selçuklular'dan itibaren müzik, daha sonraları iyice belirginleşecek olan yapılanmasını oluşturarak varlığını sürdürdü: "Kırsal kesimde ve geniş halk kitleleri arasında halk müziği olarak; devlet kapısında ve orduda, nev-

> bet (nöbet) mehter müziği olarak; tekke ve tarikatlarda dinsel ya da tasavvuf müziği olarak; başta saray olmak üzere, kimi yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında sanat/klasik müziği türünde. (Budak, 2006: 36).

Türk müziği bu denli bir gelişim ve değişim geçirirken, bir yandan da Türk ilim adamları tarafından müzik üzerine birçok eser ve inceleme yapıldı. Bu zaman sürecinde Fârâbî (870-950), İbn-i Sînâ (980-1037), Urmiyeli Safiyüddin (1224-1294) ve Timurlar döneminde (1370-1507) Abdülkadir Merâgî (1353-1435) gibi müzik kuramcılarının çalışmalarıyla Türk müziği irdelendi ve incelendi.

Uçan (2000), Türk müzik kültürünü incelerken, Selçuklu dönemi ve sonrasını aynı topraklarda kurulan ve birbirlerinin devamı niteliğindeki devletleri Selçuklu Türkiyesi, Osmanlı Türkiyesi ve Cumhuriyet Türkiyesi olarak sınıflandırmıştır. Selçuklu Türkiyesi'ndeki müzik kültürünü şu şekilde aktarmıştır;

> Selçuklu Türkiyesi'nde (1071/1075-1308) Türk müzik kültürü kendine özgü bütünlüğü içinde "sanat müziği" ve "halk müziği" türlerinde yeni bir oluşum-gelişim gösterdi. Bunda eski-köklü Orta Asya Türk dinsel müziği geleneklerinin çok büyük etkileri ve katkıları oldu, Kentsel tekke müziğinde Mevlâna (1207-1273) ve oğlu Sultan Veled (1227-1312), kırsal tekke müziğinde ise Tabtuk Emre (13.yy.), Yunus Emre (1240-1320) ve Şeyyad Hamza (13.yy) başlıca temsilciler olarak belirdi. Dünyasal müzik alanında sanat müziğinin "kabasaz-açık yer müziği", incesaz-kapalı yer müziği" ve kentsel eğlence müziği" dallarında oturtum ve üslûp farklılıkları daha bir belirginleşmeye başladı. Halk müziğinin bazı çalgıları ad, yapı ve işlev değişikliklerine uğradı.
>
> "Kopuz"dan, uzun saplı "iki telli" Anadolu "saz"ı geliştirilmeye başlandı. İlk Beylikler döneminde Beylik başkentleri, Selçuklu Sultanlığı döneminde Konya, onu izleyen Selçuklu Beylikleri döneminde ise 20'ye yakın beylik başkenti önemli müzik merkezleri idi. Selçuklu Türkiyesi'nde sağlanan müziksel gelişmede geniş özgürlük ve hoşgörü ortamının büyük etkisi oldu. Ayrıca, Anadolu'nun köklü, çok yönlü, zengin müzik kültür birikimiyle başlayan ve giderek derinleşen ilişki ve etkileşim de bunda etkili rol oynadı.
>
> Bu arada, Selçuklu Türkiyesi'nin doğu-dışında Güney Azerbaycan'da yaşayan büyük Türk müzik bilgini Urmiyeli Safiyüddin (1224-1294), kendisinden yaklaşık üçbuçuk yüzyıl önce Farabi tarafından yazılıp anlatılmış olan "onyedi perdeli Türk müziği ses sistemi"nin dizgesel betimlemesini ve kuramsal açıklamasını yaptı. Yazdığı "Kitab'ül Edvar" ve "Şerefiyad Risalesi" adlı eserleri ve diğer çalışmalarıyla Türk ve İslâm dünyasının başlıca temel müzik kuramcılarından biri oldu, müziğin bir "kutsal bilim" (ilm-i şerif) sayılmasını sağlayan başlıca bilginler arasında yer aldı. Betimleyip açıkladığı, bir sekizliyi onyedi aralığa bölen ve sekizlide on sekiz perde bulunan "geleneksel Türk sanat müziği ses sistemi ve kuramı" bütün Orta ve Yakın Doğu'ya yayıldı ve her iki bölgede etkin geçerliği olan bir sistem ve kuram niteliği kazandı. (Uçan, 2000: 81)

1299'da kurulan Osmanlı İmparatorluğu da tıpkı kendisinden önce kurulan Türk dev-

letleri gibi müziğe ayrı bir önem atfetmiş, hatta Osmanlı padişahları ve ileri gelen devlet adamları da müzikle ilgilenmiş, enstrüman çalmış, besteler yapmış ve sanatkârları desteklemiş/himayelerine almışlardır. Osmanlı Dönemi yaklaşık 600 yıllık bir tarihi dönemi kapsadığından ve özellikle Türk müziğinin gelişimi açısından önemli bir yere sahip olduğundan, çok geniş ve kapsamlı bir dönemdir. Bu geniş kapsamından dolayı Osmanlı dönemindeki gelişmelerden kısaca bahsetmek ve Cumhuriyet dönemine yansımalarından dolayı özellikle son dönemlerine odaklanmak doğru olacaktır.

Osmanlı dönemi Türk müzik kültürü de tıpkı kendinden önceki Türk devletlerinde olduğu gibi, hem halk arasında hem de padişahlar da dahil olmak üzere, devletin ileri gelenleri tarafından önem ve destek görmüştür. Karahanlılar, Gazneliler ve Selçuklu devletleri döneminde İslamiyetin de etkisine giren Türk müzik kültüründe önemli değişimler yaşandığını söylemek mümkündür. Uçan (2000), Osmanlı dönemindeki müziksel gelişmeleri üç evreye ayırarak incelemiştir. Buna göre ilk evrede;[17] Türk müziğine yeni makam ve usullerin kullanılmaya başlandığı,Ahmetoğlu Şükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Lâdikli Mehmet Çelebi ve Sirvanlı Fetullah Mümin gibi müzikçilerin kramsal çalışmalar yaptığı, Mehterhane ve Enderun Musiki Mektebi gibi kurumların kurulduğu, bunun yanında Tekke ve Mevlevihanelerde müziğe ayrı bir önem atfedildiği, âşıklık geleneğinin şekillenmeye başladığı söylenebilir. Orta evrede[18] ise; fasıl müziği ve eğlence müziğinin canlılık kazandığı, usta-çırak ilişkisine

[17]"İlk evre de (1299-1520) özellikle geleneksel Türk sanat müziği büyük bir değişim içine girdi, yeni yeni makamlar ve usuller kullanılmaya başlandı, belli türlerde günümüze kadar gelebildiği söylenen-bilinen yapıtlar bestelendi, bu bağlamda Süleyman Çelebi'nin "Mevlid"i (1409 dolayı) kendi türünde "baş yapıt" oldu yaygınlaştı, Türkiye kökenli-kaynaklı ilk kuram kitapları ortaya çıktı, kuram ve kuramsal çözümleme geleneği canlılığını sürdürdü, bu bağlamda Ahmetoğlu Şükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Lâdikli Mehmet Çelebi ve Sirvanlı Fetullah Mümin önemli kuramsal çalışmalar yaptı (15. yy.), sırayla Devlet'e başkentlik eden Bursa, Edirne ve İstanbul büyük birer müzik merkezi durumuna geldi, "Tabılhane" "Mehterhane"ye ve "Saray Musiki Meşkhanesi" "Enderun Musiki Mektebi"ne dönüştü, dünyasal ve inançsal sanat müziğinin ana kurum ve kuruluşları olan Enderun Musiki Okulu, Mehterhane ve Mevlevihane ile diğer bazı tekkeler çok etkin bir yapıya kavuştu. Geleneksel Türk halk müziğinde ise "kopuzcu-ozanlık" geleneği yerini yavaş yavaş "sazcı-âşıklık" geleneğine bırakmaya başladı" (Uçan, 2000: 82).

[18]"Orta evre de (1520-1826) geleneksel Türk sanat müziği besteleme ve seslendirme alanında çok yüksek düzeye ulaştı, en sanatlı türler ve çeşitler büyük canlılık gösterdi ve gözde tutuldu, "ince saz müziği"ne ("fasıl müziği"ne) çok daha anlamlı bir biçimde yönelindi, "piyasa müziği" ya da "kentsel eğlence müziği" (özellikle Lâle Devri'nde) büyük bir canlılık kazandı, kuram ve kuramsal çözümleme geleneği canlılığını korudu, çok çeşitli kuram kitapları yazıldı, çeşitli müziksel yazı sistemleri oluşturuldu ve bunlarla günümüze ulaşan yüzlerce yapıt yazılaştırıldı, ancak "belleğe dayalı meşk yöntemi-sistemi" daha da gelişerek etkinliğini sürdürdü. Bu bağlamda, Şeyhülislâm Esat Efendi Tezkire'sini, Ali Ufki Avrupa "nota yazısı'nı Türk müziğine uyarlayıp Mecmua-i Saz-ü Söz'ünü (1650), Evliya Çelebi Seyahatname'sini yazdı, Itri ünlü Bayram Tekbiri'ni ve Neva-Kâr'ını besteledi. Hafız Post, Itri, Kantemiroğlu, Nay'i Osman Dede, Ebubekir Ağa, Sadullah Ağa ve Tanburi Mustafa Çavuş gibi ünlü besteciler yetiştiler ve günümüze kadar ulaşan çok sayıda eserler verdiler. Geleneksel Türk halk müziğinde ise "gezginci âşık müziği" çok gelişti ve kökleşerek yaygınlık kazandı. Köroğlu ve Pîr Sultan Abdal (16. yy.), Karacaoğlan (16.yy.) ve Aşık Ömer (17. yy.), Ravzi ve Hocaoğlu (18. yy.) büyük ün kazandı. Başkent İstanbul hemen her konuda olduğu gibi müzik konusunda da ana odak, ana özek ve ana ölçek kent oldu. Türk müzik kültürü Avrupa, Asya ve Afrika'da çok güçlü, çok köklü ve kalıcı izli etkilerde bulundu, yeni yeni oluşum gelişimlere yol açtı, Orta ve Batı Avrupa'da "Türk modası" ve "alla Turca" müzik yaratma-yapma anlayışı-yaklaşımı yaygınlaştı, Türk mehter müziğinin "davul-zil-çeliküçgen" üçlüsü Batı

dayalı meşk sistemiyle müzik öğretimi yapıldığı, Hafız Post, Itri, Kantemiroğlu, Nay'i Osman Dede, Ebubekir Ağa, Sadullah Ağa ve Tanburi Mustafa Çavuş gibi ünlü bestecilerin yetiştiği, gezginci âşık geleneğinin yaygınlaştığı, İstanbul'un müzik konusunda merkez haline geldiği, Batı müziği ve Türk müziğinin birbirini etkilemeye başladığı söylenebilir. Son evrede[19] ise; Batı müziğinin Osmanlıda yaygınlaştığı, özellikle Batı müziği çokseslilik anlayışının benimsenmeye başlandığı, genel eğitim müfredatı içerisinde Batılı müzik anlayışıyla yeni düzenlemelere gidildiği, Mızıka-i Humayun'un Batılı bir bando yapısına dönüştürülmeye çalıştığı ve ilk resmi müzik okulu olarak Darülelhan'ın açıldığı söylenebilir.

Osmanlı'nın batılılaşma çabalarının hız kazandığı son dönemindeki bu gelişmeler Türk müzik kültürü ve müzik eğitimi açısından önemlidir. Bu dönemdeki en önemli gelişmelerden biri Mızıka-i Humayun'a verilmeye çalışılan düzendir. Alaner, Mızıka-i Humayun'u sadece bir bando takımı değil aynı zamanda Türk ve Batı müziği eğitimi yapılan ilk Türk konservatuvarı olarak görmektedir (2014b: 569). Bu görüşünü 1912 yılında İstanbul Süleymaniye

Avrupa senfonik orkestrasına girdi, Batı-Avrupa'lı besteciler Türk müziğiyle ve Türklükle ilgili ögelerin yer aldığı çok çeşitli yaratılar besteledi̇ler (18.-19. yy.) Bu arada Kanuni Sultan Süleyman döneminde çoksesli Batı Avrupa müziği ile ilk ciddi ilişkiler içine girildi, Batı-Avrupa'lı müzikçiler Türkiye'ye geldiler ve konserler verdiler (1543), Osmanlı Sultanı'na bir org armağan edildi (1599), Avrupa "nota yazısı" ilk kez Türk müziğine uyarlandı (1650), Batı-Avrupa kemanı ilk kez saray fasıl müziğinde kullanıldı ve benimsendi (1740), Sultan III. Selim döneminde "Nizam-ı Cedit" (Yeni Düzen) Programı çerçevesinde öncelikle askerî müzikte yenileşme ve çoksesli Batı-Avrupa müziğinden yararlanma eğilimleri iyice belirginleşti ve güçlendi, Batı-Avrupa müziğinden yararlanma eğilimleri iyice belirginleşti ve güçlendi, Batı-Avrupa örneğine uygun olarak kurulan ilk "yeni askerî birlik"in önünde yer almak üzere batılı anlayışla ilk askerî "boru-trampet takımı" veya "bando" oluşturuldu (1794) ve eğitime başlandı" (Uçan, 2000: 82-83).

[19]"Son evre de (1826-1920/1922) ise geleneksel Türk sanat müziğinde "cami müziği" ve "tekke müziği" eski önem ve canlılıklarını yitirmeye, "mehter müziği" geleneği ve dağarıyla unutulmaya başladı, geleneksel "fasıl müziği" yerinde saydı, "faslı cedit" ("yeni fasıl") oluşturuldu, "piyasa müziği" canlılığını korudu. Bu arada "sirto" ile "longa" alınıp üslûplandırılarak geleneksel Türk sanat müziğine aktarılıp kazandırıldı. Hamamizade İsmail ("Dede efendi"), Hacı Arif ve Şevki Bey gibi ünlü besteciler yetişip eserler verdiler. Geleneksel Türk halk müziğinde Erzurumlu Emrah ve Dadaloğlu (19. yy.) gibi ünlü âşıklar etkin oldu. Sultan II. Mahmut döneminde, müzikte "tekseslilik" sürüp giderken "çokseslilik" de devletçe kesin olarak ve bir daha geriye dönülmemek üzere resmen benimsendi ve böylece Türk müzik kültüründe kesin olarak "ikinci büyük dönüşüm" sürecine girildi (1826). Yeni-Batılı anlayışla yeniden kurulan (1826) askerî "bando" tam anlamıyla bir "Bando"ya dönüştürüldü (1828), ilk "çoksesli Türk müzik eseri" olarak kabul edilen "Mahmudiye Marşı" bestelendi (1829) ve onu izleyen eserlerle "yeni çağdaş çoksesli Türk müziği" oluşmaya başladı. Muzika-i Humayun kuruldu (1831) ve zamanla Doğu ve Batı müziğinin her ikisini de kapsayan bir "müziksel program bütünlüğü"ne kavuşturuldu. İlk "senfonik orkestra" oluşturuldu (1840), yeni batılı anlayışla "müzik yapma-besteleme-öğrenme/öğretme-okuma/yazma-dinleme/dinletme-üretme/tüketme" yaklaşımı saray ve ordudan saray dışı-sivil çevreye doğru yayılmaya başladı. Bu bağlamda Mehmet Ali Bey, Osman Bey, Faik Bey ve Osman Zeki Bey gibi "besteci-eğitimci-seslendirimci/yorumcu" müzikçiler yetişti, devletçe Batı Avrupa'dan gelen ünlü müzikçiler ve müzik toplulukları İstanbul'da gittikçe sıklaşan konserler ve temsiller verdiler. Maarif-i Umumiye Nizamnamesi (Genel eğitim Tüzüğü) çerçevesinde batılı anlayışla müzik eğitiminde yeni düzenlemelere gidildi (1869). Notacı Emin tarafından "nota basımı"na başlandı (1876). Devlet adına müzik öğrenimi görmek üzere Orta-Batı Avrupa'ya öğrenci gönderildi. "Geleneksel Türk sanat müziği" alanında belli açılardan önemli yeni gelişmeler sağlandı. Çoğu özengen müzik öğretimi amaçlı birçok dernek kurulup açıldı (1908), Tamburi Cemil Bey, Musullu Hafız Osman ve Kemani Bülbüli Salih gibi ünlü seslendiriciler-yorumcular yetişip etkinlik gösterdi. "Geleneksel Türk halk müziği" yeni aydın çevrelerin ilgi odağı oldu (1910'lar), halka açık ilk resmî müzik okulu olarak Darülelhan kurulup açıldı (1917), (Saray) Senfonik Orkestrası hızla gelişti ve Avrupa'nın çeşitli kentlerinde konserler verdi (1917)" (Uçan, 2000:83)

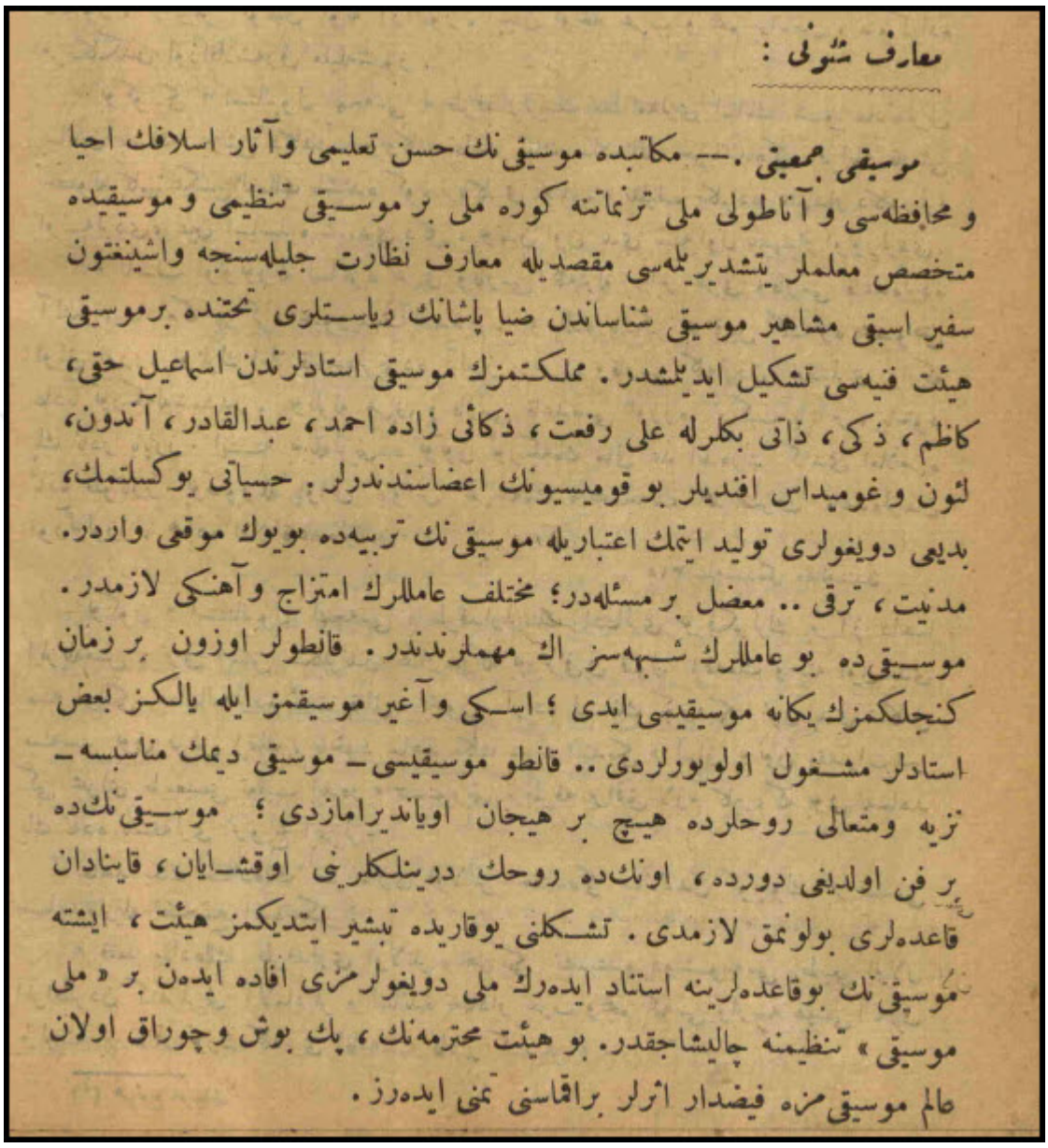
Matbaası'nda Padişah Mehmet Reşat, Sadrazam Sait Paşa ve Harbiye Nazırı Mahmut Şevket Paşa imzaları ile yayınlanan on sekiz maddelik Mızıka-i Humayun yönetmeliğine dayandırmaktadır. Ayrıca II. Meşrutiyet'in ilanından sonra (1908), "Maarif Nezareti'nin (Milli Eğitim Bakanlığı'nın) teşebbüsü ile *Darü'l-Bedayi* (güzellikler evi- 1914) kuruldu. Darü'l Bedayi konservatuvar niteliğindeydi. Batı tiyatrosunun örnekleri değerlendirilmekteydi. Ünlü Fransız tiyatro adamı *Andre Antoine* tiyatronun başına getirildi" (Karakoyunlu, 2014: 658). Dârülbedâyi'nin kuruluş aşamasında tiyatro ile birlikte müzik eğitimi verilmesi de düşünülmüştür.

Bir yandan Batılı anlayışla tiyatro kurulurken diğer yandan da Avrupa'da hızla gelişen halk bilimi (folklor) çalışmaları ve milli devlet yapılanması Osmanlıyı da etkilemeye başlamıştır. Necip Asım (Yazıksız) ve Ziya Gökalp gibi dönemin aydınları tarafından Türk folklorüne atıfta bulunan yazılar yazılmıştır. Milli Türk müziğinin, Anadolu halkında mevcut bulunan halk şarkıları olduğu dile getirilmeye başlanmıştır. Bu düşünce sadece dönemin aydınları arasında değil aynı zamanda Osmanlı'nın resmi kurumlarında da yansımalarını bulmuştur. 10 Ağustos 1332 Rumi tarihli (Hicri; 23 Ağustos 1916) Muallim Dergisi'nde Maarif Şuunu başlığı altındaki yazıda bir musiki cemiyeti kurulduğundan bahsedilmektedir (Şekil-1). Bu yazıda, müziğin de bir fen olduğundan, eğitimdeki etkisinden ve insan ruhundaki etkisinden bahsedilmekte ve Eski Washington Sefiri Yusuf Ziya Paşa başkanlığında bir heyet oluşturulduğundan bahsetmektedir. Yazıda heyetin azaları da şu şekilde belirtilmiştir; "Memleketimizin musiki üstadlarından İsmail Hakkı, Kâzım, Zeki, Zâti Beylerle, Ali Rıfat, Zekâizâde Ahmet, Abdulkadir, Anton, Leon ve Gomidas Efendiler bu komisyonun azalarıdırlar" (Muallim, 1916: 58). Bu heyetin görevi ise "Mekâtibde musikinin hüsn-ü talimi ve âsâr eslâfın ihya ve muhafazası ve Anadolu milli terennümatına göre milli bir musiki tanzimi ve musikide mütehassıs muallimler yetiştirilmesi" (Muallim, 1916: 58), olarak tanımlanmıştır. Bu heyetin çalışmalarının ilk resmi Türk konservatuvarı olan Darülelhan'ın kurulmasına altyapı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Zira bir yıl sonra 1917'de Darülelhan (nağmeler evi) kurulmuştur.

> Faaliyete geçmesinden bir yıl sonra 1. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'nin yenilgisiyle sonuçlanması, Mütareke yıllarının güçlükleri, İstanbul'un işgali, İstiklâl Savaşı gibi sebeplerle Darülelhan canlı bir varlık gösterme imkânı bulamamıştır. Erkekler bölümü 1918'de kapatıldı. Kadınlar bölümü ise sekiz kişilik bir öğretim kadrosu ile varlığını bir müddet daha devam ettirdi. (Özcan, 1993: 519)

Osmanlı'nın bu son dönemlerindeki çalışma ve kurumlar Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine girerek devam etmiştir. Dârülbedâyi Şehir Tiyatrosu'na, Mızıka-i Humayun Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na, Darülelhan ise Devlet

Konservatuvarına dönüştürülmüş, fakat bu üç kurum da bir mahiyet değişikliğine uğramış ve Cumhuriyet döneminin Batılılaşma ve millileşme çabaları içerisinde, rejimin kültür politikalarına göre dönüştürülmüş/değiştirilmiştir.



معارف شؤنی :

موسیقی جمعیتی .— مکاتبده موسیقی‌نك حسن تعلیمی وآثار اسلافك احیا و محافظه‌سی و آناطولی ملی ترنماتنه کوره ملی بر موسیقی تنظیمی و موسیقیده متخصص معلملر یتشدیرلمه‌سی مقصدیله معارف نظارت جلیله‌سنجه واشینغتون سفیر اسبق مشاهیر موسیقی شناساندن ضیا پاشانك ریاستلری تحتنده برموسیقی هیئت فنیه‌سی تشکیل ایدیلمشدر. مملکتمزك موسیقی استادلرندن اسماعیل حقی، کاظم، ذکی، ذاتی بکلرله علی رفعت، ذکائی زاده احمد، عبدالقادر، آندون، لئون و غومیداس افندیلر بو قومیسیونك اعضاسندندرلر. حسیاتی یوکسلتمك، بدیعی دویغولری تولید ایتمك اعتباریله موسیقی‌نك تربیه‌ده بویوك موقعی واردر. مدنیت، ترقی .. معضل بر مسئله‌در؛ مختلف عاملرك امتزاج وآهنکی لازمدر. موسیقی‌ده بو عاملرك شبهه‌سز اك مهملرندندر. قانطولر اوزون بر زمان کنجلکمزك یکانه موسیقیسی ایدی ؛ اسکی وآغیر موسیقمز ایله یالکز بعض استادلر مشغول اولویورلردی .. قانطو موسیقیسی — موسیقی دیمك مناسبسه — تزیه ومتعالی روحلرده هیچ بر هیجان اویاندیرامازدی ؛ موسیقی‌نك‌ده بر فن اولدیغی دوردہ، اونك‌ده روحك درینلکلرینی اوقشایان، قاینادان قاعده‌لری بولونمق لازمدی. تشکلنی یوقاریده تبشیر ایتدیکمز هیئت، ایشته موسیقی‌نك بوقاعده‌لرینه استناد ایده‌رك ملی دویغولرمزی افاده ایده‌ن بر « ملی موسیقی » تنظیمنه چالیشاجقدر. بو هیئت محترمه‌نك، پك یوش وچوراق اولان عالم موسیقی‌مزه فیضدار اثرلر براقماسنی تمنی ایده‌رز.

Şekil - 1: Muallim, 10 Ağustos 1332, s. 58

1.3 Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları

1.3.1 Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür Politikaları

Türk tarihinde, Göktürkler dönemine kadar uzanan ve 'Cumhuriyet Dönemi' ile yoğun bir çalışmayla devam eden, siyasi, askeri, ekonomik ve kültürel alandaki yeniliklerin hayata geçirilmesi, toplumsal yapının değişmesine de ön ayak olmuştur. Bu değişme 'Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren, en fazla modernleşme düşüncesi etrafında gelişerek devam etmiştir. Fakat Cumhuriyet döneminde aynı düşünce, modernleşmenin yanında 'milli devlet' modelini de düşünerek, Cumhuriyetin kurucu kadroları tarafından Türk kültürüne dayalı, modern bir milli devlet modeline oturtulmak istenmiştir. Atatürk, bu konuda Osmanlı kültür politikalarını eleştirel bir tespitte bulunarak şunları söylemiştir;

> Şimdiye kadar takip olunan öğretim ve eğitim usullerinin milletimizin gerileme tarihinde en mühim bir sebep olduğu kanaatindeyim. Bunun için bir millî terbiye programından bahsederken, eski devrin uydurma hikâyelerinden ve doğuştan mevcut özelliklerimizle hiç de münasebeti olmıyan yabancı fikirlerden, doğudan ve batıdan gelebilen bütün tesirlerden tamamen uzak, millî ve tarihî seciyemizle orantılı bir kültür kastediyorum. Çünkü millî dehamızın tam gelişmesi ancak böyle bir kültür ile temin olunabilir. Gelişigüzel bir ecnebi kültürü, şimdiye kadar takip olunan yabancı kültürlerin yıkıcı neticelerini tekrar ettirebilir. Kültür, zeminle orantılıdır. O zemin milletin seciyesidir. [1921 M.Eİ.S.D., s. 4; Atatürk'ün S.D. II, S. 16-17]. Millî kültürün her çığırda açılarak yükselmesini Türkiye Cumhuriyetinin temel dileği olarak temin edeceğiz. [1932, Atatürk'ün S.D. I, s. 358]. (İnan, 2007: 112-113)

O'na göre batılılaşma olmalı fakat bunu yaparken milli kültür unsurları üzerine inşa edilmelidir.

> Modern millî devlet modeli, Batı Avrupa'nın tarihî, siyasî ve sosyo-ekonomik gelişimiyle yakından ilgilidir. Gerek Batı Avrupa'daki öncüleri, gerekse Dünya'nın diğer kısımlarındaki takipçileri arasında birçok farklılıklar mevcuttur. Bununla beraber, hepsinin şu ortak özellikleri taşıdığı kabul edilmektedir: Merkezî ve anayasal bir devlet olmak, işlevsel bir parlamentosu bulunmak, millî bir topluma dayanmak ve laik bir siyaset yürütmek. (Işıklar, 2008: 799)

Bu amaçla Kurtuluş Savaşı'nın hemen akabinde, öncelikle yönetimsel değişime gidilmiş, 1 Kasım 1922'de saltanat kaldırılmış, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet ilan edilmiş ve ardından 3 Mart 1924'te hilafet kaldırılmıştır. Saltanat ve hilafetin temsil ettiği monarşik yönetim biçimi yerini Cumhuriyet'e bırakmıştır.

> Bu, yönetim açısından, tam manasıyla bir mahiyet değişmesidir: Dinî ve dünyevî yetkilerle dona-

> tılmış hanedanın yerinde, halkın egemenliğini temsil eden Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin hakim olduğu laik, demokratik hukuk devleti mevcuttur. Yapılan düzenlemelerle, din ve devlet işleri birbirinden ayrılır ve dini kurumların siyasi hayattaki önemi azaltılırken, devletin bu kurumlar üzerindeki kontrolü artırılır. Osmanlı'dakinin aksine, din, kişiye ek kimlik kazandıran hüviyete bürünür, onun yerine "milliyet" ve "mili bilinç", vatandaşın kimliğinin temel prensipleri haline gelir. (Acun, 2007: 50)

Atatürk bu yönetimsel değişiklikleri yapmakla kalmamış, her fırsatta halka anlatarak Osmanlı döneminde yapılan yanlışları vurgulamıştır. 1923'te Adana'da Türk Ocağında, çiftçilere hitaben söyledikleri ve Osmanlı saraylarını hedef alan şu sözlerden bunu anlayabiliriz:

> Evet arkadaşlar, o saraylar ve o sarayların etrafını çeviren hainler asırlarca bu milleti gaflette bıraktılar; onu nura koşmaktan menettiler. Onlar bu milleti ve bu memleketi yalnız iki zamanda düşünürlerdi. Biri paraya, diğeri askere muhtaç oldukları zaman! Bir baştan memleketi soyarlar, diğer yandan milletten aldıkları askerle Viyana'yı, Mısır'ı, İran'ı zabt için fütuhata kalkarlardı. Halbuki milletin o fütuhatta hiçbir emeli millîsi, arzuyu vicdanisi ve menfaati yoktu. Onların hırsı, onların şan ve şerefi için, bu milletin evlâtları bir daha dönmemek üzere onların arkasından sürüklenirlerdi. Sonra onların, saraylardaki debdebe ve dârâtı temin için paraya ihtiyaçları vardı. Bu parayı milletten sopa ile alırlardı. Bütün bunların neticesi milleti fakre, harabiye, nihayet ölümün kıyısına götürdü. İşte bu tarzı idareye padişahlık idaresi denir. Arkadaşlar, bu idareyi bir daha dirilmemek üzere tarihe gömdük. Bugün eski idareden büsbütün ayrı yeni bir Türkiye devleti var. Bunu idare eden Türkiye Büyük Millet Meclisi Hükûmeti'dir. Bu halkın mukadderatı artık ebediyen bu halkın elindedir. (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, 1989: 125).[20]

1923'te Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra, modernleşme düşüncesi devlet idaresini ve toplumu ilgilendiren her alanda olduğu gibi, kültürel alanda da kendisini göstermiştir. Çünkü ekonomik ve siyasal bir modernleşmenin olabilmesi için kültürel alanda modernleşmenin yapılması ve toplumun da buna uyum sağlaması önemli bir önkoşul olarak görülmüştür.

> Bu nedenle mevcut koşullardaki toplumun yaşam tarzının hedeflenen düzeye ulaştırılması gerekliliği ön plana çıkmıştır. Ulus devlet yoluyla toplumsal bir bütünlük ve merkezi bir idare şekli tasarlanmış, ulus devletin taşıyıcı ve bütünleştirici yönünü ise milliyet kavramı üstlenmiştir. Uluslaşma yoluyla ortak kültürünün yaratılması farklı etnik ve dini grupların ortak bir paydada toplanması gerektiği düşünülmüştür. Kültürün bir parçası olan müzikte modernleşme istekleri de ancak bu ulusal kültürün yaratılmasının ardından ortaya çıkacaktır. Bu nedenle müzikte modernleşme düşüncesinin hayata geçirilebilmesi için öncelikle ulusal kültür sorunu karşımıza çıkmaktadır. (Ceran, 2010: 1)

Cumhuriyet döneminde, ulusal kültür oluşturma sorununu çözme yönünde en önemli

[20] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989, s. 125.

düşünce, Atatürk'ün hedeflediği modern ve ulusal kültür oluşturma düşüncesidir. Atatürk, bu düşüncesini hayata geçirmek için atılacak adımları ve ulaşılması gereken idealleri yine kendisi belirlemiştir. Bu idealler doğrultusunda atılacak adımlar, Atatürk'e göre az zamanda çok işler başarmak prensibiyle ve vakit kaybetmeden yapılmalıydı. Bu konudaki görüşlerini ve atılacak adımlarda izlenmesi gereken yolu İsmail Habib Sevük'ün aktardığına göre şu şekilde belirtmiştir: "Türkiye'yi, derece derece mi ilerletmeli, anî olarak mı? İki sistem var, biri malûm büyük Fransız İhtilâlindeki tarz; rejimler değişecek, ihtilâllere karşı mukabil ihtilâller yapılacak. Sağ solu tepeler, sol sağı süpürürken bir de bakılacak ki bir buçuk asırlık zaman geçmiş. Bu milletin damarlarında o kadar bol kan ve önünde o kadar geniş zaman var mı?" (Kocatürk, 1984: 73). Atatürk'e göre yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türk Milleti'nin önünde çok zaman yoktu ve ne yapılacaksa bir an evvel yapılacaktı.

Bu düşünceler doğrultusunda, Osmanlı döneminde yapılan yanlışların düzeltilmesi ve toplumda bir kültürel değişimi gerçekleştirecek inkılapların yapılması gereği doğmuştur. Çünkü Atatürk'e göre yeni Cumhuriyet'in temeli kültür olmalıdır. Bunu yapabilmenin temel koşulu ise eğitim ve kültür alanlarından başlayarak bir dizi inkılapları hayata geçirip, Türk ulusunun kültürel değişim ve dönüşümünü hızlandırmaktı. Atatürk, bu görüşü doğrultusunda inkılâbın bir tarifini de yapmıştır. Bu tarifi Afet İnan şu şekilde aktarmıştır: "İnkılâp, mevcut müesseseleri zorla değiştirmek demektir. Türk milletini son asırlarda geri bırakmış olan müesseseleri yıkarak yerlerine, milletin en yüksek medenî icaplara göre ilerlemesini temin edecek yeni müesseseleri koymuş olmaktır" (Kocatürk, 1984: 71).

Atatürk'ün liderliğinde yönetimsel değişiklikleri takiben, genç Türkiye Cumhuriyeti için en önemli inkılaplardan biri olarak görülen eğitim alanında da devrim yapılmasına ihtiyaç vardı. Osmanlı Devleti'nin klasik okulları olan ve ağırlıklı olarak din eğitimi verilen medreseler kapatılarak 3 Mart 1924'te Tevhid-i Tedrisat Kanunu TBMM'de kabul edildi. Bu kanunla birlikte Türkiye Cumhuriyeti 'modern' ve 'milli' eğitim anlayışını idame ettireceği 'laik' okullara kavuşacaktı. Bu konuyla ilgili olarak Arı, Sungu'dan şunları aktarmıştır;

> Tevhid-i Tedrisat Kanunun arkasından çıkarılan çeşitli kanunlarla batıl hurafelerin ve muzır fikirlerin kaynakları da kurutulmuş, bu suretle asırlardan beri fertlerin ilmi zihniyetle düşünmelerine engel olan etmenler birer birer ortadan kaldırılmıştır. Fransa'da büyük inkılap 1789'da başladığı halde okullar 1882'de, yani inkılaptan ancak 93 yıl sonra laikleştirilebildiği halde memleketimizde bu, Cumhuriyetin ilanından dört ay gibi kısa bir süre sonra başarılmıştır. (Arı, 2002: 190-191)

Yeni Türkiye Cumhuriyeti, 20 Nisan 1924'te Teşkilatı Esasiye Kanunu ile yeni anayasasına kavuşmuş, 25 Kasım 1925'e gelindiğinde, giyim-kuşam inkılabı başlatılmış ve şapka

giyilmesi hakkında kanun çıkartılmıştır. 30 Kasım 1925'te tekke ve zaviyeler kapatılmış, 17 Şubat 1926'da Türk Medeni Kanunu kabul edilmiştir. 1928'e gelindiğinde ise sıra devletin laik hüviyetini ortaya koyacak olan adımı atmaya gelmiş 10 Nisan 1928'de, 1924 Anayasası ile ilgili olarak ilk köklü değişiklik yapılmış ve "Takrir-i Sükûn Kanununun yürürlükte olduğu ve tek parti yönetiminin hüküm sürdüğü bir dönemde yapılan değişikliklerle; 2. madde "Türkiye Devletinin dîni, Dîn-i İslâm'dır; resmî dili Türkçedir, makam Ankara şehridir" şeklinde iken, "Türkiye Devleti'nin resmî dili Türkçedir; makam Ankara şehridir" olarak yeniden düzenlenmiştir. Aynı maddeye 5 Şubat 1937'de "Türkiye Devleti, Cumhuriyetçi, Milliyetçi, Halkçı, Devletçi, Laik ve İnkılâpçıdır. Resmî dili Türkçedir. Makam Ankara şehridir" ifadesiyle yeni bir şekil verilmiştir. 1945 yılında yapılan değişiklikle bu madde "Türkiye Devleti Cumhuriyetçi, Milliyetçi, Halkçı, Devletçi, Lâik ve Devrimcidir. Devlet dili Türkçedir. Başkent Ankara'dır" şeklinde Türkçeleştirilmiştir" (Ertan, 2007: 411).

1928'e gelindiğinde Türk toplumunun sosyal ve kültürel yapısını derinden etkileyecek olan "Harf İnkılabı" yapılmış ve 1 Kasım 1928'den itibaren Latin harfleri kabul edilmiştir. "Harflerin değişmesiyle "şekilde değişiklik" gibi görünen Harf İnkılabı, esasında ruh, fikir, kültür ve medeniyette değişikliğin bir ifadesi idi ve hep böyle değerlendirildi. Atatürk İnkılapları'nın ana hedefi için "her ne pahasına olursa olsun topyekün Batılılaşmak" deniliyordu. Bunun anlamı Türk Milleti'nin Şark-İslam Medeniyetini terk ederek, Modern Batı Medeniyeti eşiğinden içeri girişi demekti" (Kocabaş, 2006: 353). Atatürk'ün medeniyet anlayışını ise söylediği şu sözlerden anlıyoruz:

> Medeniyetin ne olduğunu başka başka tarif edenler vardır. Bence medeniyeti harstan ayırmak güçtür ve lüzumsuzdur. Bu görüşümü izah için hars ne demektir tarif edeyim: Bir insan cemiyetinin; a- Devlet hayatında, b- Fikir hayatında yani ilimde, içtimaiyatta ve güzel sanatlarda, c- İktisadî hayatta yani ziraatte, sanatta, ticarette, kara, deniz ve hava'ya ait ulaştırma işlerinde yapabildiği şeylerin bileşkesidir. Bir milletin medeniyeti dendiği zaman hars namı altında saydığımız üç nevi faaliyet bileşkesinden hariç ve başka bir şey olmayacağını zannederim. Şüphesiz her insan cemiyetinin harsı, yani medeniyet derecesi bir olamaz. Bu farklar devlet, fikir, iktisadi hayatların her birinde ayrı ayrı göze çarptığı gibi bu fark üçünün bileşkesi üzerinde de görünür. Mühim olan bileşkeler üzerindeki farktır. Yüksek bir hars, onun sahibi olan millette kalmaz, diğer milletlerde de tesirini gösterir, büyük kıt'alara şamil olur. Belki bu itibarla olacak, bazı milletler yüksek ve şamil (kapsamlı) harsa, medeniyet diyorlar. Avrupa medeniyeti, şimdiki çağ medeniyeti gibi. (Kocatürk, 1984: 64)

Harf İnkılabı'nın bir devamı olarak dilde inkılap yoluna gidildi. German'a göre Dil İnkılabı'nın iki hedefi vardı. "Birincisi, Türk Dili'nin bir anadil olduğunu ve muhtelif dünya dillerine menşe (kaynak) teşkil ettiğini tebarüz ettirmek. İkincisi, eski yazı dili ile halk dili arasındaki uçurumu dolduracak milletin her tabakası için umumi yazı dilini anlaşılır bir

hale getirmek ve dili temizleyerek öz Türkçeyi yaymaktır" (Kocabaş, 2006: 359). Böylelikle Güneş-Dil Teorisi üzerinde çalışmalar başlatıldı, buna paralel olarak Türk Tarih Tezi ortaya konularak Türklerin kökenleri itibariyle, Türk milletinin bütün milletlerin kaynağı olarak ortaya konulmaya çalışıyordu. Bütün bu çalışmalar ve teoriler günümüzde de tartışılmaktadır.

Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılan bu çalışmalarla, toplumun, sosyal ve kültürel alandaki değişimlerinin temelini oluşturmuş ve Atatürk'ün medeni ve milli bir toplum yaratarak, çağdaş medeniyet seviyesinin üzerine çıkarma hayalinin ilk adımları atılmıştır. Bu değişim ve gelişmeler doğrultusunda, Atatürk'ün modern ve milli bir kültür oluşturma idealleri önünde hiçbir engel kalmamıştır. İnan, bu idealleri Atatürk'ün ağzından şu şekilde aktarmıştır:

> Atatürk, bu ideallerin gerçekleşmesini daima ulus eğitime ve kültür alanındaki ilerlemeye bağlamıştır. 1 Kasım 1937'de Büyük Millet Meclisi'ni açış nutkunda, bu düşünceyi doğrulayarak diyor ki: "Büyük davamız, en medeni ve en müreffeh millet olarak varlığımızı yükseltmektir. Bu, yalnız kurumlarında değil, düşüncelerinde de temelli bir inkılap yapmış olan büyük Türk milletinin dinamik idealidir. Bu ideali en kısa bir zamanda başarmak bir fikir ve hareketi beraber yürütmek mecburiyetindeyiz. Bu teşebbüste başarı, ancak türeli [adaletli] bir planla ve en rasyonel tarzda çalışmakla mümkün olabilir. Bu sebeple, okuyup yazma bilmeyen tek vatandaş bırakmamak, memleketin büyük kalkınma savaşının ve yeni çatısının istediği teknik elemanları yetiştirmek, memleket davalarının ideolojisini anlayacak, anlatacak, nesilden nesle yaşatacak, fert ve kurumları yaratmak ve işte bu öneli umdeleri en kısa zamanda temin etmek, Kültür Vekaleti'nin üzerine aldığı büyük ve ağır mecburiyetlerdir. İşaret ettiğim umdeleri [ilkeleri] Türk gençliğinin dimağında ve Türk milletinin şuurunda daima canlı bir halde tutmak, üniversitelerimize ve yüksek okullarımıza düşen başlıca vazifedir. (İnan, 2007: 367)

Ulusal kültür oluşturma yönündeki düşüncelerin merkezinde bulunan ve her gelişmeyi yakından takip eden Atatürk, ulusal kültürü oluşturmayı, ulaşılması gereken en önemli hedeflerden biri olarak görmüştür. Bu önemi vurgularken kullandığı ifade, kültür konusundaki fikrini çok net olarak ortaya koymaktadır. Bu ifade şöyledir: "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli Kültürdür" (İnan, 2007: 374). Atatürk, 1936 sonbaharında, bu konudaki düşüncelerini daha geniş tuttuğu ve Afet İnan'ın aktardığı söyleminde şunları ifade etmiştir:

> Kültür, bir milletin bütün tarihi seyrini gösteren bir harekettir. Bugün yaşayan milletler varlıklarını ispat ve idame için çalışırlar, fakat onların dayanacağı bir esas, kökünü kendisinden alacağı bir kültürleri bulunmazsa, temel sağlam olmaz. Onun içindir ki tarihlerinde kültür izi bırakmayan milletlerin en nihayet yalnız adları kalmıştır. Türk milleti beş-altı yüz sene önce kültürlerinin bir safhasına dayanarak, bütün cihanı istilâ fırsatını bulmuştu. Ancak bu istilâ yalnız askerlik kudretiyle değil, milletin yüksek kabiliyeti ve maddi delilleri elimizde bulunan kültürü ile olmuştur. Halbuki

> sonraları bunun ihmali yüzünden o devlet maziye karıştı, yok olmak derecesine vardı. Türkiye Cumhuriyeti, kültürünü bugünkü şartlar içinde inkişaf ettirmektedir. Burası muhakkak olmakla beraber, Türk kültürcüleri eskiye de ehemmiyet vermekte, eskinin ve tarihin derinliklerini araştırmaktadır. (İnan, 2007: 373-374)

Ayrıca bu konuşmasında Atatürk, bir de kültür tarifi yapmıştır. "Kültür, okumak, anlamak, görebilmek, görebildiğinden mana çıkarmak, intibah almak, düşünmek, zekâyı terbiye etmektir" (İnan, 2007: 374), diyerek kültür kavramından ne anlaşılması gerektiğini ifade etmiştir. 1930 yılında bir başka konuşmasında Avrupa kültür ve metotlarından yararlanmanın şart olduğundan bahsederek şu cümleyi söylemiştir. "İnsanların hayatına, faaliyetine hakim olan kuvvet ibda [yaratıcılık] ve icat kabiliyetidir. İcadı ve yaratıcılığı yapabilen insanların ise, mutlaka kültürlü olmalarının şart olduğu tebarüz etmiştir" (İnan, 2007: 375). İşte bu düşüncelerinin üzerinde geliştirdiği fikirlerinin yansıması, Cumhuriyetin ilanı ile birlikte, devlet ve toplum hayatında bir dizi değişimler olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu değişimler bir biri ardına gelen inkılaplarla yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerini oluşturmuştur. Fakat toplumun sosyal ve kültürel yapısını değiştirmek kolay olmayacaktır. O'na göre "İnkılâp hareketlerinde dikkat edilecek nokta, insan cemiyetlerinin emellerini, fikirlerini teşhis ettikten sonra, onlara yenilikleri kabul ettirebilmektir. [Afet İnan M. Kemal Atatürk'ün Karlsbad Hatıraları, s. 61]" (İnan, 2007: 74). Bunun için değişimi hazırlayıcı adımlar Atatürk'ün hedeflediği idealler doğrultusunda atılacak, sosyal ve kültürel alandaki devrimler bu adımlar üzerinde kökleştirilecekti. Hedef ise topyekün kalkınma idi.

> Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yüklendi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinimlerine yanıt verecek "özgün" bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir "sentezin" oluşturulmasına çalışıldı. Öte yandan, özellikle tek parti döneminde kültür ve eğitim arasında kurulan doğrudan ilişki sonucunda kültür politikası hemen her zaman maarif politikasının uzantısında yer aldı. Kültür ve sanat, devletin "terbiye/eğitim" rolünün sınırları içine hapsedildi. (Üstel, 1994: 41).

Atatürk'ün maarif politikaları içerisinde sadece eğitim-öğretin değil, kültür-sanat alanları ve kurulması gereken kurumlar da vardı. Bunları şu sözlerinden anlıyoruz;

> Amelî ve şâmil bir maarif için hudud-u vatanın merakiz-i mühimmesinde asrî kütüphaneler, nebatat ve hayvanat bahçeleri, konservatuvarlar, darülmesailer, müzeler ve sanayii nefise meşherleri tesisi lâzım olduğu gibi bilhassa şimdiki teşkilât-ı mülkiyeye nisbetle kaza merkezlerine kadar bütün memleketin matbaalarla teçhizi icabetmektedir. Bütün bu güzel şeylerin bir an içinde vücuda getirilmesi gayri mümkün olmakla beraber mümkün olduğu kadar az zaman zarfında bu neticelerin istihsali ehemmiyetle şayanı temennidir. (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Cilt I, 1989: 316)

Atatürk'ün önderliğinde yapılan ve hızla gerçekleştirilmeye çalışılan kültür alanındaki bu değişim ve inkılaplardan sonra, sıra Atatürk'ün Cumhuriyet öncesinden zihninde oluşturmaya başladığı bir devrimi yani 'Musiki Devrimi'ni gerçekleştirmeye gelmişti. Çünkü O'na göre musikisiz bir devrim olamazdı. Atatürk'e göre yaptığı her devrim gibi 'Musiki Devrimi' de vakit kaybetmeden ve kurumlaşarak gerçekleşebilirdi. Musiki Devrimi'nin safhalarını tahlil edebilmek için Atatürk'ün müzik üzerine olan düşünce ve fikirlerini gözden geçirmek yararlı olacaktır. Zira bu konuda Atatürk belirleyici bir rol üstlenmiştir.

1.3.2 Atatürk'ün Müzik Üzerine Düşünceleri

Atatürk'ün, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin sosyal alanlardaki inkılâpları konusundaki görüşleri, çok kısa bir zaman içerisinde oluşmamış, tam aksine daha bir Osmanlı subayı iken bu konular üzerinde düşünmeye başlamıştır. Bu düşüncelerini hayata geçirmek için de bir fırsat beklemiştir. Temmuz 1918'de "Benim elime büyük yetki ve güç geçerse ben sosyâl hayatımızda istenilen inkılabı bir anda bir 'coup' ile yapacağımı zannederim. Zira ben, bazıları gibi, halkı ve ulemayı yavaş yavaş benim görüşlerimin derecesinde görmeye ve düşündürmeye alıştırmak suretiyle bu işin yapılabileceğini kabul etmiyor ve böyle harekete karşı ruhum isyan ediyor. Ben bu kadar yıllık yüksek öğrenim gördükten, sosyal ve uygar hayatı inceledikten ve özgürlüğü tatmak için ömür harcadıktan sonra neden halk seviyesine ineyim? Onları kendi seviyeme çıkarırım. Ben onlar gibi değil, onlar benim gibi olsunlar. Şu da varki bu konuda incelemeye değer bâzı noktalar var; bunları iyice kararlaştırmadan işe başlarsak hata olur" (Karal, 1981: 45). İşte Atatürk'ün eline bir güç geçerse yapacağını söylediği sosyal alandaki inkılapların en önemlilerinden birisi de 'Musiki İnkılâbı' olarak karşımıza çıkmaktadır.

Musiki İnkılâbı'nın yol haritasında belirleyici rol oynayan Atatürk'ün, müziğe olan ilgisi henüz bir Osmanlı subayı iken, 27 Ekim 1913 tarihinde Sofya'ya askeri ateşe olarak atandığı yıllarda da kendisini göstermektedir. Sofya'da yeni dostluklar edinmek ve çevresini genişletmek için bir fırsat olarak gördüğü etkinliklere sık sık katılmıştır. "Sofya'da ilk ope-

ranın açılacağını duyduğunda da bilet bulabilmek için yoğun bir çaba sarf etmiştir. Çünkü bütün Sofya sosyetesinin ve yabancı devlet temsilcilerinin orada olacağını tahmin etmiştir. Maarif Encümeni'nde üye olan Şakir Bey'in bulduğu iki bilet sayesinde "Karmen"i izlemeye giden Ali Fethi ve Mustafa Kemal Beyler, Çar Ferdinand tarafından çar locasına davet edilmiş, bu sayede yüksek sosyetede hoş bir intiba uyandırmışlardır" (Değerli, 2005: 16-17). Bu operanın kendisi üzerinde bıraktığı etki ve hayranlığı ise yanındaki arkadaşı Şakir Zümre'ye " . . . Biz Bulgarları çoban bilirdik. Bak, biz farkına varmadan , onlar nasıl ilerlemişler, balesi Bulgar, şefleri Bulgar . . . Biz, bu uygarlık düzeyine ulaşamazsak, bize yaşam hakkı yok . . . " demiştir. Kısacası Bulgarların sanatta gelmiş oldukları nokta onu çok etkilemiş ve bu alanda harekete geçilmesinde ateşleyici rol oynamıştır" (Uluskan, 2010: 299).

Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde kültür ve sanat alanında yapılan inkılaplarda en radikal olanı müzik üzerine olanlarıdır. Bunu sebebi açıktır, zira yeni Cumhuriyet uluslararası alanda kendisini meşrulaştırmak için vitrin olarak müziği seçmiştir. Ayrıca güzel sanatlar ve müzik, Atatürk'e göre bir medeniyet ölçüsüdür. Güzel sanatlarla ilgi düşüncesini; "Güzel sanatlarda muvaffakiyet; bütün inkılapların muvaffak olduğunun en kat'i delilidir. Bunda muvaffak olmıyan milletlere ne yazıktır. Onlar, bütün muvaffakiyetlerine rağmen medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan daima mahrum kalacaklardır. [1936, Cevat Abbas Gürer, Cumhuriyet gazetesi, 10. XI. 1941]" (İnan, 2007: 128), şeklinde ifade etmiştir. Müzik ile ilgili olan görüşlerini ise; "Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir" (İnan, 2007: 133), diyerek ifade etmiştir.

> Devletin kültür/sanat alanındaki baskın konumu özellikle müzik politikalarında açıklık kazandı. Devletin 1920'li yıllarda başlayan ve 1930'larda doruğuna varan bilinçli ve sistematik müdahalesinin temelinde hem müziğin kendi doğasından kaynaklanan, hem de devletin ona atfettiği bir dizi özellik bulunmaktaydı. Başka bir anlatımla müzik sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferber edilmesi açısından "kollektif" olma özelliği en belirgin olan, dolayısıyla da inkılabın amaçlarına en iyi hizmet edeceği düşünülen bir araçtı. Öte yandan da "Batılı" bir toplum olma yönündeki çabalara görünürlük kazandırma açısından makbul bir "vitrin" oluşturmaktaydı. Başka bir anlatımla Osmanlı-İslam geçmişinden kopma sürecinde ve çeşitli toplumsal dönüşümlere hız kazandırıldığı bir dönemde, Kemalist yöneticiler ve onun organik aydınları söz konusu mirasa atıfta bulunan güçlü bir sanat kolunun varlığına karşı "Musiki İnkılabı"nı harekete geçirdiler. Böylece yeni cumhuriyetin sanat alanındaki en radikal tavrı iki noktada ortaya çıktı. Suretin yasak olduğu İslam geleneğine karşı kentlerin bağrına dikilen heykeller ve Osmanlı geleneğine karşı çıkarılan "milli musiki". Böylece yönetici kadrolar, toplumsal dönüşümü sağlarken, en temel iki duyguya, "görme" ve "işitme"ye yöneldiler. Bu süreçte Kemalizm'in son kertedeki pragmatizmi, estetik ve sanatsal yaratıma hâkim oldu. (Üstel, 1994: 41 - 42)

Atatürk'ün müzik üzerine söylenmiş pek çok sözü bulunmaktadır. Fakat bu konudaki

görüşünü ve müziğin insan hayatındaki önemini vurgulayan en önemli söylevlerinden birisi 14 Ekim 1925'de İzmir Kız Öğretmen Okulu'nu ziyareti sırasında söyledikleridir. Orada bulunanlara hitaben 'Hayata musiki lâzım mıdır?' diyerek bir soru sormuş ve yine kendisi bu sorunun cevabını vermiştir. "Hayata musiki lazım değildir. Çünkü hayat musikidir. Musiki ile alakası olmayan mahlukat insan değildir. Eğer mevzuubahs olan hayat insan hayatı ise, musiki behemehal vardır. Musikisiz hayat zaten mevcut olamaz. Musiki hayatın, neşesi, ruhu, sürüru ve her şeyidir. Yalnız musikinin nev'i şayanı mütaleadır"(Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri II. cilt, 1989: 242-243). Atatürk nasıl bir musiki istediğini de şu sözlerle anlatmıştır:

> Eski bir musikiyi batı musikisine üstün çıkarmak için çalışanlar bir ufak hakikatı fark edemez görünürler. Bu hakikatı kısaca ifade etmek lâzım gelirse diyebiliriz ki bütün bu canlandırma işinde ele alınan musiki parçaları Türklerin herhangi bir âyinde, şenlikte bütün maddî ve hissî kabiliyetlerini yüksek derecede kullanarak oynamalarına yarayan nağmelerdir. Bu fasıldan olan musikiyi bugünün dans parçaları gibi saymakta hata yoktur. Ancak bugünkü Türk kafası musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hâtıralarımızın ifadesini bulan bir musiki istiyoruz. Bugünkü Türkler musikiden diğer yüksek ve hassas cemiyetlerin beklediği hizmeti bekliyor.
>
> İşte bu bakımdan klâsik Osmanlı musikisini canlandırmaya çalışanların çok dikkatli bulunmaları gerekir. Biz, bir Türk bestesini dinlediğimiz zaman ondan geçmişin bırakması lâzım gelen hikâyesini kalbimize giren oklar gibi duymak isteriz. Acı olsun, tatlı olsun biz bir beste dinlerken ve farkında olmaksızın hislerimizin incelir olduğunu duymak isteriz. Bütün bunlardan başka musikiden beklediğimiz maddî, fikrî ve hissî uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur. Yeni şairlerimizden, ediplerimizden, musiki bilginlerimizden ve bilhassa ses sanatkârlarımızdan istediğimiz ve aradığımız budur.[1938, Kemal Ünal, Ulus gaz. 10 XI. 1939]. (İnan, 2007: 133-134)

Atatürk Türk müziği ile ilgi olarak da şu görüşü benimsemiştir:

> Biz, çok defa, bu musikinin tam haysiyetini bulamıyoruz. İşte bu dinlediğimiz, hakiki Türk musikisidir ve hiç şüphesiz, yüksek bir medeniyetin musikisidir. Bu musikiyi, bütün dünyanın anlaması lâzımdır. Fakat, onu bütün dünyaya anlatabilmek için, bizim milletçe, bugünkü medenî dünyanın seviyesine yükselmemiz lâzımdır. [Mesut Cemil Anlatıyor: Nükte, Fıkra ve Çizgilerle Atatürk II, 1954, Der: N. A. Banaoğlu, s. 52]. Biz batınınkini hürmetle dinlediğimiz gibi, bizim musikimiz de bütün dünyada hürmetle dinlenecek bir halde olmalıdır. [Osman Ergin, Hafız Yaşar Okur'dan naklen, Türkiye Maarif Tarihi, Cilt: 5, 1943, s. 1534-1535]. (İnan, 2007: 135)

Bu görüşlerine paralel olarak Osmanlı musikisi ile ilgili olarak şu tespitte bulunmuştur. "Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük inkılapları terennüm edecek kudrette değildir. Bize yeni bir musiki lâzımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. İtiyat dediğiniz şeye gelince, sizin Osmanlı musikinizi Anadolu

köylüsü dinler mi? Dinlemiş mi? Onda o musikinin itiyadı yoktur" (Saygun, 1981: 48-49). Ayrıca Osmanlı musikisini yüz ağartacak değerde olmaktan uzak görerek, yeni Türk ulusal musikisinde bir reform gerektiğini söylemiştir.

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün öne genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde, Türk Ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir [1934, Ayın Tarihi, Sayı, 12, 1934, s. 23]. (İnan, 2007: 132-133).

O'na göre "Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilirdi" (Saygun, 1981: 30). İşte Atatürk'ün bütün bu görüşleri, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin müzik alanındaki yol haritasının ve çalışmalarının ana düsturu olmuştur. Atatürk'ün bu önemli tespit ve düşüncelerini pratiğe dönüştürme yolunda ise birçok fikir adamı, müzisyen, bürokrat, eğitimci ve devletin resmi kurumları çalışmalar yapmışlardır.

1.3.3 Cumhuriyet Dönemi Türk Müziği Politikaları ve Kurumlar

Her alanda olduğu gibi müzik alanında da yüzünü Batıya dönen ve Osmanlıdan kalan musiki mirasının Türk'e ait olmadığını savunan düşünceler yoğunluk kazanmıştır. Fakat yine de Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak müzik alanında, temel görüşlerin aynı olmasına karşın, uygulamada farklılıkların olduğu fikirler ortaya sürülmüştür. Bu kapsamda milli müzik ile ilgili olarak en önemli görüşlerden biri Ziya Gökalp'e aittir. "Cumhuriyetimizin kurucusu büyük Atatürk'ün; «Etimin ve kemiğimin babası Ali Rıza Efendi ise, fikrimin babası da Ziya Gökalp'tir» ve "Heyecanlarımın babası Namık Kemal, fikirlerimin babası Ziya Gökalp'tir" sözlerinden, bu büyük düşünürümüzün fikirlerini kendine rehber yaptığını öğreniyoruz" (Gökalp, 2012: 7).

Ziya Gökalp, Cumhuriyet dönemindeki Batılılaşma ve Batıcı görüşlerin ileri gelen savunucularındandır. "Gökalp 1922'de Yeni Gün gazetesindeki makalelerinde Batı medeniyetini kabule mecbur olduğumuzu belirterek şöyle diyordu: Kabul etmediğimiz takdirde Garp devletlerinin esiri olacağız. Garp Medeniyetine hakim olmak yahut garp devletlerine mahkum olmak, bu iki şıktan birini kabul mecburiyetindeyiz. Bugün artık şu hakikat anlaşılmıştı: Avrupa'ya karşı hürriyetimizi ve istiklalimizi müdafaa edebilmek için Avrupa Medeniyetini

iğtinam etmemiz lazımdır. Avrupa medeniyeti müspet ilimlerden ve sınai tekniklerden, içtimaî teşkilatlardan ibarettir" (Erşan, 2006: 41).

Gökalp, Atatürk ile paralel bir şekilde "Dilde, dinde, hukukta, kadın haklarında, sanatta, ekonomide, hemen tüm kurumlarda ve kurumlaşmalarda, kökünden kökeninden kopmadan batılılaşma yolları arar" (Asena, 1981: 39). Gökalp, Türkçülüğü savunan bir fikir adamıdır. "Türkçülük nedir? Diye bir soru ortaya atmış ve bunu daha önce, savunduğu «yeni hayat» hakkındaki görüşlerinde savunduğu fikirlere bağlamıştır. Bu görüşleri «gerçek değerlerin aranılması ve yeni bir Türk medeniyetinin yaratılması» olarak belirttiği gibi, «hakiki medeniyet ancak yeni hayatın inkişafıyla başlayacak olan Türk medeniyetidir» diyerek fikirlerini daha net bir şekilde ifâde etmiştir. Ona göre, aradığımız milli hayatı milletin vicdanında bilinç altında mevcud telakki ediyoruz ve bu şuursuz vicdânı şuurlu bir hâle getirmeğe Türkçülük adını veriyoruz" (Gökbilgin, 1976: 208). Gökalp ile Atatürk'ün farklı düşündüğü nokta ise medeniyet kavramı üzerinedir. Gökalp, medeniyeti 'hars'dan ayırmış fakat Atatürk, medeniyet ile harsı birbirinden ayırmanın güç olduğunu düşünmektedir.

Gökalp, halkın arasında bulunan kültürü bulmayı Türkçülüğün görevi olarak görmüştür. Bu konuda Tanzimatçıların yaptıkları yenilikte başarılı olmama sebebini ise şu şekilde açıklamıştır:

> Tanzimatçılar, Osmanlı uygarlığını Doğu uygarlığıyla uzlaştırmaya çalışmışlardı. Oysa iki karşıt uygarlık yan yana yaşayamaz, dizgeleri birbirinin karşıtı olduğu için, ikisi de birbirinin bozulmasına yol açar. Örneğin, Batın'nın müzik tekniğiyle Doğu'nun müzik tekniği, birbiriyle uzlaşamaz. Batı'nın deneysel mantığıyla Doğu'nun Orta Çağ mantığı, birbiriyle barışamaz. Bir ulus ya Doğulu ya Batılı olur. İki dinli bir insan olmadığı gibi, iki uygarlıklı bir ulus da olamaz. Tanzimatçılar, bu noktayı bilmedikleri için, yaptıkları yenilikte başarılı olamadılar. Türkçülere gelince; onlar, aslında Bizanslı olan Doğu uygarlığını büsbütün terk edip Batı uygarlığını tam olarak almak istediklerinden, kararlı girişimlerde başarılı olacaktır. Türkçüler, tamamıyla Türk ve Müslüman kalmak koşuluyla, Batı uygarlığına tam ve kesin olarak girmek isteyenlerdir. Ama Batı uygarlığına girmeden önce, ulusal kültürümüzü arayıp bularak onu ortaya çıkarmamız gerekir. (Gökalp, 2010: 50)

Ziya Gökalp, ulusal kültürün bulunduğu yeri işaret ederek, ulusal kültürün canlı müzesi olarak gördüğü halka doğru gitmek gerektiğine inanır ve Türkçülüğün ilk gerçeklerinden biri olarak görür.

> Halka doğru gitmek, ne demektir? Halka doğru gidecekler kimlerdir? Bir ulusun aydınlarına, düşünürlerine, "ulusun seçkinleri" adı verilir. Seçkinler, yüksek bir öğrenim ve eğitim görmüş olmakla halktan ayrılanlardır. İşte halka doğru gitmesi gerekenler, onlardır. Seçkinler, halka doğru niçin gidecekler? Bu soruya kimileri şöyle yanıt veriyor: "Seçkinler, halka kültür götürmek için gitmelidirler."

> Seçkinler, daha kültürden paylarını almamışlardır. Sonuçta, kültürden yoksun bulunan seçkinler, kültürün canlı bir müzesi olan halka, nasıl götürebilecekler? Sorunu çözebilmek için, önce şu noktalara yanıt verelim: Seçkinlerin neyi vardır? Halkta ne vardır? Seçkinlerin uygarlığı vardır, halkın kültürü. Seçkinlerin halka doğru gitmesi, şu iki amaç için olabilir:
>
> 1. Halktan kültürel bir eğitim almak için halka doğru gitmek,
> 2. Halka uygarlık götürmek için halka doğru gitmek. (Gökalp, 2010: 51)

Ziya Gökalp, Türk kültürünün bir ögesi olan milli Türk müziği oluşturulmasındaki engelleri, söylediği şu sözlerle özetlemiştir:

> Osmanlı harsı, Tanzimat Devrinde yeniden başka bir medeniyetin egemenlik alanına girmeye başladı. Çok eskiden Çin medeniyetinden kurtulup İran medeniyetine girmişti. Şimdi ise İran medeniyetinden kurtularak Avrupa medeniyetine giriyordu. Bunun anlamı ise şudur: İslâmiyetten ÖNCEKİ Türk harsı Çin medeniyetiyle çarpışıyordu. İslam devrinde, İran ve Arap medeniyetiyle çarpıştı; bundan böyle ise Avrupa medeniyetiyle savaşacak demekti. Bu iki devirde, yeniden bir medenî edebiyat, bir medenî musiki, bir medenî mimari, bir medenî hukuk, ahlâk v.b. kazanmağa başladık. Önceleri Türk zevkini bozmağa çalışan yalnız İran zevki iken, şimdi bir de ona Fransız zevki katıldı. Millî musikimizin rakibi önce yalnız Acem musikisi iken şimdi bir de Fransız musikisi ortaya çıktı. Kısacası yeniden taklitçiliğe, medeniyetçiliğe başladık.(Gökalp, 2012: 14-15)

Gökalp'e göre milli musikimizi yüceltecek olan unsur halk müziğidir. "Millî musikimizi yüceltmek için de bir taraftan Avrupa'nın tekniklerini öğrenmek, diğer yandan dağlarda ve köylerde söylenen halk türkülerinin seslerini toplamak gereklidir. Ancak bu sayede Avrupa medeniyeti içinde Türk şiiri, Türk romanı Türk musikisi yapabiliriz" (Gökalp, 2012: 18).

Gökalp'in milli musikinin nasıl oluşturulması gerektiğini de Türkçülüğün Esasları adlı kitabında şu şekilde anlatmıştır:

> Avrupa müziği girmeden önce, ülkemizde iki müzik vardı: Bunlardan biri, Farabi tarafından Bizans'tan alınan "Doğu müziği", ötekiyse Türk müziğini sürdüren "halk ezgileri"ydi.
>
> Doğu müziği de Batı müziği gibi, eski yunan müziğinden doğmuştu. Yunanlılar, halk ezgilerinde bulunan tam ve yarım sesleri yeterli görmeyerek, bunlara dörtte bir; sekizde bir, on altıda bir sesleri eklemişler ve bu sonkilere "çeyrek ses" adını vermişlerdi. Çeyrek sesler, doğal değil yapaydı. Bundan dolayıdır ki, hiçbir ulusun halk ezgilerinde, çeyrek sese rastlanmaz. Bundan dolayı Yunan müziği doğal olmayan seslere dayanan yapay bir müzikti. Bundan başka, yaşamda tekdüzelik olmadığı hâlde, Yunan müziğinde aynı ezginin yinelenmesinden başka bir şey olmayan üzücü bir tekdüzelik vardır.
>
> Orta Çağ Avrupa'sında ortaya çıkan opera kurumu, Yunan müziğindeki bu iki eksikliği giderdi. Çeyrek ses, operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestecileri ve oyuncuları halktan oldukları için,

> çeyrek sesleri bir türlü anlamıyorlardı. Bu nedenle Batı'nın operası, Batı müziğinden çeyrek sesleri attı. Aynı zamanda opera duyguların, coşkuların, tutkuların birbirini izlemesi nedeniyle, "armoni"yi ekleyerek Batı müziğini tekdüzelikten de kurtardı. İşte bu iki yenilik, yetkinleşmiş Batı müziğinin doğmasını sağladı.
>
> Doğu müziğine gelince; bu tamamıyla eski durumda kaldı. Bir yandan çeyrek sesleri sürdürüyor, öte yandan armoniden hâlâ yoksun kalıyordu. Farabi tarafından Arapçaya aktarıldıktan sonra, bu hasta müziğin sarayların yeğlemesiyle, Aceme (Farsçaya) ve Osmanlıcaya da aktarılmışlardı. Öte yandan Ortodoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleriyle Yahudi hahamhanesi de bu müziği Bizans'tan almışlardı. Osmanlı ülkelerinde bütün Osmanlı uyruklarını birleştiren biricik kurum olduğu için, buna "Osmanlı Uygarlıklar Birliği Müziği" adını vermekte de gerçekten çok uygundu. Sonuçta bugün, işte şu üç müziğin karşısındayız: Doğu müziği, Batı müziği, Halk müziği.
>
> Acaba, bunlardan hangisi bizim için ulusaldır? Doğu müziğinin hem hasta olduğunu, hem de ulusal olmadığını gördük. Halk müziği (millî) kültürümüzün, Batı müziği de yeni uygarlığımızın müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Bundan dolayı da ulusal müziğimiz, ülkemizdeki Halk müziğiyle Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz, bize birçok ezgi vermiştir. Bunları toplar ve batı müziği yöntemlerine göre armonize edersek, hem ulusal, hem de Avrupalı bir müziğe kavuşuruz. Bu görevi yapacaklar, Türk Ocaklarının müzik toplulukları da vardır. İşte, Türkçülüğün müzik alanındaki gündemi, temelde budur. Bundan ötesi ulusal müzikçilerimizin görevidir. (Gökalp, 2010: 139-140)

Gökalp'in bu fikirlerinden hareketle, Türklere ait ulusal müzik, yapılacak olan bir sentezle; halkın içinde bulunan milli ezgiler toplanarak ve Batı'nın müzik tekniği ile işlenerek elde edilecekti. Gökalp'e göre, halk ezgileri ulusal müziğin hammaddesi olacaktır. Ancak bu yolla Türk kültürüne dayalı milli bir müziğe kavuşulabilirdi. Gökalp'in bu görüşüne göre, Osmanlıdan miras kalan makamsal müzik, Türk'ün yüksek kültürüne ait değildir. Çünkü O'na göre bir dümtek müziği olan Osmanlı müziğinin tekniğini Farabi, Bizans'tan aktarmıştır. Bu görüşünü şu şekilde ifade etmiştir.

> Doğu'da, seçkinlere özgü olmak üzere, bir '"dümtek müziği" vardır. Farabi, bu müzik uygulamasını Bizans'tan alarak Arapçaya aktardı. Bu müzik Arap'ın, Acem'in, Türk'ün seçkin sınıfına girmekle birlikte, halkın derin tabakalarına inemedi. Yalnız, seçkinler tabakasına özgü oldu. Bundan dolayıdır ki Müslüman uluslar, mimarlıkta olduğu kadar, bu Doğu müziğinde de özgün bir kişilik geliştiremediler. Türk'ün halk tabakası, eski Uzak Doğu uygarlığında yarattığı ezgileri sürdürerek, ulusal bir halk müziği oluşturdu. Arapların, Acemlerin halk kısmı da eski ezgilerini sürdürdüler. Bundan dolayı Doğu müziği, Doğu'nun hiçbir ulusunda ulusal bir müzik niteliğini alamadı. Bu müziğe İslam müziği denilmemesi için başka bir neden daha vardır: Bu müzik, Müslüman uluslardan başka, Ortodoks ulusların, Ermenilerin, Yahudilerin tapınaklarında da söylenmektedir. (Gökalp, 2010: 62)

Aslında Cumhuriyet döneminde bu görüşlerin Gökalap'le anılmasının yanında, daha önce de benimseyip söyleyenler olmuştur. Bunlardan birisi II. Abdulhamit'tir. Alaturka mu-

sikiden, insanın uykusunu getirdiğini de ekleyerek hoşlanmadığını ve alafranga müziğini tercih ettiğini söylemiştir.

> Ziya Şakir 1 Eylül 1931 tarihli Son Posta gazetesinde II. Abdülhamid'den şu satırları nakletmektedir:
>
> Doğrusu alaturka musikiden hoşlanmam. İnsana uyku getirir. Alafranga musikiyi tercih ederim. Bilhassa opera ve operetler pek hoşuma gider. Hem size bir şey söyleyeyim mi? Alaturka dediğiniz makamlar Türklere ait değildir. Yunanlılardan, Acemlerden, Araplardan alınmıştır. Türk çalgısı davul zurnadır derler ya, bunda da tereddüdüm vardır. Bu iki çalgı da Arapların imiş. Bir tarihte, Türkistan taraflarında seyahat etmiş bir zattan tahkik ettim. O tarafın köylerinde eskiden beri çalınan çalgı sazmış. Bizde de Anadolu'nun asıl Türk köylerinde daima saz çalınırmış. (Ayas, 2014: 92)

Ayrıca nerdeyse aynı şekilde düşünen Necip Asım Yazıksız'ın da, bu görüşleri Gökalp'ten önce dile getirdiği bilinmektedir.

> 5 Teşrin-i Evvel 1313'te (17 Ekim 1897) yazdığı "Türk Musikisi" adlı makalede Necip Asım'ın Osmanlı müzik hayatıyla ilgili yaptığı üçlü sınıflama Gökalp tarafından aynen tekrar edilmiştir.
>
> Necip Asım'a göre Türkiye'de üç tür müzik vardır. Birincisi medeni Avrupa milletlerinin çalışıp usulünü ve ilkelerini belirledikleri, bir fen haline getirdikleri "alafranga". İkincisi, bir asır öncesine kadar geçmiş üstatların ilerletmeye çabaladıkları ve nazariyatını edvar kitaplarına geçirdikleri "ince saz müziği". İlki her tür ifadeye uygundur. İncesaz müziğiyse medeniyetin gereklerine uygun olmadığı gibi, alafranga müziğe yetişmesi de artık mümkün değildir. (Ayas, 2014: 94-95)

Üçüncü tür müzik olarak değerlendirdiği müzik türü ise, Türkistan'dan beraber getirmiş olduğumuz ve asıl müziğimiz olan halk müziğidir.

> Üçüncü tür mûsikî, çifte nağra (nakkare), zilli maşa, kırnata ile şurada burada avâmın kullandığı takımlarla, köylerimizde davul zurna veya Nizam-ı Cedid'den sonra alaylardan yetişip memleketlerine giden mûsikîcilerimizin götürdükleri, kırnatadan, çifte nağradan ibaret takımların icra ettiği mûsikîdir. Bunların şarkıları, türküleri Türk vezninde olduğu gibi güfteler de kendilerinindir. Bunu icra edenler de, dinleyenler de anlar, hazzeder, neşe duyar. İşte bunlar güfteleriyle besteleriyle hep bizim malımızdır. Hatta koyun ve köpekten başka dağ başında yalnız kalan çobanın kavalı da, neyin ibtidai bir hali olduğundan asıl bizim malımızdır. (Ayas, 2014: 95)

Cumhuriyet dönemi milli müzik görüşleriyle doğrudan ilgili olduğunu ve aslında neredeyse 'Musiki İnkılâbı"nın geçmişteki bir iz düşümü gibi gördüğümüz Necip Asım'ın fikirleri bununla sınırlı değildir. Avrupadaki müziğin Fransız, Alman ve İngiliz müziği gibi farklı ve milli bir ahengi olduğundan bahsetmiş, bizimde halk müziğimizden yararlanarak Avrupa'nın müzik kuramından faydalanarak ortaya bir Türk veya Osmanlı müziği koymamızı önermiştir. Bu öneriyi Ayas (2014), şu şekilde aktarmıştır:

> Yıllar sonra bunun nasıl yapılacağıyla ilgili somut önerilerde de bulunacaktır. 1918'de Türk Yurdu'nda yayınlanan makalesinde Anadolu halk şarkı ve türkülerini toplamak ve bunlardan hareketle milli operalar, senfoniler ve oratoryolar yaratmak gerektiğini ateşli bir biçimde savunduktan sonra "milli bir musiki ibdaı hususundaki muvaffakiyetleri herkesin müsellemi olan Macarlar gibi, biz de milli bir musiki vücuda getirmek için Macaristan'dan bir musiki âlimi getirmek, bu külliyatı ona tevdi etmek gerekir. (Ayas, 2014: 95)

Ayas (2014), Necip Asım'ın, Cumhuriyet döneminin radikal müzik politikalarıyla uyuşmayan ılımlı bir Türkçülük çizgisini benimsemediği ifade etmekte, müzikte Mevlevi müziğini, ney ve kudümü, Türk zevkinin bir parçası olarak gördüğünü söylemektedir. Ayrıca Osmanlı müziğine karşı aşırı bir saldırgan tutum benimsememiştir. Bununla birlikte, Cumhuriyetin müzik politikalarına yön veren kişi Gökalp olmuştur, demektedir. Atatürk'ün milli müziğimizi oluşturma ile ilgili olarak, Ziya Gökalp'e paralel bir şekilde, halk müziği ezgilerinin toplanarak batı müziği kurallarına göre işlenmesi ve Osmanlı müziğinin dışlanması konusundaki görüşleri yeni Cumhuriyet'in müzik politikalarının belirleyicisi olmuştur. Bu politikaların işleyiş sürecini 1920'li ve 1930'lu yılları ayırarak incelemek yararlı olacaktır.

1.3.3.1 1920'li Yıllar

1920'li yıllarda Atatürk ve Ziya Gökalp'in 'milli müzik' oluşturmadaki fikir ve görüşleri doğrultusunda, yeni Cumhuriyet'in müzik politikalarına yön vermede etken olan ilk ele alacağımız kurumların başında 'Muzıka-i Humayun' gelmektedir. Bu kurum saltanatın kaldırılması (1 Kasım 1922) ve son Padişah Vahdettin'in yurdu terk etmesinin ardından, 1922-1924 yılları arasında 'Makam-ı Hilâfet Muzikası' adını alarak, 18 Kasım 1922'de Büyük Millet Meclisi tarafından Halife seçilen Abdülmecid Efendi'ye bağlanmıştır. 3 Mart 1924'te halifeliğin de kaldırılmasıyla kurumun değişimi hızlanmıştır.

"Makam-ı Hilâfet Muzikası yönetkeni (şefi) Zeki Beğ'in [Üngör] çabasıyla Ankara'ya çağırılarak Yeni Sinema salonunda Zeki Beğ'in Cumhuriyet Yürüyüşlüğü (Marşı) ve Beethoven'in 5. Sinfoni'si gibi yaratılardan birleşme bir izlenceyle verilen dinletide yeni devletin ileri gelenlerine tanıtıldı (11 Mart) ve ikinci bir dinletinin akşamı (2 Nisan) orkestranın Riyaset-i Cumhur Musiki Hey'eti adıyla cumhurbaşkanlığı makamına bağlandığı bildirildi" (Oransay, 1985: 109). Bundan dört hafta sonra kurum " ... T.B.M.M. kararı ve Atatürk'ün onayı ile 27 Nisan 1924'te "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adı ile Ankara'ya taşınmıştır" (Çakar, 2012: 32-33). Heyet, Ankara'ya Orkestra, Bando ve Fasıl Topluluğu'ndan oluşan

üçlü yapısıyla[21] taşınmıştır.

Osman Zeki Üngör'ün yönetimindeki kurumun bu değişim ve dönüşüm süreci devam ederken, Osmanlı'nın yeni Cumhuriyet'e miras bıraktığı diğer bir müzik kurumu olan ve Cumhuriyet dönemi öncesinde kapatılmış olan Darülelhan (Nağmeler Evi) da yine gündeme gelmiştir.

Darülelhan, Türkiye'de açılan konservatuvarların alt yapısını oluşturan bir kurum olarak değerlendirilmektedir. "Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra İstanbul Valisi Haydar Bey'in (Yuluğ) yakın ilgisi sonucunda Vilâyet Umumi Meclisi'nin aldığı kararla Dârülelhan 14 Eylül 1923 Cuma günü törenle yeniden açıldı" (Özcan, 1993: 518). Fakat açılışından sonra Darülelhan'ın bünyesinde bulunan Encümen-i Musiki (Musiki Encümeni) kaldırıldı. Aynı yıl (1923) Darülelhan "Maarif Vekâleti'nden ayrılıp İstanbul Valiliği'ne bağlanır" (Balkılıç, 2009: 79). Öğretim sistemi gözden geçirilen kurum, Atatürk'ün Batı müziği eğitiminin önemini vurgulaması nedeniyle, daha önce Türk müziği eğitimi ağırlıklıyken, batı müziği ağırlıklı olarak yeniden düzenlendi. Bununla beraber artık Batı müziği de Türk müziği bölümü gibi ayrı bir bölüm olarak kurumda yerini almıştır. Ayrıca Türk ve Batı müziği repertuvarından oluşan konserler de Darülelhan'ın faaliyetleri arasındadır.

> Bu yeni devrede çıkan yönetmeliğe göre ilk öğretimden sonra Dârülelhan'a alınacak öğrenciler hazırlık sınıfında bir yıl okuyacak, ardından bölümlere ayrılacaklardı. Bölümlerde de birtakım ihtisas sınıfları bulunmaktaydı. Bunlar Alafranga (Batı mûsikisi) Bölümü'nde kompozisyon, şan, piyano, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra sazları sınıfları; Alaturka (Türk mûsikisi) Bölümü'nde ise keman, kemençe, santur, ney, tanbur, ud, kanun ve tegannî sınıflarıydı. Bütün talebeler aynı zamanda mûsiki nazariyatı, solfej, armoni, füg, mûsiki tarihi dersleriyle orkestra ve koro çalışmalarına da devam etmeye mecbur tutulmuşlardı. Müdürlüğüne bestekâr Mûsâ Süreyyâ Bey'in getirildiği bu yeni dönemin Batı mûsikisi öğretim kadrosu Zeki Bey, Ekrem Besim Bey (Tektaş), Cemal Reşit Bey (Rey), Nimet Vâhid, Chevalier Geza de Hegey, Victor Radeglio, Edgar Manas, Henry Fourlani, Sadri Bey, Zâtî Bey, Nezihe Hanım, Muhyiddin Sâdık Bey, Kadri Bey, Veli Bey (Kanık), Âdil Bey, Osman Şerefeddin Bey, Seyfi ve Sezâi (Asal) kardeşler, Âlî Bey (Sezin) ve Mesut Cemil'den (Tel) oluşmaktaydı. Şark mûsikisi bölümündeki başlıca hocalar ise Nûri Bey (Duyguer), Kevser Hanım, Mustafa Bey (Sunar), Sedat Bey (Öztoprak), Hayriye Hanım (Örs), Fâika, Zehrâ, Şeref hanımlar, Muazzez Hanım (Yurcu), Ziyâ Bey (Santur), Refik Bey, Fâize Hanım (Ergin), Emin Bey (Yazıcı), Ruşen Ferid Bey (Kam), Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Hâfız Ahmet Bey, İsmail Hakkı Bey, Ziyâ Bey (Hoca), Zâhide Hanım idi. Bu kadroya sonraları Reşat Bey (Erer) ile Dürrü Bey de katılmıştır. (Özcan, 1993: 519)

Darülelhan'daki eğitim ve bu eğitimi veren öğretmenlerin hatta buradan mezun olan

[21] "Makam-ı Hilâfet Muzıkası'nın İstanbul'dan Ankara'ya aktarılarak Orkestra, Bando ve Fasıl Topluluğu'ndan oluşan üçlü yapısıyla Riyaseti Cumhur Musiki Heyetine dönüştürülmesi (1924)" (Uçan, 2000: 85).

öğrencilerin ‘milli müzik’ oluşturmada çok önemli katkıları olmuştur. Öyle ki, yukarıda adı geçen müzik eğitimcilerinin çoğu, Atatürk ve Ziya Gökalp’in görüşleri doğrultusunda fakat çeşitli bakış açılarıyla müzik eğitimi vermeyi amaçlamış ve halkı bilinçlendirmek için gazete ve mecmualarda yazılar yazmışlardır. Hatta bu amaçla Şubat 1924 ile Şubat 1926 tarihleri arasında, iki ayda bir olmak üzere ‘Darülelhan Mecmuası’ adında, yedi sayılık bir dergi de çıkartılmıştır.

> Derginin gayesi memleketimizde müziğin ilerlemesi üzerine hayırlı ve verimli bir şekilde etki etmek, kıymetli millî güzel sanatları tespit etmek, genel mahiyetteki sanat eserlerini ve büyük sanatkârları tanıtmak, özetle müessesenin bütün çalışma ve teşebbüslerini memleketin her yanına ulaştırmaya çalışmak olmuştur. Bu amaç şu cümlelerle ifade edilmiştir:
>
> Dârülelhan; her türlü çağdaş ve insanî ilerlemeyi takdir ve telakkiye müsait bir hükûmetin desteğiyle kurulmuş olan ve hükûmet yöneticilerinden lütuf ve destek görmekle müftehir bulunan bir müessese olduğu için halkımızın sanat zevkine ve maneviyatına mümkün mertebe geniş bir sahada hizmet etmeye sevgili milletine ve cumhuriyetine karşı muazzez bir vazife addetmektedir. (Kolukırık, 2014: 68)

Darülelhan Mecmuasındaki makaleler yine bu kurumdaki öğretmenler tarafından yazılmıştır. Bu dergideki yazar ve yazıları Kolukırık (2014), ‘Türk Müzik Tarihinde Dârü’l-Elhân ve Darülelhan Mecmuası’ adlı kitabında şu şekilde belirtmiştir:

1. SAYI

Batı’da Son Musiki Cereyanları . . . Musa Süreyya

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Union Fransız Konserleri . . . Ekrem Besim

Müzik ve Halk Eğitimi . . . İbrahim Alaaddin

Tanburi Cemil Bey . . . Musa Süreyya

Dârülelhanlar Tarihine Bir Bakış . . . Rauf Yektâ

Felix Mendelssohn . . . Ekrem Besim

Müzik ve Şiir . . . Güzide Osman

Müzik ve Dârülelhan . . . Sabiha Emel

2. SAYI

Batı'da Bugünkü Opera Hayatı . . . Musa Süreyya

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Rus Müziğine Bir Bakış . . . Ekrem Besim

Itrî Mustafa Efendi . . . Ruşen Ferid

Darüelhanlar Tarihine Bir Bakış . . . Rauf Yektâ

Felix Mendelssohn . . . Ekrem Besim

Müzik Eğitimi . . . Muallim Ahmet Muhtar

Türkiye'de İlk Konservatuvar . . . Güzin Şefik

Müzik ve Okul . . . Muslihiddin Ali

3. SAYI

Memleketimizde Opera . . . Musa Süreyya

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Müzik Eğitimi . . . Ahmet Muhtar

Felix Mendelssohn . . . Ekrem Besim

Millî Müzik . . . Halil Bedîi

Türk Müziği ve Sanatkârlarımız . . . Güzin Şefik

Müzik de Bir Lisândır . . . Şaziye

4. SAYI

Okul Müziğinde Teceddüd İhtiyâcı . . . Musa Süreyya

Felix Mendelssohn . . . Ekrem Besim

Müzik Eserinde Milliyet . . . Mahmut Ragıb

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Fransa'da Çağdaş Müzik . . . Cemal Reşit

Müzik ve Şiirde Vezin . . . Mesud Cemil

Müzik Öğretmenlerimiz ve Müzik Eğitimimiz . . . Halil Bedîi

5. SAYI

Savtî Müzik . . . Musa Süreyya

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Şarkılarımız . . . Ali Ekrem

Müzik İlminde Üç Ziyâ . . . Mahmut Ragıb

Modern Müziği Anlamak Yolları . . . Franz Ackermann

Orkestra Nedir? . . . ***

Müzik Eğitimi . . . Muallim Ahmet Muhtar

Lisân-ı Ecnebi İhtiyâcı . . . Halil Bedîi

6. SAYI

İstiklâl Marşı . . . Musa Süreyya

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Müzik Eğitimi . . . Ahmet Muhtar

Orkestra Nedir? . . . ***

Jacques Thibault'nun Keman Tekniği . . . Ekrem Besim

Dârülelhan İşleri . . . ***

7. SAYI

Liszt . . . Ekrem Besim

Dede Efendi . . . Rauf Yektâ

Orkestra Nedir? . . . ***

Müzik Eğitimi . . . Muallim Ahmet Muhtar

İngiliz Müziği . . . Ekrem Besim

Dergide yayınlanan yazıların sadece başlıklarını değerlendirdiğimizde bile, aslında o dönemde milli bir Türk müziği oluşturmadaki görüşler görülebilmektedir. Bu bakımdan bu yazarların bazılarının özellikle milli müzik konusundaki düşüncelerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Bu kapsamda ilk ele alacağımız kişi Rauf Yektâ Bey'dir.

Rauf Yektâ'nın, Türk müziği eğitimi almış olması, onun Türk müziğini tamamen bırakıp Batı müziğini almamız konusundaki itirazlarının nedeni olmuştur. 1924 yılında kaleme almaya başladığı 'Türk Musikisi Nazarıyatı' kitabında Türk müziğinde çokseslilik ile ilgili şu görüşünü aktarmıştır. " . . . Şuna eminiz ki, bizim musikimize de birgün 'ilm-i âhenk (armoni) tatbik edilecektir. Lâkin şuna da şüphe etmiyoruz ki, bizde mevki-i tatbikata va'z edilecek 'âhenk ilmi', garb musikisinin yalnız majör ve minör makamlarından çıkarılan 'âhenk' kalıpları ile iktifa etmeyecek, kendi musikimizdeki makamların âhengî bünyesinden doğacak başka temezzücleri (akorları) hâvi bir 'ilm-i âhenk' olacaktır" (Nasuhioğlu: 1986: 11).[22] Rauf Yektâ, bu sözleriyle çoksesli Türk müziğini geliştirmek için, özellikle çok zengin olduğuna inandığı Türk müziğinin referans alınması gerektiğini belirtmektedir. Türk müzikolojisinin kurucusu niteliği taşıyan Rauf Yektâ ". . . müzik hayatında temel üç özelliğiyle öne çıkmıştır. Bu özelliklerden ilki, Türk müzikolojisinin kurucusu olma vasfı, ikincisi bestecilik vasfı, üçüncüsü ise ney icracılığı özelliğidir" (Nasuhioğlu, 1986: 9).[23]

Türk müziğinin Avrupa'da bilinmediğinden yakınan ve bu konudaki Avrupa kaynaklı yazıların da Türk müziğini iyi bilmeyen kişilerce yazıldığını ifade eden Yektâ'nın, bu konudaki görüşleri oldukça önemlidir. Paris Konservatuvarı akademisyenlerinden olan Albert Lavignac'ın yönetimindeki bir kurul tarafından hazırlanan Encyclopedie de la Musique adlı eserin 'Turquie' başlıklı bölümünü Rauf Yektâ yazmıştır. Bu bölüm Rauf Yektâ tarafından ". . . 1913'de Fransızca olarak yazılmıştır. Türk musikisinin ne olduğunu ilmî olarak Batı'ya anlatan bu bölüm başlıbaşına bir eser hüviyetindedir" (Nasuhioğlu, 1986: 7).[24] Rauf Yektâ'nın yazdığı bu bölüm Batı'nın anlayabileceği bir dil ile Doğu müziğinin ses sistemi ve tarihini Batı dünyasına anlatan önemli bir eserdir.

Rauf Yektâ'nın Darülelhan Mecmuası'ndaki yazılarını ve diğer çalışmalarını bir bütün olarak ele aldığımızda, Türk müziğini sevdirmek, yaygınlaştırmak, öğretmek, kıymetini

[22] Rauf Yektâ Bey, (1986), Türk Musikisi, Çeviren: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayınevi, İstanbul, s. 11.
[23] A.g.e.
[24] A.g.e.

korumak ve yapısını bozmadan geliştirmek gerektiğine inandığını söyleyebiliriz.

Darülelhan Mecmuasında yazılar yazan diğer önemli bir müzik adamı da Musa Süreyya'dır. Osmanlı döneminde Almanya'ya giderek (1910), Berlin Kraliyet Akademisi ile Berlin Konservatuvarında Batı müziği eğitimi almıştır. Türk müziğini de çok iyi bilen ve bu alanda besteleri olan bir müzik icracısı ve eğitimcisidir. Cumhuriyet döneminde Batı müziğini iyi bilen ender müzikçilerden birisi olması bu konudaki görüşlerini ön plana çıkarmaktadır.

Darülelhan Mecmuası'nda yazılar yazan ve aynı zamanda Darülelhanın yöneticiliğini de yapan Musa Süreyya Bey'in ise Rauf Yektâ Bey'den farklı düşündüğünü görüyoruz. Öyle ki yazılarında ağırlıklı olarak Batı müziğindeki gelişmeleri anlatmaktadır. Musa Süreyya, Türk müziğinin o dönemdeki durumu ile ilgili olarak Atatürk ve Ziya Gökalp'in görüşlerine tamamen aynı bakış açısı ile bakmaktadır. Darülelhan Mecmuasının 5. sayısındaki 'Savtî Müzik' başlıklı yazısında bu görüşünü şu şekilde aktarmaktadır. "Memleketimizin müzik hayatında yeniliğin temini şu müessirle mümkündür: Eski tarzı bırakarak yeni ve fennî usûlü ikame etmek. Bu gün maziden devraldığımız tegannî usûlümüzde geçerli olan Türk müziğinin ilerleme noktasında fennî olmadığını kabul etmek ilmî bir zarurettir. Usûle dayalı tegannî teşebbüsleri henüz başlangıç halinde bulunmaktadır. Yeni müzik metotlarının çoğalması ve inkişafıyla müzik hayatımızda esaslı bir dönüşüm meydana geleceğinden şüphe yoktur" (Kolukırık, 2014: 323). Musa Süreyya'ya göre de Türk insanı, Batı müziğine aşina değildir ve eğitim yoluyla memleketimizde batı müziği kültürü geliştirilebilir. Ona göre de Türk müziği tek sesli haliyle batı müziğine göre geri kalmıştır. Bu görüşünü ise Darülelhan Mecmuası'nın dördüncü sayısındaki 'Okul Müziğinde Teceddüd İhtiyâcı' başlıklı yazısında şu şekilde belirtmiştir:

> Gerçekte bu gün Batı'da ve dünyanın diğer gelişmiş memleketlerinde münhasıran tek sesli müziğe rastlanmaz. Asrımızda yalnız geri kalmış milletlerdir ki tek sesle icra edilen müziğin bir düziye ahengiyle yetinmeye devam etmektedirler. Memleketimizin her sahada inkılâba ihtiyacı var. İlim tezahürleriyle sanat telakkileri arasındaki tevazunun şuura dayanan teceddütlerle temin edilmesi lazımdır. Hayatımızdaki muaşeret şartları birçok vasfıyla da değişiyor. Zevklerimizde daha yeni ihtiyaçlar ortaya çıkmıştır. Artık eski alışkanlıkların muhafazasıyla yaşayamayız. Genç müzik öğretmenleri, öğrencilerine iki, üç sesli şarkılar öğreterek kulakların inceleşen tekâmül ihtiyacına çalışıyorlar. Bu yoldaki mesaide ciddî muvaffakiyet gösterenler ve tesadüf edilmektedir. İlim ve sanat heyecanı artık sınırlı kişilerin bir imtiyazı olamaz. (Kolukırık, 2014: 267)

Bu görüşleri doğrultusunda Musa Süreyya'nın, Türk müziğini Batı müziğinin kurallarına göre yeniden işleyerek geliştirilmesi gerektiğini savunduğunu ve batı müziği kültürünün

ülkemizde yaygınlaşmasını önemli gördüğünü söyleyebiliriz.

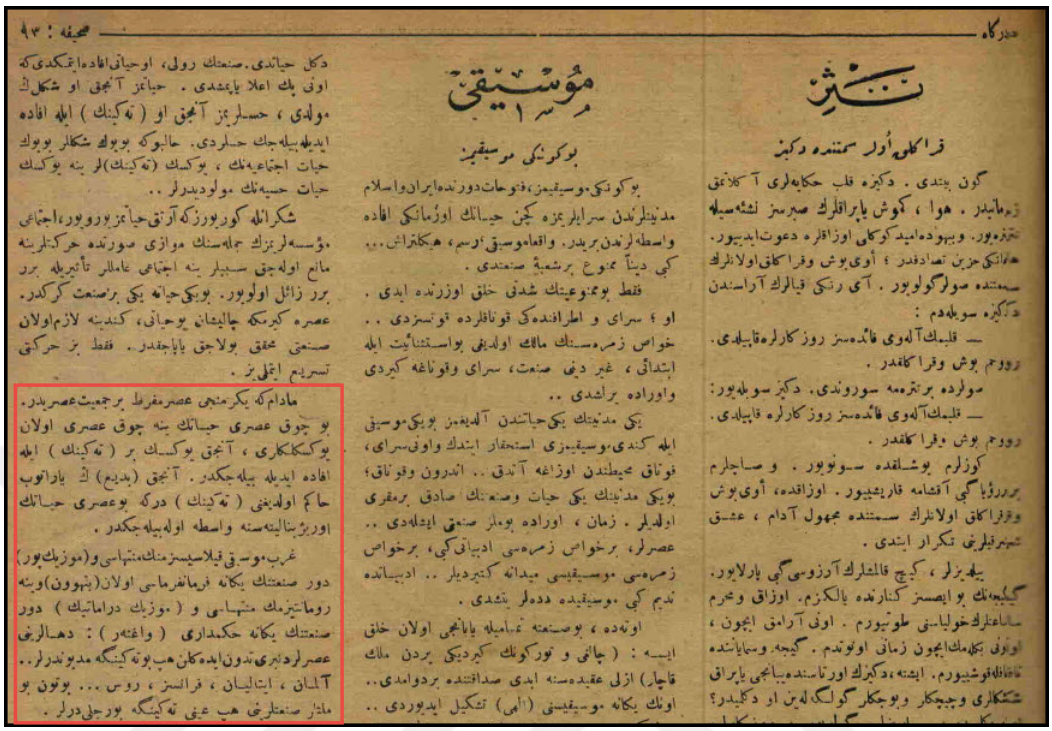
Darülelhan mecmuasında yazıları olan ve ülkemizdeki müzik eğitimine önemli katkıları olan Muallim Ahmet Muhtar (Ataman), herhangi bir müzik okulunda eğitim almamış, fakat kendisini müzik alanında yetiştirmiş bir müzik eğitimcisidir. Ahmet Muhtar'a göre müzik "...hem bir lisan hem bir ilim, hem de bir sanattır" (Kolukırık, 2014: 194). Ahmet Muhtar, çocuklara verilecek müzik eğitimi konusunda önemli tespit ve fikirleri olan bir müzik eğitimcisidir. "Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Galatasaray Lisesinde ve Konya Erkek Lisesinde müzik öğretmeni olarak görev yapmıştır. Görev yaptığı okullarda öğrencilere Batı müziği konusunda bilgiler veren Ahmet Muhtar, müzikoloji sahasında özellikle Batı müziği nazariyatı ve tarihi alanında uzmanlaşmıştır" (Kolukırık, 2014: 85). Ahmet Muhtar, Darülelhan Mecmuası'ndaki yazılarında da özellikle müzik eğitimi konusunda önemli bilgilendirme yazıları yazmıştır. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında ülkemizde müzik eğitimi kitaplarının az oluşu dikkatini çekmiş, bu alanda eserler yazmış veya çeviriler yapmıştır. Ayrıca "Okullarda verilen müzik eğitimi konusunda 1930 yılında Milli Eğitim Bakanlığına bir rapor veren Ahmet Muhtar, ülkede gerçekleştirilen müzik eğitiminin temelini atan kişilerden birisi olmuştur" (Kolukırık, 2014: 85).

Darülelhan'daki yazılarında Atatürk ve Gökalp ile aynı görüşleri benimseyen diğer bir müzik bilimcimiz de Halil Bedîi Yönetken'dir. Yönetken Cumhuriyetin ilk yıllarında, çağdaş müzik politikalarına yön veren kişilerden birisidir. Türk müziğinin içinde bulunduğu durumu Dergâh dergisinde, 5 Kânûn-i sânî 1338 (5 Ocak 1922) tarihinde kaleme aldığı 'Bugünkü Mûsikîmiz' başlıklı yazısında (Şekil-2), o dönemin müziğini İran ve İslam medeniyetlerinden saraylarımıza geçen, halkın dinlemediği, sadece havâs (seçkin) bir zümrenin dinlediği zavallı ve zamanla melezleşmiş bir müzik olarak değerlendirmektedir. Yönetken'e göre, Osmanlıdan devralınan müzik, Batı müziğine göre ilkeldir ve milli değildir. Teknikten yoksun olarak değerlendirdiği Osmanlı müziğinin, yüksek bir müzik tekniğinden yoksunluğundan bahsetmektedir. Yazısında bu görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

> Mâdem ki yirminci asır müfrit bir cem'iyet asrıdır, bu çok asrî hayâtın yine çok asrî olan yüksekliklerı, ancak yüksek bir "teknik" ile ifâde edilebilecektir. Ancak "bedî"in yaratıp hâkim olduğu "teknik"dir ki, bu asrî hayâtın orjinalitesine vâsıta olabilecekdir.
>
> Garbın mûsikî klasizminin müntehâsı ve "müzik-pür"[25] devr-i san'atının yegâne fermân-fermâsı olan Bethofen[26] ve yine romantizimin müntehâsı ve "müzik-dramatik"[27] devr-i san'atının yegâne

[25]Müzik-Pür: Dramatik sanatın yer almadığı diğer türler, yalnız çalgıyla icra edilen müzik türü.
[26]Ludwig van Beethoven.
[27]Müzik-dramatik: Müzikli sahne eserleri için kullanılan terim.

hükümdârı Vagner[28], dehâlarını, asırlardan beri tedevvün edegelen hep bu tekniğe medyûndurlar. Alman, İtalyan, Fransız, Rus … bütün bu milletler, san'atlarını hep aynı tekniğe borçludurlar. (Yönetken, 2012: 17)



Şekil - 2: Yönetken (1922a), "Bugünkü Mûsikîmiz", Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s. 93.

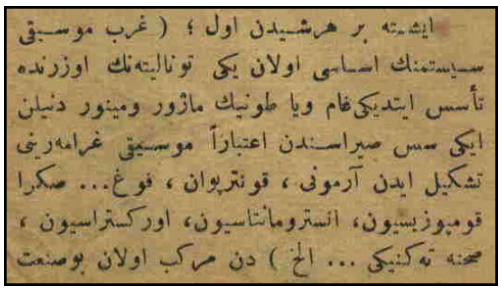
Yönetken de Atatürk ve Gökalp gibi Batı müziği tekniğinin ülkemizde kabul edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu konuda düşündüklerini Yönetken'in şu sözlerinden alıyoruz (Şekil-3, Şekil-4):

> İşte biz, her şeyden evvel, "*garb mûsikî sisteminin esâsı olan yeni tonalitenin üzerinde te'essüs etdiği, gam veya tonik majör ve minör denilen iki ses sırasından itibâren mûsikî gramerini teşkîl eden armoni, kontrpuan, fug …, sonra kompozisyon, enstrumantasyon, orkestrasyon, sahne tekniği … ilh.*[29]"den mürekkeb olan bu san'at-ı âleti kabûl etmek ıztırâr-ı şedîdindeyiz. Ondan sonra o büyük âleti kullanabilecek san'atkârlar yetiştireceğiz. Cem'iyetimizin dehâlı ânında zuhûr edecek olan "deha" dahi, meydâna gelecek eseri işleyecek ve nihâyet tekâmül, bizi de bir ekole sâhib kılacak müşterek olan tekniği kabûl etmektir. Biz de beklediğimize ancak o zaman na'il olabileceğiz. (Yönetken, 2012: 18)

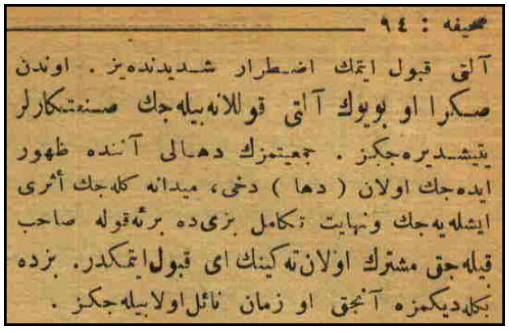
Yönetken, Dergah Dergisi'ndeki yazısından sonra, Yarın Dergisi'nde 20 Nisan 1338 (20 Nisan 1922) tarihli 'Yarınki Mûsikîmiz' başlıklı yazısında da Türk müziğinin Batı me-

[28]Richard Wagner.

[29]İlh.: İlâ-âhir'in kısaltması. İlâ-âhir: Sona kadar, diğerleri de böyledir ve başkaları... (manalarına gelir.) <http://www.osmanlicanedemek.com/ila-ahir-60314> (11.10.2015).



Şekil - 3: Yönetken (1922a), "Bugünkü Mûsikîmiz", Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s. 93.



Şekil - 4: Yönetken (1922a), "Bugünkü Mûsikîmiz", Dergâh Dergisi, (5 Kanunisani 1338) s.94)

deniyetine nasıl adapte edileceği konusuna değininmiş ve medeniyetin müşterek tekniğinden yararlanılması gerektiğini vurgulamıştır. Ayrıca yarınki nesillere Batı medeniyetinin müzik kültürünü aşılamak gerektiğini belirtmiştir.

> Mâdem ki bugünün işi her şeyden evvel medeniyetde müşterek olan "teknik"i kabûl etmektir, binâenaleyh yarın için yapılacak şey, bu tekniğe mâlik olan san'ata, yarınki zemîni hazırlamak olacaktır. Bir tarafından muhterem bir zümrenin ihtiyâc-ı mûsikîsi tetmîne çalışırken, diğer taraftan yarınki nesil aynı san'ata, muhâtab olabilecek bir kemâle doğru götürülecektir. Şu halde yarın için yapılacak hareketin makarrı mekteb, mevzû'u talebenin kalbi, gâyesi talebeye selîm, asrî bir "zevk-i mûsikî" vererek onu yarınki hayât-ı mûsikiyeye hazırlamaktır. Bunun için de vâsıta, kanonlar, güzel armonize edilmiş muhtelif sesli şarkılar, mûsikîli oyunlar, temsiller ve nazariyât-ı mûsikiyeden mürekkeb olan mekteb mûsikîsidir. Yüksek sınıf talebelerinden mürekkeb piyano, flüt, viyolon gibi âletlerden müteşekkil takımlar, konserler, şehir dâhili ve hâricinde yapılacak ufak mûsikî seyâhatleri bu vâsıtayı kuvvetlendirecek âmillerdendir. (Yönetken: 2012: 20) (Şekil-5)

Yönetkenin bu yazısının sadece bu bölümü bile ele alındığında, aslında Cumhuriyet dönemi müzik eğitimi ve müzik politikalarına yön veren düşüncelerin kelimelere dökülmüş şekli gibi görünmektedir. Yönetken ayrıca, Batı medeniyetine dahil olduğumuzu ve Batı medeniyetinin sanat tekniğini benimsememiz gerektiğini, Batının medeniyetinden alacağımız unsurları temsil etmemiz gerektiğini yine bu yazısında dile getirmektedir. Aynı zamanda Cumhuriyet'in yeni neslini, yeni sanata nasıl hazırlamamız gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Ona göre, konservatuvarlar açılmalı, müzik ile ilgili dergiler çıkarılmalı ve Batı tekniğine uygun orkestralarla konserler verilmelidir.

> Mâdem ki aynı garb zümre-i medeniyete mensûbuz, müsbet ilimler ve usûllerdeki iştirâk-i medenîmizi san'at tekniği ve telakkîsinde de te'mîne mecbûruz. Yalnız medeniyetdeki bu beyne'l-milel iştirâkin vasatı olan o güzîde zümre, bu müşterek medeniyetten aldığı unsurları temsîl etmeli ve onları kendi rûhuna uydurmalıdır . . . Binênaleyh yapılacak şey, evvelâ atîk mûsikî takımımızla kadîm kavâ'id-i mûsikiyemizi aynı garb orkestra ve tekniği ile değiştirmek ve sonra, o teknikle muhtelif

formlarda eserler yazmak, cemiyetler te'sîs etmek, konserler vermek, mecmû'alar neşretmek, konservatuvarlar açmak, hulâsa bugün için mahdûd, fakat tedrîcen büyüyecek olan o muhterem zümreyi beslemek, yarın için de yarınki nesli bu san'ata hazırlamak, ta'bîr-i âharla sâha-i san'atı genişletmektir. (Yönetken, 2012: 21) (Şekil-5)



Yarınki Mûsikîmiz

يارينكى موسيقيمز

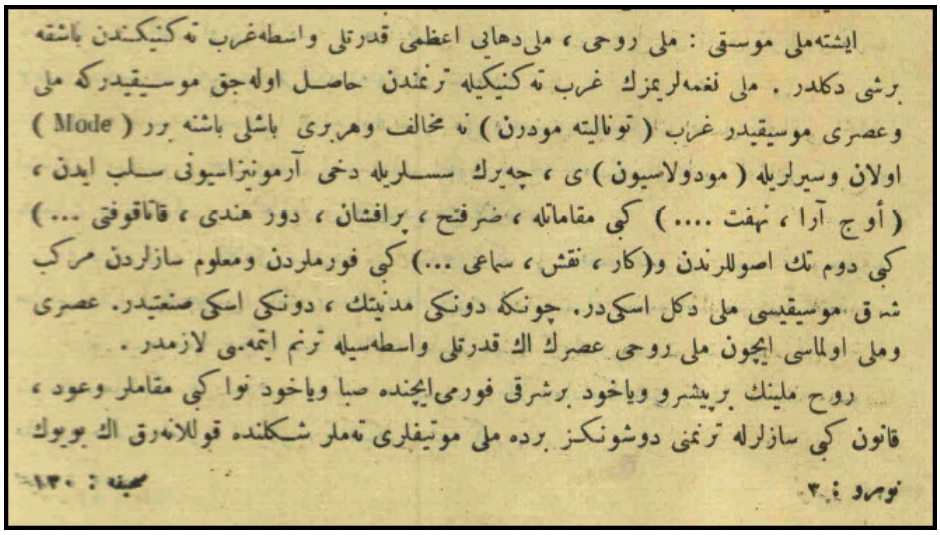
Şekil - 5: Yönetken (1922b), "Yarınki Mûsikîmiz", Yarın Dergisi, (20 Nisan 1922), s. 37.

Yönetken, aynı yazısında yurt dışına Batı müziğini öğrenmek üzere öğrencilerin gönderilmesi gerektiğinden ve bu öğrencilerin öğrenimlerini tamamladıktan sonra yurda dönüp, müzikte bir Türk ekolünün oluşturulmasına ihtiyaç olduğundan bahsetmektedir.

Yönetken, 1920'li yıllarda Türk müziğindeki durumu tespit edip, yarının müziğinin na-

sıl olması gerektiğini işaret ettikten sonra, 1 Haziran 1924 tarihli Darülelhan Mecmuası'nda 'Millî Mûsikî' nasıl olmalıdır sorusuna cevap aramakta ve öneriler sunmaktadır. 'Millî Mûsikî' başlıklı yazısında, ülkemizde eline saz alan hemen herkesin, dünyadaki müzik tekniğini ve kültürünü bilmeden, müzik ile ilgili yorum yaptığını ve bunun cehaletten kaynaklandığını belirtir. Yönetken, milli Türk müziğini oluşturmak için öncelikle hem Türk müziğinin hem de Batı müziğinin iyi öğrenilmesi ve ikisi arasındaki farkın iyi tahlil edilmesi gerektiğini söylemektedir. Yönetken, "Evet şarkı da anladık, garbı da . . . İstiyoruz ki millî ve fakat asrî bir mü'essese-i mûsikiyeye sâhib olalım. Yapılacak şey dünyânın neresinde ve hangi zümre-i medeniyet dâiresinde yaşadığımızı anlamaktır" (Yönetken, 2012: 27), diyerek öncelikle Batı medeniyetini anlamamız gerektiğini önermektedir. Ona göre milli Türk müziği oluşturmada Batı medeniyetini anlamak gereklidir. Yönetken'e göre, Batı müziği tekniği, dünya müzikleri içerisinde en kuvvetli müzik tekniğidir ve milli Türk müziği bu kuvvetli tekniği alarak oluşturulabilir. Yazısında (Şekil-6) bu görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

> İşte millî mûsikî: Millî rûhu, millî dehâyı a'zamî kudretli vâsıta garb tekniğinden başka bir şey değildir. Millî nağmelerimizin garb tekniğiyle terennümünden hâsıl olacak mûsikîdir ki millî ve asrî mûsikîdir. Garb "tonalite-modern"ine muhâlif ve her biri başlı başına birer "mode" olan seyirleriyle modülasyonu, çeyrek sesleriyle dahi armonizasyonu selb eden, "evc-ârâ, nühüft . . . " gibi makâmâtla, "darb-ı feth, perfşân, devr-i hindî, katakofti . . . " gibi düm-tek usûllerinden ve "kâr, nakş, semâî . . . " gibi formlardan ve ma'lûm sazlardan mürekkeb şark mûsikîsi, millî değil eskidir. Çünkü dünkü medeniyetin, dünkü eski san'atıdır. Asrî ve millî olması içün millî rûhu, asrın en kudretli vâsıtasıyla terennüm etmesi lâzımdır. (Yönetken, 2012: 25)



Şekil - 6: Yönetken (1924), "Millî Mûsikî", Darülelhan Mecmuası, (1 Haziran 1924) s. 130.

Yönetken'in yazılarından, milli Türk müziği konusunda Atatürk, Gökalp ve Musa Süreyya ile aynı düşündüğü anlaşılmaktadır. Ona göre de Osmanlıdan devralınan müzik dümtek

müziğidir ve yeni medeniyetimizde bu haliyle bu müziğe yer yoktur. Batı müziği tekniği milli müziği oluşturmadaki en kuvvetli tekniktir ve yeni nesil bunu öğrenmelidir. Ayrıca milli müziğinin Anadolu halk ezgilerinde bulunduğunu söylemektedir Yönetken'in bu konuda başka başka dergi ve gazetelerde de yazıları mevcut olmakla birlikte, ana fikir yukarıda bahsolunan konulardır. Bu kapsamda Halil Bedî Yönetken milli müzik tartışmalarının içerisinde önemli derecede söz sahibi olmuş fikirleri pek çok kişi tarafından benimsenmiştir.

Darülelhan Mecmuası'nda yazıları olan diğer bir müzik adamımız ise Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. "Müzikoloji öğrenimi için 1921-1925 yılları arasında Berlin'de ve 1926-1928 yılları arasında Paris'te bulunan Gazimihal, Avrupa'daki bu deneyim süresince önemli müzik hocalarından, Solfej, Armoni, Kontrpuan, Keman ve Müzik Tarihi dersleri aldı" (Kolukırık, 2014: 87-88). Gazimihal, aldığı müzik eğitimi ve yazdığı yazılarıyla Türk müziğinde önemli bir yere sahiptir. Gazimihal, Darülelhan Mecmuası, Muallimler Mecmûası, Milli Mecmua gibi dergilerde ve gazetelerde çok sayıda yazılar yazmıştır. Bu çalışmanın odağını milli müzik ve Musiki İnkılâbı oluşturduğundan, Gazimihal'in bu konudaki görüşlerine yer vermek daha yararlı olacaktır.

Gazimihal, Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları adlı kitabında 'Millî Mûsikî' başlığı altındaki görşlerini tamamen yanlış bulmuş ve yanlışın devam edeceğinden korktuğu için konuyla ilgili görüşlerini belirtmek istemiştir. Ziya Gökalp'in yazdıklarının adeta her satırını eleştirmiş ve yanlış olduğunu düşündüğü her ayrıntıyı açıklamıştır. Bu konudaki görüşlerini 29 Mayıs 1924 tarihinde yayımlanan 'Millî Mecmûa'da 'İlimde Sathîliğin Mahzûrları' başlıklı yazısında[30] ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır.[31] Gazimihal, bu yazısında Ziya Gökalp'in daha önce bahsettiğimiz üzere, şark müziğinin milli olamayacağı konusundaki görüşlerine şu şekilde cevap vermiştir:

> Bir kere, şarkda müşterek olan şey yalnız "teknik"dir. Müşterek "teknik"in adındandır ki "şark mûsikîsi" denilmektedir. Mezkûr müşterek teknik içinde her milletin bestekârları, kendi muhtevâsı içinde, şubhesiz, mensûb olduğu hayâtın, asırların akisleri vardır. Şu hâlde oranın "millî"sidir, neden gayr-ı millî olsun? (Gazimihal, 2014: 35).

Gâzîmihal, 1 Ağustos 1340 (1 Ağustos 1924) tarihinde yayınlanan Darülelhan Mecmuası'nın 4. sayısında "Eser-i Mûsikîde Milliyet" başlıklı makalesinde[32] , aynı derginin 3. sayısındaki Halil Bedî Yönetken'in 'Millî Mûsikî' başlıklı yazısında belirttiği görüşlerine

[30]Gazimihal (1924b), "İlimde Sathîliğin Mahzûrları", Millî Mecmûa (29 Mayıs 1924), s. 230-235.

[31]Ayrıntılı bilgi için bkz. Mahmut Râgıp Gâzîmihal'den Seçme Müzik Makaleleri - II, (Türk Harf İnkılâbı Öncesi) (2014), Bahattin Kahraman, Cansevil Tebiş, Müzik Eğitimi Yayınları, s. 27-38, Ankara.

[32]Gâzîmihal, (1924a), "Eser-i Mûsikîde Milliyet", Darülelhan Mecmuası (1 Ağustos 1924), Sayı: 4, s. 155

katılmadığını belirtmiştir. ona göre iki tür milli musiki bulunmaktadır:

> "Elyevm iki türlü millî mûsikîye mâlik bulunuyoruz:
>
> 1. Anadolu mûsikîsi.
> 2. Şehirlere mahsûs olan eski havâs mûsikîsinin mâ-ba'dı "incesaz mûsikîsi"dir.
>
> Bu mûsikîlerin birincisi köylüyü alâkadâr ederken diğeri de şehirlerin yalnız halk tabakasına, gayr-ı mütefekkirler sınıfına inhisâr etmeğe başlamışdır. Birincisi mübtedî, diğeri ise iskolastikdir. Daha doğrusu asrın felsefe-i san'atı muvâcehesinde her ikiside ibtidâ'îdir. Çünkü her şeyden sarf-ı nazar, yalnız enfüsî, derûnî bir mûsikîdir, âfâkî (obyektif) bir san'at değildirler. Fakat her ikisi de "millî"dir, çünkü millî hayâtlarımızın ihtiyâcları ve nevileri eseridirler, bizim rûhumuzdan doğmuşlardır. Bu iki nevi mûsikîmizin muhâfazasına dikkat ederken, yeni eserlerimiz içün, aramızdaki an'anevî nüfûz ve mevki'lerinden de istifâde edebiliriz" (Gâzîmihal, 2014: 64).

Gâzîmihal, Ziya Gökalp'in ölümünden sonra, Millî Mecmûa'nın 5 Teşrîn-i sânî 1340 (5 Kasım 1924) tarihli 24. sayısında kaleme aldığı 'Mûsikî ve Ziyâ Gökalp' başlıklı makalesinde[33] , daha önce sert diyebileceğimiz bir dille eleştirdiği Gökalp'in aslında ne demek istediğini biraz daha yumuşak bir üslup kullanarak anlatmıştır. Gökalp'in müzik eğitimi almadığını belirterek, aslında millî mûsikîyi mûsikîşinâslarımızın oluşturacağını söylediğini vurgulamıştır.

> "Son ifâdelerini, mûsikî ilminin eleğinden geçirerek tebellür etdirmek isteyince şu iki makbûl netîceye vâsıl oluruz:
>
> 1. Garb mûsikîsinden kültür almalı ve bize en yakın olan bir ekole intisâb ederek o sâhada eser yazmalıyız.
> 2. Fakat eser yazarken Türklüğümüzü unutmamalı ve bunu her adımda hissetdirmeliyiz. Hissetdirebilmemizi te'min edecek menba'lardan istifâde etmeliyiz.
>
> İşte Ziyâ Beğ bunu söylemek istiyordu. Mes'elenin tavzîhini mûsikîşinâslara bırakmış olduğu içün, yukarıki âcizâne tefsîrlerimle şahsıma terettüb edeni yaptığımı zannediyorum" (Gâzîmihal, 2014: 98).

Ayrıca Gâzîmihal, Gökalp'in modern Türk musikisinin başlangıcını hazırlayan bir fikir adamı olduğunuda belirtmektedir.

1920'li yıllarda milli müzik ile ilgili bu tartışmalar devam ederken, aslında her fikir beyan edenin mutabık olduğu bir konu olan 'Anadolu halk ezgileri'nin toplanması ve milli müziğimizin bu ezgilerden evrilerek yaratılması gerektiği konusu önem kazanmıştır. Bu kapsamda derleme çalışmalarından söz etmek yararlı olacaktır. Derleme faaliyetleri ile ilgili olarak ilk karşımıza çıkan kurum Darülelhan'dır. Fakat söylemekte fayda vardır ki, Cumhuriyet

[33] Gâzîmihal, (1924c), "Mûsikî ve Ziyâ Gökalp", Millî Mecmûa (5 Kasım 1924), Sayı: 24, s. 384.

döneminin ilk resmi derleme çalışması Maarif Vekâleti bünyesinde 1925 yılında gerçekleşmiştir. Cumhuriyetin bu ilk derleme çalışması, Galatasaray Lisesi mûsikî muallimi Seyfettin Bey (Asaf) ile İstanbul Lisesi mûsikî muallimi Sezai Bey (Asaf) tarafından Batı Anadolu'da yapılmıştır. Bu derleme gezisine çıkan Asaf kardeşler, bu gezilerini bir rapor şeklinde Maarif Vekâleti'nin Hars Müdiriyetine sunmuşlardır. Bu rapor, Kasım 1925 tarihli 'Muallimler Birliği Dergisi'nde aynen yayımlanmıştır. Daha sonra 1926 yılında Asal kardeşler tarafından yayınlanan 'Yurdumusun Nağmeleri' adlı kitapta da yer almıştır. Fonograf kullanmadan yaptıkları çalışmalarında, türküleri mahalli müzisyenlerden dinleyerek notaya aldıklarını belirtmişlerdir. "Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf, Batı Anadolu'nun çeşitli illerinin belde ve köylerine ulaşarak yaklaşık yetmiş tane halk ezgisini derleyerek notalarını yazmışlardır. Derlenen bu ezgilerin hemen hepsi zeybek formunda olan eserlerdir" (Kolukırık ve Çelik, 2012: 791). Yapılan bu derleme çalışması eleştirilere maruz kalmış ve istenen sonuç alınamamıştır.

Asaf kardeşlerin yaptığı bu derleme çalışmasından sonra yazılan ve Hars Müdüriyeti'ne sunulan "Mûsikîmiz Hakkında Bir Rapor" başlıklı bu raporun giriş kısmında, derleme gezisinde izlenilen yol ve içeriği konusunda bilgiler mevcuttur.

> Maarif Vekâleti'nin Hars Müdüriyeti'nin, gösterdiği lüzum üzerine mûsikîmiz hakkında Garbî Anadolu'da iki aydan beri tedkikatte bulunan Galatasaray Lisesi mûsikî muallimi Seyfettin beyle İstanbul Lisesi mûsikî muallimi Sezai beyler ahiren seyahatlerini ikmal ile netice-i tedkiklerini hars müdüriyetine bir raporla bildirmişlerdir. Kıymeddar iki musiki muallimimizin, bu raporunu aynen derç ediyoruz.
>
> Makam-ı vekaletpanahilerinden telakki ettiğimiz emir mucibince Garbî Anadolu'da icra etdiğimiz seyahatte millî mûsikîmize aid tedkik ve tetebbularımızı ve bu hususdaki arama ve çalışma tarzımızı ve nihayet tetkiklerimizin neticesine göre millî musikimizin ıslâhına müteallik fikrimizi arz ediyoruz: Evvela Ankaradan, İstanbul yoluyla İzmire gitdik. İzmir Maarif Müdürü Nail Bey delaletiyle İzmir'in güzide musikişinaslarından ve mahalli musikisine vâkıf zâtlardan mürekkeb bir komisyon teşkil ve millî kütüphanede ictima ile onların fikirlerini dinledik ve verdiğimiz karar vechi ile bu komisyonun toplayacağı Türk'ün ruhundan doğan parçaları tekrar İzmir'e avdetimizde müştereken tedkik ve mütaala etmek üzere İzmir'den Ödemiş'e hareket ettik. Ödemiş'te köylü ve şehirli saz şairleriyle temas ettik. Ödemişe mülhak Birgî nahiyesine gidip nahiye müdürünün delaletiyle yaylalardan ve civar köylerden celb ettiğimiz Sinan Baba ve Ali Efe gibi, birisi seksen birisi yetmiş yaşında iki ihtiyar gibi musiki hafızası yerinde birkaç saz şairiyle görüşüp, tedkikatde bulunduk. (Asaf ve Asaf, 1925: 226) (Şekil-7)

Asaf kardeşlerin bu raporlarında sosyolojik ve müzikolojik birçok tespit bulunmakla beraber başlı başına ayrı bir çalışma konusudur. 1926 yılında yayımladıkları 'Yurdumuzun Nağmeleri' adlı kitaplarında da bu raporlarına yer verdiler.



موسیقیمز حقنده بر راپور

معارف وکالتنك حرث مدیریتنك کوستردیکی لزوم اوزرینه موسیقیمز حقنده غربی آناطولیده ایکی آیدنبری تدقیقاتده بولونان غلطه سرای لیسه‌سی موسیقی معلمی سیف‌الدین بکله استانبول لیسه‌سی موسیقی معلمی سزائی بکلر اخیراً سیاحتلرینی اکمال ایله نتیجهٔ تدقیقلرینی حرث مدیریتنه بر راپورله بیلدیرمشلردر . قیمتدار ایکی موسیقی معلممزك بوراپورینی عیناً درج ایدییورز .

مقام وکالتپناهیلرندن تلقی ایتدیکمز أمر موجبنجه غربی آناطولیده اجرا ایتدیکمز سیاحتده ملی موسیقیمزه عائد تدقیق و تتبعلرمزی وبو خصوصده‌کی آراما و چالیشمه طرزمزی و نهایت تدقیقلرمزك نتیجه‌سنه کوره ملی موسیقیمزك اصلاحنه متعلق فکرمزی عرض ایدییورز : اولا انقره‌دن استانبول یولیله ازمیره کیتدك . ازمیر معارف مدیری نائل بك دلالتیله ازمیرك کزیده موسیقی شناسلرندن و محلی موسیقیسنه واقف ذاتلردن مرکب بر قومیسیون تشکیل و ملی کتبخانه‌ده اجتماع ایله اونلرك فکرلرینی دیکله‌دك و ویردیکمز قرار وجهله بو قومیسیونك طوپلایاجغی تورکك روحندن دوغان پارچه‌لری تکرار ازمیره عودتمزده مشترکاً تدقیق ومطالعه ایتمك اوزره ازمیردن اوده‌مشه حرکت ایتدك . اوده‌مشده کویلی و شهرلی ساز شاعرلریله تماس ایتدك . اوده‌مشه ملحق بیرکی ناحیه‌سنه کیدوب ناحیه مدیرینك دلالتیله یایلالردن وجوار کویلردن جلب ایتدیکمز سنان بابا وعلی أفه کبی بریسی سکسان وبریسی یتمش یاشنده ایکی اختیار کی موسیقی حافظه‌سی یرنده برقاچ ساز شاعریله کوروشوب تدقیقاتده بولوندق .

Şekil - 7: Asaf ve Asaf (1925), “Musikimiz Hakkında Bir Rapor”, Muallimler Birliği Dergisi, Sayı 5, s. 226.

Asaf kardeşlerin bu derleme gezisi denemesinden sonra, derleme görevini Darülelhan üstlenmiştir. Darülelhan’ın önemli çalışmalarından birisi de derleme çalışmalarıdır. Bu kapsamda “Geleneksel Türk müziği ve halk müziği alanlarında araştırmalar yapıldı; bu alanda birçok eser notaya alındı; derleme çalışmaları geliştirildi” (Say, 1992b: 428). Notaya alınan ‘Klasik Türk Müziği’ eserleri ‘Darülelhan Külliyatı’ adı altında yayımlanmaya başlandı. Türk müziğinin gelişimi ve repertuvarının zenginleştirilmesi açısından bakıldığında derleme çalışmaları çok önemli olarak görülmektedir. Darülelhan’da yapılan derleme çalışmaları, konunun genişliği bakımında ayrı bir çalışma konusudur.

Darülelhan, müzik eğitimi açısından da önemli bir kurumdur.

> Atatürk özellikle Cumhuriyet'in ilânı sonrasında Batı müziği ve tekniğinin getirilmesinde son derece kararlı davranmıştır. Ancak bu noktada halkının müzik zevkini de göz ardı etmemiştir. Öyle ki bir konuşmasında, "*Halkın musiki ihtiyacını düşünmek gerekir. Halkın musiki zevkinin gelişmesi için bu musikiye "Batı Musikisi" alışması ve bu musikiden hoşlanması, köklü bir musiki eğitimine ihtiyaç vardır*" diyerek bu kez de olayın eğitim boyutunu gündeme taşımıştır. Gerçekten de asıl önemli olan musiki eğitimidir. İşte bunun üzerine hemen Musiki İnkılâbının insan kaynağını oluşturabilmek amacıyla harekete geçilmiştir. (Uluskan, 2010: 313-314)

Bu kapsamda Musiki Muallim Mektebi kurulana kadar bu görevi Darülelhan üstlenmiştir.

Darülelhan, 1926 yılında Maarif Vekili Necati Bey tarafından kapatılana kadar Garp (Batı) ve Şark (Doğu) musikisi şubelerinin bir arada eğitim vermesinin yanında "...kurumun esas vitrinini oluşturan ve devlet tarafından destek gören faaliyetleri Batı müziği şubesininkilerdir. Nitekim Eylül 1924'te Batı müziği öğretimini gerçekleştirecek öğretmenleri yetiştirmek amacıyla Musiki Muallim Mektebi kurulur. Bu, Türkiye'de müzik eğitiminin sadece Batı müziğine dayandırılacağının ilk habercisidir" (Ayas, 2014: 123).

Eğitimde birlik düsturu ile "Farklı fikir ve duyguda insan yetiştirme problemini çözen Tevhid-i Tedrisat Kanunu, 3 Mart 1924 tarihinde TBMM'de görüşülerek kabul edildi" (Arı, 2002: 182). Bu kanunla müzik dersinin müfredat programına alınması, müzik öğretmeni yetiştirme ihtiyacını da doğurmuştur. Bu kapsamda batı müziği eğitimi verecek öğretmenler yetiştirmek için 1 Eylül 1924 tarihinde Musiki Muallim Mektebi kurulmuş, 1 Kasım 1924'te de öğretime başlamış ve müdürlüğe de Osman Zeki Üngör atanmıştır. Musiki Muallim Mektebi'nin kuruluş amacını Cevat Dursunoğlu, Orhan Şaik Gökyay'a şöyle anlatmıştır:

> O zaman memlekette Batı müziğini bilen tek adam 1910'da Emrullah Efendi tarafından Avrupa'ya gönderilmiş olan Musa Süreyya idi. O zamanlar okullardaki müzik öğretmenleri yalnızca Türk müziğini biliyor ve onu öğretiyorlardı. Bu nedenle, okullarda yenilik yapılırken, batı müziğinin de okullarda yer alması söz konusu olmuştu. Bunun için de eldeki tek eleman Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası idi. Musiki Muallim Mektebi açılacak olursa Riyaseti Cumhur Orkestrası üyelerinden öğretmen tayini mümkündür. Bazı lise müdürleri de, bakanlığa, Batı tekniğini bilen elemanlar yetişinceye kadar müzik eğitiminin durdurulması için yazı yazmışlardı. (Say, 1992c: 861)

Yukarıda bahsettiğimiz bu üç kurum Cumhuriyet döneminin ilk resmi müzik kurumları olması bakımından çok önemlidir. Erken Cumhuriyet döneminin siyasi gelişmeleri ve yapılan inkılaplar, doğrudan olmasa bile yeni devletin müzik politikaları çerçevesinde, müzik kurumları üzerinde önemli derecede değişim ve dönüşümü hazırlamıştır. Zira saltanatın ve

hilafetin kaldırılması hem Darülelhan'ın hem de Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin kaderini değiştirmiştir. Ayrıca Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile genel eğitim kurumlarında, batılı ve laik bir anlayışla müzik eğitimi verilmesini sağlayacak olan müzik öğretmenleri, Musiki Muallim Mektebi tarafından yetiştirilecektir. Bazı lise müdürleri tarafından, batı müziği eğitimi verecek öğretmenler yetişinceye kadar müzik eğitimine ara verilmesinin istenmesi, dönemin Türk ve Batı müziği arasındaki kutuplaşmanın da bir yansıması olarak görülebilir.

1925 yılında, tekke ve zaviyelerin kapatılması birçok müzik adamı tarafından Türk müziğine vurulan en büyük darbe olarak görülmektedir.

> Bilindiği gibi tekkeler, Enderun ve Mehterhane ile birlikte geleneksel Osmanlı müziğinin en önemli eğitim, icra ve aktarım merkezlerinden biridir. Bilhassa Mevlevihaneler, bu yüksek müziğin hem yaratıldığı, hem topluma arz edildiği, hem de toplumdan bu yüksek müziği öğrenecek ve icra edecek yeni yeteneklerin devşirildiği merkezlerdi ... Rauf Yekta, Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi müzik adamlarımızın hepsi Mevlevihane'den yetişmişlerdi ... Enderun ve Mehterhane'nin ardından, tekkelerin de kapatılması, ciddi Türk müziği eğitimi veren bir kurumun kalmamasına yol açmış, meşk halkalarından bir kısmı kopmuş, yüksek musiki konaklarda ve evlerde daha dar halkalar içinde varlığını sürdürmeye çalışmıştır. (Ayas, 2014: 117)

Bu dönemde tekkelerin de kapatılmasıyla yara alan Türk müziğinin, yerini alacak olan Batı müziği alanında yetişmiş eleman çok azdı. Bu sorunun giderilmesi için Avrupa'nın çeşitli ülkelerine müzik eğitimi almak üzere öğrenciler yollandı. Bu kapsamda Maarif Vekâleti Avrupa'ya müzik tahsiline gönderilecek olan yetenekli gençleri seçmek için bir sınav düzenledi. Bu sınavda " Ekrem Zeki [Ün] birinci, Ulvi Cemal [Erkin] ikinci, Cezmi [Erinç] üçüncü oldu, Hasan Ferid [Alnar] kazanamadı, kazananların üçü de Paris'e, Mustafa Fuad [Koray] Macaristan'a gönderildi" (Oransay, 1985: 111).

1925 yılının müzik açısından diğer önemli gelişmesini şu şekilde belirtebiliriz: "Cemal Reşid [Rey] piyano eşlikli ır için Nocturne'ünü bitirip 12 Anadolu Türküsü'ne başladı" (Oransay, 1985: 111). Burada yeri gelmişken Cemal Reşid Rey ile ilgili olarak 1920'li yıllarda Halil Bedî'nin düşüncesine değinmek gerekir. Halil Bedî bu genç besteci için şöyle demiştir; "Cemâl Reşîd, uzun senelerden beri beklediğimiz, hasretini çekdiğimiz san'atkârın bizzât kendisidir" (Yönetken, 2012: 39). Şüphesiz Halil Bedî Yönetken için Cemal Reşid'i bu kadar önemli yapan şey, Avrupa'da müzik eğitimi görmüş olması ve Batı formunda Türk eserleri yazmasıydı. Zira tam da kendi düşüncesine uygun olarak Batı tekniğiyle milli bir musiki için ilk adımları bu genç besteci atabilirdi. Bu düşünce dönemin müzik reformuna bakış açısını da özetler niteliktedir.

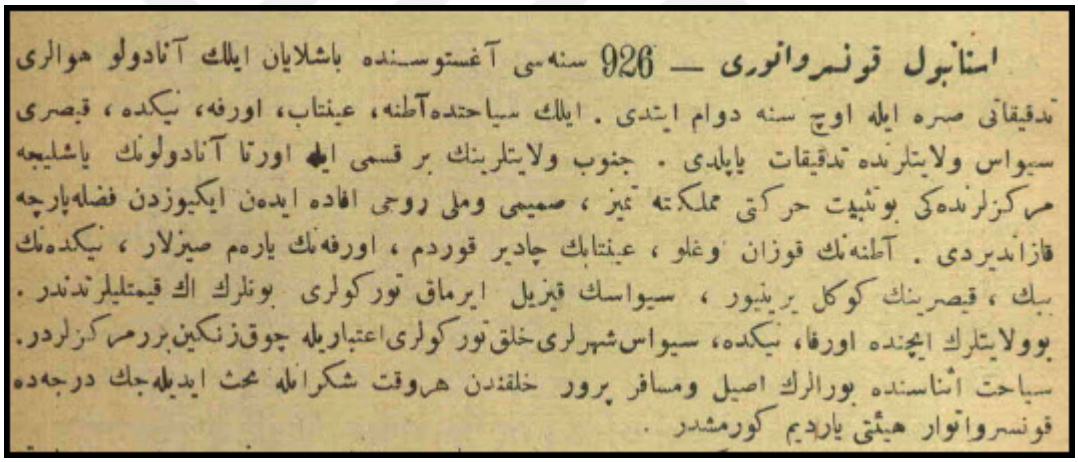
1926 yılında, milli Türk müziği nasıl olmalı ve sanatçı nasıl olmalıdır? tartışmalarının yoğun olduğu bir dönemdir. Ayrıca yeni Türk müziğinin nasıl olması gerektiği konusunda müzik dünyasının dışından gelen yorumlar da mevcuttur. "Sanayi-i Nefise Encümeni genel yazmanı ressam Namık İsmail Beğ Batı küğünü olduğu gibi benimsemeye ne gerek, ne de olanak bulunduğunu, amacın "bugünkü duyarlılığımıza yabancı gelen köhne dümtek usullarından kurtararak" küğümüze ulusal bir gelişme vermek ve gerçek Türk küğünü bulmak olacağını bildirdi" (Oransay, 1985: 111). Namık İsmail Bey'in bu görüşlerine karşın Rauf Yekta Bey'den cevap gecikmemiş ve 9 Aralık 1926'da ; " ... fasıl (ya da meyhane) küğü denen türün artık son kerte yozlaşıp bayağılaştığını, gerçek ulusal küğümüzün "klasik Türk bestekârlarının eserleri" olduğunu, yoksa Anadolu havalarına Batı uyumu katmakla ortaya Cemal Reşid Beğ'in [Rey] yaratılarında görüldüğü gibi ne ulusal Türk küğüne, ne de Batı küğüne benzemiyen "acubeler" çıkacağını ileri sürdü (Vakit) Aralık)" (Oransay, 1985: 111-12).

Halil Bedî, 15 Kasım 1926 yılında yayınlanan Millî Mecmûa Dergisi'nde "Mûsikîde San'atkâr" Kimdir? başlıklı yazısında Türk müziği ekolünü yaratacak sanatçıyı tarif etmiştir. Dönemin Türk-Batı müziği sentezi fikrini de açıkça ifade ettiği yazısında şöyle demiştir; "Türk mûsikî ekolünün mübdi'i olacak san'atkâr, ber-vech-i peşîn, "dehâ" ve "teknik"kudretini hâiz olacakdır. Fakat iş bu kadarla kalmaz, millet ve memleket aşkına da sâhip olmak lâzımdır. San'atkâr, garb san'atının estetiğine erdiği kadar kendi ırkının zevkini de alacakdır. Millî eser, bu her iki zevkin imtizâcından doğacaktır. Millî ekol, ancak bu "tahrîs" ve "tehzîb" şerâ'itiyle meydâna gelecekdir. Her memleketde ve her san'at şu'besinde bu böyle olmaktadır" (Yönetken, 2012: 46). Ayrıca bu yazısında milli Türk müziğini oluşturmada Batı tekniğini kullanarak Anadolu halk ezgilerini işlemek gerektiğini vurgulamıştır. Fakat bestecilerin Anadolu'daki halk ezgileri ve halkın sesinden haberdar olmadığını belirtmektedir.

> Gaflet içindeyiz. Anadolu'da yaşayan kahramân ve kuvvetli sesden haberdâr değiliz. Kendi sesimiz kendimize Çin sesi kadar uzak ve yabancıdır. Aydın'ın kahramân, Bursa'nın zarîf ve Eğin'in derin sesinden haberimiz yokdur. Onu ud ve kanunda, kâr ve nakşda beyhude yere arıyoruz. O ses, ne Yektâ Beğ'in monografisinde, ne de başka yerdedir. O, Anadolu'da Mehmed'in sazında ve Fadime'nin ağzındadır.
>
> San'atkâr, gidip o sesi duyacak, kulağı ve rûhunu o sesle dolduracak, ilhâmını onunla yoğuracak ve sonra bize "san'at"ıyla terennüm edecekdir. Acabâ aramızda bu şerâ'iti hâ'iz, bu büyük işi yapmağa nâmzed kimse var mıdır? Ne vardır, ne de yokdur diye hiçbir iddiâda bulunamayız. (Yönetken, 2012: 47)

İşte Yönetken'in halkın sesi dediği bu halk ezgilerini toplamak için Darülelhan bünyesinde bir heyet kuruldu. Daha önce Asaf kardeşlerin yaptığı derleme gezisinde fonografın kullanılmaması eleştiriler yol açmıştır. Bu nedenle "O sıralar Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey aracılığıyla derleme çalışmalarında kullanılmak üzere fonoğraf getirtildi. Akabinde Dârülelhan bünyesinde, Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşmuş heyetle 1926 yılında Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsayan ve 51 gün süren derleme gezi faaliyeti sonucu 250 tane türkü derlenmiştir. Gezi sonucu derlenen türküler daha sonraları yayımlanacak olan "Anadolu Halk Şarkıları" isimli derlemenin 1, 2 ve 5. defterlerini oluşturmuştur" (Kolukırık, 2014: 64).

> 926 senesi Ağustos'unda başlayan ikinci Anadolu havaları tetkikatı sıra ile üç sene devam etti. İlk seyehatte Adana, Antep, Urfa, Niğde, Kayseri, Sivas vilayetlerinde tetkikat yapıldı. Cenub vilayetlerinin bir kısmı ile orta Anadolu'nun başlıca merkezlerindeki bu tespit hareketi memlekete temiz, samimi ve milli ruhu ifade eden ikiyüzden fazla parça kazandırdı. (Halk Bilgisi Mecmuası, 1928: 177) (Şekil-8)



استانبول قونسروانوری — 926 سنه‌سی آغستوسنده باشلایان ایلك آنادولو هوالری
تدقیقاتی صره ایله اوچ سنه دوام ایتدی . ایلك سیاحتده‌آطنه، عینتاب، اورفه، نیکده ، قیصری
سیواس ولایتلرنده تدقیقات یاپلدی . جنوب ولایتلرینك بر قسمی ایله اورتا آنادولونك باشلیجه
مرکزلرنده‌کی بوتثبیت حرکتی مملکته تمیز ، صمیمی وملی روحی افاده ایده‌ن ایکیوزدن فضله‌پارچه
قازاندیردی . آطنه‌نك قوزان اوغلو ، عینتابك چادیر قوردم ، اورفه‌نك یارەم صیزلار ، نیکده‌نك
بیك ، قیصرینك کوکل یرینیور ، سیواسك قیزیل ایرماق تورکولری بونلرك الك قیمتلیلرندندر .
بوولایتلرك ایچنده اورفا، نیکده، سیواس‌شهرلری‌خلق‌تورکولری‌اعتباریله چوق‌زنکین‌برمرکزلردر.
سیاحت اثناسنده بورالرك اصیل ومسافر پرور خلقندن هرحوقت شکرانله بحث ایدیله‌جك درجه‌ده
قونسروانوار هیئتی یاردیم کورمشدر .

Şekil - 8: Halk Bilgisi Mecmuası (1928), 'İstanbul Konservatuvarı', Sayı: 1, s. 177.

1926 yılının müzik alanındaki en önemli olaylarından biri de Darülelhan'da 'Şark Mûsikîsi' bölümünün kapatılmasıdır. Çünkü Şark Mûsikîsi bölümünün kapatılması, Türk müziği eğitimine son verilmesi anlamına geliyordu.

> Öğretim kadrosunu dağıtmamak için öğretmenlerden kurulan Türk Musikisi İcra Heyeti ile Rauf Yekta, Muallim İsmail Hakkı, Zekâizade Hafiz Ahmet Efendi'den oluşan Tasnif ve Tespit Heyeti bırakılarak faaliyetler sınırlandırılır ... Genel olarak "Mûsıki İnkılâbı"nın gerçekleştirilmesi için atıldığı anlaşılan bu adım, polemiklerin başlamasına yol açmış, önemli müzisyenler çeşitli yayın organlarında adeta kamplaşmışlardır. Gazetelerde "alaturka mı? alafranga mı? " konulu anketler yapılmakta, farklı görüşler yayınlanmaktadır. Örneğin Teşrin-i evvel 1926 tarihli Yeni Ses gazetesinde viyolonist Zeki Bey (Üngör) Türk mûsıkisi eğitiminin yasaklanmasını savunmakta ve :"... Son söz

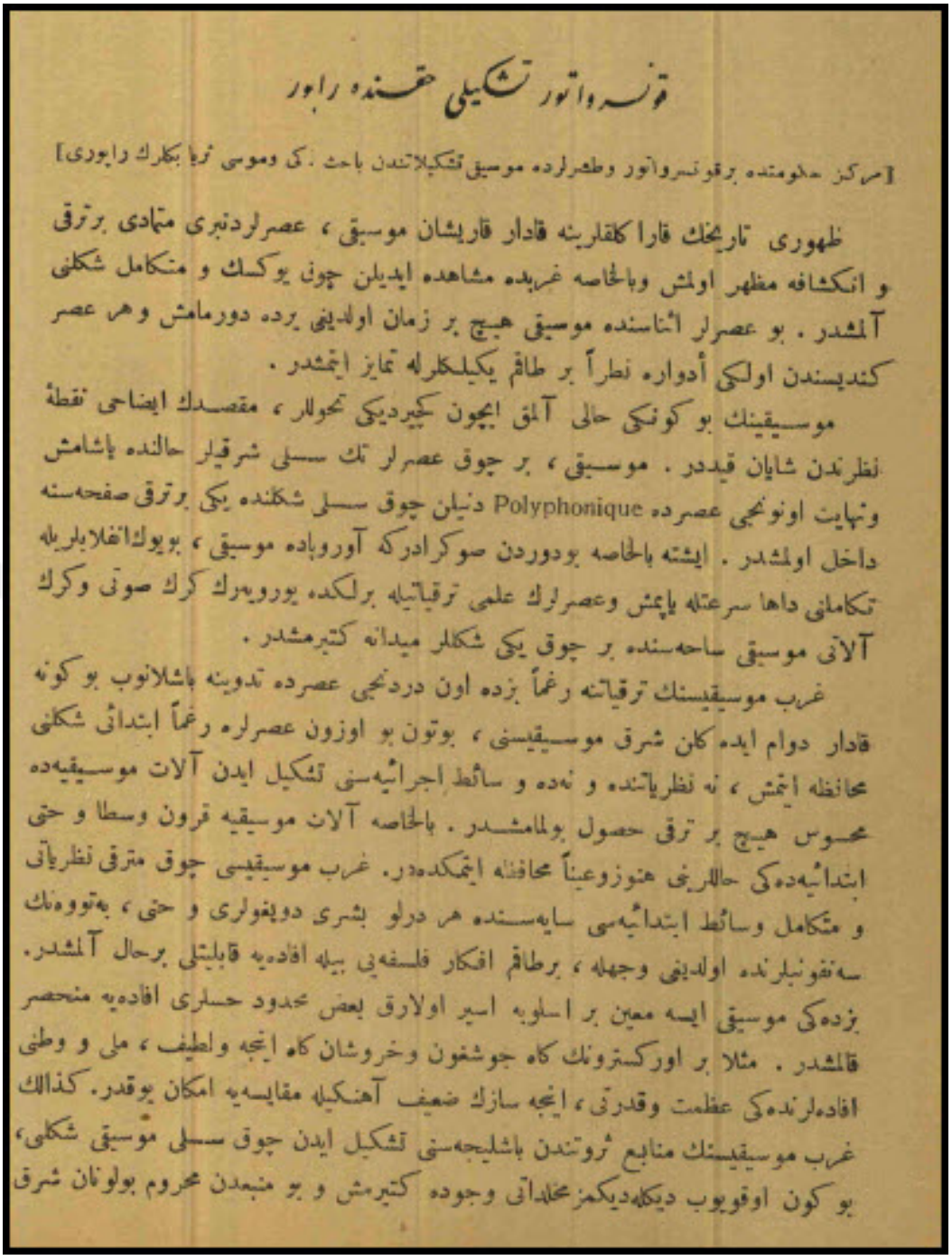
> olarak şunu söyleyeyim ki, Rauf Yekta Bey gibi bütün hayatını mûsıkiye hasreden çalışkan ve nazik bir ilim adamımızın nasılsa ve sevk-i hâdisâtla girmiş olduğu bu aykırı yoldan dönüp bize iltihak etmesini şahsen çok temenni ediyorum" demektedir. (Paçacı, 2012: 28)

Çünkü Rauf Yekta Bey, Türk mûsikîsinin yasaklanmasını eleştirmiş ve karşı çıkmıştır.

> Bu yasağa tepkiyle, 1 Teşrin-i evvel 1926 tarihli Vakit gazetesinde Rauf Yekta Bey, "Mûsikîmizin tedrisi kaldırılabilir mi?" diye sormaktadır. Dâru'l-Elhân için halk müziği derleme gezisinden dönmüş, okulda Türk müziği eğitiminin yasaklandığını öğrenmiş ve alelacele gazetede şaşkınlığını şu benzetme ile ifade etmiştir: " ...Seyahatimizden avdet ettiğimizde şehrimiz matbuatını şiddetli ve aynı zamanda haklı bir tenkit ve şikayet velvelesi içinde buldum; gazeteler 'Türk mûsikîsi ilga edilemez!' diye feryad ediyorlardı. Başka memleketlerde olsa bu sözden vehleten kimse bir şey anlayamaz. Öyle ya! Bir milletin mûsikîsi resmî bir encümenin kararıyla nasıl ilga olunabilir? Bu cümleyi mesela Fransızca'ya tercüme etsek hasıl olacak: Abrogation de la musique turque cümlesinden mânâ çıkarmak bir Fransız için kabil midir? Filhakika bu ilga teşebbüsünün bir millete 'öz lisanını söylemeyeceksin!' demekten farklı olmadığı herkesin anlayabileceği bir hakikat idi. (Paçacı, 2012: 29)

Bu gelişmelerin paralelinde diğer önemli bir konu ise Darülelhan müdürü Musa Süreyya ve Musiki Muallim Mektebi müdürü Zeki Üngör'ün Maarif Vekaleti'ne (Milli Eğitim Bakanlığı) birlikte yazdıkları bir rapordur. Bu rapor 'Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor' başlığıyla Maarif Vekaleti Mecmuası'nın yedinci sayısında 1 Mayıs 1926 tarihinde yayınlanmıştır. Raporlarında Batı müziğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi ve çok seslilikte gösterdiği yüksek teknikten bahseden ve buna karşılık olarak Doğu müziğinin ilkel olarak teksesli kaldığını vurgulayan Süreyya ve Üngör, Darülelhan'ın Konservatuvara çevrilmesini önermişlerdir. Raporlarının sonunda Darülelhan'da Doğu müziği öğretiminin "bu günkü kültürümüz" için gereksiz olduğunu vurgulamışlardır (Şekil-9, Şekil-10, Şekil-11).

> Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müsseseâta konservatuvar namı verildiği hâlde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkur müesseseye "Darülelhan" ismi verilmiştir. Mezkur müessesenin de bugünkü hars için biluzum olan Şark mûsikîsinden tecridiyle "İstanbul Konservatuvarı" namıyle tesmiyesi, ilmi ve idari murakabenin de Maarif Vekaleti tarafından icrası hararetle temenni olunur. (Süreyya ve Üngör, 1926: 69-70)



قونسروا تور تشکیلی حقنده راپور

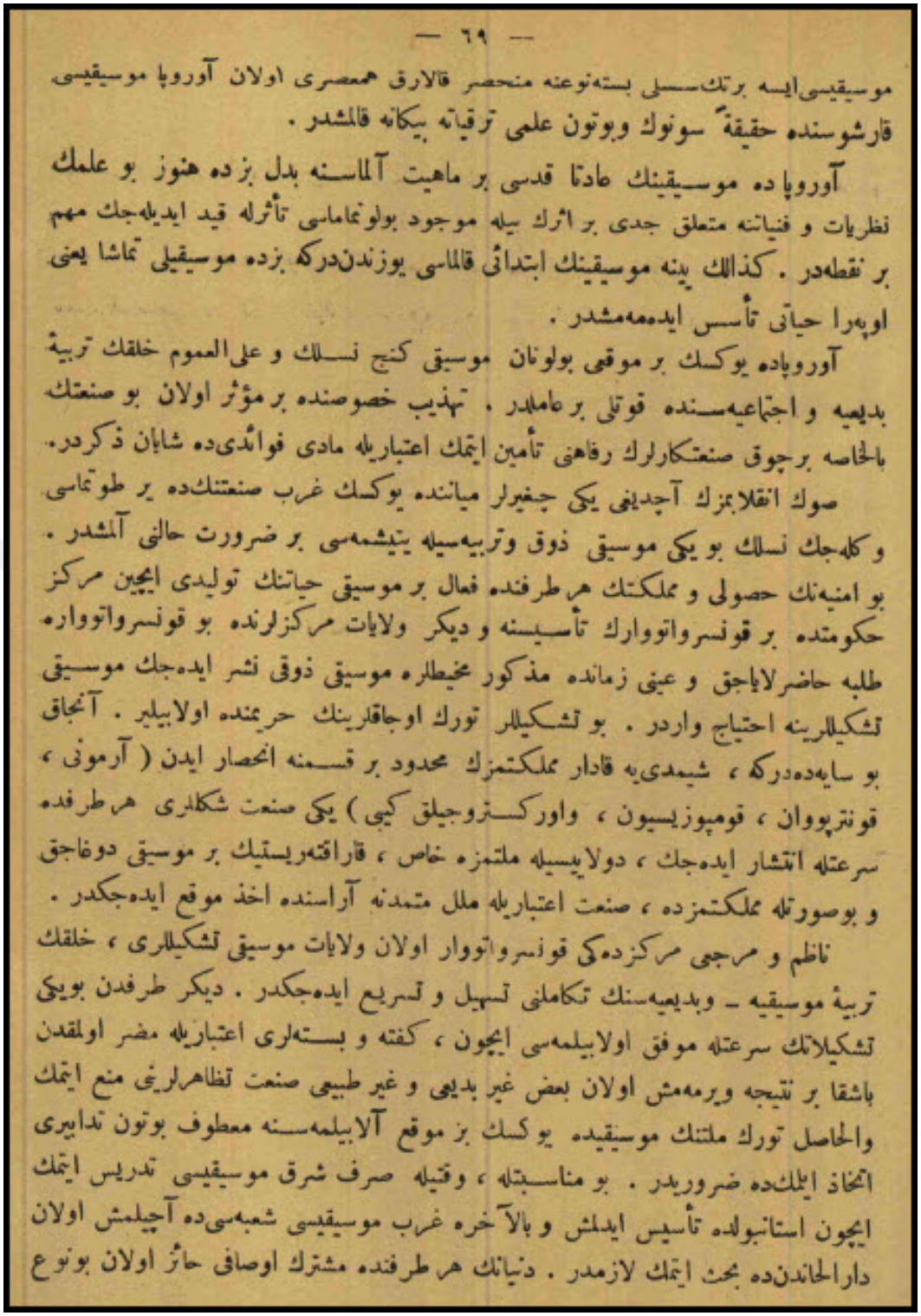
[مرکز محلومنده برقونسروا تور وطنرلرده موسیق تشکیلاتندن باحث . کی وموسی ترنا بکلرك راپوری]

ظهوری تاریخك قارا کلقلرینه قادار قاریشان موسیق ، عصرلردنبری متمادی برترقی و انکشافه مظهر اولمش وبالخاصه غربده مشاهده ایدیلن چوق یوکسك و متکامل شکلی آلمشدر . بو عصرلر اثناسنده موسیق هیچ بر زمان اولدیغی یرده دورمامش وهر عصر کندیسندن اولکی أدواره نظراً بر طاقم یکیلکلرله تمایز ایتمشدر .

موسیقینك بو کونکی حالی آلق ایچون کچیردیکی تحولار ، مقصدك ایضاحی نقطهٔ نظرندن شایان قیددر . موسیقی ، بر چوق عصرلر تك سسلی شرقیلر حالنده پاشامش ونهایت اونونجی عصرده Polyphonique دنیلن چوق سسلی شکلنده یکی برترقی صفحهسنه داخل اولمشدر . ایشته بالخاصه بودوردن صوکرادرکه آوروپاده موسیقی ، بویوك اخلابلریله تکاملی داها سرعتله یاپمش وعصرلرك علمی ترقیاتیله برلکده یورویمرك کرك صوتی وکرك آلاتی موسیق ساحهسنده بر چوق یکی شکلر میدانه کتیرمشدر .

غرب موسیقیسنك ترقیاتنه رغماً بزده اون دردنجی عصرده تدوینه باشلانوب بو کونه قادار دوام ایده کلن شرق موسیقیسی ، بوتون بو اوزون عصرلره رغماً ابتدائی شکلنی محافظه ایتمش ، نه نظریاتنده و نه ده سائط اجرائیهسنی تشکیل ایدن آلات موسیقیهده محسوس هیچ بر ترقی حصول بولمامشدر . بالخاصه آلات موسیقیه قرون وسطا و حتی ابتدائیهده کی حالارینی هنوزوعیناً محافظه ایتمکدهدر. غرب موسیقیسی چوق مترقی نظریاتی و متکامل وسائط ابتدائیهسی سایهسنده هر درلو بشری دویغولری و حتی ، بهتووهنك سهفونیلرنده اولدیغی وجهله ، برطاقم افکار فلسفهیی بیله افادهیه قابلیتلی برحال آلمشدر. بزدهکی موسیقی ایسه معین بر اسلوبه اسیر اولارق بعض محدود حسلری افادهیه منحصر قالمشدر . مثلا بر اورکسترونك کاه جوشغون وخروشان کاه اینجه ولطیف ، ملی و وطنی افادهلرندهکی عظمت وقدرتی ، اینجه سازك ضعیف آهنکیله مقایسهیه امکان یوقدر. کذالك غرب موسیقیسنك منابع ثروتندن باشلیجهسنی تشکیل ایدن چوق سسلی موسیقی شکلی، بو کون اوقوپوب دیکلهدیکمز مخلداتی وجوده کتیرمش و بو منبعدن محروم بولونان شرق

Şekil - 9: Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 68.



— ٦٩ —

موسيقيسى ايسه برتك سسلى بسته نوعنه منحصر قالارق همعصرى اولان آوروپا موسيقيسى قارشوسنده حقيقةً سونوك وبوتون علمى ترقياته بيكانه قالمشدر .

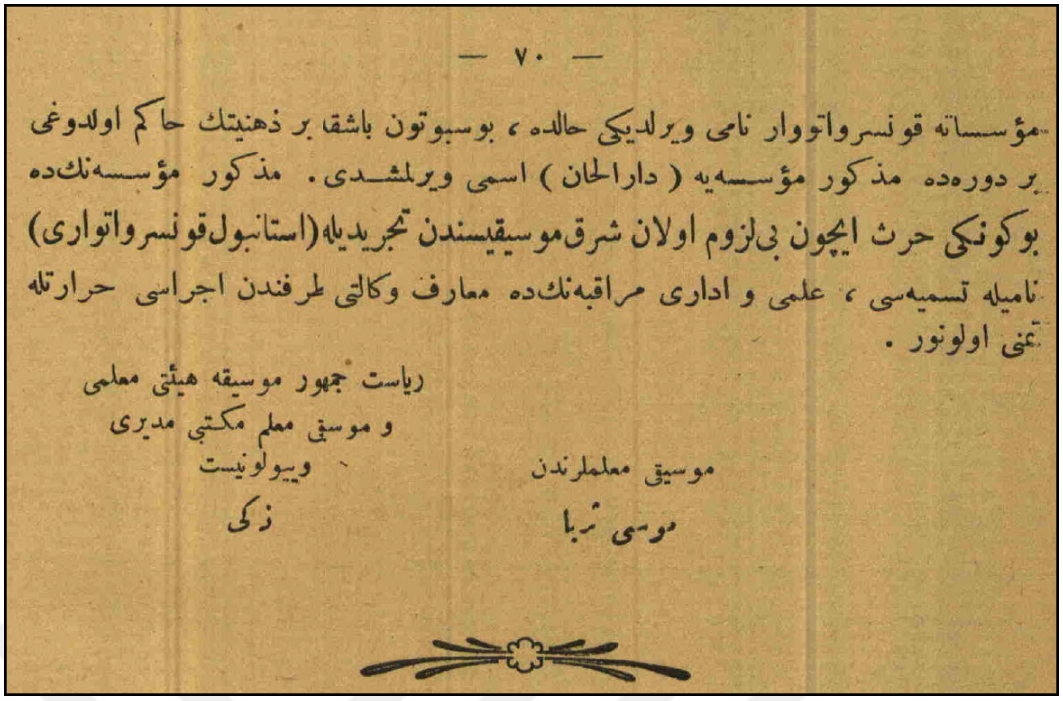
آوروپاده موسيقينك عادتا قدسى بر ماهيت آلماسنه بدل بزده هنوز بو علمك نظريات و فنياتنه متعلق جدى بر اثرك بيله موجود بولونماماسى تأثرله قيد ايديلهجك مهم بر نقطهدر . كذالك بينه موسيقينك ابتدائى قالماسى يوزندندركه بزده موسيقيلى تماشا يعنى اوپهرا حياتى تأسس ايدهمهمشدر .

آوروپاده يوكسك بر موقعى بولونان موسيقى كنج نسلك و على العموم خلقك تربيهٔ بديعيه و اجتماعيهسنده قوتلى بر عاملدر . تهذيب خصوصنده بر مؤثر اولان بو صنعتك بالخاصه برچوق صنعتكارلرك رفاهى تأمين ايتمك اعتباريله مادى فوائدىده شايان ذكردر.

صوك انقلابمزك آچديغى يكى چيغرلر ميانده يوكسك غرب صنعتنكده بر طوتماسى وكلهجك نسلك بو يكى موسيقى ذوق وتربيهسيله يتيشمهسى بر ضرورت حالنى آلمشدر . بو امنيهنك حصولى و مملكتك هر طرفنده فعال بر موسيقى حياتنك توليدى ايچين مركز حكومتده بر قونسرواتووارك تأسيسنه و ديكر ولايات مركزلرنده بو قونسرواتووارە طلبه حاضرلاياجق و عينى زمانده مذكور محيطلره موسيقى ذوقى نشر ايدهجك موسيقى تشكيللرينه احتياج واردر . بو تشكيللر تورك اوجاقلرينك حريمنده اولابيلير . آنجاق بو سايهدهدركه ، شيمدىيه قادار مملكتمزك محدود بر قسمنه انحصار ايدن (آرمونى ، قونترپووان ، قومپوزيسيون ، واوركسترو جيلق كبى) يكى صنعت شكللرى هر طرفده سرعتله انتشار ايدهجك ، دولايسيله ملتمزه خاص ، قارائتهريستيك بر موسيقى دوغاجق و بوصورتله مملكتمزده ، صنعت اعتباريله ملل متمدنه آراسنده اخذ موقع ايدهجكدر .

ناظم و مرجعى مركزدهكى قونسرواتووار اولان ولايات موسيقى تشكيللرى ، خلقك تربيهٔ موسيقيه ـ وبديعيهسنك تكاملنى تسهيل و تسريع ايدهجكدر . ديكر طرفدن بويكى تشكيلاتك سرعتله موفق اولابيلمهسى ايچون ، كفته و بستهلرى اعتباريله مضر اولمقدن باشقا بر نتيجه ويرمهمش اولان بعض غير بديعى و غير طبيعى صنعت تظاهرلرينى منع ايتمك والحاصل تورك ملتنك موسيقيده يوكسك بر موقع آلابيلمهسنه معطوف بوتون تدابيرى اتخاذ ايلمكده ضروريدر . بو مناسبتله ، وقتيله صرف شرق موسيقيسى تدريس ايتمك ايچون استانبولده تأسيس ايدلمش و بالآخره غرب موسيقيسى شعبهسىده آچيلمش اولان دارالحاندده بحث ايتمك لازمدر . دنيانك هر طرفنده مشترك اوصافى حائز اولان بونوع

Şekil - 10: Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 69.



— ٧٠ —

مؤسساته قونسرواتووار نامی ویرلدیکی حالده ، بوسبوتون باشقه بر ذهنیتك حاکم اولدوغی بر دوره‌ده مذکور مؤسسه‌یه (دارالحان) اسمی ویرلمشدی . مذکور مؤسسه‌نك‌ده بوکونکی حرث ایچون بی‌لزوم اولان شرق‌موسیقیسندن تجریدیله (استانبول‌قونسرواتواری) نامیله تسمیه‌سی ، علمی و اداری مراقبه‌نك‌ده معارف وکالتی طرفندن اجراسی حرارتله تمنی اولونور .

ریاست جمهور موسیقه هیئتی معلمی
و موسیقی معلم مکتبی مدیری
ویولونیست
زکی

موسیقی معلملرندن
موسی ثریا

Şekil - 11: Musa Süreyya, Zeki Üngör (1926), "Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor", Maarif Vekaleti Mecmuası, (1 Mayıs 1926), Sayı 7, s. 70.

Cemal Reşit Rey bu konu ile ilgili olarak şunları belirtmiştir:

> Cemal Reşit Rey, "Konservatuvar Hatıralarım" başlığı altında yayımlanan yazısında bu dönem hakkında bilgi vererek şu ifadeleri kullanmıştır: "Sene 1926, yaz aylarında, Ankara'dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey'e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekâleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselelerini görüşecekti. Bu encümende kimler vardı: Reis olarak rahmetli Ressam Namık İsmail, (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürüydü.) Çallı İbrahim (O da Güzel Sanatlar Akademisi'n de hoca idi.) İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey'le bir layiha hazırladık ve Encümen'e sunduk. Bu tarihî bir layihadır. Dârülelhan isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif'e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegâh, dügâh, segâh, dümteka dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usûlle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhan ismi kalktı yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi. (Kolukırık, 2014: 59-60)

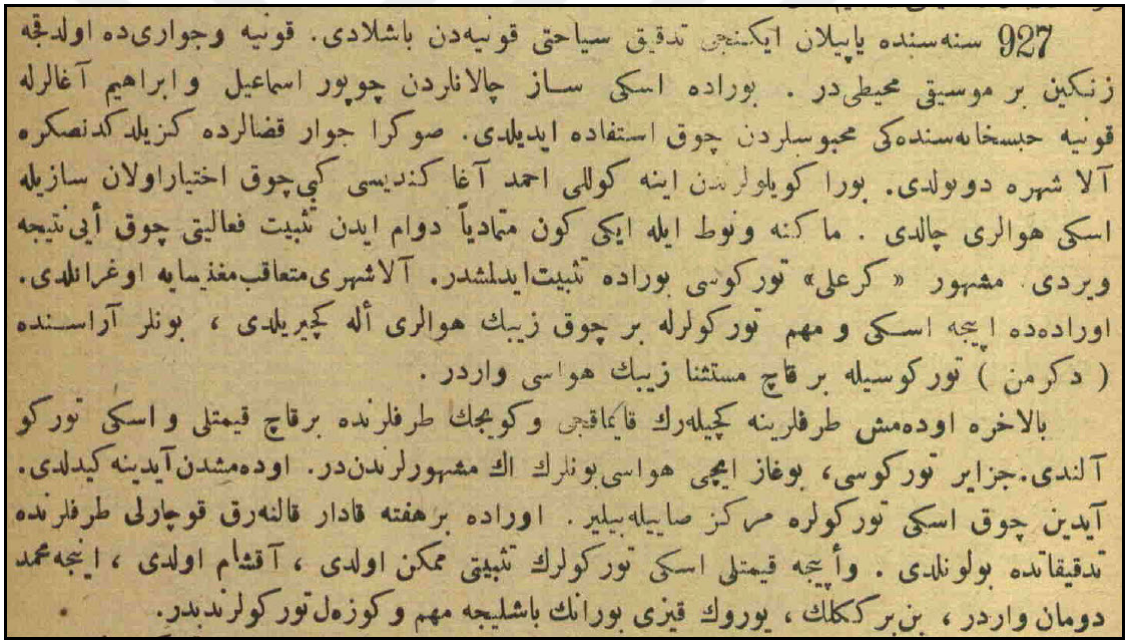
Bahsi geçen bütün bu görüşler doğrultusunda öğretim programı da yenilenen Darülelhan, 22 Ocak 1927 tarihinde 'İstanbul Belediye Konservatuvarı' adıyla yeni bir döneme başlamıştır.

1926 yılının müzik açısından diğer önemli gelişmelerini de Oransay şu şekilde belirtmiştir; "Hüseyin Sadeddin [Arel] Beğ'in akçasal desteğiyle Necil Kâzım [Akses] bağdama

öğrenimi için Viyana'ya gitti (Eylül). Cemal Reşid [Rey] 12 Anadolu Türküsü'nü ve dört sesli koro için Anadolu Halk Türkülerini, ayrıca Zeybek operasını bağdadı,[34] Hasan Ferid'in [Alnar] 10 Sazsemaisi basıldı, Darülelhan Külliyatı Anadolu Halk Şarkıları'nın ilk iki defteri Rauf Yekta Beğ'in "mukaddime"siyle yayınlandı. (Oransay, 1985: 112).

1927 yılında da milli müzik oluşturma çabaları doğrultusunda halk ezgileri Konya'dan başlanarak toplanılmaya, notaya alınmaya ve fonograf ile kayıt altına alınmaya devam edildi.

> 927 senesinde yapılan ikinci tedkik seyahati Konya'dan başladı. Konya ve civarıda oldukça zengin bir mûsikî muhitidir. Burada eski saz çalanlardan Çopur İsmail ve İbrahim Ağa'larla Konya Hapishanesi'ndeki mahbuslardan çok istifade edildi. Sonra civar kazalarda gezildikten sonra Alaşehir'e dönüldü. Bura köylülerinden İnegöllü Ahmed Ağa kendisi gibi çok ihtiyar olan sazı ile eski havaları çaldı. Makine ve nota ile iki gün mütemadiyen tesbit faaliyeti çok iyi netice verdi. Meşhur "Kara Ali" türküsü burada tesbit edilmiştir. (Halk Bilgisi Mecmuası, 1928: 177) (Şekil-12)



927 سنه‌سنده یاپیلان ایکنجی تدقیق سیاحتی قونیه‌دن باشلادی. قونیه وجواری‌ده اولدقجه زنکین بر موسیقی محیطی‌در . بوراده اسکی ساز چالانلردن چوپور اسماعیل و ابراهیم آغالرله قونیه حبسخانه‌سنده‌کی محبوسلردن چوق استفاده ایدیلدی. صوکرا جوار قضالرده کزیلدکدنصکره آلا شهره دوبولدی. بورا کویلولرندن اینه کوللی احمد آغا کندیسی کبی‌چوق اختیاراولان سازیله اسکی هوالری چالدی . ماکنه ونوط ایله ایکی کون متمادیاً دوام ایدن تثبیت فعالیتی چوق أیی‌نتیجه ویردی. مشهور « کرعلی» تورکوسی بوراده تثبیت‌ایدلشدر. آلاشهری‌متعاقب‌مغنیسایه اوغرانلدی. اوراده‌ده ایچه اسکی و مهم تورکولرله بر چوق زیبك هوالری أله کچیریلدی ، بونلر آراسنده (دکرمن) تورکوسیله برقاچ مستثنا زیبك هواسی واردر .

بالاخره اوده‌مش طرفلرینه کچیله‌رك قایماقچی وکویجك طرفلرنده برقاچ قیمتلی و اسکی تورکو آلندی. جزایر تورکوسی، بوغاز ایچی هواسی‌بونلرك اك مشهورلرندن‌در. اوده‌مشدن‌آیدینه کیدلدی. آیدین چوق اسکی تورکولره مرکز صایله‌بیلیر . اوراده برهفته قادار قالنه‌رق قوچارلی طرفلرنده تدقیقاتده بولونلدی . وأیچه قیمتلی اسکی تورکولرك تثبیتی ممکن اولدی ، آقشام اولدی ، اینجه‌محمد دومان واردر ، بن‌برکلك ، یوروك قیزی بورانك باشلیجه مهم وکوزه‌ل‌تورکولرندندر.

Şekil - 12: Halk Bilgisi Mecmuası (1928), "İstanbul Konservatuvarı", Sayı: 1, s. 177.

1920'li yıllarda yapılan bu derleme çalışmaları, çoksesli çağdaş Türk sanat müziğinin ana omurgasının, Türk halk ezgilerinden oluşturulması savını güçlendirmiştir. Bu kapsamda sadece derleme faaliyetleri yapılmamış, bilimsel makale ve yazılarla bu sav desteklenmeye çalışılmıştır. Özellikle dönemin saygın müzikçilerinden olan Halil Bedii Yönetken, çeşitli dergilerde milli müziğimizin geleceği ile ilgili yapılan tartışmaları 27 Ocak 1927 tarihli Hayat Mecmuası'nda "Millî Mûsikî Hangi Mûsikîdir?" başlıklı yazısında[35] irdelemiştir. "Bir

[34]bağdadı: besteledi.

[35]Yönetken (1927b), "Millî Mûsikî Hangi Mûsikîdir", Hayat Dergisi, 1927, Sayı: 9 s. 7.

kısım, millî mûsikîyi, ümmet devrinin yâdigârı olan çeyrek sesler ve husûsî tonal sisteminden ibâret telekkî ediyor, diğer bir kısım, garb teknik eşkâl ve vesâ'itiyle terennüm olunacak halk rûhu şeklinde anlıyor, üçüncü bir kısım da "Millî mûsikî asrî teknikle mücehhez ve Türk'den başka bir şey olmayan san'atkâr rûhunun terennüm edeceği esrârlı heyecândır" diyor" (Yönetken, 2012: 63). Osmanlı müziğini antik bir müzik olarak gören Yönetken, bu tür müziği armonize etmenin gereği olmadığını fakat olduğu şekliyle yaşatılması gerektiğini belirtmiştir. Yönetken'e göre milli müzik garp tekniği kullanılarak oluşturulabilirdi. Aynı yazısında bu görüşünü şu şekilde belirtmiştir; "Garb tekniğini elde eden, garb estetiğine eren "dehâ" ve "hüner" sâhibi san'atkâr, kendi mûsikîsinin fenniyâtını da öğrendikten sonra halkla, halk sesiyle hem-hâl olacak, millî zevke erecek ve eserini bu tahrîs ve tehzib şerâ'itiyle yaratacaktır" (Yönetken: 2012: 65). Yönetken Gökalp'in görüşlerine de değinmiş ve milli müziğin sadece halk ezgilerini armonize etmeyle olamayacağını, halk ezgilerini kullanarak özgün eserler yazan Glinka, Çaykovski (Tschaikovsky), Rubinştayn (Rubinstein) gibi Rus bestecileri örnek göstermiştir. Bizim de bu çerçevede özgün eserlerle bir milli müzik geliştirmemiz gerektiğini önermiştir.

Atatürk de bu tartışma ve çalışmaları yakından takip etmiştir. Öyle ki müzik ile ilgili kitaplar da okumuştur. Cevat Memduh Altar,[36] 1927 Ekim ayında Atatürk ile bir anısında, Atatürk'ün müzik ile ilgili okuduğu kitaptan söz etmiştir. "Eser ünlü Fransız müzik bilgini Lavignac'ın "La musique et les misisiens" başlıklı dünyaca tanınmış bir eseriydi ve açık duran sayfadaki bazı satırların altları siyah kurşun kalemle çizilmişti. İşte o anda Ulu Önder'in, ulusal çağdaş müziğimizin geleceği ile ilgili tasarımlarını, bilimsel kaynaklara başvurarak gerçekleştirme isteğinin, yakın geleceğe yönelik projelerin hazırlanmasına başlangıç olması gerekeceği kanısını -sarsılmaz inançla- benimsedim ve bunda hiç yanılmadığımı kısa bir süre içinde çok iyi anladım" (Altar, 1990: 88). Altar'ın anlattığı bu anı, Atatürk'ün müzik ile ilgili bilimsel kaynakları okuduğunun ve fikir sahibi olduğunun ve gelişmeleri yakından takip ettiğinin kanıtıdır. Altar'ın aktardığı bu anı 1921 yılında müzik öğrenimi görmek için gittiği Avrupa'dan döndüğü günlerde yaşanmıştır. Leipzig Devlet Konservatuvarı'nda eğitimini tamamladıktan sonra yurda dönen Altar, 1927'den itibaren ulusal müziğe ve müzik eğitimine önemli katkılarda bulunmuş çok önemli bir şahsiyettir.

[36] Yüksek Ticaret Okulu'nu bırakarak, 1921 yılında 19 yaşındayken yurtdışına müzik öğrenimi görmeye gitti. Bu tarihten sonra 1927 yılına kadar, önce Viyana'da bulundu; daha sonra Leipzig Devlet Konservatuvarı'nda, Franz Lizst'in en iyi öğrencilerinden biri olan Johannes Merkel, devrin tanınmış büyük bestecilerinden Stefan Krein, ünlü müzikolog ve kompozitör Prof. Dr. Hermann Grabner ve zamanın daha başka ünlü teori hocaları ile müzik felsefesi ve müzik estetiği üzerine çalıştı; ayrıca Leipzig'de dünyanın en eski senfoni orkestrası olan Gewandhausorchester'ın ikinci Konsertmayster'i olan Hugo Hamann'ın öğrencisi olarak keman ve viyola çalıştı. Ülkesine döndükten sonra Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü'nü de bitirdi ve böylece yüksek eğitimini geniş bir perspektif içinde tamamlamış oldu. Altar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. http://cevadmemduhaltar.com (11.01.2015)

Benzer bir şekilde Wilhelm Kempff, 1927 yılında konser için geldiği Ankara'da Atatürk ile yaptığı bir görüşmeyi şu şekilde aktarmıştır; "Çankaya'da O'nun çalışma odasındayız. Atatürk konuşmasına, yapılan devrimleri anlatarak başlıyor. O'na göre klâsik müzik, devrimlerin kaynağını oluşturan Batı kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. Çağdaşlaşmanın gereği olarak klâsik müziğin Türkiye'de yaygınlaşmasının önemine değiniyor. Kemal Paşa, müzikte devrim yapılmadığı takdirde, yapılan tüm diğer devrimlerin eksik kalacağından, kökleşemeyeceğinden endişe ediyor" (Okyay, 2013: 62).

Altar'ın yurda döndüğü 1927 yılında, bir başka genç bestecimiz olan Hasan Ferid Alnar Avrupa'da öğrenim görmeye yurt dışına gitmiştir. Hüseyin Sadettin Arel'in maddi ve manevi desteği ile Viyana'ya gitmiş ve Viyana Müzik Akademisi Kompozisyon Bölümü sınavlarını kazanarak eğitimini burada tamamlamıştır. Alnar'da öğrenimini tamamlayıp yurda döndüğünde ulusal müzik alanında çalışmalarıyla önemli bir yer bulacaktır. Alnar aslında Batı müziğine ve çokseslilige yabancı değildir. Zira çok daha önce 8 Aralık 1923 tarihli Süs Dergisi'nde 'İhtiyarların Türküsü' isimli iki sesli bir bestesi mevcuttur.

1927 yılının en önemli gelişmelerinden birisi de Türk Telsiz Telefon Şirketi'nin bir radyo stüdyosu kurarak yayına başlaması olmuştur. "İlk programlı radyo yayını 6 Mayıs 1927'de İstanbul'da başlamıştır. Ankara Radyosu'nun ne zaman yayın hayatına girdiği resmî kayıtlarda görülemiyor ama aynı yılın sonlarında başladığı tahmin ediliyor" (Kocabaşoğlu'dan aktaran Aksoy, 2014: 691). O yıllardaki (1927) radyo yayınlarında halk müziği henüz yer bulamamıştır. Bunu Sadi Yaver Ataman'ın anılarından öğrenebiliriz. Ataman, Atatürk'ün "…zaferden sonra İstanbul'a ilk kez 1 Temmuz 1927 tarihinde" (Tarman, 2013: 91) gelişinden sonra bir anısını şöyle aktarmıştır: "O sırada (1927) meydanda halk müziği diye bir şey yoktu. Köylerde kapalı bir folklor hayatı vardı. Memleketimizde henüz yeni kurulmuş, İstanbul Postanesi'nin üst katında yayınlar yapan radyoda, ağırlığını Klasik Türk Müziği fasılları teşkil eden programlar arasında, halk müziği olarak bir Tamburacı Osman Pehlivan, bir de ben vardım" (Tarman, 2013: 91). Atatürk, dikkatinden kaçmayan bu iki halk müziği icracısını (Sadi Yaver Ataman ve Osman Pehlivan) İstanbul'da dinlemiş ve halk müziği üzerine sohbet etmiş, bilgiler almıştır. Ataman, bağlama icrasını bitirdikten sonra Atatürk'ün kendisine şunları söylediğini aktarmıştır;

> Genç arkadaşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor. Bir milletin kültür ve sanat hareketlerini ve seviyesini, milli geleneklerine bağlı kalarak, medeni dünyanın kendisine ayak uydurmaya mecbur olduğumuzu unutmamalıyız, bu vesile ile söylemekten memnunum. Bu küçük sazın bağrından kopan nağmeleri, bu istikamette geliştirmeye ve değerlendirmeye kıymet ve önem verilmelidir.

(Tarman, 2013: 94)

Atatürk bu konuşmasıyla da yine milli müziğin halk müziğinden yararlanılarak geliştirilmesi gerektiğine vurgu yapmış ve konuya dikkat çekmiştir.

1927 yılına ait diğer önemli bir gelişmesi de Cemal Reşid Rey'in "Oniki Anadolu Türküsü' isimli eserinin Paris'te seslendirilmiş olmasıdır. "Rey'in "12 Anadolu Türküsü"nden dördü Wolf[37] yönetimindeki Pasdeloup Orkestrası tarafından 1927 yılının Ocak ayında Paris Magador Tiyatrosu'nda seslendirildi" (Aydın, 2011: 26-27). Bu eser Paris'te büyük beğeni toplamıştır. Bir Türk bestecisinin o dönemde gösterdiği bu başarı ülkemizde de takdirle karşılanmış, hatta müzik reformuna inananlar tarafından büyük bir zafer olarak nitelendirilmiştir. Yönetken bu başarıyı Hayat Dergisi'nin 3 Mart 1927 tarihli 'Anadolu Türküleri Paris'de' başlıklı yazısında[38] büyük bir heyecanla şu şekilde kaleme almıştır. "Paris mûsikî âlemini çalkalandıran büyük Türk zaferini "Hayat" kâri'lerine müjdelemekle bahtiyârım. "Padlo"[39] konserlerinde Volf'un[40] riyâseti altındaki büyük orkestranın refâkatıyla meşhur "Kedrof"[41] triosu, Cemal Reşîd'in armonize etdiği "On İki Anadolu Türküsü"nden dördünü Türkçe olarak tegannî etmişdir. Muvaffakiyet pek mu'azzam ve pek parlak olmuşdur" (Yönetken, 2012: 73). Aynı yazısında Yönetken, Rey'in bu başarısını zafer olarak nitelemesi ve heyecan duymasının sebebini o dönemde çağdaş Türk müziği bestecisi olarak, görünürde başka kimsenin olmamasına bağlamıştır..

Anadolu'da Türk ezgilerini toplaması konusu bu gelişmelerle önemini arttırarak devam etmiştir. Bu kapsamda 1927 yılında " Darülelhan Külliyatı Anadolu Halk Şarkıları'ndan 3. ve 4. defterler Cemal Reşid'in [Rey], 5. defter Ekrem Besim'in sunuş yazılarıyla yayınlandı" (Oransay, 1985: 113).

1928 yılına gelindiğinde ise Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyetin kurucu kadroları tarafından müzik üzerinde dolaylı da olsa bir etki yaratacak siyasi bir karar olan dil devrimi gündeme gelmiştir. Dil'de yapılacak olan bir reform ile yeni Türkiye'nin İslamî Doğu ile ilişkisinin kesilmesi ve yeni bir ulusal kimliğin yaratılması hedeflendiği söylenebilir. Zira Osmanlı'nın kullandığı alfabe de Cumhuriyet'in Batı modelli modernleşme tasavvurlarına aykırı idi. Dil reformunun sadece bir alfabe değişikliğinden ibaret görülmemesi gerekir.

"Bilindiği üzere Atatürk inkılâplarının dayandığı temel ilke, Türkiye Cumhuriyetini siyasî yapısı ba-

[37] Albert Wolf: Dönemin Pasdeloup Orkestrası'nın şefi konumundadır.
[38] Yönetken (1927a), "Anadolu Türküleri Paris'de" Hayat Dergisi, (3 Mart 1927), Sayı: 14. s.18.
[39] Pasdeloup orkestrası.
[40] Albert Louis Wolff.
[41] Kedroff kuarteti.

kımından olduğu gibi, sosyal yapısını şekillendiren kültür değerleri bakımından da çağdaş bir devlet hâline getirmekti. Dolayısıyla harf inkılâbı da millî değerlere bağlı bir çağdaşlaşmanın ifadesidir. Ayrıca, sosyal ve kültürel alandaki öteki yeniliklere de temel oluşturan bir özellik taşımaktadır. Türk toplumunun kendi diline, kendi tarihine sahip çıkabilmesi, eğitim birliğine ve millî bir eğitim sistemine kavuşabilmesi, okuyup yazma öğrenmenin kolaylaştırılması ve kültür alanındaki gelişmelerde gerekli hamlelerin yapılabilmesi, her şeyden önce Türk ulusunun kendi dilinin özelliklerine uygun, kolay öğrenilir bir alfabe sistemine sahip olması ile gerçekleştirilebilirdi" (Korkmaz, 1998).[42]

"Erken Cumhuriyet Dönemi'nde dil reformunun iki amacı vardı. İlki, ulusal bir dil yaratmak üzere var olan dilsel farklılıkları eritmekti. Kemalist reformcular bu farklılıkların ülke sathında şehirler ve köyler, entellektüeller ve köylüler arasındaki ayrımların en önemli nedeni olduğunu iddia etmekteydiler" (Balkılıç, 2009: 43-44). Aynı görüş müzikte de söz konusudur. Daha önce bahsettiğimiz üzere Osmanlı mirası müzik türünü kastederek Anadolu köylüsü bu müziği dinler mi? dinlemiş mi? diyerek saray ve halk arasındaki müziksel kültür ayrımını vurgulamıştır.

Dil reformunun ikinci amacı ise; " . . . dilden yabancı kelimeleri temizleyerek ortak kültürün en etkili yayım aracı olan dilde Osmanlı etkisini azaltmaktı" (Balkılıç, 2009: 43-44). Balkılıç'ın bu tespiti de müzik reformu açısından paralellik göstermektedir. Çünkü müzik de ortak kültürün önemli bir unsuru ve iletişim aracıdır ve gerçek Türk dili tıpkı müzik gibi Anadolu halkının ağzından duyulabilirdi. İşte bu görüş doğrultusunda halk ezgilerinin toplanması gibi halk dilinden de derleme yoluyla kelimeler toplanılmaya ve ulusal bir dil oluşturulmaya yönelindi. Aslında bu iki amaca üçüncü bir görüş daha eklenebilir. Öyle ki, dil reformu Kemalist reformcuların Batılı bir toplum olma çabalarına görünürlük kazandırma açısından da önemlidir. Batı'nın kullandığı Latin alfabesi yeni Türkiye'nin, Doğu kültüründen tamamen ayrıldığının göstergelerinden biri olacaktır. Bu sayede Türkiye'nin Batı medeniyetinin bir parçası olarak varlık bulacağının düşünüldüğü söylenebilir.

Tekkelerin kapatılmasında olduğu gibi, Dil reformunun da Osmanlı müziğine ikinci bir darbe vurduğu söylenebilir. "Osmanlı müziği, sınırlı bir saz eserleri repertuarına sahip olmakla birlikte temelde bir söz müziğidir. Bu yüzden dille çok yakından bağlantılıdır. Nitekim kullanılan usuller büyük ölçüde aruz vezinleriyle ilişkilidir. Osmanlıca, aruz ve usuller arasındaki özel ilişki Osmanlı müziğinin kendine has bir prozodi anlayışı yaratmasına yol açmış, bu geleneğin terk edilmesi besteciler açısından da bir kriz sebebi olmuştur" (Ayas, 2014: 120). Kısaca ses ve söz arasındaki uyum olarak tanımlayabileceğimiz prozodi, yeni dil anlayışına göre Türk musiki geleneği üzerinde olumsuz etkilere sebep olmuştur. "Tek he-

[42]Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ'ın Harf İnkılâbının 70. Yıl Dönümü" dolayısıyla, 26 Eylül 1998 tarihinde Dolmabahçe (İstanbul) Sarayı'ında yapılan konuşma metnidir. (Kaynak: www.turkoloji.cu.edu.tr (10.15.2014).

ceye tek nota şeklindeki yeni prozodi anlayışı, bestelerin basitleşmesine, standartlaşmasına, eski büyük usullerin iyice terk edilmesine yol açmıştır. Daha da önemlisi tercih edilen dil, Batılılaşma politikalarına verilen desteğin, hatta milliyetçiliğin ölçütü haline getirildiğinden, bu "eski" dili taşıyan eski repertuar kolaylıkla "irtica" damgası yemiştir" (Ayas, 2014: 120).

1 Kasım 1928'de kesin olarak Latin alfabesine geçilmiş, fakat yurt genelinde herkes bu yeni alfabeye hemen uyum sağlayamamıştır. Bu konu Atatürk'ün dikkatinden de kaçmamış ve yeni alfabenin kolay öğrenilmesi için yine kendisi bir çare düşünmüştür. Atatürk'ün emri ile Osman Zeki Üngör 'Harfler Marşı' adıyla bir marş bestelemiştir (Şekil-13). "Sözleri yeni alfabenin harf sırası dikkate alınarak bestelenen bu marş, Ankara Kızılay Meydanı'nda günler boyunca sabahtan akşama kadar bando tarafından çalınır ve söylenir" (Tarman, 2013: 102). Amaç halka yeni alfabeyi kolay bir şekilde öğretmektir ve başarılı da olmuştur.


Cumhuriyet

Harfler Marşı

Gâzî Hz. nin emir ve arzû-ları üzerine tanzîm olu-nan hafler marşı

Harfler marşının notası

Patatez Ziraati

Şekil - 13: Cumhuriyet Gazetesi, 29 Eylül 1928

Yeni harflerin kabul edilmesiyle artık her alanda Latin alfebesi kullanılmaya başlandı. Bu reform şüphesiz müzik ile ilgili yazılan materyalleri de etkiledi. "Arap Harflarıyla yayınlanan son notalar Kutmanî'nin operetler dizisinde İsmail Hakkı Beğ'in Kaşıkçılar'ı, son küğ betikleri de Ahmet Muhtar'ın [Ataman] Musiki Tarihi ve Rimskiy-Korsakof'dan çevirdiği

Armoni, Mahmud Ragıb'ın [Gazimihal] Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz oldu" (Oransay, 1985: 14).

1928'de de alaturka mûsikîye karşı savaş devam etmiş ve bizzat Atatürk'ün de dahil olduğu tartışmalar iyice kutuplaşmalara sebep olmuştur. Atatürk bu konuda 1928'de Sarayburnu Gazinosu'nda şunları söylemiştir:

> Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniret-ül Mehdiyye Hanım sanatkârlığında muvaffak oldu.
>
> Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bir musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kâfi gelmez. Şimdi karşıda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark Musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk, derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynayor ve şen, şâtırdırlar; tabiatın icabını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakîkaten Türk, fıtraten şen, şâtırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felâketli neticeleri vardır. Bunun fâriki olmamak kabahattir.
>
> İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat, artık millet hatâlarını kanı ile tashih etmiştir: artık müsterihtir, artık Türk şendir. Fıtratında olduğu gibi, artık Türk şendir. Çünkü ona ilişmenin haternâk olduğunu tekrar ispat istemez kanaatindedir. Bu kanaat, aynı zamanda temennidir. (Saygun 1981: 6-7).

Atatürk'ün bu söylevinden alaturka musikinin, Türk milletinin karakterine ve mizacına uygun olmadığını ve asıl uygun olanın çoksesli Batı müziğinin olduğunu düşündüğünü, aynı zamanda Türk milletinin o günkü müzik ihtiyacını tatmin etmediğine dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Bu görüşü aslında Ziya Gökalp'in görüşüyle paralellik göstermektedir. Atatürk'ün bu görüşünü destekleyen dönemin en ünlü müzikçilerinin başında Halil Bedii Yönetken gelmektedir. Yönetken 28 Haziran 1928 tarihli Hayat dergisinde 'Alaturka Mûsikîde Son Tezâhürlerin Kıymeti' başlıklı[43] yazısında; "Dünkü medeniyet yâdigâr ve masûlü olan alaturka mûsikî, bugünkü ihtiyâcımızı tatmîn edememektedir" (Yönetken, 2012: 119), diyerek Atatürk ile paralel bir görüşü benimsediğini vurgulamıştır.

Yönetken, aynı yazısının devamında milli Türk müziğinin henüz mevcut bulunmadığını, dolayısıyla sanatta da inkılap yapmanın gerekliliğini ve Batı medeniyetinin bu konuda bize yardım edeceğini belirtmiştir. Bu düşüncesini şu şekilde dile getirmiştir. " Bu yolda da bizi kurtaracak olan yine garbdır. Türk çocuğu, ırkının kanını taşıyan, millî terbiye almış, millî aşka sâhib, târîhini tanıyan, kendini tanıyan, kendi mûsikîsini de bilen münevver Türk oğlu, Türk çocuğu, garbda bu san'atın fenniye ve terbiyesini alacak ve ancak o şartla

[43] Yönetken (1928), "Alaturka Mûsikîde Son Tezâhürlerin Kıymeti" Hayat Dergisi, (28 Haziran 1928), Sayı 83, s. 16.

bize istediğimizi verebilecekdir. Bunun hâricinde hiçbir kıymet ve kudretin bize istediğimizi verebilmesine imkân ve ihtimâl yokdur" (Yönetken, 2012: 119). Ayrıca Yönetken'in bu sözleri, Atatürk'ün ve dönemin reformcularının savunduğu milliyetçilik ilkesi bağlamında, 'milli'liğe bir gönderme yapmaktadır.

Gâzîmihal ise büyük Avrupa merkezlerindeki muntazam işleyen müzik hareketlerine, özellikle de Paris'de yapılan konserlere ve müzik alanındaki tartışma ve yeniliklere dikkat çekerek, ülkemizde bunun eksikliğinden bahsetmektedir. 10 Nisan 1928 tarihli Çankaya Dergisi'ndeki 'Mûsikîye İhtiyâclarımız' başlıklı yazısında[44] şu şekilde devam etmiştir:

> Cumhuriyet idâremiz ile birlikde taze hayat bulup kaynaşmaya başlayan mûsikî hareketlerimiz, işte böyle bir intizâmdan henüz mahrûmdur. Karışıklıkların menşei neresidir? Bazı kimselerin iddi'âları vechile, eski veya Avrupaî eserleri ifâdeden âciziz gibi bir mes'ele mevzû bahis değildir. Gerek İstanbul'da ve gerek Ankara'da ifâdeci (interprète) olarak bugünlük kâfi mikdârda san'atkârlarımız vardır. Yeni yetişeceklerin inzimâmı ile birkaç sene zarfında mevcûd noksânlar da ortadan kalkacaktır.
>
> Bütün dedikodular, yeni millî bestelerin nasıl yapılacağı maddesinden çıkıyor! Herkes, eski mûsikîmizin ibtidâ'îliğini ve asrî san'at ihtiyâclarına uymadığını ister istemez kabûl etmişdir; münhasıran garp eserini dinlemekle de, her türlü millî heyecânlardan mahrûm bir hâlde, kozmopolit bir san'at havası içinde benliğimizin kaybolacağı anlaşılmıştır. Netîcede kuvvetli millî besteler yazmak ihtiyâcları uyandı. Fakat ne yolda besteler? (Gazimihal, 2014: 360)

Gazimihal bu yazısında, Türk bestecilerin Batı tekniğinin yanında, Batı'nın sanat felsefesini de iyi anlaması gerektiğini belirtmekte ve Cemal Reşit Rey'in bestelerinden bahsederek Batı'nın felsefesini anlamış bir besteci olduğunu ima etmektedir. İşte Batı'nın sanat felsefesi anlaşıldığı takdirde Rey'in eserlerini de anlayıp içselleştirebileceğimizi düşünmektedir. Gazimihal yazısının sonunda o dönemin müzikteki gelişmelerini özetler nitelikte tespitlerine yer vermiştir.

> Üç büyük mü'essese, memleketimizde umûmî mûsikî harsının yükselmesine çalışıyor: İstanbul Konservatuvarı ile Güzel San'atlar Birliği'nin konserleri, nispeten müşkül-pesend İstanbul ile meşgûldür. Ankara Mûsikî Mu'allim Mektebi ise Anadolu şehirlerine ciddî sâzendeler ve mu'allimler taksîm etmek üzere çalışıyor. Bunların hâricinde, mekteblerimizdeki mûsikî tedrîsâtı vardır. Garba her sene mûsikî talebeleri göndermeğe başladık. Ekseriyetle Cumhuriyet idâremizin himmetiyle işe başlayan bu mü'esseselerin muntazaman yükseleceği şüphesiz bulunduğundan, istikbâl bizim içündür.
>
> Halkın mûsikîye karşı fikrî intizâmını ise ancak yazı ve gazeteler idâre edebilecektir. (Gazimihal, 2014: 365)

Türk müzikçiler arasındaki milli müzik nasıl olmalı?, alafranga müzik ve alaturka mü-

[44] Gâzîmihal, "Musikiye İhtiyaçlarımız", Çankaya Dergisi, (15 Mayıs 1928), Sayı: 1, s. 61.

zik tartışmaları devam ederken, bu konu ile ilgili yabancı müzik adamları da fikirlerini dile getirmiş ve tartışmalara katılmıştır. Bu alanda türk müziği araştırmaları ile öne çıkan önemli bir müzikolog olan Eugene Borrel'in[45] görüşlerinden bahsetmek gerekir. Borel de yazılarında ulusal müzik tartışmalarının hep alaturka ve alafranga müzik üzerinde yoğunlaştığından bahseder. Bu konuda alafranga müzik taraftarlarının Batı'nın müzikte en yüksek seviyeye ulaştığını düşündüklerini ve Batı müziğinin alınması gerektiğini savunduklarını belirtir. Fakat Batı müziğinin kabul edilmesinin, kendilerine yabancı bir sanatın içselleştirilemeyeceğini savunur. Batı'nı majör ve minör gamlarından ziyade Türk müziğinin kendi sistemi içerisinden bir çokseslilik oluşturulmasını tavsiye etmekte ve bunun bir kere başarıldığı takdirde iyi sonuçları olacağını düşünmektedir.

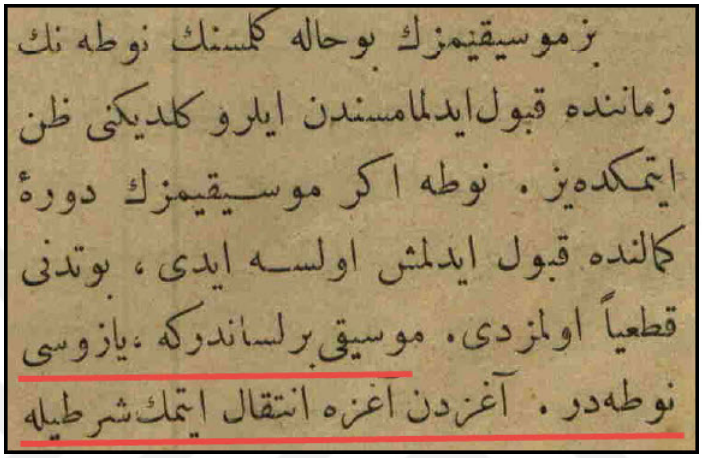
Borel, Millî Mecmûa'nın 01 Haziran 1928, tarihli 111. sayısında Gazimihal tarafından çevirisi yapılan yazısında[46] bu konulara değinmiş ve yazısının son kısmında şu tesbitte bulunmuştur: "Muhakkak olan cihet şu ki, bir kere muvaffak olunduktan sonra -ki bu takdîrde "nişâbûr" gibi ıskalaların elverişli tarzlarını da bulmağa muvaffakiyet hâsıl olacağı kendi kendine anlaşılır-, şark sistemi, her birinin kendine hâs ayrı bir ifâde kâbiliyeti bulunan birçok gamlara sâhib olmuş olacak ve bunların huzûrunda bizim iki Avrupaî majör ve minörümüz yüzlerini buruşturacaklardır" (Borel, Çeviren: Gazimihal, 2014: 370).

1928 yılında bu tartışmalar devam ederken; "İstanbul'daki bir yıllık radyo yayın çalışmalarından sonra Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi Ankara'da Millî Müdafaa yöresinde, Musiki Muallim Mektebi yanında küçük bir dairede stüdyo kurdu" (Oransay, 1985: 114). Ayrıca "Muallim İsmail Hakkı Beğ'de boşalan Tasnif ve Tesbit Hey'eti üyeliğine Ali Rıfat [Çağatay] atandı" (Oransay, 1985: 114). Ali Rıfat Çağatay, Cumhuriyet döneminden çok önceleri müzik konusunda bilimsel bakış açısına sahip ve Türk müziğindeki eksikliklerin farkında olan bir müzik adamıdır. 11 Mayıs 1311 (23 Mayıs 1895) tarihli Malumat Gazetesi'nde 'Fenn-i Mûsikî' başlıklı yazısında müziğin bir lisan olduğunu ve yazısının da nota olduğunu belirtmektedir. Türk müziğinin meşk yöntemiyle idame ettirilmesinden, nota basımı için matbaların olmamasından ve bu yüzden bestelerin müzisyenlere kolay ulaşamama-

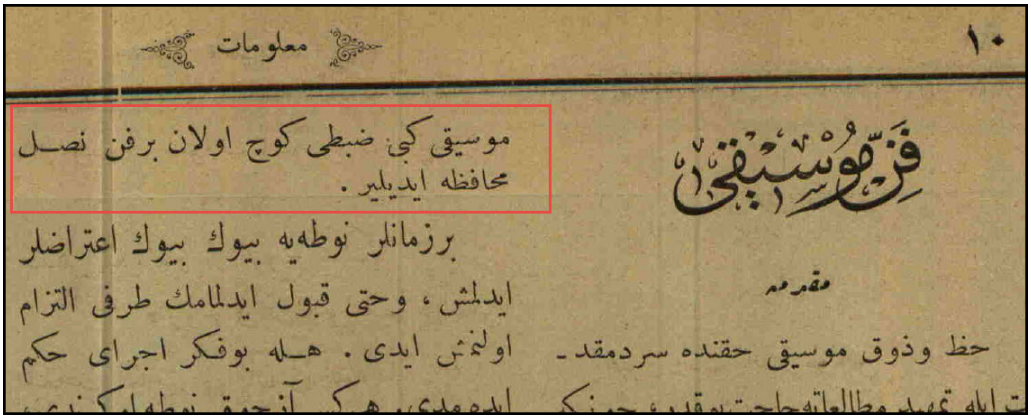
[45]Eugene Borrel: Müzisyen, müzik öğretmeni ve müzikolog Eugene Borrel (1876–1963) 1920'li ve 30'lu yıllarda geleneksel Osmanlı/Türk musıkisiyle ilgilendi. Aslında kemancı olan Eugene Borrel'in Avrupa'da on yedinci yüzyılda keman literatürü hakkında da önemli araştırma ve yayınları var. Kendisi de uzun yıllar Paris'te keman öğretmenliği yapmış. Borrel 1920'li yılların başında Türkiye'ye geldi ve Rauf Yekta Bey dahil birçok müzisyenimizle yakınlık kurdu. Aynı yıllarda Fransa'nın kalburüstü müzikoloji ve şarkiyat dergilerinde Türk müziğine ilişkin birçok makale yayınladı. Türk müziğiyle ilgisini en az yirmi yıl boyunca sürdürdü Eugene Borrel. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Cem Behar, <http://arsiv.zaman.com.tr//2001/04/01/yazarlar/CemBEHAR.htm>(12.10.2014)

[46]Borel (1928), "Türk Mûsikîsi", Çeviren: Mahmud Ragıp Gazimihal, Milli Mecmua, (1 Haziran 1928), Sayı: 111, s. 1790.

sından bahsetmiştir. İki tür nota yazısı olduğunu bunlardan birinin Alafranga (Batı müziği nota yazısı), diğerinin ise Alaturka (Hamparsum) nota yazısı olduğunu söyleyerek Türk müziğinin Hamparsum nota yazısında daha rahat ifade edildiğini belirtmiştir. Çağatay, müziğin muhafazası için nota yazısının şart olduğunu düşünmektedir. Bu düşüncesini yazısında şu şekilde ifade etmiştir. "Mûsikî bir lisandır ki, yazısı notadır. Ağızdan ağıza intikal etmek suretiyle mûsikî gibi zabtı güç olan bir fenn nasıl muhafaza edilir" (Ali Rıfat, 1895: 10) (Şekil-14, Şekil-15). Ayrıca 1930'a kadar İstiklal Marşı, Çağatay'ın bestesi ile okunmuştur.


بز موسیقیمزك بوحاله كلسنك نوطه نك
زماننده قبول ایدلمامسندن ایلرو كلدیكنی ظن
ایتمكده‌یز . نوطه اكر موسیقیمزك دورهٔ
كمالنده قبول ایدلمش اولسه ایدی ، بوتدنی
قطعیاً اولمزدی . موسیقی برلساندركه ، یازوسی
نوطه‌در . آغزدن آغزه انتقال ایتمك شرطیله

Şekil - 14: Ali Rıfat, "Fenn-i Mûsikî", Malumat Gazetesi, (11 Mayıs R. 1311/M. 1895) Sayı: 1, s. 10.

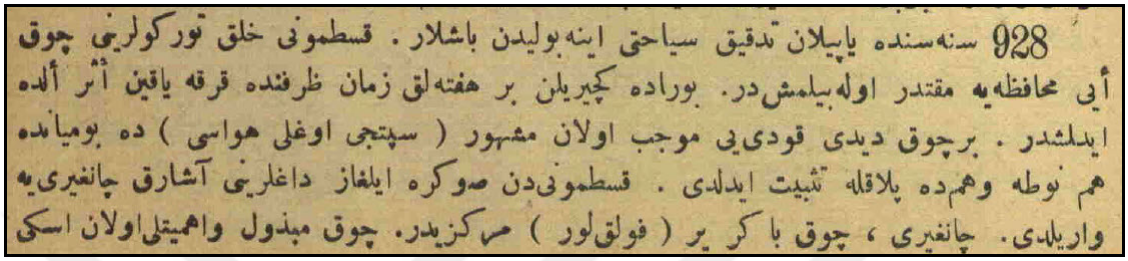


Şekil - 15: Ali Rıfat, "Fenn-i Mûsikî", Malumat Gazetesi, (11 Mayıs R. 1311/M. 1895) Sayı: 1, s. 10.

1928 yılının diğer gelişmelerini de şu şekilde sıralayabiliriz: "Karl Berger'in öğrencisi Necdet Remzi [Atak] ve Hege'nin öğrencisi olan ablası, Ferhunde Remzi [Erkin] öğrenimlerini tümlemek üzere Leipzig'e gittiler" (Oransay, 1985: 114). Aynı sene halk müziği derleme çalışmaları da sürdürülmüş ve 1928 yılında gerçekleştirilen derleme gezisine 1927 yılındaki aynı ekip katılmıştır. "Gezi İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa illerine yapılır, 200 türkü derlenir. Türküler defterlerin 8, 9, 10 ve 11. serisinde ba-

sılır" (Balkılıç, 2009: 159). Bu gezinin haberi 1928 tarihli Halk Bilgisi Mecmuası'nın 1. sayısında şu şekilde aktarılmıştır:

> 928 senesinde yapılan tedkik seyahati İnebolu'dan başlar. Kastamonu halk türkülerini çok iyi muhafazaya muktedir olabilmiştir. Burada geçirilen bir haftalık zaman zarfında kırka yakın eser elde edilmişdir. Birçok dedikoduya mucib olan meşhur "Sepetçioğlu Havası"da bu meyanda hem nota ve hem de plakla tesbit edildi. Kastamonu'dan sonra Ilgaz dağlarını aşarak Çankırı'ya varıldı. Çankırı, çok bakir bir "folklor" merkezidir. (Halk Bilgisi Mecmuası, 1928: 177) (Şekil-16)


928 سنه‌سنده یاپیلان تدقیق سیاحتی اینه‌بولیدن باشلار . قسطمونی خلق تورکولرینی چوق
أیی محافظه‌یه مقتدر اوله‌بیلمش‌در. بوراده کچیریلن بر هفته‌لق زمان ظرفنده قرقه یاقین أثر أله
ایدلشدر . برچوق دیدی قودی‌یی موجب اولان مشهور (سپتجی اوغلی هواسی) ده بومیانده
هم نوطه وهم‌ده پلاقله تثبیت ایدلدی . قسطمونی‌دن صوکره ایلغاز داغلرینی آشارق چانغیری‌یه
واریلدی. چانغیری ، چوق باکر یر (فولق‌لور) مرکزیدر. چوق مبذول واهمیتلی‌اولان اسکی

Şekil - 16: Halk Bilgisi Mecmuası, (1928), 'İstanbul Konservatuvarı', Sayı: 1, s. 177, Ankara. (Kaynak: Milli Kütüphane, Süreli Yayınlar Bilgi Sistemi).

1929 yılında da halk müziği derleme gezileri devam etmiştir. "1929 yılındaki geziye Yusuf Ziya Bey, Mahmut Ragıp Bey, Ferruh Bey ve Remzi Bey iştirak eder. 35 gün süren gezide Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop'tan 300 adet türkü derlenir ve ilk kez sinema kamerası kullanılır. Bu kamera sayesinde bazı oyunlar da filme alınır." (Balkılıç, 2009: 159).

1929 yılındaki diğer gelişmeleri ise şu şekilde özetlemek mümkündür:

> Cemal Reşid [REY] Köyde Bir Facia operası ile ır ve piyano için 12 Melodi, Viyana'da Joseph Marx'ın bağdama sınıfını bitiren Hasan Ferid [Alnar] Trio Fantezi'sini, aynı öğreticinin öteki Türk öğrencisi Necil Kâzım [Akses] piyano için Öncalın ile Fuglar'ını ve Köy (21 Şubat), Hasan Ferid'e armağanladığı Bir Yaz Hatırası (7 Ekim), Mersiye (23 Ekim) ile Şakacık (10 Kasım) parçalarını bağdadı. Ferid Hilmi [Atrek] Musiki Muallim Mektebi'ni bitirip öğretmen oldu. (Oransay, 1985: 115).

1929 yılının sonlarında Atatürk, Alman gazeteci ve biyografi yazarı Emil Ludwig'ile bir görüşme yapmıştır. Atatürk bu görüşmede Şark müziğinin Bizanstan kalma olduğunu ve asıl müziğimizin Anadolu müziği olduğunu vurgulayarak müziğimizi geliştirmemiz için çok uzun yıllar beklemeye zamanın olmadığını belirtmiştir. Atatürk'ün bu sözleri de müzik üzerine olan diğer görüşleriyle paralel olarak, kısa bir sürede Anadolu müziğinin Batı müziği normlarına göre düzenlenmesi konusundaki görüşlerinin tekrarıdır. Fakat bu görüşmenin

tarihi konusunda farklı bilgiler mevcuttur. Oransay, Uluskan ve Ayas bu görüşme için "Vossische Zeitung Gazetesi muhabiri, Yahudi asıllı Alman yazar Emil Ludwig, 21-24 Mart 1930 tarihleri arasında" (Oransay, 1985: 115, Uluskan, 2010: 305, Ayas, 2014: 111) bir görüşme yapmış ve bu görüşmede müzik üzerine de konuşulmuştur demektedirler. Ludwig'in, Atatürk ile yaptığı bu söyleyişinin tarihini Oransay, Ayas ve Uluskan 21-24 Mart 1930 olarak vermesine karşın, Tarman, farklı bir tarih vermektedir. Tarman, Alman Vossische Zeithunh Muhabiri Emil Ludwig'in "14 Kasım 1925" (Tarman, 2013:145) tarihinde Atatürk ile kişiliği ve devrimleri üzerine röportaj yapmaya geldiğini yazmıştır. Tokel bu görüşme için "1930'da Alman gazeteciye verdiği mülakat" (Tokel, 2014: 628) olarak bahsetmiştir. Ayangil, 1930'da Alman gazete muhabiri ile Türk Mûsikîsi hakkında görüştüğünü söylemiştir. Budak ise, bu tarihi "30 Kasım 1929" (Budak, 2012: 76) olarak vermektedir. Bu görüşme ile ilgili olarak farklı tarihlerin verilmesi akıllara soru işareti getirmektedir. Tarihi netleştirmek için o dönemin gazetelerine bakıldığında ise, 1 Kanunuevvel 1929 (1 Aralık 1929) Hakimiyeti Milliye gazetesinde 'Gazi Hz. dün Emil Ludwig'i kabul etti' başlığı ile verilen haber ile bu görüşmenin tarihi netleşmektedir. Haber birinci sayfadan şu şekilde verilmiştir:

> "Müverrih Emil Ludwig dün akşam Reisicümhur Hz. tarafından kabul edilmiştir, Maarif Vekili Bey tarafından bugün öğleyin şerefine bir ziyafet verilecek ve akşam üzeri İstanbul'a hareket edecektir" (Hakimiyeti Milliye, 1 Aralık 1929) (Şekil-17).


Gazi Hz. Dün Emil Ludwig'i kabul etti.

Müverrih Emil Ludvig.

Müverrih Emil Ludvig dün akşam Reisicümhur Hz. tarafından kabul edilmiştir, Maarif Vekili Bey tarafından bugün öğleyin şerefine bir ziyafet verilecek ve akşam üzeri İstanbul'a hareket edecektir.

Şekil - 17: Hakimiyeti Milliye, 1 Aralık 1929

Aynı gazetenin 3 Aralık 1929 Salı günkü sayısında ise bu söyleşinin bazı detayları,

Müverrih diyor ki: “Gazi Hazretleri faal Oldukları Kadar da Mütefekkirdirler” başlığı altında verilmiştir (Şekil-18).



HER GÜN **Hakimiyeti Milliye** 8 SAYIFA

No. 3016 Onuncu sene. SALI 3 KANUNUEVL 1929 Her yerde 5 kuruş.

Gündelik.

HOOVER'İN BİR TEKLİFİ.

Amerika Reisicümhuru M. Hoover ezzak taşıyan gemilerin harp zamanında ablukadan istisna edilmesi hakkında bir teklif ileri sürmüştür. Bu teklif haiz olduğu ehemmiyete binaen, cihan matbuatında derin akisler uyandırmış ve yakında toplanması kararlaştırılan bahrî konferans ruznamesine büyük bir kıymet izafe etmiştir. Teklifin Amerika gibi bir devlet tarafından vaki olması haddi zatındaki ehemmiyetini bir kat daha artırmıştır. Harp vakıasının en can alıcı bir noktasına temas eden bu teklifi yakından tetkik etmek hiç bir millet için faydasız değildir.

Devletler bir taraftan harbi ortadan kaldırmak için uğraşırlarken diğer taraftan o daima devam edecekmiş gibi tedbirler ve kararlar ittihaz etmekten de geri kalmıyorlar. Tecavüzi harp bütün milletlerce mahkûm edilmiştir. Fakat müdafaa harbi Kellog misakına göre de mevcut ve meşrudur. Tecavüzi harple tedafüî harbi tefrik edecek ve buna hüküm verecek ne bir ölçü ve ne de bir hâkim bulunamadığı için harbin ortadan kalkıp kalkmaması gene her devletin niyet ve iradesine tâbi bir mes'eledir. Bu sebepten devletler, gerek teslihatın tahdidi ve gerek beynelmilel münakalatın tanzimi hususlarında daima bir harbin zuhuru ihtimalini düşünerek ona göre tedbirler almaktadırlar.

Harbin tanzimi hususunda milletler arasında ötedenberi muhtelif fikirler caridir. Bazılarına göre haddi zatında lenga bir şey olan tedbirlerine karşı protestoda bulunmuştu. Harbe girince aynı tedbirleri Almanya'ya karşı daha sıkı bir surette tatbik etti. Buğdayın ve muhtelif erzakın en büyük bir ambarı olan Amerika'nın harbe iştirak edip etmemesine nazaran abluka hususunda hâkim bir vaziyette kalmasına diğer devletler ne derecede kadar tahammül edebileceklerdir? Pek mühim olan bu suallin cevabını bahrî konferansın münakaşalarından öğreneceğiz.

Zeki MESUT

Yalovada Bir Kaza Teşkili.

T. B. M. Meclisi dünkü içtimaında şu kanunu kabul etmiştir:

1 — Kocaeli vilayetinin Karamursal kazasına bağlı Yalova nahiyesi bu kanuna ekli cetvelde yazılı köylerden mürekkep olmak üzere kaza haline konularak İstanbul vilayetine bağlanmıştır.

2 — 24—V— 1929 tarih ve 1452 numaralı devlet memurları maaşatının tevhit ve teadülüne dair kanuna ekli kadro cetvelinin Maliye Vekâleti kısmındaki kaza mal müdürlerinin onuncu derecesi 26 adedine çıkarılmıştır.

3 — Bu kanun neşri tarihinden muteberdir.

Yalova kazasına bağlanan köyler:

Ak,Elmalı, Üvezpınar, Ortaburun, Burhaniye, Paşa, Teşvikiye, Çalıca, Çınarcık Çukur, Hacımehmet, Dere, Sultaniye, Samanlı, Sogucak, Safran, Taşköprü, Gacık, Kadı, Kadıçiftliği, Kabaklı, Kılıç, Kurt, Kuru, Kocadereibala, Kocadereizir, Kâzımiye Kirazlı, Gökçedere, Kullük, Lâledere, Yaluva, Çakşak, Çengiler, Esadiye ve Reşadiye.

Suriye İle Emlak İşi.

TÜRK - FRANSIZ HEYETLERİ İŞE BAŞLIYORLAR.

Türkiye'deki ve Suriyedeki emlâk mes'elesini müzakere etmek üzere Ankara'da içtima edecek olan komisyonuna Suriye hükûmeti tarafından tayin edilen heyeti murahhasa dün Halep postasile Ankara'ya muvasalat etmiştir. Bu müzakerata memur Türk heyetimurahhasası Hariciye müsteşarı Numan Beyin riyasetinde Hariciye Vekâleti birinci Daire Umum Müdürü Mehmet Esat, Dahiliye Hukuk Müşaviri Ekrem, Maliye Vekâleti Millî Emlâk Müdürü Muavini Münir, Maliye Vekâleti Varidat birinci Şube Müdürü Talat Beylerden mürekkeptir. Hariciye Vekâleti Mümeyyizlerinden Uşaki zade Vedat Bey heyetin kitabet vazifesini ifaya memur edilmiştir.

Suriye heyeti murahhasası Halep Delege Muavini M. Reclus ile M. Beserier ve Halep İktisat işleri ajansı Murat Beyden mürekkeptir. Suriye heyeti murahhasası reisi bugün Hariciye Müsteşarı Beyi ziyaret edecek ve bu ziyaret esnasında komisyonun içtima günü tayin edilecektir.

Darülfünun Divanında.

İstanbul, 2 (H.M.) — Darülfünun Divanı toplandı. Darülfünun Emini Neşet Ömer B. beyanatında:

—Divanda aslî kürsü ve müteemmim derslerin tasnifine ait bazı mukarrerat ittihaz edilmiş ve bu husuta fakülte meclislerinin mütalâaları sorulması takarrür etmiştir. Bu bapta fakültelere tebligat yapılmıştır. Almacak cevaplar Divanda tetkik olunacaktır. Bu tetkikat neticesinde Darülfünun Talimatnamesinde lüzumlu tadilât icra olunacaktır.

Emil Ludwig'in İhtisasları.

Müverrih diyor ki: „Gazi Hz. faal Oldukları Kadar da Mütefekkirdirler.„

Şehrimizi ziyarete gelen ve dört gün kaldıktan sonra müfarekat eden meşhurAlman muharrirlerinden M. Emil Ludwig hareketinden evel ihtisas ve intibalarını anlatmıştır. Birkaç eseri lisanımıza tercüme edilen ve zevkle okunan M. Emil Ludwig'in beyanatını naklediyoruz:

"—Ankara'ya niçin geldiğimi soruyorsunuz? Evvela Büyük Hâkimiyetli Reisicümhur Gazi Hazretlerini görmek için geldim, çünkü zamanımızın hemen bütün büyük devlet adamlarını tanımak isterim. Bundan başka harbi umumi esnasında Türkiye'ye gelmiştim. Dostlarım bana daima memleketinizde beş altı sene zarfında vücuda getirilen büyük ve hayrete şayan terakkiyatı anlatırlardı. Bu terakkiyatı bizzat görmek istedim. Bu sebeple Türkiye'yi ilk ziyaret ettiğim zaman İstanbulda iki türkçe kelime öğrenmiştim: *Çabuk ve yavaş.* Eski devir pek yavaş gidiyordu ve o zaman arabacılara çabuk demek mecburiyetinde idim. Bu defa vaki olan ziyaretimde öyle bir süratle şahit oldum ki, otomobilcilere yavaş demek mecburiyetinde kaldım.

M. Emil Ludwig.

En büyük faaliyeti terbiye ve tahsil sahasında gördüm. Çünkü burada olduğu gibi Avrupa'da da bir milletin istikbali terbiye ve tahsil sahasında hâzırlanır. Ziyaret etdiğim mekteplerde zenginle fakir arasında bir fark görmedim. Aynile büyük şeflerinde ve Vekillerinde de gördüğüm sadelik, değil yalnız eski Türkiye ile, belki Avrupanın bazı memleketlerile tezat teşkil etmektedir. Bu mühim nokta kendilerine müracaat ettiğim birçok ecnebi dostlarım tarafından da bana teyit edildi.

Reisicümhur Gazi Hazretleri tarafından kabul olunmak büyük şerefine mazhar oldum. Büyük adamla iki saat kadar konuştum. Gazi Hz. bana Goëthe'in bir sözünü hatırlattılar: İnsanlar aynı zamanda düşünürler ve harekete geçerler.

Gazi Hazretlerile mülâkatım o kadar kıymetlidir ki, bunu iki kelime ile ihtisar etmek imkânı yoktur. Bu hususta bizzat ben kalemi yürüteceğim. Bütün dünya Gazi Hazretlerinin yalnız faaliyetlerini bilirler. Fakat ben kendilerile görüşürken dünyanın meçhulü olan diğer büyük meziyetini keşfettim: Gazi Hz. faal oldukları kadar da bir mütefekkirdirler.

Gazi Hazretlerini M. Mussolini ile mukayese edemeyiz, çünkü te-

Şekil - 18: Hakimiyeti Milliye, (3 Aralık 1929)

Bu gazete haberlerinden Ludwig'in, Atatürk ile yaptığı röportajın 30 Kasım 1929 tarihinde Ankara'da gerçekleştiği görülmektedir. Bu görüşmenin haberlerinin gazetenin birinci sayfasından verilmesi de ayrıca önem taşımaktadır. Atatürk'ün kişiliği ve devrimleri üzerine olduğu anlaşılan bu mülakatın, Atatürk'ün fikirlerini ve devrimlerini batılı ülkelere anlatmak ve yeni Cumhuriyetin Batılı olduğunu ilan etmek için önemli bir araç olarak görüldüğü hissedilmektedir. Bu mülakatta müzik üzerine şu konuşmalar geçmiştir.

> Montesquieu'nun, 'bir milletin musikicilikteki meyline ehemmiyet verilmezse, o milleti ilerletmek mümkün olamaz' sözünü okudum, tasdik ederim. Bunun için, musikiciliğe pek çok itina göstermekte olduğumuzu görüyorsunuz."
>
> Muhabir: Biz Garplılara göre Şark musikiciliğinin kulaklarımıza gelen garabeti (anlaşılmamışlığı) cihetinden (yönünden) bahsettim ve dedim ki: Şark'ın yegâne anlayamadığımız bir fenni varsa, o da musikiciliğidir. Gazi, itiraz ederek şöyle demiştir:
>
> "Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki musikimiz Anadolu halkında işitilebilir."
>
> Muhabir: Bu nağmelerin ıslahiyle terakki ettirilmesi (düzeltilerek ilerletilmesi) mümkün değil midir?

> "Garp musikiciliği bugünkü haline gelinceye kadar, ne kadar zaman geçti?"
>
> Muhabir: Dörtyüz sene geçti.
>
> "Bizim bu kadar beklemeğe vaktimiz yoktur. Bunun için Garp musikiciliğini almakta olduğumuzu görüyorsunuz. (Budak, 2012: 76)

Bu görüşmede Atatürk yine gerçek Türk müziğinin Anadolu ezgileri olduğunu ve Batılı bir anlayış benimseyerek gelişeceğini vurgulamıştır. Böylece bu mesajla, aslında Türk müziğinin gelişim rotasını belirlemiş ve ne isteğini açıkça ortaya koymuştur.

1920'li yıllar ulusal müziğimizi yaratma adına yapılan yukarıda bahsettiğimiz bu tartışmalar ve kurumsallaşma çalışmaları ile geçmiştir. Bundan dolayı 1920'li yılları müzik devrimi için hazırlayıcı bir evre olarak düşünmek mümkündür. Aynı zamanda tartışmalar halk müziği odaklı olarak devam etmiştir. Bu kapsamda asıl müzik devriminin hız kazandığı ve ürünlerinin verildiği yıllar olarak 1930'lu yılları kapsamlı bir şekilde ele almak yararlı olacaktır.

1.3.3.2 1930'lu Yıllar

Atatürk, sanata ve sanatçıya bakış açısını ve yeni neslin bu konudaki önemini vurgulayan önemli sözünü, 1930 yılında şöyle söylemiştir: "Darülbedayi sanatçılarının Ankara'da verdikleri temsilin ardından; "Efendiler. Hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz; hatta Reisicumhur olabilirsiniz; fakat sanatkâr olamazsınız. Hayatlarını büyük bir sanata vakfeden bu çocukları sevelim" (Halıcı, 2009: 2). Ayrıca Atatürk, kültür ve uygarlığın birlikteliğini vurguladığı şu sözü söylemiştir: "En bilimsel olanı, kültür ve uygarlığı bir arada yürütmektir (1930)" (Uçan, 2012: 116). Atatürk'ün bu sözleri 1930'lu yıllara damgasını vuracak olan kültür politikaları ve müzik inkılabındaki önemli gelişmelerin habercisi niteliğindedir.

1930 yılında musiki devriminin alt yapısını oluşturacak olan besteciler ve onların ürünleri ortaya çıkmaya devam etmiştir. Bu eserler yurtdışına müzik öğrenimi için gönderilen ya da yurt dışında öğrenim görmüş besteciler tarafından yazılmıştır. Oransay, bunları şu şekilde aktarmıştır: "Mustafa Fuad [Koray] Budapeşte'deki öğrenimi bitirip okullarda öğretmenliğe başladı. Cemal Reşid [Rey] ır ile piyano için Vatan'ı, Hasan Ferid [Alnar] Viyana'da orkestra için İki Dans'ı yazıp yurda dönerek Musiki Muallim Mektebi'ne uyum ve piyano öğretmeni atandı. Ahmed Adnan [Saygun] büyük orkestra için op. 1 Divertimento'sunu Paris'de (11 Aralık), Necil Kâzım [Akses] Viyana'da Piyano Sonatı (Mayıs) ile piyano için Şiir'ini (8 Ocak) bitirdi" (Oransay, 1985: 115-116).

1930 yılının diğer önemli bir gelişmesi ise milli marşın bestesinin değiştirilmesidir. 12 Mart 1921 yılında milli marş olarak kabul edilen Mehmet Akif'in şiiri, Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi ile söylenmiştir. İstiklal Marşı'nın bestesinin nasıl değiştiğini Uçan, Üngör'den şu şekilde aktarmıştır: "1930 yılında ise Çağatay'ın bestesi iptal edilip yerine Osman Zeki Üngör'ün 1922'deki bestesi resmi milli marş olarak kabul edilmiş ve tüm yurtta çalınıp söylenmeye başlanmıştır. Bu beste o yıldan bu yana geçerliktedir" (Uçan, 2012: 126). İstiklal Marşı'nın bestesinin değiştirilmesi de yine müzikte yapılmaya çalışılan Batılılaşma isteklerinin bir tezahürü olarak görülebilir. Zira Ali Rıfat Çağatay'ın Acemaşiran bestesi Osmanlı musikisi formunda olduğundan, dönemin müzik reformlarına uygun görülmediği söylenebilir. Osman Zeki Üngör'ün bestesi ise Batı tarzı bir marş olarak, Batılı ve modern bir Türk ulusunu daha iyi temsil edebileceği düşünülebilir. Fakat Üngör'ün bestesindeki prozodi uyumsuzluğu ve birlikte söyleme zorluğu günümüzde de kabul görmüş olmasına rağmen düzeltme yoluna gidilmemiştir.

1931 yılına ait en önemli gelişmelerden birisi de Ahmed Adnan Saygun'un Paris'te bestelediği ve oradaki bir yarışmayı kazanan 'Divertimento' adlı eserinin yurtdışında seslendirilmesiydi. "Cemal Reşit Rey'in Paris'te 1925 yılında seslendirilen "5 Anadolu Türküsü" ve 1929 da seslendirilen "Bebek Efsanesi" adlı eserlerinden bu yana, Saygun'un "Divertimento"su yurt dışında seslendirilen üçüncü Türk orkestra eseri olma tarihî önemine sahiptir" (Refiğ, 1991: 5-6). 1931 yılının müzik alanındaki diğer gelişmelerini şu şekilde belirtebiliriz: "Ferhunde Remzi [Erkin] piyano, Necdet Remzi [Atak] keman, Paris'teki öğrenimini diplomayla sonuçlandırmadan dönen Ahmed Adnan [Saygun] kontrpuan öğretmenliklerine atandılar" (Oransay, 1985: 117). Ayrıca kurucuları arasında Mahmud Ragıp Gazimihal'in de bulunduğu Opera Cemiyeti kurulmuştur. Balkılıç, Üstelden bu konuyu şu şekilde aktarmıştır: "Cemiyetin temel amaçları arasında "bir koro heyeti oluşturmak; solist, düo ve kuartetleri hazırlamak ve özellikle, İstanbul'un tüm ses amatörlerini bir araya toplayacak bir okul haline gelmek" vardır" (Balkılıç, 2009: 83). Diğer önemli bir gelişme ise özellikle halk müziğinin önemini ve ülke çapında âşıklık geleneğinin tanıtımını yapmak amacıyla 5-7 Kasım 1931 tarihleri arasında Sivas'ta 1. Halk Şairleri Bayramı[47] (Aşıklar Bayramı) düzenlendiği bilinmektedir. Bu faaliyet haber olarak Hakimiyeti Milliye Gazetesi'nin 6 Kasım 1931 tarihli sayısında da yer almıştır.

Haberin en sonunda bu faaliyetin milli musiki için ne derece önemli olduğundan bahsedilmiştir. Haberin son paragrafı şu şekildedir: "Millî musikinin bâkir kaynakları olan saz ve terennümlerinden ayrıca istifadeler alınabilir. İstanbul Konservatuvarının davetli oldu-

[47] Oransay, 1985: 117.



4 HAKIMIYETİ MİLLİYE

Halkçılık gösterim leri.

Sivas'ta Köy Şairleri Bayramı Münasebetiyle.

Sıvas'ta bir takım gençler "Halk Şairleri Koruma derneği„ adında bir dernek yaptılar. Ömrü henüz bir kaç aydan ibaret olan dernek, ikinci teşrinin beşinden sekizine kadar sürmek üzere yıllık bir bayram yapıyor. Bu bayram Halk Şairlerinin gösterecekleri maharetlerle yükselecektir. Bütün Sıvas ellerinde yaşıyan Halk Şairleri bu üç gün için sazlariyle Sivas'a çağırılmıştır. Bir kaç yıl önce Azarbaycan'da böyle bir şen toplantı yapıldı. Bütün Azarbayca-

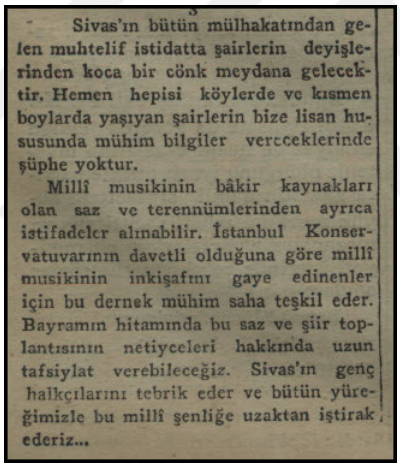
Budapeşte Civarında Bir

MACARİSTANIN ORTASINDA TA HUN'LERDEN KALMA. Rİ ANANELERİNİ HALÂ MUH AFAZA EDEN MUHTELİF K MATYO'LAR...

Son tarih tetkiykleri Türk milletinin eskilik ve medeniyetteki birinciliği mevzuu etrafında pek çok yeni hakiykatleri ortaya atmıştır. Eski medeniyetlerin menbaları araştırıldıkça altında daha eski bir Türk medeniyetinin şimdiye kadar meçhuliyet perdesi altında kalmış ışıkları parlıyor. Fırat ile Dicle arasında eski Âsurî ve Keldanî medeniyetlerinin menbaları Orta Asya'dan gelen Sumer'lerin, Akat'ların, Elma'larm eserleride bulunuyor. Eski Yunan medeniyetinin daha eski ve Orta Asya'lı bir medeniyetten ilham aldığı tezahür ediyor.

Şekil - 19: Hakimiyeti Milliye, 6 Kasım 1931.

ğuna göre millî musikinin inkişafını gaye edinenler için bu dernek mühim saha teşkil eder" (Hakimiyeti Milliye, 6 Teşrinisani [Kasım] 1931) (Şekil-19, Şekil-20). Bu haber milli Türk müziğinin, halk müziğine dayandırılacağı savını kuvvetlendirmektedir.



Sivas'ın bütün mülhakatından gelen muhtelif istidatta şairlerin deyişlerinden koca bir cönk meydana gelecektir. Hemen hepisi köylerde ve kısmen boylarda yaşıyan şairlerin bize lisan hususunda mühim bilgiler verceklerinde şüphe yoktur.

Millî musikinin bâkir kaynakları olan saz ve terennümlerinden ayrıca istifadeler alınabilir. İstanbul Konservatuvarının davetli olduğuna göre millî musikinin inkişafını gaye edinenler için bu dernek mühim saha teşkil eder. Bayramın hitamında bu saz ve şiir toplantısının netiyceleri hakkında uzun tafsiylat verebileceğiz. Sivas'ın genç halkçılarını tebrik eder ve bütün yüreğimizle bu millî şenliğe uzaktan iştirak ederiz...

Şekil - 20: Hakimiyeti Milliye, 6 Kasım 1931

23 Mart 1931 tarihli Vakit Gazetesi'ndeki bir haberde Münir Nurettin'in [Selçuk] bir konserinden bahsedilmekte ve halkın müzik tercihi irdelenmektedir (Şekil-21).

> ...Münürün okuduğu parçalara karşı halkın gösterdiği alâkanın şeklini tetkik ettim ve gördüm ki halk, eskiden kalmış veyahut yeniden eski tarzda yapılmış parçalara değil, Anadolu köylerinden gelmiş, yahut onlardan ilham alarak onları taklit ederek yapılmış havalara ellerini çırpıyor, onları tekrar ettirmek istiyordu. ...Musikimizde garip garip istikametler vermenin tecrübe edildiği şu sıralarda, görülüyor ki, halkın zevki o istikameti kendi kendine bulmaktadır.
>
> Edebiyatımızda asırlarca Arabın, Acem süzgecinden geçen aruzu ve onun neticesi olarak Acem ve Arap sanayii nefisesi hayatları, hülâsa zevki hüküm sürmüştü; lâkin bu şekildeki edebiyat köyde değil, şehirlerde hükümran olmuş, aruzun gazeli ve kasidesi saray divanlarında ötmüş, köy kulübelerine ve yabani çiçeklerle süslü dağ başlarına gidememişti. Köyde ve ırmak başında köylü kendi

duygularını kendine mahsus veziüle terennüm etmekte devam etmişti. Onun zevkini bulandırmaması sayesindedir ki bugün edebiyatta şehirde kendi ölçüsüne rücu imkânını bulmuştur.

Evvelki akşam Münür'ün verdiği konserde en fazla alkışlanan ve salondaki halka neş'e ve heyecan sunan parçalara dikkat ettiğim zaman hissediyorum ki edebiyatta köy zevkinin şehir zevkine ettiği efendilik, pek yakında musikide de kendisini göstermek zaruretindedir.

Muhtelif tesirler altında kalmış olan parçalar arasında kendinin öz ve pürüzsüz havalarını bulup çıkarabilen bir halk, istikbalde hangi neticelerin işlenmesile kendi duygularını ifade etmek imkanı olacağını gösterdi . . .

Bunu bir musiki münekkidi olarak değil, oradaki halktan birisi olarak yazıyorum.

Bu günün ve yarının musiki üstatları bu nokta üzerinde durmalıdırlar. M. N. (Vakit 23 Mart 1931)



4 — VAKIT 23 MART 1931

GÜNÜN İŞARETLERİ

Harp mi, Sulh mü ?

"— Harp mi, sulh mü?

'— Bir taraftan konferanslar, bir taraftan sulh propagandaları, tahdidi teslihat lâfları.. ittilâflar = sulh!

* * *

Dünyada 40 milyon işsiz vardır.

1870 senesinde dünyada bir milyon ton çelik istihsal ediliyordu. 1913 te 87 milyon tona çıktı. Bugün dünyada çelik istihsalâtı 121 milyon tonu geçti.

Kalay % 35, kurşun % 44, bakır % 94 yün % 10, pamuk % 10, petrol-% 307, kauçuk % 690 artmıştır.

Bütün sınaî istihsalât vasati olarak, % (17) fazladır. Buna mukabil fazla istihsalâtı kullanacak insan miktarı pek az artmıştır.

Bu fazla malları kim kullanacak!

Bunları satmak lâzım, bunlara mahreç bulmak zarureti var

Yine biz biliyoruz ki, dünyada mal satanların malları ellerinde kaldı mı, büyük bolluklar büyük kıtlıklara ve nihayet harbe sebep oluyor

Kısaca söyliyelim :

Fazla istihsal = harp.

Şu halde dünya sulhe değil, harbe

San'at âleminde

Münürün konseri

Münür Nurettin bu seneki ikinci konserini evvelki gece Fransız tiyatrosunda büyük bir kalabalık önünde verdi.

Verdiği konserlerde itina ile seçtiği parçaları teganni eden bu san'atkârın kıymeti hakkında söz söylemek lüzusuz.

Onu bu bahisle iyiden iyiye uğraşanlara bırakmalıyız. Fakat ben evvelki akşam, Münürün okuduğu parçalara karşı halkın gösterdiği alâkanın şeklini tetkik ettim ve gördüm ki halk, eskiden kalmış veyahut yeniden eski tarzda yapılmış parçalara değil, Anadolu köylerinden gelmiş, yahut onlardan ilham alarak, onları taklit ederek yapılmış havalara ellerini çırpıyor, onları tekrar ettirmek istiyordu.

Bu bahtiyar havalardan bir iki tanesinin bestekârı bile meçhuldür.

Musikimizde garip garip istikametler vermenin tecrübe edildiği şu sıralarda, görülüyor ki, halkın zevki o istikameti kendi kendine bulmaktadır.

Nasıl adamsınız ?

Grafoloji mütehassısımız cevâp veriyor

Neyzat 1 Mesadet 2 Suat 3 İsmail 4 Ragıp 5 Perese 6 H. Avni 8 Cevdet 10

1 — Hassas karakteriniz var. Nikbinsiniz. Her şeyin bir an evel bitmesini istiyen acûl ve biraz müteredditsinirlerine tâbi, her şeyden çabuk alıngan hasret ve iştiyakları çok çalışmaktan yorulmaz fakat daha fazla zevke, süse meraklı, az kıskanç, hiç kanaatkâr olmıyan birisiniz. Okumaktan hoşlandığınızı iddia ederim. Her şeye rağmen kendinize emniyetiniz var.

2 — Dürüst karakteriniz var. Dikkatlisiniz. Intizamdan hoşlanmanıza rağmen bu itiyadınız halinde değildir. Hassassınız hâdiseler evvelâ sinirlerinizde akis yapmasına rağmen hiç bir zaman fena taraf düşünmeğe mütemayil değilsiniz. Siz de okumaktan o kadar lezzet almıyorsunuz. Daha fazla hayallerinizi tatmin eden sergüzeştler

de bedbinsiniz. Zevkleriniz pek bleşmiştir. Çalışmaktan hoşlanmanıza rağmen menfaatiniz icap ettiriçin hiç şikâyetinizi izhar etmeksçalışırsınız.

10 — Ciddi karakteriniz var. Umiyetle tam ve olgun bir adam hruhiyesine sahipsiniz. Ciddiyetteduğu kadar, temizlikten, çalışmahoşlanırsınız. Bazan asabileşirsinikat bu o kadar az tesadüf eder kisakin kabul lâzım gelir. Size kâflecek kadar hassassınız. Biraz mreddit olmanız tecrübesizliğinizden

Tütüncüler heye

Dün Ankaraya gitti

Türk tütüncüleri namına h

Şekil - 21: Vakit Gazetesi, 23 Mart 1931.

Bu haber, dönemin Kemalist reformcularının müzik konusunda sürekli olarak tekrar ettikleri asıl müziğimizin Acem ve Araplardan devşirilen saray müziği değil, Türk halkının özünde bulunan melodilerin olduğu görüşüne atıfta bulunan ve halkın da düşüncesinin bu yönde olduğunu destekleyen bir görüşü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte o dönemde Eski Osmanlı müziğinin tarihsel niteliği ile korunması görüşü de bulunmaktadır. 1931 yılında "Divan küğünü tarihsel niteliğiyle koruyup küğseverlerce seslendirilmesini amaçlayan Halk Musiki Cemiyeti İstanbul'da Rauf Yekta Bey'in başkanlığında çalışmaya başladı" (Oransay, 1985: 117). Ayrıca, 1912 yılında faaliyetlerine başlamış bulunan ve " . . . yirmi yıl kadar büyük bir canlılıkla faaliyetlerini sürdüren Dârütta'lim-i Mûsikî 1931'de bazı üyelerin ayrılması üzerine dağıldı" (Özcan, 1994: 10). Diğer yandan 1931 yılı günümüzde yaygın olarak kullanılan bir çalgının ortaya çıkış tarihidir. "Zeynelabidin Bey aluminyumdan yaparak

Cünbüş adını verdiği çalgıyı kütüğe geçirtti" (Oransay, 1985: 118).

Bu gelişmelerle birlikte "1931 yılında yapılan CHP Üçüncü Büyük Kongresi'nde müzik reformu kültürel devrimin en önemli boyutu olarak gündeme getirilmiş, devletin müzik alanına daha kapsamlı müdahalesinin ilk işaretleri verilmiştir" (Ayas, 2014: 125-126).

1930'lu yıllar, 1920'li yıllarda gelişen kültürel değişimlerin belirginleştiği ve özellikle de 1929 yılının sonlarından itibaren Atatürk'ün ideolojisinin etkinliğini arttırdığı, Kültür ve sanat politikalarının belirginleştiği ve Cumhuriyetin reformcu kadroları tarafından özellikle halkçılık ve milliyetçilik söylemleri ile deklare edildiği ve doğrudan müdahale ile yönlendirmelerin yapıldığı yıllardır.

> Kültürel alanda rejimin konsolidasyonu çabalarının, erken Cumhuriyet Dönemi'nin milliyetçi-halkçı ideolojisi üzerinden şekillendiği söylenmelidir. Eagleton'un (2005: 36) tartıştığı üzere milliyetçilik, ilkel bağları modern hayata uyarlamaya çalışır; bu anlamda kültür; milliyetçilik için toplumu tek bir varlık haline getirmek üzere vazgeçilmez bir arçtır. Kültürel reformlar Kemalizm için toplumu bir arada tutacak, tek bir duygu etrafında toplayacak bir nevi tutkal olarak görülür. Bu reformların temel amacı bir tür 'yüksek Batı kültürü'nü halka 'aşılamak'tı. Osmanlı İmparatorluğu'ndan miras kalan kültürün aksine bu yeni kültür 'Türk'ün gerçek kültürü' olarak tarif edilir. Bu, herşeyden önce milli bir kültür olacaktı; bileşenleri 'Türk halkının özü'nden devşirilecekti. 'Öz Türk dili' ile yazılmış bir kültür olacaktı. Dahası bu kültür, Batı uygarlığı bir başka deyişle çağdaş, modern hayat ile de uyumlu olacaktı; modern ve ulusal kültür Batı kültürü ile bir çeşit sentez sonucu yaratılacaktı. (Balkılıç, 2009: 20)

Fakat, yapılan bütün bu kültürel reformların halka ulaşmasında ve halkın haberdar olmasının sağlanmasında eksiklikler olmuştur. Atatürk bu durumun da farkına varmış ve çıktığı yurt gezilerinde inkılâpları halka anlatmaya ve halkı bilinçlendirmeye gayret göstermiştir.

> 1930 ve sonrasında ortaya çıkan bu tablo, Atatürk'ün ülke çapında yeni bir örgütlenmeye gitmesine yol açmıştır. İnkılâbı yapan kadronun halka karışması, aydın-halk arasındaki kopukluğun giderilmesi, inkılâpların hızına halkın yetiştirilmesi ve bunun için de halkın inkılâp ilkeleri doğrultusunda eğitilmesi için hemen harekete geçilmiştir. Zaten 1930'lardaki bu yaklaşım, Türkiye'nin kültür politikalarının şekillenmesinin hareket noktasıdır. İşte Atatürk'ün 1930'larda devletin halkla bütünleşmesi, kaynaşması ve mevcut kopukluğun giderilmesi amacıyla başlattığı bu kültür mücadelesinin mihenk taşları da halkevleri, halk terbiyesi, köycülük, dil ve tarih çalışmaları ile sanat olmuştur. (Uluskan, 2010: 27-28)

Halkın inkılapların hızına yetiştirilmesi ve eğitilmesi Cumhuriyet döneminin ana ilkelerinden birisi olmuştur. Burada yeri gelmişken önemli bir kurum olan Halkevleri'nden bahsetmek yerinde olacaktır. "24 Kasım 1928'de yürürlüğe giren Millet Mektepleri uygu-

lamasından sonra 1932'de 20 il merkezinde açılan, Türkiye'de halk eğitiminde olumlu sonuçlar veren ve birçok ülke için örnek alınacak bir model olan Halkevleri her tür kültür ve sanat etkinliklerini de içeren gerçek anlamda birer kitle eğitim kurumları olarak düşünülmüş ve örgütlenmişti" (Şentürk, 2012: 24). 1930'lu yıllara kadar devletin kültür ve sanat etkinliklerinin lokomotifi görevi gören ve resmi ideolojinin halka anlatılmasını hedefleyen Türk Ocakları, devlet tarafından denetlenmesinin zorluğu nedeni ile 1927 yılından itibaren CHP'nin denetimi altına alınmıştır. "1931 yılının başlarında ise ocakların tamamen kapatılması için Meclise teklif götürülmüş ve yapılan görüşmeler sonunda Nisan 1931 tarihinde Türk Ocakları kapatılmıştır. Onun yerine de 19 Şubat 1932'de Halkevleri açılmıştır" (Uluskan, 2010: 34). Yeni Cumhuriyetin eğitim ve kültür faaliyetlerinin yapıldığı Halkevleri'nde dokuz şubeden oluşan bir yapı bulunmaktaydı. "Bu şubeler; 1) Dil, Tarih ve Edebiyat Şubesi, 2) Güzel Sanatlar Şubesi, 3) Temsil Şubesi, 4) Spor Şubesi, 5) İçtimai Yardım Şubesi, 6) Halk Dershaneleri ve Kursları Şubesi, 7) Kütüphane ve Neşriyat Şubesi, 8) Köycüler Şubesi, 9) Müze ve Sergi Şubesidir" (Uluskan, 2010: 49). Halkevleri'nin bünyesinde bulunan bu şubelerin etkinlik alanları, rejimin çağdaşlık idealleri doğrultusunda halkın eğitimini ve bu ideallere halkın katılımını sağlamaktı. Halkevlerinin asıl amacı yeni rejimin ilke ve inkılaplarını halka yaymak, halkı eğitmek ve devletle halk arasında bir kaynaşma oluşturmaya çalışmaktı. Zira köylere kadar giden bu yapı köylerde ise Halkodaları olarak kendisini göstermiştir.

Halkevleri'nin bu yapısı içerisinde, halkın müzik eğitimi önemli bir yer tutmuştur. "Halkevleri'nin 1932 tarihli talimatnamesinin Güzel Sanatlar Şubesi'nin amaç ve görevlerini belirleyen 33. maddesinde müzik politikası gayet net bir şekilde tarif edilmiştir. "Halkevleri musiki mesai ve müsamerelerinde beynelmilel musiki teknik ve aletleri kullanacaktır" (Ayas, 2014: 126). Yazılan bu madde ile, devletin resmi müzik politikasının, milli müzik çerçevesinde halk müziği ve batı enstrumanlarının birlikteliğine yani 1920'li yıllardan beri süregelen ve Gökalp'in görüşlerini yansıtan sentez fikrine birkez daha vurgu yapılmıştır. C.H.P. tarafından 'Halkevleri Halkodaları 1932-1942' adıyla yayınlanan kitapçıkta Güzel Sanatlar Şubesi bölümünde yazılanlar, bu görüşü özetler niteliktedir.

"Halkevleri'nde musiki faaliyeti, umulmıyan inkişaflara mazhar olmuş, Garp sazları ve Halk sazları, memleketin en uzak köşelerinde bile Halkevleri sayesinde yeniden tutulmuş, sevilmiş ve benimsenmiştir" (C.H.P., 1934: 4). Aynı yazıda, o döneme kadar olan Batı tekniği-Türk müziği ikilemine de atıfta bulunulmuş ve şöyle denilmiştir: "Garp tekniğini ve Halk motiflerini esas tutmakta israr ve isabet eden Halkevleri, muhitlerinin musiki zevkine miyar ve âmil olmakta devam etmektedirler" (C.H.P., 1934: 4).

Halkevlerinde, Cumhuriyetin yeni nesillerine müzik kursları da düzenlenmiş fakat bu kurslarda yine Batı tarzı müzik eğitimi benimsenmiştir. "Halkevleri yetenekli çocukları, "fasıl ve saz musikisinin esaretine düşmeden garp musikisi zevkinin aydınlığına çekmekte ve onlara dersler vererek kabiliyetlerini doğru ve düzenli yola sevketmektedirler (CHP, 1935, s.42)" (Alpagut, 2010: 83-84). CHP'nin müzik ile ilgili politikalarında, Batı müziği zevkinin ve çokseslilliğin halka aşılanması önemli bir yer tutmuştur.

> Batı tekniğini işleyerek kompozitörler için gerekli malzemeleri toplayıp saklamak, yeniden oluşan Türk müziğinin yanında kulakları çok sesli müziğe alıştırmak ve bunun için Batı müzik eserlerini bol bol halka dinletmek yapılan çalışmalardır. Halk arasında köy ve oymaklarda söylenen halk türkülerini asıllarına sadık kalarak toplamak şubenin diğer bir görevidir. Millî marşları ve mahalli şarkıları halka öğretip, özel günlerde hep bir ağızdan söylemelerini sağlamak ve imkân olan yerlerde müzik kursları açmak da bu çalışmalar dâhilindedir (CHP, 1940: 10-11). (Aktaş ve Özdemir, 2011: 192)

Bu kapsamıyla Halkevleri Türk musiki devrimine doğrudan müdahil olmuş ve düzenlediği konserler, seminerler, araştırmalar, konferanslar ve bünyesinde oluşturulan müzik topluluları ile önemli bir katkı sağlaması amaçlanmıştır.

1932 yılında devletin müzik politikalarındaki tercihini ve müdahalesini belirginleştiren iki önemli gelişme daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki, 11 Kasım 1932 yılında[48] konservatuvarı tetkik için gelen Avusturyalı müzik profesörü Joseph Marx'ın ülkemize gelişidir (Şekil-22).

"Joseph Marx'ın Osmanlı müziğinden beslenen bir milli müzik kurma önerisinin basında bir süre tartışıldıktan sonra, resmi makamlar ve kültürel-siyasal elitler tarafından kesin bir şekilde reddedilmesidir" (Ayas, 2014: 126). Marx, raporunda musikiyi koruyan ve teşvik eden kanunlar ve talimatnameler çıkarılmasını önermiş, bunun yanı sıra yetkin hocaların ders vereceği müzik kurumlarının kurulmasını da tavsiye etmiştir. Marx raporunda ayrıca şunları belirtmiştir:

> İstanbul şehri coğrafi vaziyeti itibariyle çok müsait bir mevkide bulunuyor. Şarktan garba [doğudan batıya] geçit vermesi, her taraftan istifade ederek [yararlanarak] fevkalade inkişafa [gelişmeye] sebep olabilir, bilhassa musiki cihetinden [yönünden]. Türk musikisi işlenmeye çok müsaittir. Bugüne kadar şayanı hayret [şaşılacak] derecede çok az iş yapılmıştır. Garp musikisiyle Türk musikisinin millî vasfını yok etmek çok hatalı olur. Milliyet olmadıkça büyük sanat yoktur. Vatan toprağına, vatan elhanına [ezgilerine] rabıta [bağlılık] mutlak lazımdır. Yoksa güzel sanat kıymetsiz ve kansız bir sanat haline düşer. İstanbul'dan geçen artistlerin "Halk alâkadar olmuyor" gibi şikâyetleri biraz da mucibi memnuniyettir [sevindiricidir]. Bu İstanbul'un tamamiyle Avrupalılaşmadığını, kendi hususi

[48] Vakit Gazetesi, 12 Kasım 1932.



Konservatuvarı ıslah edecek profesör geliyor

Belediyenin Avrupadan gertirtmeğe karar verdiği musikişinas profesör Marx teşrinievel ibtidasında şehrimize gelecektir. Profesör Istanbul konservatuarını ıslah edecek, burada ders okutmıyacaktır. Bundan başka profesör konservatuardaki muallimlerin vaziyetlerini de tetkik edecek hariçte daha muktedir şahıslar bulunduğu takdirde bunları da müesseseye alacaktır.

AKŞAM

ABONE

Şekil - 22: Akşam Gazetesi, 9 Eylül 1932

> sanatını kaybetmediğini ispat eder. Millî hususiyete zarar vermemek şartiyle Avrupa musiki tekniğini halka mal ederek bir musiki propagandası yapılmalıdır. Millî musikilerini Avrupa sanatlarına ilhak etmek [katmak] millî Türk musikişinaslarının [müzisyenlerinin] işidir. Bu gayenin istihsali [gerçekleşmesi] için Konservatuvarı ona göre ıslah etmek lazımdır. (Marx, 1932)[49]

"J. Marx raporunda kısaca, müzikte Avrupa'yı kopya etmekle başarıya ulaşılamayacağını, Türk müziğinin esas unsurlarını bozmadan gelişmesini sağlamak gerektiğini söylemiş ve bu müziğin gelişi güzel eğilip bükülürse öldürülmüş olacağını, Türk müziğinin milli özelliklerini kaybetmeden Avrupa tekniğinden yararlanması gerektiğini özetlemiştir" (Güdek, 2014: 639). Fakat Marx'ın bu tavsiyeleri uygulamaya konulmamıştır.

İkinci gelişme ise 1932'de "Mısır'da düzenlenen Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi'ne davet edilen Türk konservatuvarının "Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz" diyerek çağırıya duyarsız kalmasıdır. Bu karar müzik alanında Şark dünyasıyla köprülerin tamamen atıldığının ilanı niteliğindedir. Fakat bu kongreye Rauf Yekta Bey ile Mesut Cemil Beylerin katıldığı[50] bilinmektedir.

1932 yılında, Türk müziği için büyük bir kayıp olan Musa Süreyya Bey'in ölümü müzik camiasında üzüntü yaratmıştır. Bu yılda (1932), Türk bestecilerin yazdıkları eserleri Oransay şu şekilde aktarmıştır;

[49] cevadmemduhaltar.com (7.01.2015).

[50] ORANSAY, Gültekin (1985), Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler, İzmir: Küğ Yayınları. s. 118.

> Cemal Reşit [Rey] Üç Saat operetiyle üfleme beşili için 5/8'lik adlı parçasını, Oswald Kabasta'nın yönetkenlik sınıfından diploma alan Hasan Ferid [Alnar] Yalova Türküsü'nden başka piyano için Oyun Havaları'nı ve orkestra için Romanıl Açımlık'ını, Musiki Muallim Mektebi öğretmenlerinden Ferhunde Remzi ile evlenen (29 Eylül) Ulvi Cemal [Erkin] onun için Piyano Konçertocuğu'nu, ayrıca soprano ile orkestra için Bülbül ve Ayın Ondördü'nü, Ahmed Adnan Kadıköy'ünde büyük orkestra için Ölüler başlkılı ardışını (eylül), Ekrem Zeki [Ün] Ankara'da ır ile piyano için Kel Emin Türküsü, Yosma'nın Türküsü ve flüt ile piyano için Yunus'un Mezarında'sını bitirdi. (Oransay, 1985: 118-119)

Türk bestecilerin yazdıkları bu eserlerden de anlaşılacağı üzere, bu yıllarda çağdaş Türk müziğinin gelişim yönü, büyük oranda halk motiflerinden oluşan eserlerde kendisini göstermektedir.

Atatürk, Cumhuriyetin 10. yılı münasebetiyle 29 Ekim 1933 tarihinde bir konuşma yapmış ve bu konuşmasında güzel sanatlar konusuna da değinmiştir. Cumhuriyetin ilk on yılını geride bıraktığını, az zamanda çok işler başarıldığını ve bunları yaparken milli birlik ve beraberlik içinde yapıldığını vurgulayan Atatürk, ayrıca şunları söylemiştir:

> . . . Fakat yaptıklarımızı asla kâfi göremeyiz. Çünkü daha çok ve daha büyük işler yapmak mecburiyetinde ve azmindeyiz. Yurdumuzu, dünyanın en mamur ve en medenî memleketleri seviyesine çıkaracağız. Milletimizi en geniş refah, vasıta ve kaynaklarına sahip kılacağız. *Millî kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkaracağız.*
>
> Bunun için, bizce zaman ölçüsü geçmiş asırların gevşetici zihniyetine göre değil, asrımızın sürat ve hareket mefhumuna göre düşünülmelidir. Geçen zamana nisbetle, daha çok çalışacağız. Daha az zamanda, daha büyük işler başaracağız. Bunda da, muvaffak olacağımıza şüphem yoktur. Çünkü Türk milletinin karakteri yüksektir.
>
> Türk milleti çalışkandır, Türk milleti zekidir. Çünkü, Türk milleti, millî birlik ve beraberlikle güçlükleri yenmesini bilmiştir. Ve çünkü, Türk milletinin, yürümekte olduğu terakki ve medeniyet yolunda, elinde ve kafasında tuttuğu meşale, müspet ilimdir. *Şunu da ehemmiyetle tebarüz ettirmeliyim ki, yüksek bir insan cemiyeti olan Türk milletinin taarihî bir vasfı da, güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir.* Bunun içindir ki, milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fitrî zekâsını, ilme bağlılığını güzel sanatlara sevgisini, millî birlik duygusunu mütemadiyen ve her türkü vasıta ve tedbirlerle besliyerek, inkişaf ettirmek, millî ülkümüzdür. (Hakimiyeti Milliye, 30 Ekim 1933)

Atatürk'ün bu konuşmasının üzerine, dönemin kurucu kadrolarında görev alan kişiler, Atatürk'ün belirlediği yeni hedeflere odaklanmış ve her biri kendi alanında devrime hizmet etmeyi milli bir ülkü olarak görmüştür. Zira bu ülkülerin belki de en başta gelenlerinden birisi de müzik alanında ulaşılmak istenen hedeflerdir. Özellikle bu yıldan itibaren (1933), müzik alanında devletin himayesinin önemli olacağı konusunda görüşü olanlar bulunmak-

tadır. Bunun bir göstergesi olarak Falih Rıfkı [Atay) tarafından kaleme alınan bir makaleyi gösterebiliriz. Falih Rıfkı'nın yazısında, Cumhuriyetin kurucu kadrolarının ve Kemalist ideolojinin Osmanlıyı dışlayan ve milli kültür unsurlarına vurgu yapan bir düşüncenin söylemini görmek mümkündür. Osmanlının her alanda iflas ettiğini ve özellikle güzel sanatlarda eser bırakmayan milletlerin tarih tarafından kaydedilmediğini belirten Falih Rıfkı, Hakimiyeti Milliye gazetesinin 9 Kasım 1933 tarihli sayısındaki 'Güzel Sanatlar' başlıklı yazısında şunları belirtmiştir.

> Osmanlı saltanatının inkıraz tarihi, yalnız zanaatların değil, güzel sanatların da iflâs tarihidir . . . Güzel sanatların hakiykî devri, *millî dehânın ibda* devri olduğuna şüphe edilemez. Musikide taklit ses, miymaride taklit çizgi, resimde taklit renk, edebiyatta taklitçilik ve örnekçilik, bir millî kurtuluş ihtilâlinin az zamanda silkip atması lâzım gelen esaretlerdir. Beynelmilel olan en yüksek teknik içinde millî karakteri yuğurmağa başlıyan sanatkâr, yeni zamanların başlıca inşacılarındandır. Millî ınkılap müessesemizin eski saltanat müessesesiyle alâkası ne ise, güzel sanatlar müessesemizin eskisi ile alâkası daha fazla olamaz.
>
> Fakat ilk on seneyi garb tekniği mektebinde örnekçilik ve çıraklıkla geçiren Türk güzel sanatlarını, ikinci on sene içinde orjinal ve millî tekevvün ve ibda safhasına nasıl götüreceğiz? Bu suale bir kelime ile cevap verebiliriz: Onları vaziyfelendirerek!
>
> . . . Musiki ve edebiyat devletin daha doğrudan doğruya bir yardımına muhtaçtır. Musiki ancak Türk operasının sahnesinde büyüyecektir. Bundan başka gerek musiki, gerek tiyatro ve diğer edebiyat kısımları için devlet mükâfatları tesis edilecektir. Sırf sanat aşkiyle yaratılan eser, bizim memleketimizde henüz ancak devlet tarafından korunabilir ve sanatkâr, ancak devlet tarafından korunursa, tâbilerin süfli hizmetlerinde kullanılmaktan kurtulabilir. Buna da azdan, üç bin liradan, beş bin liradan başlıyacağız. Fakat bu memlekette sanat aşkının ve sanatkâr feragatinin yüksek eserleri, ancak, sanatkâra istiklâl imkânı verildiği zaman vücut bulacaktır.
>
> Bir ihtiâl davasının genç hamlecilerinin en başında sanatkârlar gelir. (Atay, 1933: 1) (Şekil-23)

Falih Rıfkı'ya göre, yeni cumhuriyetin ilerlemesinde, güzel sanatların bütün alanlarına vazifeler düşmektedir ve bu vazifeleri yapabilmeleri için sanatçılara devlet desteği ve himayesi gerekmektedir.

1933 yılını önemli yapan bir nokta da bütün yurtta bir kültür seferberliğinin ilan edilmiş olmasıdır. Behçet Kemal bu seferberliği ilan eder gibi Hakimiyeti Milliye gazetesinin 21 Kasım 1933 tarihli sayısında şu şekilde halka duyurmuştur:

> Şimdiye kadar kısmî seferberlikler iylan edilmişti: İktisat seferberliği, tarih seferberliği ve ilh . . .
>
> Şimdi umumî seferberlik, kültür seferberliği!..
>
> Hazır ol Yurttaş!. Yurttaş, yürü!
>
> "Ne mutlu Türküm diyene . . . „ (Behçet Kemal, 1933)



9
İKİNCİ TEŞRİN
PERŞEMBE
1933

Hakimiyeti Milliye

No. 4422 14 ÜNCÜ SENE. Her yerde (5) kuruş Adres değiştirmek 50 kuruş

Gündelik.

GÜZEL SANATLAR.

Onuncu yıldönümü şenliklerini şeride çeken Moskova sinemacıları, şöyle düşünmüşler:

— Bu basit bir merasim değildir. Aldığımız resimleri sinema perdesine gazete havadisi olarak verirsek, kaybolup gidecektir. Daha eyisi, bunları bir senaryo içine toplamalıyız. Filmin mevzuu şu olabilir: Türkiye'nin her tarafından halk, şeften direktif almak için, Ankara'ya koşuyor ve ikinci on sene emirlerini aldıktan sonra, iş başına dönüyor.

Halk Fırkasının yıldönümü şenlikleri için bulduğu merasim *tertibi*'nin manası da bu idi. 29 teşrin nutku, bir yeni *ileri hareket* emri. Gazi ihtilalinin ikinci onsene'sine ait umumi bir direktiftir.

Acaba 29 teşrin nutkunda güzel sanatlar ne diye esaslı bir yer tutuyor? Acaba neden güzel sanatlar, kültür kelimesinin yuvarlağı içine alınmıyarak, ayrıca düsturlaştırılmıştır

Osmanlı saltanatının inkıraz tarihi, yalnız zanaatların değil, güzel sanatların da iflâs tarihidir. Saltanatın çöküşü imparatorluk şehirlerinin sokaklarında ve yapılarının içinde basamak basamak takip olunabilir.

İnkıraz mimarisi, inkıraz dekorasyonu, inkıraz eşyası, inkıraz edebiyatı, inkıraz resmi, hepsi biribirinden hazin, hepsi gülünç ve kısır olmakta biribirini tamamlıyan şeylerdir. Tarih, güzel sanatları yüksek olmıyan büyük bir medeniyet kaydetmiyor . Bilakis, büyük medeniyetler, batıp gittikten sonra, ancak güzel sanat eserleriyle toprak üstünde ve hatıralarda baki kalmışlardır. Bir insan için z e v k'te küçük kalıp a k ı l'da büyümek imkânsız olduğu gibi, resimsiz, musikisiz, heykelsiz, mimarisiz, ve edebiyatsız, bir *büyük in-*

güzel sanat adamları arasında tasvasut ve murakabe vazifesi görecektir.

Bu ameli tedbir, resmi, heykeli, mimariyi kolaylıkla kurtarabilir. Çünkü Türkiye baştan başa inşa edilecek bir yurttur. Üçünün de masrafı, *sarfedilmekte olandan* çıkacaktır. Musiki ve edebiyat devletin daha doğrudan doğruya bir yardımına muhtaçtır. Musiki ancak Türk operasının sahnesinde büyüyecektir. Bundan başka gerek musiki, gerek tiyatro ve diğer edebiyat kısımları için devlet mükâfatları tesis edilecektir. *Sırf sanat aşkiyle yaratılan eser*, bizim memleketimizde henüz ancak devlet tarafından korunabilir ve sanatkâr, ancak devlet tarafından korunursa, tâbilerin süflî hizmetlerinde kullanılmaktan kurtulabilir. Buna da azdan, üç bin liradan, beş bin liradan başlıyacağız. Fakat bu memlekette sanat aşkının ve sanatkâr feragatinin yüksek eserleri, ancak, sanatkâra istiklâl imkânı verildiği zaman vücut bulacaktır.

Bir ihtilâl davasının genç hamlecilerinin en başında sanatkârlar gelir. Zaman ölçüsü, yüksek bir ideal aşkı, yüksek bir heyecan ateşiyle yenilebileceğinden, yüreklerde aşk ve heyecanı uyanık tutacak olan güzel sanatlar Gazi'nin başlıca yardımcısı olduğuna şüphe yoktur. Çirkin bir sokakta, çirkin bir bahçede, çirkin bir evde, çirkin eşya içinde, ve kötü üslûplarda, *ileri hareket* adamları yetişemez. Okunan, görünen, yapılan, işitilen, her şey, heyecan ve sevk vermek için güzel olmak şarttır.

Güzel sanatları vaziyfelendiren Gazi inkılâbı, ikinci on senenin nihayetinde, 29 teşrin nutkunun işaret ettiği *yeni zaman ölçüsü* sırrını bulmuş olduğunu görecektir.

FALİH RIFKI.

GaziHazretlerini Tebrik.

Cümhuriyetimizin onuncu yıldönümü münasebetiyle Finlandiya Cümhur Reisi Svinhufvund, Amerika'nın sabık Ankara büyük elçisi Amiral Bristol, Alman Başvekil Muavini Von Papen, Balkan konferansı Yunan milli grupu reisi M. Papanastasyu ve Papadupolus'tan Reisicümhur Hazretlerine gelen tebrik telgraflariyla müşarünileyh Hazretlerinin verdikleri cevaplar aşağıdadır:

Reisicümhur Gazi M. Kemal Hazretlerine.

Türkiye Cümhuriyetinin onuncu yıldönümü ilânı münasebetiyle Zatı Devletlerinden şahsi saadetinizle Türk milletinin refahı hakkındaki samimi temennileri mi kabul etmenizi rica ederim.

Finlandiya Reisicümhuru Svinhufvund

Helsinki Reisicümhuru M. Svinhufvund Hazretlerine.

Türkiye Cümhuriyetinin onuncu yıldönümü münasebetiyle vaki tebrikâtınızdan dolayı Zatı Devletlerine teşekkür ve Finlandiya milletinin saadet ve refahı hakkında en samimi temennilerimi kabul etmenizi rica eylerim.

Gazi M. Kemal

(Sonu 3 üncü sayfada)

Misafirlerimiz.

BU GECE GİDİYORLAR.

İstanbul, 8 (Telefon) — Bursaya giden ve Jeneral Varaşilof'un reisliği altındaki Sovyet misafirlerimiz çarşamba gecesi geç vakit Mudanya yoluyle İstanbula dönüler.

Misafirlerimiz bu sabah Eyupta bir gezinti yaptılar. Ayrıca bazı camileri ve Yerebatan sarayını

Komşu ihtilalin 16. Yılı

Bayram; Moskova da Askerî Geçit Resmiyle Başladı.

M. molotof.

Moskova, 8 (A.A.) — Teşrinievel ihtilâlinin 16 ıncı yıldönümünün tesidi merasimi evelki -gün Moskova'da başlamıştır. Harbiye ve Bahriye komiser muavini Toukhatchevski askere bir geçit resmi yaptırmıştır. Geçide her sınıftan

mamız iycap eder. Bizimle akdedilmiş olan muahedeler ahkâmı ihlâl edilmiştir. Bizim yukarda zikretmiş olduğumuz maksatlarla yapmış olduğumuz bütün teklif ve teşebbüslerden vazgeçmemiz lâzım gelmekte olduğunu anlıyoruz. Sovyet

Şekil - 23: Hakimiyeti Milliye Gazetesi, (9 Kasım 1933).

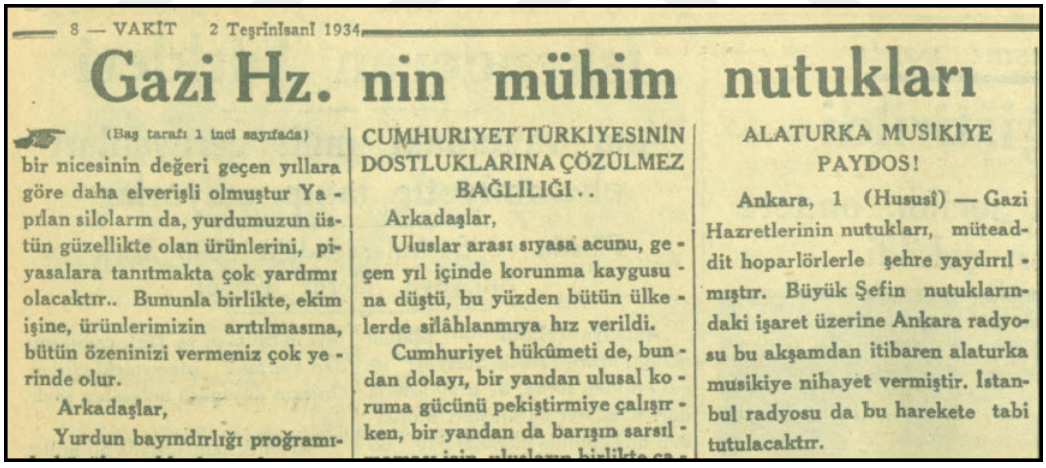
1934 yılının kültür seferberliği konusunda, özellikle de müzik alanında Cumhuriyet döneminin dönüm noktalarından biri olduğu söylenebilir. Öyle ki, ülkemizi ziyaret için gelen İran Şahı Rıza Pehlevi onuruna Atatürk'ün de desteği ve direktifleriyle bir opera besteleme görevi Saygun'a verilmiştir. Konusu Atatürk tarafından seçilen, librettolarının[51] Münir Hayri Egeli'nin yazdığı ve Saygun'un bestelediği 'Özsoy' operası, Cumhuriyet tarihinin ilk Türk operası olarak görülmektedir. Saygun'un bestelediği 'Özsoy' 19 Haziran 1934 tarihinde Ankara Halkevi'nde "İran Şahı Rıza Pehlevi onuruna ilk kez temsil edilmiştir'" (Okyay, 2013: 74). Ayrıntılarını Ahmed Adnan Saygun'un biyografisi içerisinde vereceğimiz bu temsil, Türk müzik yaşamında özgünlük bakımından bir ilk olmasıyla önemli görülmektedir. Özsoy operasının temsilinden sonra "Opera gösterisinin hazırlanışı sırasında olumsuz tutumuyla gözden düşen Zeki Bey [Üngör] Riyaseticümhur Orkestrası yönetkenliğinden ayrıldı (10 Temmuz), Halil Bey'in [Onayman] birkaç günlük vekilliğinden sonra yerine Adnan [Saygun] atandı (16 Temmuz)" (Oransay, 1985: 121).

[51] libretto: Opera metni

1934 yılının sonlarına gelindiğinde ise devletin müziğe doğrudan müdahalesi ve alaturka musikiye yasak getirmesiyle müzik reformunda yeni bir dönem başlamıştır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 TBMM açılış konuşmasında müzik üzerine söyledikleri, 1933 yılında başlayan kültür seferberliği söylemlerinin, müzik alanındaki tezahürlerini gözler önüne sermektedir. Atatürk bu konuşmasında şunları söylemiştir;

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.
>
> Bugün dinletmeye yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. (Kocatürk, 1984: 132-133)

Atatürk'e göre Türk musikisi yüz ağartacak değerde değildir. Bu konuşmasından bir gün sonra, Vakit gazetesinin 2 Kasım 1934 tarihli sayısında, açılış nutkunda müzik ile ilgili söyledikleri yazılmış ve aynı sayfada 'Alaturka Musikiye Paydos' başlığıyla radyolardan alaturka müzik yayınlarının kaldırılacağı yazmıştır (Şekil-24).



8 — VAKİT 2 Teşrinisani 1934

Gazi Hz. nin mühim nutukları

(Baş tarafı 1 inci sayıfada)

bir nicesinin değeri geçen yıllara göre daha elverişli olmuştur Yapılan silolarım da, yurdumuzun üstün güzellikte olan ürünlerini, piyasalara tanıtmakta çok yardımı olacaktır.. Bununla birlikte, ekim işine, ürünlerimizin artırılmasına, bütün özeninizi vermeniz çok yerinde olur.

Arkadaşlar,

Yurdun bayındırlığı proğramı-

CUMHURIYET TÜRKİYESİNİN DOSTLUKLARINA ÇÖZÜLMEZ BAĞLILIĞI..

Arkadaşlar,

Uluslar arası sıyasa acunu, geçen yıl içinde korunma kaygusuna düştü, bu yüzden bütün ülkelerde silâhlanmıya hız verildi.

Cumhuriyet hükûmeti de, bundan dolayı, bir yandan ulusal koruma gücünü pekiştirmiye çalışırken, bir yandan da barışın sarsıl-

ALATURKA MUSİKİYE PAYDOS!

Ankara, 1 (Hususî) — Gazi Hazretlerinin nutukları, müteaddit hoparlörlerle şehre yaydırılmıştır. Büyük Şefin nutuklarındaki işaret üzerine Ankara radyosu bu akşamdan itibaren alaturka musikiye nihayet vermiştir. İstanbul radyosu da bu harekete tabi tutulacaktır.

Şekil - 24: Vakit Gazetesi, 2 Kasım 1934

"Vedat Nedim'in [Tör] kışkırtması üzerine «Ulusal musiki işi»nde öncülük etmeye soyunan Dahiliye vekili Şükrü Kaya'nın genelgesiyle radyo programlarında «alaturka musikinin tamamen kaldırılması ve yalnız Garp tekniğiyle bestelenmiş musiki parçalarımızın Garp tekniğini bilen san'atkârlar tarafından çalınması» uygulamaya kondu (2 Kasım)" (Oransay, 1985: 120). Aslında, Atatürk'ün Alaturka musikinin yasaklanması konusunda bir beyanı günümüz kaynaklarında bulunmamaktadır. Fakat 1 Kasım 1934 tarihinde yukarıda bahsettiğimiz konuşması bahane gösterilerek yasağın konulduğu söylenebilir. Zira Atatürk'ün klasik

Türk musikisini çok sevdiği ve sıklıkla saz heyetlerini ve ses sanatçılarını köşkte ağırladığını söyleyebiliriz.

Atatürk'ün Klasik Türk Müziğine verdiği önemi Hâfız Yaşar Okur'un anılarından öğrenebiliriz. Atatürk'ün en değer verdiği ses sanatçılarından birisi olan Okur, bu konu ile igili şunları kaleme almıştır; "Atatürk, her millî varlığa olduğu gibi, millî mûsikîmize de büyük bir kıymet vermişlerdir. Bilhassa, Klasik Türk Mûsikîsi'ni ve dînî mûsikîyi çok severdi. Yanlarında on beş sene bulunduğum için, bu mevzûda salâhiyet sâhibi olduğumdan; hâtıralarımı millete mâl etmeyi, vefâtından sonra, kendime vazîfe edindim" (Okur, 1993: 25). Bunun yanı sıra Alaturka musikiye getirilen yasakla ilgili olarak, Vasfi Rıza Zobu Atatürk'ten şu şekilde nakletmektedir;

> «Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel bir eser. Ben zevkle dinledim. Sizler de öyle. Ama bir Avrupalıya bu eseri böyle okuyup da bir zevk vermeye imkân var mı? Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile Çaresi her ne ise. Mesela Ruslar ne yapmışlarsa. Biz de Türk Musiki'sini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerinin hazırdan musikisini alıp kendimize maledelim. Yanlız onları dinleyelim» demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum. (Tan, 1982b: 54-55)

Alaturka musikiye getirilen yasak, Atatürk'ün bu konu ile ilgili söyledikleri, Cumhuriyetin bürokratları ve müzik adamlarının çalışmalarına baktığımızda, o tarihe kadar (1934), milli Türk müziğinin nasıl geliştirileceği konusunda aslında bir belirsizlik ve bilgisizliğin hakim olduğunu söylemek mümkündür. Konuya bu bakış açısı ile bakıldığında, Atatürk'ün müzik meclislerinde bulunmuş olan Burhanettin Ökte'nin hatıralarından alınan şu sözleri durumu özetlemektedir. "Musikimizin tarihini araştırdı, doğru dürüst cevap alamadı. Nazariyatını sordu, iki cümleyi yan yana getiremedik. Eserleri tahlil ettirmek istedi, sathından daha derine inemedik . . . En büyük mürşit ilimdir, diyen büyük insan bu münevver gençlerimizi o tarihte karşısında bulsaydı memlekette ne alafranga-alaturka davası, ne de sanat fıkaralığı bulunurdu" (Tan, 1982a: 5). Günümüzde de geçerliliğini koruyan ve dile getirilen bu görüş, dönemin müzik politikalarındaki çıkmazını ve gelinen noktayı özetler niteliktedir.

Ayrıca radyolarda Alaturka musikîye getirilen yasak, 1920'li yıllarda yapılan Alaturka - Alafranga tartışmalarının geldiği son noktayı ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Atatürk'ün istediği doğrultuda milli musikinin yönü belli olmuştur. Bununla ilgili olarak Saygun, şunları aktarmıştır:

1934 yılının özellikle ikinci yarısı Atatürk'ün musiki konusundaki düşüncelerinin gittikçe yoğunlaştığı bir dönem olmuştu. Bu münasebetle de, musiki konusunu ele alacağı toplantılarda beni de Çankay'ya davet eder olmuştu. 1934 Ekim ayında bir akşam on sularında Çankaya'ya davet olundum . . . Karşımda, yâni Atatürk'ün sağında, elinde bir kalem, önünde kağıtlar, merhum Kâzım Özalp oturmakta idi. Önünde bazı kitaplar da olan Atatürk bir şarkının oldukça arapça-farsça karışığı sözlerini sade Türkçeye çeviriyor, Kâzım Paşa da yazıyordu. Çevirme işi tamam olduktan sonra Atatürk bu sözleri bana verdi ve bestelememi istedi. İsteğini yerine getirdim ve piyanoda kendime eşlik ederek bestemi söyledim. Bu, piyano eşliğinde bir lied olmuştu. Atatürk bu lied'i bir kaç defa daha tekrarlamamı istedi. Her defasında heyecanının arttığını fark etmemek mümkün değildi. Nihayet, masadaki kalabalık davetlilerine dönerek şunları söyledi:

«Efendiler! o sözler Osmanlıcadır ve onun musiki Osmanlı musıkisidir. Bu sözler Türkçedir ve bu musıki Türk musıkisidir. Yeni sosyete, yeni sanat!» (Saygun, 1981: 43-44).

Atatürk'ün 1 Kasım 1934 TBMM açılış konuşmasında müzik üzerine söyledikleri dönemin basın organlarında da yansımalarını bulmuştur. 8 Kasım 1934 tarihli Akşam gazetesinde Ali Rıfat [Çağatay] ile bir görüşme haberi yazılmıştır. 'Musiki İnkılâbı' başlığı ile verilen haberde muhabir Ali Rıfat Çağatay ile görüşme nedenini şu şekilde yazmıştır (Şekil-25):



AKŞAM 8 Teşrinisani 1934

leri

ikası

onra

cak

da motörlerle ocaklara hava verilmektedir. Buralarda ameleler için bir kaç bina yapılmıştır. Topraklar simsiyahtır. Bazı yerlerde sarı topraklar görülüyor. Her tarafta keskin bir kükürt kokusu duyulmaktadır.

Eski şirketin şose üzerinde basit bir fabrikası vardır. Şimdi bunun yerine istasyon yanında 57

Musiki inkılâbı

Garp musikisinin esası eski türk musikisidir

Ali Rifat bey " Gamın mucidi Türkler olduğu halde bunu neden kullanmıyalım?„ diyor

Reisicumhur Hz., Meclisin açıldığı gün irat ettikleri nutuklarında Türk musikisinin yüz ağartacak derecede olmadığından bahis buyurmuşlar ve garp tekniğine uygun eserler vücuda getirilmesi lüzumna işaret etmişlerdi.

Gazi Hz. nin bu işaretleri üzerine musikimizi ıslah, günün [illegible] selesi halini almıştır. Musiki m[illegible] selesi konuşulurken şark musiki cemiyeti reisi Ali Rifat beyi hatırlamamak kabil değildir. Ali Rifat bey ilk defa bizde saz heyetlerini bir orkestra şekline koymuş, musikide pek çok yenilikler yapmış bir musikişinastır. Şimdi kendisi «Türk tarihinin ana hatları» eserinin musiki kısmını yazan heyetin reisidir. Vaktile darülelhan ve darülbedayiin musiki kısmı müdürlüklerini yapmıştır. Ali Rifat

Ali Rifat bey

Türk musikisinin armonize edilmesi meselesine gelince, Avrupa-

Şekil - 25: Akşam Gazetesi, 8 Kasım 1934

Reisicumhur Hz., Meclisin açıldığı gün irat ettikleri nutuklarında Türk musikisinin yüz ağartacak

> değerde olmadığından bahis buyurmuşlar ve garp tekniğine uygun eserler vücuda getirilmesi lüzumuna işaret etmişlerdi.
>
> Gazi Hz. nin bu işaretleri üzerine musikimizi ıslah, günün meselesi halini almıştır. Musiki meselesi konuşulurken şark musiki cemiyeti reisi Ali Rifat beyi hatırlamamak kabil değildir. Ali Rifat bey ilk defa bizde saz heyetlerini bir orkestra şekline koymuş, musikide pek çok yenilikler yapmış bir musikişinastır. (Akşam, 8 Kasım 1934).

Bu girişten sonra Ali Rıfat Çağatay'a fikirlerini sormuş ve şu yanıtları almıştır:

> Yapacağımız musiki inkılâbı fevkalâde mühimdir. Bu inkılâbın ehemmiyetini anlamak için evvelâ musikimizin tarihine bir göz atmamız katiyyen lâzımdır . . . Biz şimdi esas Türk ruhunu ifade edecek öz musikinin armonize ve orkestra edilmesini istiyoruz.
>
> Bu gayeye ermek için Avrupa musiki tekniğini ve nazariyatını mükemmelen tahsil etmiş bestekârların Türk musikisi nazariyat ve kavaidini de tetkik ve tahkik etmiş bulunmaları şarttır.
>
> Türk musikisinin armonize edilmesi meselesine gelince, Avrupanın majör ve minör denilen makamları Türk musikisinde mevcuttur. O halde Avrupa musikisine armoni tatbik edildiği halde ayni şey Türk musikisine niçin tatbik edilmesin?" (Akşam, 8 Kasım 1934).

Çağatay, bu yazıda Türk müziğinin şimdiye kadar armonize edilmemesinin sebebini de Türkiye'nin içinde bulunduğu içtimaî şartlara ve Türk müziğini çalarken kullanılan sazların yetersizliğine ve ilkelliğine bağlamıştır. Bununla birlikte Musiki İnkılâbı'na başlarken yapılacak ilk şeyin ise garp tekniğine uygun eserler vücuda getirmek olduğunu düşünmektedir.

Çağatay, ayrıca milli operaların da birbiri ardına geleceğini söyleyerek temennisini dile getirmiştir. Görüldüğü üzere yeni Cumhuriyet ideolojisinin müziğe biçtiği rolü, şark musikisi cemiyeti reisinin ağzından duymak da dönemin aydınlarının eski Türk musikisine bakış açısını yansıtmaktadır.

Bu görüşmeden ve 1934 yılına kadar olan gelişmelerden de anlaşılacağı üzere Atatürk'ün fikirleri doğrultusunda musiki inkılabı söylemleri artmıştır. Fakat henüz bu konuda nasıl bir yol izleneceği ve halk müziği ezgilerinin armonize edilmesi gerektiği dışında bir yol haritası belirlenmediği söylenebilir.

Bu çerçevede müzik alanında yapılacak işleri ve yol haritasını belirlemek amacıyla, Atatürk'ün direktifi ile bir komisyon oluşturulmuştur. Dönemin Maarif Bakanı Abidin Bey başkanlığında toplanan komisyona "Adnan, Ulvi, Cemal Reşit, Mahmut Ragıp, Refik, Necil Kâzım, Ruhi, Necdet, Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferid Beylerle, Nimet Vahit Hanım davet edilmişlerdir" (Hakimiyeti Milliye, 25 Kasım 1934). Ayas (2014), toplanan komisyon üyelerini şu şekilde vermiştir "Veli Bey, Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Necil

Kazım Akses, Hasan Ferid Alnar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferhunde Ulvi Erkan [Erkin], Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar ve Talim Terbiye Kueulu'ndan İhsan, Kâzım ve Vedat Beyler" (Ayas, 2014: 130). Tarman (2013) ise listeyi Cemal Reşit Rey'in hatıralarından şu şekilde aktarmıştır; "Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Nurullah Şevket Taşkıran, Cezmi ve beni [Cemal Reşit Rey]" (Tarman, 2013: 71-72). Oransay ise bu toplantıya katılanları şu şekilde vermiştir; "Ankara ve İstanbul'un yaklaşık 15 kalburüstü küğcüsü Ankara'da Kültür Bakanı Abidin Özmen'in başkanlığında toplanarak yapılacak yeni düzenlemelere ilişkin önerilerini tartışmaya başladılar (26 Kasım). Ayrılan 4 yarıkuruldan «Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi Komisyonu»na Adnan [Saygun], Cemal Reşit [Rey], Hasan Ferid [Alnar], MAhmut Ragıp [Gazimihal], Halil Bedi [Yönetken] ve Nurullah Şevket [Taşkıran] seçildi" (Oransay, 1985: 120).

25 Kasım 1934 tarihli Hakimiyeti Milliye Gazetesi'nin 'Ulusal musikimiz için çalışmalar başlıyor' başlıklı haberine göre, komisyon aşağıdaki maddeleri görüşmek üzere toplanmıştır (Şekil-26):

A. Terbiye Bakımından:

1. Radyodan Sonra, plâk vasıtasiyle yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin meni çareleeri.
2. Aile ocağında musiki terbiyesi aile muhiti için şarkılar.
3. Ana, ilk ve orta mekteplerde musiki tedrisatının organizasyonu (şarkılar, metot, hocaları yetiştirme.)
4. Lise sınıflarına musiki tarihi dersinin konulması ve lise bakaloryasının musiki tarihinden de diğer ders gurupları gibi verilmesine müsade.
5. İlk ve orta mektep hocalarına kurslar.
6. Musiki derslerinin sınıf geçimine tesiri.
7. Musiki tedrisatının teftişi, (Musiki müfettişliği ihdası).
8. Radyo neşriyatının musiki terbiyesi bakımından da kontrol ve organizasyonu.
9. Koro, orkestra, oda musikisi konserleri, solo konserleri, operalar, vasıtasiyle halkın musiki zevkini terbiye ve bunların organizasyonu.
10. Operetlerin musiki ahlak ve tiyatro bakımından da kontrolü.
11. Halk Musikisi dershanelerinin organizasyonu.

B. Sanat Bakımından:

1. Musiki ihtisası ihtiyaçları.
2. Konservatuvar ihtiyacı, opera ihtiyacı (devlet ve şehir)
3. Türk bestekârlarına düşen vazife.

4. Eserde musiki inkılabı.
5. Bestekârlara çalışmaları için kolaylıklar ve yolları.
6. Türk betekârlarının eserlerinin yalnız temsile ait olanların da değil, konser ve radyolardaki çalımlarında da telif hakkı getirebilmeleri.
7. Türk bestekârlarının eserlerinin tabı suretiyle de memleket dahilinde ve Avrupa'da yayılması. Bu maddenin de devlet işi olması;
8. Musiki eserlerinin telif haklarının tadil ve tesbiti.
9. Bütün bu organizasyonlar için encümenler teşkili. (Hakimiyeti Milliye 25 Kasım 1934)

Komisyonda görüşülecek olan maddelere bakıldığında; alaturka musikinin sadece radyolardan değil halka açık alanlarda da yasaklanması, aile içinde müzik eğitimi, okullardaki müzik eğitimi ve hatta müzik eğitiminin teftişi için müfettişler görevlendirilmesinden, konservatuvarlar ve operaların gerekliliğinden, Türk bestecilerin telif haklarına kadar ayrıntılı bir şekilde düşünülmüş olması, hatta eserlerdeki 'musiki inklabı'na vurgu yapılması devletin müzik alanında yapılacak olan yeniliklere ne kadar önem verdiğinin yansıması olarak görülebilir.

Tarman'ın Cemal Reşit Rey'in bir hatırasından aktardığına göre, musiki değişimi ile ilgili toplanan komisyon toplantısında konuşulanlar ile ilgili şunları belirtmiştir:

> Toplantı açılıp kibar nutukların söylenmesinden sonra, Maarif Vekili [Abidin Bey] sevimli şivesiyle bizlere "Ey hadi bakalım, musiki inkılâbı yapacakmışız, bunu nasıl yapacağız?" demesi üzerine kongrede bir şaşkınlık havası esmeye başladı. Toplantı dört saat kadar devam etti. Arada sırada Maarif Vekilini telefona çağırıyorlardı. Son telefondan sonra Abidin Özmen heyecanla bizlere: "Paşa Çankaya'dan birkaçtır telefon ettiriyor. Musiki inkılâbı ne yoldadır diye soruyor?" dedi. Biz büsbütün şaşkına döndük. Ne gibi bir karar alınacağını bir türlü kestiremiyorduk. Nihayet hatırlamadığım birisi "memlekette tek sesli şarkı söylenmesinin yasak edilmesi gerektiğini" teklif etti. Bunun üzerine zannediyorum ben kalktım ve dedim ki, "Bir çoban, diyelim ki davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip, bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?". Nihayet bu öneri eriyip gitti. Kongre daha sonra komisyonlara bölünerek bir rapora dayanarak, pek yerinde ve güzel kararlar aldı. Bütün güzel sanatların bağımsız bir genel müdürlük haline getirilmesi, Musiki Muallim Mektebi'nde Musiki Pedagoji Şubesi, Devlet Musiki ve Tiyatro Akademisi kurulması gibi. (Tarman, 2013: 72)

Yapılan bu kongrede ayrıca "Ankara Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüştürülmesine ve yurt dışından bir uzman getirilmesine karar verildi. Berlin'de öğrenci müfettişi olan Cevat Dursunoğlu bu işle görevlendirildi" (Halıcı, 2009: 6).

Kaya, bu toplantı ile ilgili olarak "Maarif Vekili Abidin Özmen başkanlığında toplanan musiki komisyonundan istenilen pratik sonuç çıkmamıştır. Bunun temel nedeni komisyona



HAKİMİYETİ MİLLİYE

Şehir ve Taşra

Ulusal musikimiz için çalışmalar başlıyor

Ulusal musikimize verilecek amaç ve bu hususta alınacak tedbirleri görüşecek olan komisyon yarın saat 15 te Maarif Bakanı Abidin Beyin reisliği altında ilk toplantısını yapacaktır. Komisyona musikişinaslarımızdan Adnan, Ulvi. Cemal Reşit, Mahmut Ragıp, Refik. Necil Kâzım, Ruhi, Necdet. Ulvi Cemal, Halil Bedi, Hasan Ferit Beylerle Nimet Vahit Hanım davet edilmişlerdir. Komisyon ulusal musikimiz işini terbiye bakımından ve sanat bakımından olmak üzere iki taraflı tetkik edecektir. Komisyonda görüşülecek işlerin programını aynen yazıyoruz:

A. Terbiye bakımından:

1) Radyodan sonra, plâk vasıtasiyle yahut umumî mahallerde çalınan alaturka musikinin meni çareleri.

2) Aile ocağında musiki terbiyesi aile muhiti için şarkılar.

Yalova'nın planını yapacak mütehassıs geldi

İstanbul, 24 (Telefon) — Yalova'nın plânını yapmak için çağırılan fransız mütehassıs M. Jan Ruyer bugün İstanbula gelmiştir.

İstanbul Matbuat Cemiyetinin Kongresi

İstanbul, 24 (Telefon) — Matbuat cemiyeti bugün senelik kongresini yapmıştır. Kongrede senelik rapor okunmuş ve beğenilmiştir. Yapılan seçimde Tarık Us Bey birinci reisliğe, Ahmet Şükrü Bey ikinci reisliğe, Enis Tahsin Bey umumî kâtipliğe seçildiler. Enis Tahsin Bey işlerinin çokluğundan dolayı özür diledi. Kongre perşembeye tekrar toplanarak umumî kâtip ve idare heyetini seçecektir.

Fransız Meclisi

(Başı 1 inci sayıfada)

Hükûmet dış vaziyeti ve silahlanma konferansının boşa çıkması ihtimalini gözönünde tutarak ordu mevcuduna özenmeğe karar vermiştir. Bir yıllık askerlik yetişir. Fakat çok güçlü savaş levazımı bunun için şarttır. Raporumdaki müspet malumat ile Fransaya ve

Ankara Radyosu

Dün akşam

İbrahim Necmi Bey, günün en ğerli işi olan türk dili değişimin maçları üzerine bir konuşma yaptı. mi bey kendinden beklenildiği her yönden faydalı bir konferans miştir. "Türk dili" savlağımızın lü incelikleri bu konuşmada pek olarak anlatılmıştır.

İbrahim Necmi beyden sonra Cemal bey, piyanoda bize güzel p lar çaldı ve De Fella'nın "Ateş sı,,nda pek çok muvaffak oldu.

Bundan sonra baytar bakteriy doktor Mehmet Zeki bey yapılmak lan Zuam savaşını ve bu savaşın s da alınacak verimleri anlattı.

Zeki Bey hayvan hastalıkla bunlara karşı yapılan çalışmalar, van soyunu düzeltmek, iyileştirm çin alman düzenlerden çok güze berler verdi. Ve bütün bunların dan, birkaç yıl sonra Türkiyenin bancılara iyi hayvan satan bir yu lacağını söyledi.

Mehmet Zeki beyin yaptığı b nuşma, büyük umutlar bağladığım raat vekilliğinin, pek az bir zaman yük işler başarabileceğini anlatma kımından çok değerlidir.

Bu konferanstan sonra Madam

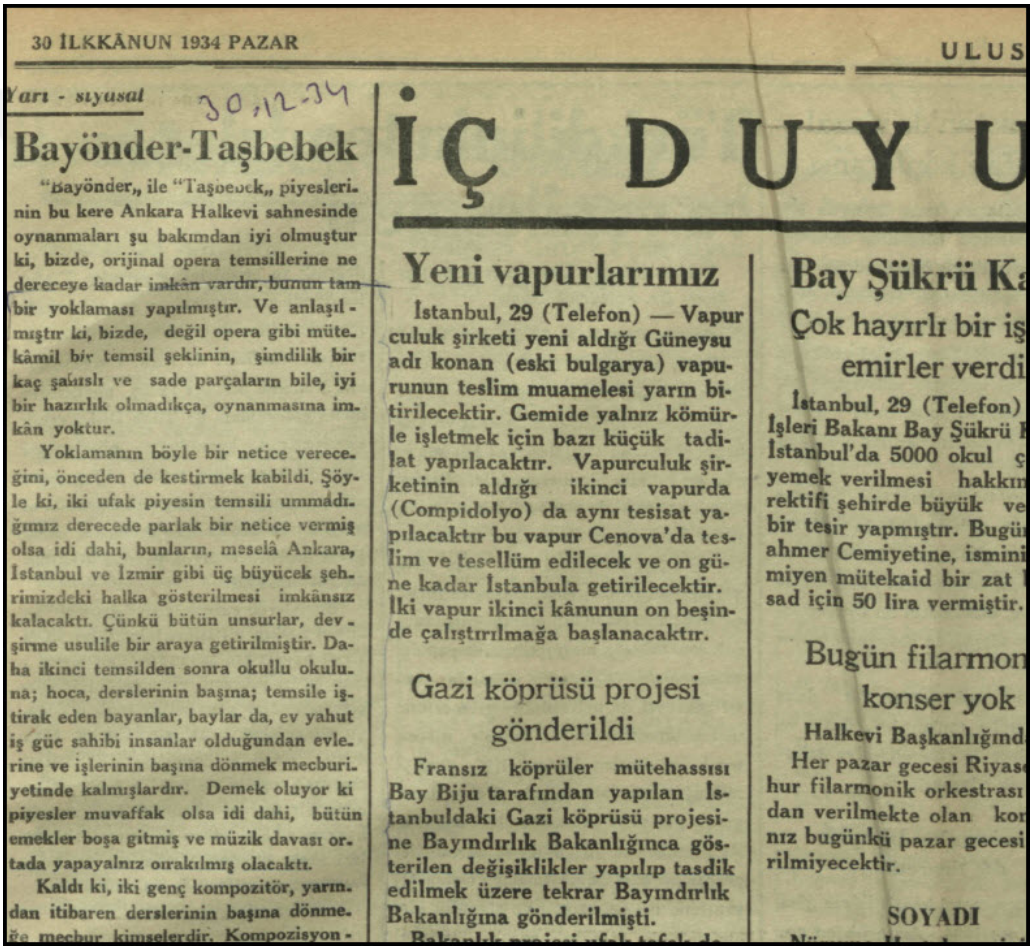
Şekil - 26: Hakimiyeti Milliye Gazetesi, 25 Kasım 1934

katılan bakan, bilim adamı ve müzisyenlerin hangi alanda nasıl ve ne şekilde karar verileceği anlayışından ve perspektifinden yoksun olmalarında aranmalıdır" (Kaya, 2012: 287), demektedir. Fakat yine de bu komisyonu kurulması ve toplantılarda alınan kararların, Türk müziğinin ve özellikle de milli müziğin gelişimine katkı sağlamada atılmış, ilk büyük somut adım olduğunu söylemek mümkündür.

Milli Türk müziğini oluşturmak için yapılan bu girişimlerin paralelinde, Özsoy operasının başarılı temsilinden sonra, Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin on beşinci yılı kutlamaları çerçevesinde ve yine Atatürk'ün isteği üzerine iki opera daha bestelenmiştir. "Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin yıldönümünü kutlamak üzere Ankara Halkevi'nce düzenlenen gecede Necil Kâzım'ın [Akses] Bayönder operasının çeyrek saat kadar süren başlangıcı ile Ahmet Adnan'ın [Saygun] Taşbebek operası oynandı" (Oransay, 1985: 121). 27 Aralık 1934'te sahnelenen bu iki operanın librettoları yine Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. Bu iki operanın temsilinden sonra, 30 Aralık 1934 tarihli Ulus gazetesinde Burhan Belge tarafın-

dan, verilen temsil ile ilgili ağır eleştiriler kaleme alınmıştır (Şekil-27).

Belge, 'Taşbebek-Bayönder' başlıklı yazısının başlangıcında önemli bir tespit yaparak şöyle demiştir; "Bayönder ile Taşbebek piyeslerinin bu kere Ankara Halkevi sahnesinde oynanmaları şu bakımdan iyi olmuştur ki, bizde, orijinal opera temsillerine ne dereceye kadar imkân vardır, bunun tam bir yoklaması yapılmıştır. Ve anlaşılmştır ki, bizde, değil opera gibi mütekâmil bir temsil şeklinin, şimdilik bir kaç şahıslı ve sade parçaların bile, iyi bir hazırlık olmadıkça, oynanmasına imkân yoktur"[52] Belge, bu yazısında, amatörce bulduğu bu iki temsil gibi örneklerin doğru bir iş olmadığını, "faydasız bir enerji israfı"[53] olduğunu vurgulamış ve Anadolu'nun ulusal motiflerinin önemini yazmıştır.



30 İLKKÂNUN 1934 PAZAR

ULUS

Yarı - siyasal

30.12.34

Bayönder-Taşbebek

"Bayönder„ ile "Taşbebek„ piyesleri-nin bu kere Ankara Halkevi sahnesinde oynanmaları şu bakımdan iyi olmuştur ki, bizde, orijinal opera temsillerine ne dereceye kadar imkân vardır, bunun tam bir yoklaması yapılmıştır. Ve anlaşıl-mıştır ki, bizde, değil opera gibi müte-kâmil bir temsil şeklinin, şimdilik bir kaç şahıslı ve sade parçaların bile, iyi bir hazırlık olmadıkça, oynanmasına im-kân yoktur.

Yoklamanın böyle bir netice verece-ğini, önceden de kestirmek kabildi. Şöy-le ki, iki ufak piyesin temsili ummadı-ğımız derecede parlak bir netice vermiş olsa idi dahi, bunların, meselâ Ankara, İstanbul ve İzmir gibi üç büyücek şeh-rimizdeki halka gösterilmesi imkânsız kalacaktı. Çünkü bütün unsurlar, dev-şirme usulile bir araya getirilmiştir. Da-ha ikinci temsilden sonra okullu okulu-na; hoca, derslerinin başına; temsile iş-tirak eden bayanlar, baylar da, ev yahut iş güç sahibi insanlar olduğundan evle-rine ve işlerinin başına dönmek mecburi-yetinde kalmışlardır. Demek oluyor ki piyesler muvaffak olsa idi dahi, bütün emekler boşa gitmiş ve müzik davası or-tada yapayalnız orakılmış olacaktı.

Kaldı ki, iki genç kompozitör, yarın-dan itibaren derslerinin başına dönme-ğe mecbur kimselerdir. Kompozisyon -

İÇ DUYU

Yeni vapurlarımız

İstanbul, 29 (Telefon) — Vapur culuk şirketi yeni aldığı Güneysu adı konan (eski bulgarya) vapu-runun teslim muamelesi yarın bi-tirilecektir. Gemide yalnız kömür-le işletmek için bazı küçük tadi-lat yapılacaktır. Vapurculuk şir-ketinin aldığı ikinci vapurda (Compidolyo) da aynı tesisat ya-pılacaktır bu vapur Cenova'da tes-lim ve tesellüm edilecek ve on gü-ne kadar İstanbula getirilecektir. İki vapur ikinci kânunun on beşin-de çalıştırılmağa başlanacaktır.

Gazi köprüsü projesi gönderildi

Fransız köprüler mütehassısı Bay Biju tarafından yapılan İs-tanbuldaki Gazi köprüsü projesi-ne Bayındırlık Bakanlığınca gös-terilen değişiklikler yapılıp tasdik edilmek üzere tekrar Bayındırlık Bakanlığına gönderilmişti.

Bay Şükrü Ka

Çok hayırlı bir iş

emirler verdi

İstanbul, 29 (Telefon)

İşleri Bakanı Bay Şükrü

İstanbul'da 5000 okul ç

yemek verilmesi hakkın

rektifi şehirde büyük ve

bir tesir yapmıştır. Bugü

ahmer Cemiyetine, ismini

miyen mütekaid bir zat

sad için 50 lira vermiştir.

Bugün filarmon konser yok

Halkevi Başkanlığınd

Her pazar gecesi Riyas

hur filarmonik orkestrası

dan verilmekte olan kon

nız bugünkü pazar gecesi

rilmiyecektir.

SOYADI

Şekil - 27: Belge, "Bayönder-Taşbebek", Ulus Gazetesi, 30 Aralık 1934

Belge (1934), yazısının sonunda ulusal Türk müziğinin gelişimi için önerilerde bulunarak şöyle demiştir; "Bir buçuk ayda iki opera yazmak garabetine düşmeğe lüzum yoktu. Fakat her Türk evine yüz şarkılık bir şarkı kitabı sokmak ve çocuklarımızı şarkı söyler bir hale getirmek daha ilk adımda gereken bir iştir. Bir iş ki, hazırlığı bir iki yılda yapılsa, yüz

[52] Burhan Belge, "*Bayönder-Taşbebek*", Ulus Gazetesi 30 Aralık 1934

[53] a.g.e

şarkının yetişen çocuklara mal edilmesi ayrıca iki yıl sürer. Bir yandan da büyük müzik amaçlarına doğru ilerlememiz devam ededursun. Ama gene, bilgi ile ve metotla."[54]

1934 yılının diğer önemli bir gelişmesi ise Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin kurulmasıdır. 25 Haziran 1934 tarihli, 2541 sayılı bu kanun ile kurulması öngörülen akademinin amaçları şu şekilde belirtilmiştir;

> a) Memlekette modern ve ilmî esaslar dahilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak;
>
> b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek;
>
> c) Musiki muallimi yetiştirmektir.[55]

Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin hangi kurumlardan oluştuğu ise şu şekilde belirtilmiştir;

1. Musiki Muallim Mektebi,
2. Riyaseti Cumhur flârmonik orkestrası,
3. Temsil şubesi.[56]

1934 yılının diğer bir önemli gelişmesi de Lico Amar'ın Musiki İnkılâbı ile ilgili raporudur. "1934 yılında İstanbul'a gelip konserler vermiş olan Amar, Paris'e döndükten sonra, Türkiye'nin müzik yaşamında düşünülen devrim konusunda Ankara'ya bir rapor göndermiş ve bu raporunda Musiki Muallim Mektebinden söz ederek bir de konservatuvarın kurulması gerektiğini vurgulamıştır. 28 Ocak 1935'te Hindemith henüz Türkiye'ye gitme kararını kesinleştirmeden kendisine yazdığı bir mektupta; "Orada bir dünya kurulacak, bu görülmemiş bir fırsat" diyerek Hindemith'i Ankara'ya gitmeye yüreklendiren de gene Liko Amar'dır" (Okyay, 2013: 86). "Lico Amar, "Türkiye'de Müzik Eğitimi İnkılabı'na Dair Muhtıra" başlıklı raporunu hazırladı. Bu raporda "müzik kültürü eksik, tek yönlü müzikçi yetiştirme" yerine "her yönden aydınlanmış, çok ve çeşitli yönlü müzikçi yetiştirme"nin önemi vurgulandı" (Öztürk, 2009: 8).

1934 yılına kadar yapılan tartışmalar, çalışmalar ve toplantıların sonuçları 1935 yılına gelindiğinde ortaya çıkmaya başladığı ve bu tarihe kadar somut adımların atılmasında güçlüklerin yaşandığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında, 1935 yılındaki gelişmeler milli

[54] a.g.e
[55] www.tbmm.gov.tr (17.01.2015)
[56] www.tbmm.gov.tr (17.01.2015)

musiki oluşturma çabaları kapsamında, yurtdışından gelen uzmanların, müzik eğitimcilerin ve müzikologların milli musiki yolunda önemli katkıları olmuştur.

1935 yılında, Türkiye'deki müzik devriminin en önemli olaylarından birisi Paul Hindemith'in ülkemize gelişidir. Hindemith, Marx ve Amar'ın raporlarından sonra özellikle Musiki İnkılâbı'na önemli bir ivme kazandırmıştır. 1934 yılında yapılan müzik kongresinde Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüştürülmesi için, yurt dışından bir uzman getirilmesi görevi Cevat Dursunoğlu'na verilmişti. "Türkiye'nin Berlin Büyükelçiliği nezdindeki Bölge Öğrenci Müfettişi Cevat Dursunoğlu, uzun uğraşlardan sonra Hindemith'in izini buluyor ve kendisine hükümetinin, Ankara'da yeni kurulacak 'Yüksek Müzik Okulu'nun kuruluş çalışmalarında yetkili uzman olarak görev alma davetini iletiyordu" (Okyay, 2013: 90). Hindemith 27 Mart 1935'te[57] Berlin'de bir sözleşme imzalayarak bu daveti kabul etmiştir.

Halıcı, Hindemith'in Türkiye'ye davet ediliş amacını ve tarihini şu şekilde belirtmiştir; "musiki konservatuvarının teşkili ve Türkiye'de musiki kültürünün organizasyon işlerinde vekâletin müşaviri olarak tetkik ve çalışmalarda bulunarak bu işler hakkında mufassal bir rapor" sunmak üzere 6 Nisan 1935'te Türkiye'ye geldi" (Halıcı, 2009: 6-7). Dönemin Kültür Bakanı Abidin Özmen'in Hindemith ile ilgili olarak CHP'nin 4. Büyük Kurultayı'nda söylediklerini Ulus Gazetesi şöyle aktarmıştır; "Atatürk'ün Cumhuriyetin onuncu yılında verdiği direktifle, ar ve müzik için Kültür Bakanlığınca birçok tedbirler alındığını; İstanbul ar akademisinden yetişen mimarlarımızın güzel eserlerile kendilerini gösterdiklerini; Almanya'dan getirilen ünlü bir uzman orkestra ile müzik okulu üzerinde etüd yaptırıldığını; müzik öğretmen okulunun yalnız öğretmen değil, batı müziğini yurtta yayacak unsurlar da yetiştirdiğini söylemiştir" (Ulus 22 Mayıs 1935). Hindemith, Türkiye'deki çalışmalarını bu görüş doğrultusunda yapmış, Ankara, İstanbul ve İzmir'de yaptığı çalışmalar ve gözlemler neticesinde 'Türk Müzik Yaşamının Yapılanması İçin Öneriler' başlıklı bir raporu bakanlığa sunmuştur. Beş bölümden oluşan bu raporun birinci bölümünde, Türklerin müziğe karşı oldukça kabiliyetli olduğunu, planlı bir programla daha iyi sonuçlar alınabileceğini vurgulamış ve Türkiye'deki orkestralara değinmiştir;

> Ankara'daki orkestra bana Türkiye'deki müzik koşullarına dair bir fikir verdi. Yeterli eğitim almadıkları için bunu gösteremeyen çok yetenekli bir grup. Bireysel ve toplu olarak eğitim eksikleri olmasına rağmen ilk izlenim şaşırtıcı şekilde olumlu.
>
> Çok iyi bir orkestra şefinin eksikliği ne yazık ki sürekli kendini belli ediyor. Çalma disiplinleri yetersiz, belirsiz nüanslar ve birlikte çalma duygusu olmadan pis ve hissiz çalıyorlar. (Hindemith, 2013: 75)

[57] Okyay, 2013: 91.

Hindemith, bu bölümde orkestra şefinden, orkestra elemanlarına, konser programı tekliflerine, çalgılara ve konser salonlarının nasıl olması gerektiğine kadar ayrıntılı bir şekilde ifade etmiştir.

> Bir orkestranın tesir kudreti, her şeyden evvel içinde konser verilen mahalle bağlıdır. Ankara'da bulunan salonlardan biri (Musiki Mektebindeki) akustik itibariyle iyi olmakla beraber, küçüklüğünden dolayı fazla yüklü bir musiki icrasına kat'iyen müsait değildir. Diğeri ise (Halkevindeki) tam manasıyla bir tiyatro salonu olup, iyi bir akustikten tamamen mahrumdur. Bundan dolayı, kudret ve kabiliyet bakımından yetişecek olan orkestra için, pek yakın bir zamanda her nevi maksada elverişli bir konser salonu vücuda getirileceği ümidindeyim. (Hindemith, 1935a)[58]

Raporun ikinci bölümünde 'Yüksek Musiki Mektebi' başlığı altında, bir müzik okulunun nasıl olması gerektiğini bütün detaylarıyla belirtmiştir.

> Musiki Kurumu işleri arasında, yüksek bir musiki mektebi açmak tasavvuru kadar mühim bir şey olamaz. Ancak bu suretle yetişen bazı mühim istidatlarla [yeteneklerle] yüksek işler başarılabilir, sanat muvaffakiyetinin [başarısının], hatta musikiyi idrak [anlama] kabiliyetinin umumiyetle yükselmesi ise yalnız mekteple olur. Çünkü istikbalin [geleceğin] bütün bir musikişinas [müzisyen] camiasını yepyeni bir nesil ile yetiştirecek olan da yine mekteptir.
>
> Bugünkü vaziyet böyle bir tasavvurun tatbikine müsaittir [uygulanmasına elverişlidir]. Zira Musiki Muallim Mektebinin aynı şekilde muallim [öğretmen] yetiştirmesine artık lüzum kalmamıştır. Henüz musiki muallimi fazlalığı husule gelmeden [oluşmadan], bu müessese derhal küçültülmeli ve bazı tadilata tabi tutulmalıdır. Bu işe hemen başlamak çok doğru olur. Bu takdirde yeni mektebi halen mevcut olan binada açmalı ve Musiki Muallim Mektebini ise bu yeni teşekkülün bir seminarı haline getirmelidir. Bütün bu tahavvülât [dönüşümler] nihayet bir iki hafta zarfında sükûnetle yapılabilir. Ankara'da bazı mektepleri gezerken, devlet tarafından vatandaşların ilmî terbiyesine ne derece büyük bir basiretle ihtimam edildiğine [özen gösterildiğine] şahit oldum. Bu meyanda bütün tesisatiyle Avrupa'nın en iyi mektepleriyle hemayar [aynı düzeyde] numunelik [örnek] mektepler gördüm. Fakat bundan birkaç sene evvel Musiki Mektebi yapılırken tasarruf mu edilmiş, yoksa para yerinde mi sarfedilmemiş? Her halde bu bina şu sebeplerden maksada tamamen kâfi gelmemektedir:
>
> Çünkü bina müfit [yararlı] olacak bir tedrisata müsait değildir, Çünkü ders vesaiti [araçları] kâfi değildir, Çünkü müstakbel musiki muallimleri için çok mühim olan pedagoji ve tatbikat gibi iki ders yoktur, Çünkü muntazam bir ders programı mevcut değildir. Talebeye ileride kendisi için en lüzumlu olan şeyler noksan öğretilmekte ve buna mukabil birçok fuzuli şeyler tahmil edilmektedir [yüklenmektedir], Çünkü muallimlerin bir kısmı bu işlere elverişli değildir, Çünkü vasi salahiyeti haiz [geniş yetkilere sahip] ve sanat bakımından kuvvetli bir şef yoktur, Çünkü bir kısım istidatsız talebe diğerlerinin yetişmesine de mani olmaktadır.
>
> Mektep seminara tahvil edilirken bu mahzurların da bertaraf edilmesi lazımdır. (Hindemith, 1935b)[59]

[58] <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-a.html> (18.01.2015)
[59] <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-b.html> (18.01.2015)

Bu bölümün devamında, okulun teşkilat yapısını, derslerini, binasını ve sınavların yapılışına kadar detaylı bir şekilde açıklamış ve tekliflerde bulunmuştur.

Üçüncü bölümde, Türkiye'deki genel musiki hayatı ile ilgili teklifleri ve değerlendirmeleri yer almaktadır. Bu bölümde şu başlıklar altındaki konulara değinmiştir. "Opera Tiyatrosu, Konser Organizasyonu, Okullardaki Müzik Eğitimi, Halk Müziği, Askeri Müzik, Müzik Okulları ve Müzik Öğretmenleri, Yayınevi, Konser Salonu, Radyo, Engeller. [60]

Dördüncü bölümde ise İzmir ve İstanbul'daki müzik unsurlarına (okullardaki müzik müfredatı, korolar, bandolar vb.) değinmiş ve bu alanlardaki çalışmaların iyileştirilmesi için tekliflerde bulunmuştur. "İzmir'de ahvalin [durumun] büsbütün başka bir vaziyet arz etmesi [göstermesi], hiç olmazsa başlangıçta Ankara'ya nazaran [göre] ayrı bir kuruluş şeklini icap ettirmektedir. Burada her şeyden evvel halkı musikiye terbiye yolunda işe başlamalıdır. Böylelikle en tabii bir şekilde faaliyete geçilmiş olacağı gibi, pahalı denemelere mal olması muhtemel olan büyük ziyanlar da bertaraf edilmiş olur" (Hindemith, 1935c)[61]

Beşinci ve son bölümde ise "Türk Sanat Musikisinin Teşekkülü" (Hindemith, 1935d)[62] başlığı altında tespit ve tekliflerini sunmuştur. Hindemith, bu raporunda Türk musiki devrimi çerçevesinde, Türk müzik hayatını kapsamlı bir biçimde ele almıştır. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren, süregelen bütün tartışmalar fikirler ve üretilen eserlerin tahlillerinin yapıldığı bu rapor, Türk müzik tarihi açısından da çok önemli bir yere sahiptir. Öyle ki, başta Atatürk ve Gökalp olmak üzere, Cumhuriyetin kurucu kadroları ile aydınlarının, Türk müzik yaşantısı ne durumda? ve milli musikimiz nasıl olmalı? sorularının bütün cevapları bu raporda verilmiş gibidir. Nereden başlamalı? nasıl yapmalı? nasıl kurumsallaşmalı? sorularına cevap verebilen ve Cumhuriyetin müzik alanındaki resmi ideolojisini yansıtabilen bir rapor oluşu, kabul edilebilirlik derecesini arttırmıştır. Zira Hindemith de tıpkı Atatürk ve Gökalp gibi makamsal Türk musikisinin çokseslendirlmeye müsait olmadığını, Avrupa'nın da benzer bir süreçte halk müziğinden yararlandığını, Türkiye'de de halk müziği kaynaklı milli bir müzik oluşturulabileceğini ve bu doğrultuda yapılan çalışmaların isabetli olduğunu belirtmiştir.

1935 yılına kadar ortaya çıkarılan eserlerin niteliği hakkında da yorumlarını açıkça yapan Hindemith, şimdiye kadar ortaya konulan bestelerin, operaların ve orkestra konserlerinin çok iyi olmamasına karşın bir hazırlık evresi oluşturduğunu memnuniyet verici bulmuştur.

[60]HINDEMITH, Paul (2013), "Hindemith Raporları - 1935/1936/1937", Yayına Hazırlayan, Şefik Kahramankaptan, (çev. Elif Damla Yavuz), Ankara, SCA Müzik Vakfı Yayınları.

[61]<http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-d.html> (18.01.2015)

[62]<http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-e.html> (18.01.2015)

Ayrıca raporunda halkın müzik alanında eğitilmesinin ve batılı bir müzik kültürünün aşılanmasının gerekliliğini vurgulamıştır. Hindemith, Arap tesirindeki Türk müziğinin kurtuluşunu, ancak halk müziği motiflerinden yola çıkarak, çoksesli eserler meydana getirmekten geçtiğini belirtmiştir. Bunlara ek olarak yabancı uzman ve müzisyelerin de Türkiye'ye davet edilmesini teklif etmiştir. Hindemith'in bütün tespit ve teklifleri yeni Cumhuriyetin müzik alanındaki resmi söylemleriyle birebir örtüştüğünden resmi makamlarca kabul görmüştür. Ayrıca Hindemith'in "çalışmalarının merkezi, önerileriyle kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı'dır. Hindemith daha sonra 1936 ve 1937 yıllarında da birer tane devam niteliğine raporlar sunmuştur" (Güdek, 2014: 640).

Hindemith, raporunu sunduktan sonra Almanya' geri dönmüş fakat çalışmalarına ve milli musikimizin ilerlemesine katkıda bulunmaya oradan devam etmiştir. Oransay, bununla ilgili olarak şunları belirtmiştir;

> Hindemith geri döndü (16 Mayıs), önerilerinin gerçekleştirilmesini gözetecek Alman sanatçıları seçip önermeye başladı, yazdığı bir bitide (Ağustos) verilecek görevin niteliğini sordu (Okulu mu çevireceğim?, Orkestrayı mı yöneteceğim?, Yoksa ikisini birlikde mi?, Bağdama dersi verecek miyim? Raporumdaki önerilerin uygulanmasını gözetecek miyim) ve halkın eline küğ betikleri verebilmek için Türk bağdarların[63] çalışmasını, İzmir'de bir küğ okulu kurulmasını, İstanbul Konservatuvarı'nın iyileştirilmesini önerdi. Hindemith'in seçdiği öğretmenlerden ilk olarak Prof. Lohmann ile Frl. Preetorius[64] Ankara'ya vardı. (Oransay, 1985: 122-123)

1935 yılında Hindemith'in yazdığı bu raporun bir benzeri de Hermann Von Schmeidel tarafından yazılmıştır.

> Schmeidel sunmuş olduğu raporunda, kendisinden önce rapor sunan Hindemith'in musiki muallim mektebi ve yüksek musiki mektebinin kurulmasına ilişkin fikir ve önerilerine katıldığına vurgu yapmıştır. Hindemith'in fikir ve önerilerine ek olarak, dans sanatına dair eksikliklerin olduğunu söylemiş ve bunun için dans eğitiminin opera ve tiyatro sınıflarıyla birlikte olması gerektiğini savunmuştur. Türklerin derin eserlerden ziyade süslü ve görsel eserleri daha sevdiklerini ama bu türlerin daha çok yaşlı olan nesle hitap ettiğini, Türk gençlerinin yeni ve modern bir musiki terbiyesini kabul etme yolunda olduğunu belirtmiştir. (Güdek, 2014: 647)

1935 yılına ait diğer gelişmelerden bazılarını da belirtmekte fayda vardır. Oransay'dan öğrendiğimize göre, Türk sanat yaşantısını kalkındırmak isteyen Rus sanatçılar da ülkemize gelmişlerdir.

---

[63] bağdar: besteci

[64] Altar, Preatorius'un faaliyetlerini şu şekilde açıklamıştır; " . . . yıllarca Weimar'da başarılı hizmetler görmüş olan Generalmusikdirektor Dr. Ernst Praetorius'u, ön planda Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı reorganize etmek, orkestrayı yönetmek ve Devlet Konservatuvarı'nda ders vermek" (Okyay, 1990: 67).

> Türk küğ yaşamının kalkındırılması görevini üstlenmek isteyen SSCB en seçkin sanatçılarından oluşturduğu bir kümeyle Ankara, İzmir ve İstanbul'da dört hafta kadar süren bir gövde gösterisi yapdı, aralarında Moskova Büyük Akademik Devlet Tiyatrosu'nun («Bolşoy») orkestra yönetkeni Leon Steinberg, bağdar Dimitri Şostakoviç, bas Piragof, ortasopran Maksakova, sopran Barsova, tenor Jadan, bariton Nartsof ile balet sanatçıları Messerer ve Dudinskaya'nın bulunduğu ilk küme Moskova Bolşoy'unun 2. müdürü Arkanof yönetiminde Ankara'ya geldi (14 Nisan), arkalarından kemancı David Oystrah ile Lef Oborin de yetişdi ve yoğun bir dinleti ve gösteri etkinliğine başladılar, bunların bir bölümü radyolardan yayınlandı. (Oransay, 1985: 124)

1935 yılının diğer gelişmelerini de şöyle özetleyebiliriz; Ankara'da Bakanlığa bağlı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuş, Genel Müdürlüğe Cevat Dursunoğlu ve Şube müdürlüğüne de Cevat Memduh Altar getirilmiştir.[65] . Atatürk, TBMM Beşinci Dönem 1. Toplanma Yılı açılış konuşmasında (1 Kasım 1935) "Ulusal müziğimizi, modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına, bu yıl daha çok emek verilecektir" (Tarman, 2013: 180), diyerek müzik devrimi konusundaki kararlılığını vurgulamıştır.

1935 yılında, Türk besteciler tarafından yazılan eserlerden bazılarını, Oransay şu şekilde vermiştir; "Cemal Reşit Rey Renk adlı piyano konçertosunun Viyana'daki Ravag Radyosu'nca yayınında piyano partını çaldı (3 Nisan), Saz-Caz operetini, Yaylı dördülünü, Sırdaş'ı (Initiation) yazdı; Ferid Alnar'ın yeni bitirdiği Prelüd ve İki Dans Viyana'da seslendirildi, ayrıca Sekiz Piyano Parçası'nı yazıp H. S. Arel'e armağanladı, Adnan Saygun keman ile piyano için op. 12 Sonat'ını yazdı" (Oransay, 123-124).

1936 yılında da Hindemith'in Türkiye'deki çalışmaları ve raporları devam etmiştir. Hindemith, "1936 yılı raporunda orkestranın sanatsal durumu ve yönetimine dair fazlaca bir eleştiriye rastlanmaz. Hindemith bu raporda, gerek orkestra içinde, gerek konservatuvarda, gerekse kamuya açık diğer alanlarda meydana gelen insan ilişkilerine dair sorunlar üzerinde durmuştur" (Güdek, 2014: 646). Hindemith'in Türkiye'deki çalışmaları ve raporları doğrultusunda;

> Musiki Muallim Mektebi'nin yalnızca müzik öğretmeni müzik öğretmeni yetiştirmekten başka hiçbir işe yaramayacağını ve esas amaca tam olarak hizmet edemediği için, bu okulun bir an önce konservatuvara dönüştürülmesini önemle vurgulamıştır. Bunun gerekçesini ise şöyle açıklamaktadır:
>
> *"Şimdilik bina, verimli bir çalışma için elverişli değildir. Geleceğin sanatçıları için düzenli bir ders programı bulunmamaktadır. Bir kısım öğretmenler ise, ihtiyacı karşılayacak nitelikte değildir. Alınan öğrencilerin pek çoğu yeteneksizdirler. Bunlar, diğer yetenekli öğrencilerin çalışmalarına engel*

[65] Okyay, E. (2013), "Ankara Devlet Konservatuvarı'na Armağan", Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, s. 92)

> *olmaktadır. Bunun için şu andaki öğrencilerin bir sınavdan geçirilerek, başarısız olanların okulla ilişiklerinin kesilmelerini ve eğitimin de Avrupa'dan getirilecek öğretmenlerle sürdürülmesi tavsiye olunur."* (Alaner, 2014a: 721)

Hindemith'in bu tavsiyesi doğrultusunda, 6-12 Mayıs 1936 tarihinde MMM[66] öğrencileri bir sınavla sınanmıştır. Hindemith, 25 Mayıs 1936 tarihli 'Sınavlar Hakkında Rapor' başlığı ile bu sınavı değerlendirmiştir. Bu raporda göre şunları belirtmiştir:

> 6-12 Mayıs tarihleri arasında öğretmen eğitim kurumundaki bütün öğrenciler çalgı dersleri ve şan bilgilerine dair sınandılar. Sınav komisyonu Müdür Rauf Bey (Yener), Necil Kâzım, Zuckmayer, Dr. Praetorius ve benden oluşuyordu. Tarafımdan önerilen yeni düzene göre her öğretmen, diğer öğretmenler olmadan öğrencisini takdim etti; böylece bu zamana kadar enstitünün yapısında öğrencileri tahrike yönelten öğretmenler arasındaki alışılagelmiş kıskançlıkların önüne geçildi. Derecelendirme 5-1 arası yapıldı, sadece mezun olan 6. sınıflar için, hizmetine girecekleri kurumlarda resmi bir yeniden yapılanmadan önce yanıltıcı sürprizlere sebebiyet vermemek için bugüne kadarki elverişli olmayan 10-1 arası numaralandırma uygulandı. Sınav sonuçları, öğrencilere bildirilmedi.
>
> Yıllardır uygulanan sistemsiz eğitimin sonuçları, tüm çıplaklığıyla görüldü. Açıkça belli olduğu gibi öğretmenlerin, ne yeterli deneyimi ne de öğrencilerin anlaşılır fakat makul olmayan isteklerini dizginleyecek yeterli otoritesi olmadığından öğrencilerin tamamına yakını fazla zor parça çaldılar. Teknik açıdan en mütevazı istekleri bile yerine getiremiyorlardı, notadan çalma ve beraber çalmadan kesinlikle haberleri yoktu ve müzik alanında sergilenenler birkaç istisna dışında yetersizdi. (Hindemith, 2013: 190)

Hindemith'in yazdıklarına baktığımızda, aslında öğrencileri sınarken, aynı zamanda MMM'ndeki öğretmenleri de sınayıp değerlendirdiğini raporun devamında görmek mümkündür.[67]

Hindemith'in yönettiği bu sınav ve yazdığı raporları doğrultusunda 1936 "Çağdaş ve Batılı anlamda besteci ve seslendirici/yorumcu sanatçılar yetiştirmek amacıyla Ankara Devlet Konservatuvarı kuruldu (1936)" (Uçan, 1996: 106).

Hindemith, ayrıca deneyimsiz bulduğu Türk öğretmenlerin yerine, Avrupa'dan uzmanların getirilmesi için de katkı sağlamıştır.

> Hindemith'in, Riyaset-i Cumhur Filârmoni Orkestrası ve Ankara Konservatuvarı için önerdiği yabancı uzman öğretmen ve çalıcı müzikçilerin sayısı 20 kadardır. Bunların hemen hepsi Ankara'ya gelmişlerdir. Bunlar arasında öne çıkan;

[66] Musiki Muallim Mektebi

[67] Hindemith'in 1935, 1936 ve 1937'de yazdığı rapor ve mektupların tamamı için bakınız: Hindemith, Paul, (2013). *Hindemith Raporları - 1935/1936/1937*, Yayına Hazırlayan: Şefik Kahramankaptan, Çeviri: Elif Damla Yavuz, Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.

> Dr. Ernst Praetorius (orkestra şefi ve şeflik öğretmeni),
>
> Carl Ebert (tiyatro ve opera bölümü rejisörü ve reji öğretmeni),
>
> Eduard Zuckmayer (konser piyanisti ve müzik eğitimi uzmanı),
>
> Lico (Liko) Amar (keman virtüozu, keman ve oda müziği öğretmeni),
>
> David Zirkin (viyolonsel virtüozu ve öğretmen),
>
> Prof. Lohmann (ses eğitimcisi),
>
> Friedel Böhm (ses eğitimcisi),
>
> H. Ervin Hey (ses eğitimcisi) ve daha sonraki yıllarda kadroya katılan Elvira Hidalgo (ses ve opera eğitimcisi) gibi isimler, herbiri kendi alanlarında tanınmış uzman sanatçılardır. (Okyay, 2013: 101)

Hindemith'in önerdiği bütün bu yabancı uzman ve müzik eğitimcileri, Ankara Devlet Konservatuvarı ve Türk müziğinin gelişimine büyük katkılar sunmuş ve öğrenciler yetiştirmişlerdir.

Ayrıca Hindemith, raporlarında özellikle Türk halk müziğine önem verdiğini belirtmiştir. Halk şarkılarının armonize edilmesini tavsiye eden Hindemith, Türkiye'de ulusal çoksesli sanat müziğinin, halk müziğine önem verilmesi ile gelişeceğini vurgulamıştır. Bu konu ile ilgili olarak "Yükselmeyi amaçlayan bir müzik kültürünün doğal yolu, halk kaynaklı müziğin gelişmesiyle sanat müziğine gider" (Hindemith, 2013: 124), diyerek konunun önemini belirtmektedir.

1936 yılının en önemli gelişmelerinden birisi de Macar müzikolog Bèla Victor Jànos Bartòk'un Türkiye'ye gelişidir. Aynı zamanda besteci, piyanist, akademisyen ve müzikolog olan Bartòk, kendi ülkesiyle birlikte başka ülkelerde de halk ezgilerini araştırmış ve derlemeler yapmıştır. Ayan (2011), Bartòk'un ülkemize gelişini iki nedene bağlamıştır:

> Bartòk'un yolunu Budapeşte'den Osmaniye'ye düşüren görüş Ankara'dan çıkmış, zamanla şekillenmiştir. İki konu üzerinde durmak gerekir: Bunlardan birisi Türk-Macar akrabalığı, diğeri Cumhuriyet dönemi Türk müzik politikasıdır. Atatürk'ün 1931-32 yıllarında Türk Dil ve Türk Tarih kurumlarının kurulmasına ön ayak olduktan sonra, bu konuda gençlerin yetiştirilmesi için Ankara Üniversitesi Dil ve Tatih-Coğrafya Fakültesi'ni açtırdığı bilinmektedir. İşte bu genel anlayış içinde özellikle Macar dilini ve kültürünü araştırıp öğreten Hungaroloji bölümü kurulmuştur. Bölüm başkanı olan Türkolog Prof. Làszlò Ràsonyi Eski Macar müziği ile Eski Türk müziğinin ortak yanları olup olmadığını düşünmektedir. Çok genel ifade ile pentatonik yapı konusu. Bàrtok da bu konudan uzak düşünen birisi değildir. Ama elinde fikir yürütecek malzemesi olmadığı gibi tek başına böyle bir çalışmaya çıkacak maddi olanak da yoktur. Türkiye'ye gelip hem konferans verme hem de türkü derleme konusunu Prof. Làszlò Ràsonyi ile yazışırlar. Yazışmalar 1935 sonunda başlamıştır. Zamanla program içeriği, maddi konular ve ses kayıt için gerekli teknik donanım halledildikten sonra Halkevleri'nin davetlisi olarak Türkiye'ye gelmiştir.

> Diğer konu, o zamanlar Türk müzik politikasının belirlenmesinde Alman besteci Hindemith ile Macar besteci Bartòk özelinde somutlaşan Alman ve Macar ekollerinden birinin tercihi meselesidir. Sonunda Alman ekolü benimsenir ve Hindemith, Türkiye'ye bu amaçla gelir. Bartòk bu konuda, Hindemith'in de dostu olduğu için, bir tartışma ve rekabete girmez ve girilmesini de istemez. (Ayan, 2011: 3)

Bartòk, Türk halk müziğinde pentatonik yapı ile ilgili şu görüşünü belirtmiştir.

> [. . .] Bu işe koyulduğumuz zaman [. . .] pentatonik üslubun kuzey Asyalı Türkî halklara dayandığına inanıyorduk. [. . .] Çeremiş şarkılarının çeşitlemeleri olan Macar ezgilerinin yanı sıra, Kazan civarında kuzey Türklerinin ezgilerinden türeyen Macar ezgileri de bulduk. Kısa bir süre önce de Mahmut Ragıp Kösemihal'in [Gazimihal] bir kitabı geçti elime: *Türk Halk Musikilerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*. Orada bu üslupta birkaç ezgi buldum. [. . .] Bu tür bütün ezgilerin bir kaynaktan çıktığı, bu kaynağın da eski kuzey orta Asya Türk musıki kültürü olduğu apaçıktır. (Sipos, 2009: 17)

Bartòk'un savunduğu, Türk müziğindeki pentatonik yapı ile ilgili olarak Saygun'da benzer görüşlere sahiptir. 1936 yılında 'Türk Halk Musikîsinde Pentatonism' başlığıyla bir makale yayınlamıştır. Bu makalede bazı türkülerin analizlerini de yaparak pentonik yapısını ortaya koymuştur. Ayrıca Türk Tarih Tezi kapsamında Türklerin ana yurdunun Orta Asya olduğunu ve oradan dünyaya yayıldığının kanıtlarından biri olarak Türk halk müziğinin pentatonik yapısı üzerine, 1934 yılında Türk Tarih Kurumu'na bir rapor sunmuştur. Bu raporda şunları belirtmiştir;

> İki yıl önce hazırlayıp Tarih Kurumu'na vermiş olduğum bir raporumda da söylediğim gibi:
>
> 1- Pentatonism beşeriyetin musıkî yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle ırkî bir hususiyeti vardır.
>
> 2- Pentatonism: Türk'ün musıkîdeki damgasıdır.
>
> 3- Pentatonism nerede varsa:
>
> a) Orada oturanlar Türk'türler;
>
> b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.
>
> 4- Pentatonismin ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya'dır.
>
> 5- Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.
>
> 6- Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir. (Saygun, 1936: 6)

Saygun'un da ifadesinden anlaşılacağı üzere Türk Tarih Tezi çerçevesinde müziğe düşen görev de Türk müziğinin pentatonik yapısı itibariyle, Orta Asya kaynaklı olduğu görüşünü ortaya koymaktır. Aynı zamanda tarihçilerimizin ortaya koydukları Türklerin ana va-

tanı Orta Asya'dır savlarını desteklemektedir. Bartòk da pentatonizm ile ilgili düşüncelerini araştırmak ve Macar halk müzikleri ile karşılaştırmak için Türkiye'de çalışmalar yapmak istemiştir.

Bu düşünce ile ülkemize gelen Bartòk, "2 Kasım 1936 günü İstanbul'a ulaşmıştır. İstanbul Konservatuvarı (Darülelhan) müzik arşivinde o zamana kadar yapılan türkü derlemelerine bakar" (Ayan, 2011: 4). Bu incelemesinden sonra, ülkemizde bir dizi konser ve konferanslar veren besteci bir de derleme gezisine çıkmıştır. "Aslında çok dile getirilmese de Bartòk, Ankara'da 15-16 Kasım 1936 tarihlerinde Ankaralı kadın ve erkeklerden bazı türküler derlemiş ve 18 Kasım 1936 gecesi Bèla Bartòk Adana'ya yola çıkmıştır. Yanında türkü söyleyenlere soru sormak ve türkülerin sözlerini kayıt etmek amacıyla Halkevleri'nin görevlendirdiği Ahmet Adnan Saygun, yerel ezgilerin nasıl derlendiğini görmek için Milli Eğitim Bakanlığı'nın görevlendirdiği Konservatuvar öğretmenlerinden Necil Kazım Akses ve Ulvi Cemal Erkin bulunmaktadır" (Ayan, 2011: 3-4). Bu derleme gezisinden sonra ülkesine dönen Bartòk, burada yaptığı çalışmalarını anlattığı 'Bèla Bartòk's Folk Music Research in Turkey' adıyla bir eserini Macaristan'da yayınlanmıştır. "Bartòk'un bu araştırması Türk-Macar kardeşliğini mutlak bir şekilde ispatlamasa Macar Bilimler Akademisi büyük Türk Dünyası halk ezgileri arşivine yaklaşık 100'den fazla ses kaydı kazandırmıştır" (Ayan, 2011: 6).

Bartòk ayrıca, ülkemizde yaptığı çalışmalardan sonra bir de rapor yazmıştır.

> Bartòk; 'Bir halk müziği arşivi kurulması hakkında öneriler' adını taşıyan raporunda, kurulacak bu arşivin Türk müziği bakımından olduğu kadar, uluslararası açıdan da önemli olduğunu söyledikten sonra, arşivin amacını şöyle belirtmişti:
>
> a) Köylü müziklerini yerinde ve yöresinde, bizzat köyde mekanik araçlarla derleyip plâklara almak ve bunları korumak,
>
> b) Alınan parçaları mümkün olduğu kadar tam olarak notaya geçirmek,
>
> c) Bu dağarı sistematik bir yöntemle düzenlemek, arşivlemek ve
>
> d) Düzenlenen bu dağarı yayınlamak. (Okyay, 2013: 144)

Bartok, Macaristan'a döndükten sonra da derleme gezisine birlikte çıktığı Saygun ile yazışmış ve Türkiye'ye gelme isteğinden bahsetmiştir. Fakat Saygun'un bütün çabalarına karşın Bartòk'un Türkiye'ye gelip yerleşmesi ile ilgili bir cevap alamamıştır. Bartòk'un Türkiye'ye gelmek istemesiyle ilgili olarak Oransay, şu bilgiyi vermektedir; "Türkiye'ye yerleşme eğilimi gösterdiyse de Alman Büyükelçiliği'nin etkinliğiyle bu düşüncesini gerçekleştiremedi" (Oransay, 1985: 125).

Bartòk'un ülkemizdeki çalışmaları ile ilgili yazdığı raporu, Hindemith'de okumuştur. 1937'de yazdığı bir raporunda bu konuyla ilgili olarak şunları belirtmiştir: "Bay Bèla Bartòk'un bir plak arşivi kurulması ve çalışmasına yönelik önerilerini okudum. Bu öneriler, folklorik müzik araştırmacısının mükemmel bir temsilcisinden bekleneceği gibi Türk müzik etnografisinin özel sorunlarına zekice bir girişi ve zengin deneyimi göstermektedir. Oradaki müzik şartlarına dair bilgim, diğer taraftan mekanik-akustik ses kaydı alanındaki deneyimlerim, bana Bay Bartòk'un önerilerinin bazı açılardan genişletme ve düzeltmeye ihtiyaç olduğunu gösteriyor."[68]

Hindemith bu konudaki bilgi ve tecrübesini raporunda anlatmış ve hatta Bartòk'un derlemelerde kullanılması için önerdiği fonograf'ın yetersiz bir cihaz olduğunu şu cümlelerle açıklamıştır;

> "Halk şarkılarının fonografik kaydı için önerilen küçük Edison cihazını yetersiz buluyorum. Bu cihaz, küçük çevrelerde faydalı, bu yüzden de kaydın yapılacağı bölgede, yerleşme alanında ve yardımcı güçlerde şarta bağlı bir bağamsızlık sunuyor; balta girmemiş ormanlarda, çöllerde ve benzeri yetersiz bölgelerde hâla kullanılan tek kayıt cihazıdır. Ancak elde edilen ses o kadar kötüdür ki, en güzel insan sesi bile karga ötüşü gibi duyulabilir, balmumu silindirler çok naziktir ve sadece dikkatli bir kullanımla uzun ömürlü olurlar. (Hindemith, 2013: 221)

1936 yılının en önemli gelişmelerinden birisi de radyolardan Türk müziği yasağının kaldırılmasıdır. "Posta Telgraf ve Telefon Umum Müdürlüğü ile yapdığı 10 yıllık sözleşmenin sona ermesi ve yenilenmesinin hükümetce uygun görülmesi üzerine Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nin elindeki İstanbul ve Ankara vericileri devlete geçdi (5 Eylül), Ankara Radyosu müdürlüğüne Veli Kanık atandı ve iki yıla yakın süredir uygulanan yasak kaldırılarak türkülerin yanısıra şarkı ve oyun havaları da yayınlanmaya başlandı (6 Eylül)" (Oransay, 1985: 125).

Ayas, bu konuyla ilgili olarak şunları söylemiştir; "1936'da radyo yasağının kalkmasından sonra Batı müziği kurumlarının desteklenmesi, halk müziği örneklerinin derlenmesi ve Batı tekniği üzerine bir "milli musiki" yaratılması çabaları devam etse de, "eski musikinin" toplum hayatından dışlanması eğilimi gitgide zayıflayacaktır. Resmi görüş her zaman Batı müziğinden yana olmakla birlikte geleneksel müziğin alanı gitgide genişleyecektir" (Ayas, 2014: 132).

1936 yılı Türkiye'de müzik alanında oldukça yoğun ve somut adımların atılabildiği,

[68]Hindemith'in 1935, 1936 ve 1937'de yazdığı rapor ve mektupların tamamı için bakınız: Hindemith, Paul, (2013). *Hindemith Raporları - 1935/1936/1937*, Yayına Hazırlayan: Şefik Kahramankaptan, Çeviri: Elif Damla Yavuz, Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.

müzik alanında kurumsallaşma çalışmalarının arttığı, devletin, müzik kurumları bazında yabancı uzmanların görüşleri doğrultusunda sistematik ve programlı bir gelişme devresine girdiği söylenebilir. Bunun yanında Türk bestecilerin de eserler meydana getirmeye devam ettiğini söylemek mümkündür. Bu eserlerden bazılarını Oransay şu şekilde belirtmiştir; "C.R. Rey Maskara operetiyle Kral Lear ve Macbeth için sahne küğlerini, Piyano Sonatı'nı, Yunus Emre'nin koşukları üzerine eşliksiz 2 kadın korosunu, U. C. Erkin Yaylı Dördül'ünü, A. A. Saygun op. 14 Orkestra Ardışı'nı, N. K. Akses piyano için Minyatürler'ini (ekim) bitirdi, Papajorjiu Minyatürler'i hemen yayınladı" (Oransay, 1985: 126).

Türkiye'de müzik devrimi çerçevesinde bahsettiğimiz bütün bu gelişmeleri yakından takip eden Atatürk, 1 Kasım 1936'da TBMM Beşinci Dönem 2. Toplanma Yılı Açış konuşmasında şunları söylemiştir; "Güzel sanatlara da ilginizi yeniden canlandırmak isterim. Ankara'da bir Konservatuvar ve Tiyatro Akademisi kurulmakta olduğunu söylemek benim için bir mutluluktur. Güzel sanatların her dalı için TBMM'nin göstereceği ilgi ve emek, milletin insani ve medeni hayatı ve çalışkanlık veriminin artması için çok etkilidir" (Tarman, 2013: 181-182).

1937 yılında Hindemith, ülkemize tekrar gelmiş, 3. ve 4. sözleşmelerini imzalayarak çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Oransay bu konuyu şu şekilde aktarmıştır; "Paul Hindemith 3. sözleşmesi (imzalanışı 19 Ocak) uyarınca 20 gün (1-20 Şubat), 4. ve son sözleşmesi (imzalanışı 11 Ağustos uyarınca 50 gün (4 Ekim - 24 Kasım) gelerek başlanmış çalışmaları gözetip ortaya yeni çıkan sorunlara ilişkin görüşlerini raporlarında dile getirdi, Özellikle Halil Onayman'ın başçekmesiyle orkestrada başlıyan başkaldırma onu üzdü" (Oransay, 1985: 126). Hidemith'in 1937'de yazdığı bu raporun[69] başlıkları şu şekildedir;

> Orkestranın Bugünkü Durumu,
>
> Halil Olayı, Halk Müziği ve Plak Arşivi,
>
> Koronun Kurulması, Necil Kâzım Akses'in Piyano Sonatı ve Flüt - Piyano Sonatı - (Türk Kompozisyonu Üzerine-Genel),
>
> Yeniden Veli Bey'in Askeri Orkestrası,
>
> Müzik Okulu İçin Planlar. (Hindemith, 2013: 212)

Hindemith'in bu raporundaki halk müziği derlemeleri ile ilgili görüşleri resmi kurumlarca kabul görmüştür. Bunun sonucu olarak 1937 yılında halk müziği derleme çalışmalarının

[69]Hindemith'in 1935, 1936 ve 1937'de yazdığı raporların ve Türk bürokratlarla yaptığı yazışmaların ayrıntıları için bakınız: Hindemith, Paul, (2013). *Hindemith Raporları - 1935/1936/1937*, Yayına Hazırlayan: Şefik Kahramankaptan, Çeviri: Elif Damla Yavuz, Ankara: SCA Müzik Vakfı Yayınları.

devam ettiğini söylemek mümkündür. Zira bu konuda tecrübeli ve uzman bir ekip 1937 yılında halk müziği derleme çalışmaları için bir buçuk aylık bir gezi düzenlemiştir. Bu gezi ile ilgili olarak Akkaş (2015) şunları aktarmıştır; "1936 yılından sonra ilk gezi 1937 yılında Sivas, Elazığ, Erzincan, Erzurum, Gümüşhane, Trabzon ve Rize illerine yapılmış ve birbuçuk ay sürmüştür. Toplamda 588 türkü derlenen bu geziye Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Arif Etikan gibi isimler katılmıştır" (Akkaş, 2015: 130). Uçan, bu gezi ile ilgili olarak, " . . . ülkede bilimsel yöntemle yürütülen en büyük ve en geniş kapsamlı halk ezgileri derleme çalışması . . . " (Uçan, 2000: 85), değerlendirmesini yapmıştır. Bu derleme çalışmalarını önemli yapan diğer bir görüş ise Altar tarafından dile getirilmiştir. Altar, şunları belirtmiştir;

> Çok sesli çağdaş Türk sanat müziğine ve ulusal Türk operasına katkıda bulunacak etnik ve folklorik kaynaklardan özellikle yararlanmaları gerektiğine göre, bu konuyu daha başlangıçta önemle göz önüne almış bulunan Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, Anadolu'nun hemen her yerinde yıllar boyu yapılmış derlemelerden elde edilen halk şarkıları ve halk oyunlarıyla, devlet konservatuvarının içinde bir folklor arşivi meydana getirilmiş ve bu arşivin organize edilmesine: rahmetli Halil Bedi Yönetken, Adnan Saygun ve rahmetli Muzaffer Sarısözen'in büyük ölçüde emekleri geçmiştir. (Altar, 1989: 285-286)

Balkılıç, bu arşivin temel işlevini Gökyay'dan şu şekilde aktarmıştır;

> İlmi usullerle derlenen halk musikisine ait eserlerin tasnifi ve fişlerinin tanzimi, halk musikisine ait yerli ve yabancı neşriyettan mürekkep bir kütüphane tanzimi, halk oyunlarının ve oyun kıyafetlerinin fotoğraf ve filmle tesbiti, halk sazlarının muhtelif nevilerine ve halk kıyafetleri ait kolleksiyonunun tanzimi, halk musikisine ait neşriyet yapılması [Gökyay, 1941: 13-15]. (Balkılıç, 2009: 95)

Bartòk ve Hindemith'in tavsiye ve görüşleri doğrultusunda kurulan arşiv Türk halk müziği alanında son derece önemli bir gelişme olmuştur.

1938 yılında Atatürk milli müzik ile ilgili olan düşüncelerini Kemal Ünal'a yazdırmıştır. Ünal, yazısında Atatürk'ün yeni Türk musikisine verdiği istikameti şu şekilde vermiştir; "Garb kültürünün teknik kaidelerine uymak" (Ünal, Ulus Gazetesi 8 Ocak 1938: 1). Ünal bu yazısında Musiki İnkılâbı'nın amacı ve durumu konusundaki durumu da şu şekilde belirlemiştir; "Genç musiki elemanlarımız bu direktife göre yetişmektedir. Garb tekniğine uygun Türk musikisini yaratacak hazırlık, oldukça ilerlemiştir. Falih Rıfkı Atay'ın güzel tabiriyle şimdiki halde "yeni Türk musikisi kendi seslerini buluncaya kadar" "kulakları ve zevkleri garb musikisine alıştırma" ve "ona ısınma" devrini geçiriyoruz. Bu devrede memleket birçok fırsatlarla garb eserlerini dinlemektedir" (Ünal, Ulus Gazetesi 8 Ocak 1938: 1).

Ünal'ın bu yazısı aslında, 1938 yılına gelindiğinde bu zamana kadar gelişen bütün müziksel değişim/dönüşüm, yasaklamalar, müzik kurumları, konserler, yurt dışından getirilen yabancı uzmanlar, devletin müziğe müdahaleleri, milli müzik yaratma çabaları ile halk müziği derlemeleri ve Türk bestecilerin bu değişim/dönüşüm içerisindeki görevlerini özetlemektedir. Öyle ki çalışmamızın 'Erken Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları' başlığı altında ayrıntılı olarak incelediğimiz ve irdelediğimiz bütün gelişmeler Ünal'ın haklılığını ortaya koymaktadır. Gerçekten de 1938 yılı itibariyle hala müzik devrimi gerçekleşememiş ve hazırlıklarını tamamlayamamıştır. Ünal, yazısının son kısmında Atatürk'ün direktifinin bir gün gerçekleşeceğini ve Türk bestecilerin 'yüzümüzü ağartacak musikiyi' yaratacaklarını düşünmektedir.

Musiki İnkılâbı, Erken Cumhuriyet döneminin resmi kültür ve müzik politikalarını savunanların, ileri sürdükleri görüşler doğrultusunda ilerlemiştir. Buna göre Osmanlı müziği ötekileştirilerek ve Şark kültürü ile eşleştirilerek dışlanmış, gericiliğin ve çağ dışılığın sembolü haline getirilmiş, halk müziği milli müziğin kaynağı olarak görülerek toplanmaya ve işlenmeye çalışılmıştır. Batı müziği ise medeniyetin, ilmin, fennin ve aydınlığın temsilcisi olarak görülmüştür. Resmi ideolojinin, diğer bir söylev olarak 'Kemalist İdeoloji'nin müzik alanında ulaşmak istediği hedefi şu şekilde özetleyebiliriz; yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde, özünü halk melodilerinden alan, Türk'e ait fakat Osmanlı ve Şark ile bağları bulunmayan, bunun yanı sıra Batı'nın tekniğinden faydalanan ve çağdaş medeniyetin diğer ulusları gibi halk ezgilerine dayanan, yeni, medeni ve milli Türk halkının, bütün katmanlarında kabul gören, çağdaş ve milli bir müzik yaratmak. İşte Musiki İnkılâbı bu görüş doğrultusunda şekillendirilmiştir.

Fakat Atatürk'ün de ifade ettiği gibi inkılâplar içerisinde en güç olanı Musiki İnkılâbı olarak görülmüştür. Irmak (1988), bu konuda Atatürk'ün görüşlerini şu şekilde aktarmış ve yorumlamıştır;

> Bir özgür fikir karargâhı olan Ata'nın sofrasında bulunduğum akşamların birisindeydi. Atatürk, alışılmış şekilde, sorular ve problemler ortaya atıyor, özgür bir tartışma havası içinde geniş çaplı bir fikir alışverişi oluyordu. Akşamın ilerlemiş bir saatinde birdenbire en enteresan sorularından birisini bize yöneltti. Bu soru şuydu: "İnkılâplarımızın en gücü hangisidir?" doğrusu böyle bir soruya muhatap olabileceğimizi düşünmemiştik. Kafamın içinde türlü düşünceler kaynaşmaya başlamıştı. Aklıma ilk gelen cevap, en zor inkılâbın "lâiklik inkılâbı" oluşuydu. Nitekim cevap sırası bana gelince bunu ifade ettim. Atatürk bunu beğenmedi. Hatta başka arkadaşların da verdikleri cevabı doğru bulmadı. Bizi bir hayli beklettikten sonra soruya cevabı kendisi verdi: "İnkılâpların en gücü müzik inkılâbı" dır dedi. Sonra fikrini izaha başladı. "Çünkü dedi bu inkılâp kişinin iç dünyasını yenilemeyi gerektirir. O ana kadar alıştığı ve sevdiği duyguları birdenbire bırakıp beyninin içine yeni bir âlem

aşılamak demekti müzik inkılâbı." İtiraf etmeliyim ki bu cevap ilk anda bana biraz yabancı gelmişti. Fakat gel zaman git zaman, düşünüp araştırdıkça Atatürk'e hak verdim. Çünkü yöneldiğimiz çağdaş kültürün ortak alanı çağdaş polifonik müzikti. Bunu benimsemeden çağdaşlaşma imkânsızdı. Batının Germen, Slav, Anglosakson ve Latin kültür ortamlarının tek ortak unsuru, polifonik müzikti. Çağdaşlaşmak kararında olan bir toplumun bu büyük kültür mirasına katılması zorunlu idi. Unutulmamalıdır ki çağdaş kültür ortamının herhangi bir milletin tekelinde olmadığı bir gerçektir. Bu ortak kültür ortamının unsurları Greko-Latin kültür mirası, Rönesans, Rasyonalizm ve nihayet 19. yy'dan itibaren şahlanan müspet ilimlerdir. Biz kaderimizin ve tarihimizin sonucu olarak bu kültür unsurlarını zamanında benimseyememişiz. Bütün bu kültür unsurlarının kaynaşarak meydana getirdikleri çağdaş polifonik müziktir.

Şimdi bu görüşe karşı hemen hemen bir asırdır ortaya atılmış ve hâlâ da izlerini sürdürmekte olan ve çok güçlü görünen bir itiraz vardır. Bu büyük beşeri kültür mirasına yöneliş acaba millî olan kültürümüzde bir arıza meydana getirir miydi? Buna karşı hemen şu cevap verilebilir: Bu müşterek kültür dünyası içinde mahallî karakterleri yansıtan bir Slav, bir Germen ve bir Latin kültürünün ve özellikle müziğinin var olduğu gözden uzak tutulamaz. Çağdaş polifonik müzik seslere çok daha geniş ifade ve yansıma kudreti vermiştir. Kendi müziğimizi bu olanaktan yoksun bırakmaya milliyetçilik denemez. Aksine kendi millî kültürümüzü geliştirmek ve kökleştirmek için insan kafasının doğurduğu ifade olanaklarını bütün genişliği ile biz de benimsemeliyiz. Şüphe edilemez ki polifonik müzik sistemi tek sesli sistemden çok daha geniş ifade imkânına sahiptir. Bu bakımdan gerçek bir çağdaşlaşma ancak çağdaş müzik olanaklarının benimsenmesiyle gerçekleşebilir. Şu var ki Atatürk'ten sonra da bu tartışma sona ermemiştir. Bir taraftan her türlü çağdaşlaşmanın millî belleğimizin karakterlerinden bir uzaklaşma olacağına inananlar, onun karşısında da çağdaş kültürü yaratmış olan bütün olanakları ve metotları olabildiğince benimseyenler bugün de bulunmaktadır. Bu düşünceye karşı direnişler Atatürk döneminde var oldukları gibi bugün de sürmektedir. Bu sebepten Atatürk'ün inkılapların en gücü olarak nitelediği müzik inkılâbı hâlâ tam gerçekleşememiştir. Rahmetli Atatürk büyük kararlarını anlatırken gözlerinde beliren kıvılcımlanmaları yine göstermiş ve şöyle demişti:

"Evet bu inkılâp çok zordur. Fakat bu da mutlaka yapılacaktır." Ne çare ki bu büyük hamlenin tam gerçekleşmemesine ömrünün kısalığı sebep olmuştu. Kendisi bu inkılâbı göremediği gibi ondan sonraki kuşaklar da hâlâ tereddüt içindedirler. (Irmak, 1988)[70]

10 Kasım 1938 yılında Atatürk'ün ölümü ile yeni Türkiye Cumhuriyeti, Musiki İnkılâbı konusundaki en büyük destekçisini kaybetmiştir. Fakat 1940'lı ve 1950'li yıllarda da bu alandaki çalışmalar devam etmiştir. Uçan, bu çalışmaları şu şekilde özetlemiştir;

Köy Enstitüleri'nin kurulması (1940), "çoksesli Türk ulusal müziği" yazılmasını özendirmek amacıyla İnönü Armağanı konulması ve ilk kez H.F. Alnar, U.C. Erkin, ve A. A. Saygun'a verilmesi (1942), Kemal İlerici'nin, kendine özgü "çoksesli Türk müzik-bestecilik okulu" oluşturma yolunda "Dörtlüsel Uyum Dizgesi" diye anılan ünlü kuramını ortaya koyması (1944) ve ona dayalı ilk özgün yapıtı olan *Köyümde* (Orkestra Süiti) adlı yapıtını bestelemesi (1945), kuramın tanıtılmaya başlan-

[70]Ord. Prof. Dr. Sadi Irmak, "İnkılâpların En Zoru", Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi, Sayı 11, Cilt IV, Mart 1988. <http://www.atam.gov.tr> (6.01.2015)

> ması (1947-1948), yayılması (1960'lar) ve *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi* adlı kitap olarak Milli Eğitim Bakanlığınca yayınlanması (1970), A.A. Saygun'un yazdığı-bestelediği ilk Türk oratoryosu *Yunus Emre Oratoryosu*'nun Ankara'da (1946), Paris'te (1947) ve New York'ta (1958) seslendirilmesi-yorumlanması, Ankara II. Erkek Sanat Enstitüsü'nde Çalgı Yapımı Bölümü kurulması (1945), müzikte "olağanüstü yetenekli" çocukların yurt dışında müzik öğretimi için özel yasa çıkartılması (1948) ve İdil Biret ile Suna Kan'ın bu amaçla Paris'e gönderilmesi, gerçek anlamda ilk Uluslararası Festival düzenlenmesi (1948), *Musiki Mecmuası* (1948) ve *Müzik Görüşleri* (1949) dergilerinin yayınlanmaya başlaması, Tatbikat Sahnesi'nin Devlet Operası'na dönüştürülmesi (1949) ve buna Devlet Balesi'nin eklenmesi (1959), Askeri Müze'ye bağlı olarak (yeniden) *Mehter Takımı* kurulması (1952), Türkiye Filarmoni Derneği'nin kurulması (1953). (Uçan, 2000: 85-86)

Uçan'ın özetlediği bütün bu gelişmeler, kurumlar ve yayınlar başlı başına birer müstakil akademik çalışma konularıdır. Dolayısıyla bu çalışmada bu konuların ayrıntılarına girmemekle beraber Türk müzik yaşamında önemli rollerinin bulunduğunu ifade etmek gerekir. Bu alanda özellikle Köy Enstitüleri çoksesli milli müziğimizi halka öğretmek ve yaymak için önemli bir kurumdur. Ciddi bir müzik eğitiminin verildiği Köy Enstitüleri'nde, müzik eğitimi için bir de kılavuz hazırlanmış ve bu kılavuzun amacının ne olduğu yazarı tarafından şu şekilde belirtilmiştir; "Köy Enstitüleri müzik eğitim ve öğretiminde baş amaç: her öğrencinin canlı, ritimli, temiz sesle, ifadeli, toplu olarak marşları, türküleri söyleyebilmesi, güzellik ve armoni zevkini alabilmesi, söylediklerini ve diğer basit parçaları çalabilmesidir"[71]

Atatürk'ün ölümünden sonraki dönemlerde de milli müzik konusunda devletin de desteği devam etmiştir. Çoksesli Türk ulusal müziğini özendirmek için konulan İnönü Armağanı da devletin çoksesli eserler üretme anlamında bestecilere verdiği önemli bir destektir. Ayrıca ilk ödüllerin 1942 yılında Türk Beşleri'nden olan Alnar, Erkin ve Saygun'a verilmiş olması tez konumuz ile doğrudan ilişkilidir.

Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren gündeme gelen ve özellikle Atatürk'ün desteği ile gelişimini sürdürmeye çalışan milli Türk müziği, bu gün de sıkça tartışılan ve üzerine bilimsel araştırmalar yapılan bir konudur. Atatürk'ün isteği, çağdaş, evrensel ve milli bir çoksesli Türk müziği yaratılmasıydı. Yapılan bütün çalışmalar karşıt görüşte olanların fikirlerine rağmen, bazı dönemlerde duraklasa da bu çerçevede devam etmiş ve günümüzde de devam etmektedir.

Özetlersek, Osmanlı döneminde altın çağlarını yaşayan geleneksel Türk sanat müziği, Cumhuriyet döneminde ötekileştirilmiş; gericiliğin, şarklılığın ve ilkelliğin sembolü olarak değerlendirilmiştir. Ziya Gökalp, Atatürk ve onların fikirlerini benimseyen Türk aydınlar,

[71] Bedri Akalın, (1945), "Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu", İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

bu görüşler doğrultusunda yeni milli Türk müziğine yön vermeye çalışmışlardır. Bu görüşü benimseyenlere göre, yeni Türkiye Cumhuriyeti'ni uluslararası platformda temsil edecek müziğin, Osmanlı'dan miras kalan teksesli müziğin olamayacağı savunulmuştur. Çünkü 'Osmanlı'dan gelen müzik Türk'e ait değil Bizans'tan ve İran'dan alınarak devşirilen bir müziktir' görüşü hakim olmuştur. Türk'e ait olan müzik ise Anadolu'da halkın arasında çalınan ve söylenen halk melodileridir fikri savunulmuştur. Aynı görüşe göre bu melodiler Türk'e aittir fakat bu müzik türü de Cumhuriyetin ilk yıllarındaki siyasi gelişmelere ve kültürel değişim/dönüşüm hedeflerine göre, monodik yapısı içerisinde yeni Cumhuriyeti temsil edecek durumda ve gelişimde de değildir. Bunun için Anadolu'dan halk ezgileri toplanarak işlenecek Batı'nın çokseslilığı ile birleştirilerek yeni bir milli müzik yaratılacaktır. Fakat belirtmek gerekir ki, halk melodilerinin otantik yapıları korunarak çokseslendirilmesinin yanı sıra, çoksesli çağdaş Türk müziği bestecilerinin özgün eserlerinde bir kompozisyon malzemesi olarak da kullanılması düşünülmüştür. Bu kapsamıyla, ilk kuşak çoksesli çağdaş Türk müziği bestecilerinden olan Türk Beşleri, halk ezgilerini otantik yapılarıyla çokseslendirmeleri, özgün eserlerinde ise halk müziğinin melodik ve ritmik yapısını kompozisyon malzemesi olarak kullanmaları bakımından önemli bir konuma sahiptir.

Bu araştırma, Cumhuriyet'in ilanından sonra yapılan milli müzik çalışmaları kapsamında, ilk kuşak Türk bestecilerimiz içerisinde önemli bir yeri bulunan Türk Beşleri'nin, çoksesli çağdaş Türk müziği alanındaki katkılarına odaklanacaktır. Çünkü yeni Cumhuriyetin ilk çağdaş çoksesli Türk müziği örnekleri ve denemeleri Türk Beşleri tarafından oluşturulmuştur. Bu odaktan hareketle Türk Beşleri'nin koro düzenindeki Türkü çokseslemelerindeki armoni anlayışları, dönemin milli müzik yaratma çabaları içerisinde kültürel, siyasi, müzikolojik ve analitik olarak incelenecektir.

Türk Beşleri'nin çağdaş ve milli bir anlayışla çokseslendirdikleri türkülerdeki armoni anlayışlarını incelemeden önce, armoni anlayışı kavramından ne anlaşılması gerektiği incelenecektir. Daha sonra ise Türk Beşlerinin biyografileri ve eğitim süreçleri incelenerek, armoni anlayışlarını çoksesli olarak düzenledikleri türkülere nasıl yansıttıkları araştırılacaktır.

1.4 Armoni Anlayışı

Müziğin ana kaynağını oluşturan sesler, her kültür içerisinde o kültüre has bir sistematik dizilim ile ezgileri meydana getirmektedir. Önceleri tek sesli olarak bulunan bu ezgiler, her toplumun kendi müziğini ve müzik kültürünü oluşturan temel unsurlar olmuşlardır. Fakat bir süre sonra tek sesli müzik yerini iki sesliliğe bırakmış, müziğin insan kulağında bıraktığı

etkiyi arttırmak için bu tek sesli ezgilere ikinci bir ses eklenerek çokseslilige[72] giden süreç başlamıştır. "Batıda ilk çokseslilik denemeleri IX. yüzyılda süreğen bas (bordun)[73] ya da koşut 4'lü ve 5'lilerin asıl ezgiye (cantus firmus) eşlik etmesiyle Organum şeklinde başlamıştı" (Cangal, 1988: 147). Çokseslilığin en eski biçimi diyebileceğimiz organumda, ana ezgiye (cantus firmus) eşlik eden ezgiye de *discantus*[74] denilmekteydi. Cangal (1988), 13. ve 14. yüzyıllardaki çokseslilik gelişmelerini şu şekilde açıklamıştır:

> XIII. ve XIV. yüzyıllarda koşut 3'lü ve 6'lıların kullanıldığı ikiz şarkı (gymel ya da cantus gemellus) çokseslilik üzerine bir etki yaptı ve yeni bir çokseslilik yolunun öncüsü oldu. Giderek koşutluk bir yana bırakılıp karşıt hareketlere başlandı, başka bir deyişle organum, sıkıcı koşut yürüyüşlü yapısından ayrılıyor ve gerçek çokseslilige doğru yol alıyordu. Gerçek çokseslilığin bu sanat dolu görünümü XIV. yüzyılda genellikle kullanılır bir deyim olan kontrapunkt (punctus contra punktum, karşı ezgi) sözcüğüyle adlandırılıyordu. (Cangal, 1988: 147)

Bu gelişmelerle kontrpuan artık bir kompozisyon sanatı olarak kendini göstermeye başlamıştır. Daha sonra kontrpuanın bu gelişimine paralel olarak 15. yüzyıldan itibaren iki sesli melodiler, yerini üçüncü bir sesin eklendiği üç sesli kompozisyonlara bırakır. Fauxbourdon[75] adı verilen 15. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan bu teknik, paralel üçlüler ve altılılar ile seslendirilmekteydi.

Cangal, müziğin fiziksel bir doğa olayı olduğunu vurgulayarak, çokseslilığin gelişimini seslerin doğuşkanlarıyla[76] ilişkilendirmiştir. Cangal, bu görüşünü şöyle açıklamıştır:

---

[72]Çokseslilik: "Birden fazla ses partisinin yer aldığı müzik. Gelişim süreci, Avrupa'da orta çağdan günümüze uzanır. 11. yüzyıldan başlayarak gelişen çokseslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çokseslilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çokseslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir" (Say, 2002: 135).

[73]Bordun/Bordunus: "Bordunus denilen bu tür; koronun söylediği melodiye karşı bas partisinin tek bir perdeden eşlik etmesidir. Bu perde genellikle melodinin karar sesidir" (Köse, 2012: I).

[74]Discantus: "Latince *dis*= çift, *cantus*= şarkı. Çoksesli müziğe geçişte kullanılan teknik. Ortaçağ ses müziğinde iki sesli şarkı tekniği. Birkaç yüzyıl sonrasının kontrpuan tekniği, *discantus*'tan doğmuştur. 13. yüzyılda ölçülü yazıya bağımlı olan bütün çoksesli biçimlere de discantus adı verilmiştir" (Say, 2002: 156-157).

[75]"Fauxbourdon (fr.) Avrupa'da 15. Yüzyılın ilk yarısında Binchois ve Dufay gibi Burgonyalı bestecilerin başlattığı üç sesli kompozisyon tekniği. Özünde armonik bir yöntem olan fauxbourdon, paralel üçlüler ve altılılar ile seslendirildi: "Cantus" denen ince ses partisi ile "Tenor" adı verilen kalın ses partisi arasında armoniyi doldurmak için sık sık atlayan, çoğu zaman tenorla kesim yapan "Cantratenor" adlı üçüncü bir parti daha vardı. Buluşcu Burgonyalı bestecilerin başarıyla uyguladığı bu tekniği 15. Yüzyılın ikinci yarısında İngilizler Faburden, İtalyanlar Falsobordone adı altında kullanmaktaydı" (Say, 2002: 196).

[76]"Müziğin varlığını oluşturan ses armoniyi doğurmuştur. Bir cismin titreşimiyle oluşan ses, titreşimle birlikte doğada yayılmaya başlar. Bu yayılmada duyduğumuz sesin dışında, duymadığımız daha birçok sesler de vardır. Cismin titreşimiyle kulağımızın algıladığı ilk kuvvetli ses ANASES niteliğini kazanır. Duyamadığımız diğer sesler de bu anases etrafında oluşurlar. Bunlara anasesin doğuşkanları (ARMONİKLER) denir. Anasesle birlikte oluşan bu sesler rastgele ortaya çıkmazlar. Bir sıra içerisinde, anasesin alt ve üstünde dizilirler. Doğuşkan sesler sonsuza kadar sürer gider. Ana sesin üstündeki seslere Üst DOĞUŞKANLAR, altındakilere de ALT DOĞUŞKANLAR adı verilir. Hassas bir kulak üst doğuşkanlardan birkaçını duyabilir ... Varlığı bilinen alt doğuşkanları duymak ise olanaksızdır. Duyulmayan sesler özel fizik ve akustik aygıtları aracılığıyla sap-

> Doğada çalgılarda hiçbir ses yalnız başına değildir. Her ses bir ana (temel, esas) sesten ve onun üzerinde inceye doğru sıralanan doğuşkanlardan (armonik seslerden, selenlerden) oluşur. Doğuşkanların peşi sıra dizilişi şöyledir: Ana ses üzerinde sekizli, beşli, dörtlü, büyük üçlü, küçük üçlü ve gittikçe hafifleyen sesler. Çokseslilığin tarihi gelişimi içinde de doğuşkanların bu sırasının kullanıldığı görülür. İlk çokseslilik türü olan Organum'da aralıklar sekizli beşli ve dörtlülerden oluşuyordu. Bunlar, doğuşkanların ana ses üzerindeki ilk üç sesidir. Daha sonraları (XIII. ve XIV. yüzyıllarda) üçlüler kullanılmaya başlandı, bunlar da doğuşkanların (ana ses üzerindeki) dördüncü ve beşinci sesleridir ve üç sesli uyguyu oluştururlar. Altıncı ve sekizinci sesler ise yedili ve dokuzlu uyguların sesleridir. Böylece doğuşkanların sırasıyla çokseslilik tarihi yakından ilgilidir. (Cangal, 1988: 148)

9. yüzyıldan itibaren gelişimini sürdüren yatay çokseslilik anlayışı, 16. yüzyıldan itibaren yerini dikey çokseslilik anlayışına bırakmaya başlamıştır. Çağın getirdiği bilim ve sanat anlayışı değiştikçe, bestecilerin çokseslilığe bakış açıları ve armoni anlayışları da değişmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak da müziğe yeni ufuklar açarak gelişmesine yardımcı olmuştur. Fırat (1988:168), müzikteki bu değişim ve gelişimlere en önemli ilk büyük katkının C. Monteverdi (1567-1643) tarafında yapıldığını söylemektedir. Fırat'a göre, C. Monteverdi müziği kontrpuana bağlı olmaktan çıkarmış ve uyumsal (harmonique) bir yöne yöneltebilmiştir. Bu sayede armoni bilimi ve sanatının gelişim süreci başlamıştır.

Armoni,[77] kelime anlamı bakımından değerlendirildiğinde "genel anlamıyla uyum (ahenk) demektir" (Zuckmayer ve diğerleri, 1975: 57). Müzik bilimi açısından bakıldığında ise anlamı genişlemektedir. Armoni nedir? sorusunu Bakihanova şu şekilde açıklamıştır: "Müzikte, akorlar ile sağlanan dikey çokseslilik olarak tanımlayabileceğimiz armoni, akorların bağlantılarından oluşan bir bilim dalıdır" (Bakihanova, 2003: 5). Bu tanıma göre armoninin temel gerecinin akorlar olduğunu anlıyoruz. Bakihanova akor nedir? sorusunun yanıtını da şu şekilde vermiştir: "Herhangi bir ses üzerinde oluşan üç sesli, dört sesli, beş ve daha çok sesli olabilen dikey bütünlüktür" (Bakihanova, 2003: 5).

Armoninin sanat olarak gelişiminin yanında, bilimsel olarak kuramsal çalışmalar da yapılmıştır. Cangal, bu çalışmaları şu şekilde açıklamıştır:

> Bugün "geleneksel armoni" olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çokseslendirme yönteminin ilk örnekleri Barok çağın başlangıcı sayılan

tanabilmektedir. Bu durumda, doğada hiçbir ses tek olarak duyulmamaktadır. Bu çok önemli bir olaydır ve armoninin ana kaynağını oluşturur . . . Armoniyi uygu denilen toplu sesler ilmi olarak belirtmiştik. Eğer bir ses doğuşkan (anases) niteliğinde ise, bu ses öteki doğuşkanları ile bir bütün meydana getirir. Örnek olarak aldığımız do sesinin titreşiminden duyulan silik sesler de Do'nun armonisidir. Görüldüğü gibi armoni doğal bir olaydır" (Erdoğmuş, 1986: 1).

[77] "Armoni: Uyum, âhenk; seslerin kaynaşması; seslerin uyumundaki kural ve yaratıcı ilkeleri geliştirilen bilim ve sanat. Terim, Yunanca *harmonia*: "kaynaşma" sözcüğünden gelir. İtalyanca *armonia*, Almanca ve Fransızca *harmonie*, İngilizce *harmony*" (Say, 2002: 39).

1600 yılarına kadar uzanmaktadır. Rönesans (1450-1600) ve Barok (1600-1750) çağın en önemli çokseslendirme yöntemi olan "kontrapunt"taki "yatay çokseslilik" örgüsüne karşıt olarak, aynı anda tınlayan seslerin "dikey" ilişkisine dayanan armonik çokseslendirme, bütün Barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman da iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ilgili yazılı açıklamalar "ilk kez Rameau tarafından yapılmıştır. Konunun teknik yanını ifade eden 'armoni bilgisi' terimi de "bilindiği kadarıyla ilk kez G.A. Sorge'nin 'Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi' (Compendium harmonicum order. . . Lehre von de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır." Böylece, pratikteki armonik çokseslendirme, müzik yaşamına girişinden yaklaşık yüzü aşkın yıl sonra belirli bir kurama bağlanmaya başlamış ve Rameau'nun 1722 yılından başlayan kuramsal açıklamalarını öteki kuramcıların açıklamaları izlemiştir. "Bununla birlikte bu kuramsal açıklamaların hiçbiri 19. Yüzyılın ikinci yarısında yazılanlara benzetilmemelidir. Çünkü daha önce yazılanların çoğu 'Generalbas Bilgisi' ile ilintisini sürdürmüş olup (örn. J. Drechster'in 1816'da yayımlanmış olan 'Harmonie und Generalbasslehre'si), uygulamadaki armoni olgusuna değindikleri oldukça az yerde bile, verdikleri bilgiler yalnızca dikey çokseslendirme ile sınırlandırılmamıştır." Dolayısıyla bugünkü anlamda olmamakla birlikte 1722 yılında Rameau'nun yazdıklarıyla başlayan ilk kuramsal açıklamalar, daha sonra J. P. Kirnberger, H. Chr. Koch, G. Weber, Fr. J. Fètis, G. J. Vogler, E. Fr. Richter, H. Riemann, H. Grabner, W. Maler gibi çok sayıda kuramcı tarafından (armoni tekniği ve anlayışındaki gelişmelere paralel olarak) sürekli geliştirilip değiştirilmiş ve günümüzdeki armoni kuramlarına ulaşmıştır. . . Armoni bilgisiyle ilgili kuramların kendi aralarındaki farklılıklar ve çelişkiler dışında bir başka önemli sorun da, bütün bu kuramların yer yer kompozisyonlardaki armoni uygulamalarıyla çelişebiliyor olmasıdır. 1600-1900 yılları arasındaki yaklaşık 300 yıllık döneme egemen olan armoni tekniği, Barok, Klasik ve Romantik olmak üzere üç farklı çağı kapsayan bu uzun süre içinde sürekli olarak gelişip değiştiğinden, bir çağ için geçerli olabilen herhangi bir kural, bir başka çağda geçerliliğini yitirebilmekte veya önemli ölçüde değişebilmektedir. (Cangal, 1999: 13-14)

Armonik anlayış, çağlara göre değerlendirildiğinde farklı özellikler gösterir. Örneğin Barok[78] dönemdeki armoni anlayışını Cangal, şöyle özetlemiştir:

Konturapunt yazısına bir tepki olarak eşlikli tekses (monodi) evrimi belirmiş ve kontrapuntun yerini armonik yazı almaya başlamıştır. Armonik yazıda en önemli özellikler şunlardır:

a) Kullanılan gereç üç sesli akordur (bazen uyumsuz aralıklar ve sade alterasyonlar eklenir),

b) Akorsal 5'li akrabalığı başta gelmektedir (3'lü akrabalığı ancak ana fonksiyonların yardımcıları biçiminde görülür),

c) Kadans ilkesi yolu ile açık ve sade olarak belirtilen sıkı bir tonalite kavramı egemendir.

Fakat bu armonik açıklığın yanında, bazen anlatım yoğunluğunu artıracak sert uyumsuz aralıklara da yer verilir.

d) Armonik yazıda ilk kez, 17. Yüzyılın başlarında armonik yürüyüşlerin (marş armonik, sequenz),

[78]"Barok, 17. Yüzyılın ve 18. Yüzyılın ilk yarısının sanatındaki genel eğilimleri, büyük orantıları, dramatik davranışları ve süsleme ile ilgili beğenileri tanıtmak için kullanılan bir terimdir. Barok terimi, plastik sanatlar için olduğu kadar müzik için, edebiyat için de kullanılır" (Cangal, 1999: 280).

> yüzyılın ortalarında napoliten akorlarının (N, N6) ve öncülerin (anticipation) kullanıldığı görülmektedir.
>
> Barok çağın en önemli özelliklerinden biri de "sürekli bas"[79] yönteminin uygulanmasıdır. (Cangal, 1999: 280-281)

Barok dönemin armonik anlayışını yansıtan en önemli bestecilerin Arcangelo Corelli (1653-1713), J.S. Bach (1685-1750), G.F. Haendel (1685-1759), A. Vivaldi (1678-1741), J.P. Rameau (1683-1764) gibi çağın ünlü bestecileri sayılabilir.

Barok dönemin ardında gelen Klasik Dönem'in[80] armonik anlayışı ise, Barok döneme göre farklıdır. Bunun temel sebebi müzik kuramlarının gelişmesine, bestecilerin yeni tını arayışlarına ve toplumun müzik beğenisindeki değişikliklere bağlanabilir. "Müzik tarihinde "klasik" denince dar anlamıyla "Viyana klasikleri" dönemi ve onun üç bestecisi olan Haydn, Mozart ve Beethoven akla gelir. Bu bestecilerin eserlerinde, konu, biçim ve armoni yönünden tam bir açıklığın ve kusursuzluğun ön planda tutulduğu görülür" (Cangal, 1999: 289).

> Klasizmin kökleri, Rönesans'ın örnek alarak yararlandığı antik Yunan ve Roma uygarlıklarına uzanır. Kavram olarak klasizm, örnek bir evrensel mükemmelliği, tarihsel akımların bireşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, doğallığı, orantıyı, tutarlılığı, saltlığı, yalınlığı, açık ve seçik olmayı içerir. Doğallıktan kaynaklanan bu insancıl değerler, sonuçta eserin türüne ve biçimine sinerek "Klasik kavrayış bütünü"nü sergileyen müzik formlarında somutlaşmıştır. Klasik dönemin yarattığı temel müzik formu sonat'tır... Klasik dönem, ağırlıklı olarak melodiyi ve armoniyi öne çıkarmış, geliştirilen melodilerde halk ezgilerinin yalın, doğal özelliğinden yararlanılmıştır. Bu yönelim özünde Aydınlanma Felsefesi'nin insanı öne alan değerleri vardır. Aklın, bütün toplumsal insan değerlerini yönlendirmesi gerektiği belirginleşmiş, Fransız Devrimi'ni hazırlayan bu düşünceler, insanların eşitliğine, özgürlük ve kardeşliğine dayanan toplumsal bir adaleti ön görürken kültürel ve müzikal yaşama yansımıştır. (Say, 2002: 298)

Cangal (1999: 289), Klasik dönem bestecilerinin armoni anlayışlarındaki genel özelliklerini; "Denge, yalınlık, açıklık, sağlamlık ve doğa ilkeleri ekseninde ifade etmektedir. Ayrıca Klasik dönemde, Barok çağın sürekli bas yöntemi ortadan kalkmış, "Alberti bası"[81] çok sevilmiş ve özellikle piyanoda, ezgiye yapılan eşliklerde, bolca kullanılmıştır. Cangal, ayrıca şunları belirtmiştir: "Klasik müziğin sanatsal temeli, karşıtlığın temelinde görülebilir.

[79] Sürekli Bas: "Basso continuo (ita.). Sürekli bas. Çoksesli müzikte, armoniyi oluşturan basın, kimi zaman doğaçlamalarla, melodiye sürekli eşlik etmesi" (Sözer, 2005: 88).

[80] Klasik Dönem: "Barok Dönem ile romantik dönem arasındaki müzik stili. Yaklaşık olarak J.S. Bach'ın ölüm tarihi olan 1750'den Beethoven'in ölümüne (1827) kadar süren zaman dilimindeki müzikal gelişim çağı" (Say, 2002: 298).

[81] Alberti bası: "İlk kez Damenico Alberti (1710-1740) tarafından fazlaca kullanıldığı için bu gün "Alberti bası" olarak adlandırılan bu eşlik tarzında; homofon piyano (ve klavsen gibi klavyeli çalgı) eserleri sürekli aynı cins kırık akorlar (arpejler, figürler) şeklinde eşliklenir. Sağ elin çaldığı ezgiye eşlik olarak genellikle sol el için yazılırlar, fakat karşıt durumda da görülebilir" (Cangal, 1999: 290).

Klasik müzik; akor renginin, armoninin, ritmin, fakat her şeyden önce motif-tema cinsinin sürekli olarak birbirini izleyen karşıtlığı içinde bir hayatiyete sahiptir" (Cangal, 1999: 292).

Romantik[82] dönemde ise sanatsal ve toplumsal değişim müziğe de yansımıştır. Cangal (1999), Romantik dönemin armoni anlayışındaki özellikleri şu şekilde belirtmiştir:

> Romantik teriminin kökeni 18. Yüzyıl sonu Alman yazarlarının romanesk çağa (11. ve 12. yüzyıllar) duydukları özleme dayanır. Romantik akımının müzikteki belirgin özellikleri "aslında var olmayan bir şeylere duyulan özlem"i yansıtması, klasik çağın biçim ve kalıplarına sırt çevirerek özgürce biçimlendirmeye yönelmesi, imgelem ve duyguya ağırlık vermesi, armonik yazıyı geliştirip genişleterek tonalitenin sınırına dayanması, renk (tını) ve çalgılama araştırmasını yoğunlaştırıp sonuçlarını değerlendirmesidir. . . Önromantik dönem, olgunluk evresindeki Beethoven ile ikisi de genç yaşta ölmüş olan C.M von Weber (1786-1826) ve F. Schubert'in (1797-1828) eserlerini kapsar. Onların tam anlamıyla gerçekleştiremedikleri eğilim ve düşünceleri dorukromantik dönemin bestecileri eserleriyle anıtlaştırdı. Bunların en önemlileri H. Berlioz (1803-1869), F. Mendelson (1809-1847), F. Chopin (1810-1849), R. Schumann (1810-1856), F. Lizst (1811-1886) ve R. Wagner'dir (1813-1883).
>
> Weber, ses ögesini duygusal yönden ele almış, başka bir deyişle, armoninin ve orkestralamanın renkli diline özel bir önem vermişti. . . Romantik öğelerden biri olan, iç açıcı, aydınlık majör tonalite ile sisli ve karanlık minörün (ya da bunun karşıtının) birbiri ardınca gelmesiyle yaratılan ani etkiye, Schubert'in eserlerinde sıkça rastlanılmaktadır. (Cangal, 1999: 293)

Romantik dönemin en önemli özelliklerinden birisi de Avrupa'da yayılan ulusçuluk akımlarının etkilerini yansıtmak olmuştur.

> Dorukromantik evrenin en önemli özelliklerinden biri ulusçuluk oldu ve günümüze kadar ayrı bir akım biçimine dönüşerek sürdü. Fransa, Almanya, İtalya gibi köklü bir sanat müziği geleneği olan ülkelerde ancak bir ölçüde beliren, sözgelimi Wagner'in opera konularını hep Alman (Cermen) efsane ve tarihinden alması, Chopin'in Polonez ve Mazurka gibi ülkenin halk oyunlarından yola çıkması, Schumann'ın o güne dek uluslararası sayılan İtalyanca terimleri bir yana itip allegro yerine lebhaft, adagio yerine langsam vb sözcükler kullanılması biçiminde beliren bu eğilim Avrupa müzik tarihi açısından "kenar uluslar" olarak adlandırılan, o güne dek uluslararası çapta sanatçı yetiştirmemiş olan ülkelerde daha çok gelişti. Kendi ülkelerinin geleneğine bağlanmak, uluslarının dilini benimsemek zorunluluğu duyan sanatçılar halk ezgilerini derleyip değerlendirmeye, ulusal öykü ve efsaneleri müziklemeye yöneldiler. Sözgelimi M. Glinka "Çar İçin Bir Yaşam" başlıklı operasında bunun ilk örneklerinden birini verdi. Giderek, Smetana, Grieg, Balakirev, Moussorgsky, Borodin, Albeniz, Korsakov, Granados, Manuel de Falla ve Bartok ile Kodaly gibi besteciler bu akımı benimseyip sürdürdüler. (Cangal, 1999: 296)

[82] "Romantizm, 18. yüzyılın sonuyla 19. yüzyılın başında Avrupa'da ortaya çıkan ve 19. Yüzyıla egemen olan, edebiyat, felsefe, sanat ve siyaset alanlarında kendini gösteren bir dünya görünüşüdür" (Cangal, 1999: 293).

Romantik dönemin önemli bestecilerinden biri olan "Wagner'in yoğun armoni dokusu, aşırı kromatizm kullanımı, sürekli tonalite değişimi ve belli tonalitelere yer yer bağlı kalmayışı, kendinden sonraki kuşağı da oldukça etkilemiştir" (Cangal, 1999: 296). Cangal sonromantiklerin armoni anlayışlarını şu şekilde özetlemiştir:

> 1) Kromatik geciktirme ve geçici armoni.
>
> 2) Akorlara ikili ekleme (katma sesli akorlar).
>
> Bir akorun temel sesi veya beşlisinin alt ya da üstüne, küçük veya büyük ikililerin eklenmesiyle akora gerginliğin kazandırılması.
>
> 3) Akorun temel veya beşlisinin yerine komşu seslerin kullanılması.
>
> 4) Çift tınılar (karışık akorlar). (Cangal, 1999: 297-299)

19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar süregelen dönemin müziği ise *"Çağdaş Müzik"* olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş müziğin genel özellikleri şu şekildedir:

> Yirminci yüzyılda, bilimdeki, teknikteki, diğer sanat dallarındaki, kısaca bütün alanlardaki yenilik ve gelişmelere koşut olarak, müzik sanatında da önemli yenilik ve gelişmeler olmuştur. Bu bakımdan 20. yüzyıl için müzik tarihinin en canlı çağıdır denilebilir. Yayma, çoğaltma ve ulaştırma araçlarının geliştirilmesiyle 20. yüzyılda müzik, dar ve sınırlı bir çevre içinde kalmaktan kurtularak dünyanın dört bir yanına yayılmış ve özellikle radyo, televizyon, pikap, teyp gibi aygıtlarla evlerin içine kadar girmiştir. Bütün bu teknik gelişmelere koşut olarak yaratma alanında da büyük gelişmeler, yeni yöntemler birbirini izlemiştir. Gerçi yeni yöntemler getirme ve geliştirmeler sağlama yalnızca çağımıza özgü bir nitelik değildir; her çağ bir öncesine göre daha yeni yöntemlerle doludur. Ancak 20. yüzyılın yalnız gereçler yönünden getirdiği yenilikler (bile), daha önceki bütün yüzyılların getirdiklerinin toplamından daha çoktur. Çağımızın müziğindeki belli başlı yenilik ve gelişmeleri birbirine bağlı altı maddede toplayabiliriz.
>
> a) Birden çok tonalitenin kullanılması,
>
> b) Tonalitenin tamamen atılması ve on iki ton sistemi.
>
> c) Değişik ölçü ve bu ölçülerin koşulladığı değişik ritimlerin aynı anda kullanılması.
>
> d) Sonat biçimi (formu) gibi müzik biçimlerinin kırılması ve hazır kalıplara uymayan yeni yapıların geliştirilmesi.
>
> e) Çalgı olanaklarının zorlanması ve yeni tını bileşimlerinin aranması.
>
> f) Elektronik gereçlerden yararlanma ve elektronik müzik.
>
> Kısaca altı maddede topladığımız ve klasik armoni kurallarını gerilerde bırakan bu yenilikler, kuşkusuz birdenbire ortaya çıkmamıştır. Sanatta, eskiye dayanmayan, eskiden kaynaklanmayan bir yenilik söz konusu olamaz... Yenilikler ve yeniliklerin sonucu olan çağlar daha önceki çağlarda hazırlanır. Hiçbir çağ kendi içinde dümdüz bir çizgiye sahip değildir. Her çağın başlangıcı ile sonu arasında yeniliklerle dolu büyük bir tırmanış vardır. Bu tırmanışın, başlangıçtakinden çok değişik boyutlara ulaştığı yerde, bir çağ kapanır, diğer bir çağ başlar. (Cangal, 1999: 301)

Çağdaş dönemdeki bu müziksel gelişmelerin paralelinde, çağın sanat görüşlerini yansıtan akımlar da ortaya çıkmıştır. Bunlar içerisinde müziği etkileyen akımların başında Empresyonizm[83] (İzlenimcilik) akımı gelmektedir. Empresyonizm başlangıçta resim sanatında görülmüş fakat daha sonra başta müzik olmak üzere pek çok sanat dalında kendisini göstermiştir.

> İzlenimciliğe göre her olgu, kayıp giden bir yıldız, akıp giden bir akarsu ya da zaman içinde ilerleyen bir dalga gibi yinelenmesi olanaksız bir geçişi içerir. Öyleyse gerçeklik bir varlık değil, bir "Oluşum"dur; bir koşul değil, bir "Süreç"tir.
>
> İzlenimci sanatçılar, sürekli hareket halinde olan varlığın sadece bir anını yakalayarak eskiyle yeninin geçişi arasında er geç bozulacak olan dengeyi, bir daha ele geçmeyecek olan o ince noktayı yansıtırlar. Dolayısıyla müzikte melodiyi, biçimi, çokseslilik dokusunu, akor bağlantılarındaki işlevi umursamazlar. Birbirinden bağımsız akorların düşsel, pırıltılı oyunuyla, ışığı ve gölgeyi veren renklerle yetinirler. İzlenimci besteciler, resim sanatında olduğu gibi, ışıktan gölgeye ya da gölgeden ışığa kaymaları, birbirinden kopuk gibi duran lekelerin oluşturduğu bütünselliği, kesin çizgilerden kaçışı, renk özlemini öne çıkarmışlardır. Ses renkleri onlarda tutkudur; incelikli, uçucu, yumuşak renkler, doğadaki varlıkların sudaki yansıması gibidir.
>
> Bu akımın müzik sanatındaki öncüsü Claude Debussy (1862-1918), armonide kendine özgü kural dışı yaklaşımı, ritim ve ölçü alışkanlıklarını sarsan tutumu, açıkçası tonal kuralların dışına çıkma eğilimiyle geleneksel müzik anlayışını geride bırakmış, 20. yüzyıl armonisinde ağırlık kazanacak olan "Tını" ve dissonans[84] gibi olguların yolunu açmıştır. Debussy ile geçmişin bestecilik kavrayışının sayfaları kapanmış, yeni bir döneme geçilmiştir. (Say, 2002: 277)

Empresyonist bestecilerin eserlerinde görülen çokseslilik yaklaşımı ve armoni anlayışını Cangal, şu şekilde özetlemiştir:

> Sonromantiklerde görülen, gergin akorların çözümlerinin daha sonraya bırakılması eğilimi, artık tamamen bırakılıyor ve akorlar bağımsız olarak yan yana konulabiliyordu. Bu akımda ikili, dörtlü ve yedili, üçlü ve beşli aynı haklara sahip olarak kullanıldı. Belirli bir tonalitenin dışında kalan akorların, eserin ilk ölçüsünde sunulmasıyla, tonalite duygusu silinmiş oldu. Akorların klasik armoni kurallarının tersine koşut olarak ilerlemeleri, bu arada koşut beşli ve dörtlülerin kullanılması, tam ses dizisinin kullanılması ve bunun bir sonucu olarak Uzakdoğu'nun, Çin ve Japon müziğinin, ortaçağ müziğinin ses dizilerine başvurulması, kromatik dizinin tonalite kuralları içinde çözümlenemez gibi kullanılması müzikte empresyonizmin en önemli özellikleridir. Empresyonistlerin armonisindeki belli başlı özellikleri şu şekilde özetleyebiliriz.

[83] Empresyonizm: "İzlenimcilik. Gerçeğin bir anlık ve tekrarlanamayacak tarafını, edinilen izlenimle aktarmayı öngören sanat akımı. Latince *impressio*= izlenim. Batı dillerinde yazım farkıyla Impressionism. [...] 1874'te Claude Monet'nin aynı görüşteki ressam arkadaşları Cezanne, Degas, Renoir'la birlikte açtığı sergideki tablolardan biri "Impression" adını taşıyordu. İzlenimcilik terimi bu anlayıştaki resimleri eleştirmek için kullanılmış, ancak eleştirilen ressam grubu bu nitelemeyi benimseyince bir akımın adına dönüşmüştür" (Say, 2002: 276-277).

[84] dissonans: (*fr.; Bilinen armoni kurallarına göre, uyumsuz sayılan notaların birleşimi"* (Sözer, 2005: 220).

a) Mediyantik armoni: Mediyantik (uzak üçlü akrabalık) esas tonun üst ve altındaki küçük ve büyük üçlüler üzerine kurulan akorlar ilişkisidir.

b) İkili eklenmiş akorlar, değişik akor ve tonalitelerin karışımı.

Örnekler:

A.A. Saygun, op.25, Anadolu'dan Halay

B. Bartok, III. Mikrokosmos 94

c) Tamton Armonisi: Bu armoninin tipik özelliği, dizinin kendine özgü akorlarının, tam ton dizi sesleri üzerine kurulmasıyla daha sert artmış akorlar durumuna gelmesidir.

d) Dörtlü armonisi. Dörtlü aralıklarla kurulan akorlar ve koşut dörtlülerle yapılır.

e) Konsonans-disonans eşitliği: Disonans (uyumsuz) aralık ve akorların çözüm gereksinmesinin ortadan kalkması, konsonans (uyumlu) ve disonans bütün akorların eşit haklara sahip olması. Akorun bir önceki veya bir sonraki ile bağıntılı olmaması ve böylece tonik, sudominant, dominant gibi fonksiyonların etkilerinin kaybolması. Yedili, dokuzlu ve on birli akor çeşitlerinin çözümsüz olarak peş peşe kullanılması. (Cangal, 1999: 303-306)

Çağdaş müziğin etkilendiği diğer bir sanat akımı da *"Ekspresyonizm"* yani *Dışavurumculuk*'tur.[85] Cangal, Ekspresyonizmin müziğe yansımalarını şu şekilde ifade etmiştir:

> Müzikte, Schönberg ve taraftarları (Webern, Alban Berg, Wellesz, Hauer) tarafından başlatılıp geliştirilen bu akımın en önemli özelliği 12 ton düzenidir. Önceleri tonal ilişkileri içinde kullanılmaya başlanan tamton, dörtlü ve karışık akorlar armonisi ile politonalite gibi yollar empresyonistlerde tonalitenin çözülmesine (sarsılmasına) neden olmuştu. Bu durumdan yararlanan ekspresyonistler yeni bir dizi tekniğine, on iki ton dizisine (dodekaphonie) geçtiler. Böylece atonaliteye (eksensizliğe) varmış oldular. (Cangal, 1999: 306)

Özetleyecek olursak çağdaş müzikte özellikle bestecilerin daha özgür bir armoni anlayışıyla yeni tınılar elde etmeye çalıştıklarını söylemek mümkündür. Dolayısıyla, bestecilerin sürekli olarak yeniyi aramaları, bireyselliklerin de ön plana çıkmasına ve kuramsal açıdan kurallara bağlamanın zorlaşmasına sebep olmuştur. Yöre, Ravel'in bu kapsamdaki görüşlerini şu şekilde aktararak yorumlamıştır.

> Maurice Ravel çağdaş müzik üzerine verdiği bir derste, onun bir derste anlatılamayacağını, hatta kendi müziğini anlatmanın daha zor olduğunu, çünkü çağdaş müziği kuramsal olarak belirleyebilecek çalışmaların olmadığını, bunun başlıca nedenlerinin de *ulusalcılık* ve *bireyselcilik* olduğunu söyleyerek onun sabit bir şey olmadığını ve yeni (çağdaş) kompozisyonların müziğin eski kurallarının zaman içinde değişmesi sonucunda ortaya çıktığını belirtmiştir. Ravel'in de değindiği çağdaş

[85] "Dışavurumculuk. Duygu ve düşüncelerin dizginlenmeksizin dışa vurulması temel görüşünden yola çıkan 20. yüzyıl başlarındaki öncü sanat akımı. "Anlatımcılık" terimiyle de karşılanan bu akım için batı dillerinde expressionism sözcüğü kullanılır" (Say, 2002: 147).

> müzikte ulusalcılık ve bireyselcilik düşünceleri, 19. yüzyılda başlayan ve bestecilerin kendi ülkelerinin geleneksel müzik malzemelerini ve tınılarını kendi stilleri içinde kullanması sonucunda yeni besteleme tekniklerinin oluşumudur. Burada bahsedilen mutlak ideolojik bir ulusalcılık değildir ki buna ideolojik olarak bağlı olan besteciler daha çok kendi ülkeleri içerisinde dünyaya yayılmadan varolurlar. Bu açıdan çağdaş müzikte ulusalcılık, bir ideoloji olarak değil, çağdaş müziği zenginleştiren bir çokkültürlülük olarak değerlendirilmelidir. . . Danziger, ulusalcılık sonucu oluşan bireyselciliği, bestecilerin her birinin her eserde kendi eşsiz stilini yaratmak istemesine bağlamıştır. Dolayısıyla 20. yüzyıl bestecileri kendi doğdukları ulusların yerel, ulusal tınılarını çağdaş müzik eserlerine yansıttıklarında bir ulusalcılık değil, bir çokkültürlü özgünlük ortaya çıkmaktadır. Söylemleriyle katî bir ulusalcı olarak görülen Saygun'un da belirttiği gibi, besteciler kendi ülkelerinin ulusal tınılarını, bireysel tınılarını ortaya koymak için kullanmaktadırlar. (Yöre, 2012: 22)

Çağdaş müzik döneminin başlamasıyla birlikte armoni bilimi ve sanatı kontrpuanla birlikte yeniden değerlendirilmiş ve 9. yüzyılda gelişmeye başlayan çokseslilik kavrayışı, anlayışı ve kuramları yeni bir boyuta ulaşmıştır. Çokseslilik anlayışlarının gelişmesi ve değişmesi, toplumsal ve siyasi gelişim ve değişimlerin paralelinde hareket etmiş ve bestecilerin yeni tını arayışlarına yönelmesini kolaylaştırmıştır.

Çoksesli müzik alanında Avrupa'da bu gelişmeler olurken, Türk müziği bestekârları geleneksel olarak monodi'yi (tek sesliliği) tercih etmiştir. Türk müziği geleneksel teksesli yapısı içerisinde gelişimini sürdürmüş ve zengin bir birikimle günümüze gelmiştir. Bu araştırma kapsamında ele alacağımız Türk müzik tarihi, gerçek anlamda çoksesli müzikle, 1826'da II. Mahmut'un başlattığı batılılaşma politikaları doğrultusunda, Mızıka-i Humayun'un kurulmasıyla tanışmıştır denebilir. Osmanlı döneminde batılı anlamda kurulan ilk müzik kurumu Mızıka-i Humayun'dur ve Giuseppe Donizetti'nin (1788-1856) yönetiminde büyük gelişme göstermiştir. Donizetti, Mızıka-i Humayun'da topluluğun elemanlarına batı müziğini öğretmekle işe başlamıştır. "Çalgıların yenilenmesi ve sıkı bir çalışma sonrası, bando takımı altı ay içerisinde padişahın huzurunda konser verebilecek seviyeye geldi. Bu topluluğun ilk olarak Donizetti'nin yazdığı Mahmudiye Marşı'nı seslendirdikleri bilinmektedir" (Alaner, 2011: 14). Osmanlı'daki bu gelişmelere paralel olarak Avrupa'da yayılmaya başlayan ulusalcılık eğilimleri 1900'lerin başlarından itibaren Türk müziğine de yansıdı. Bu konu ile ilintili olarak Türkmen (2007), Say'dan şunları aktarmıştır:

> Ulusal müzik üzerine yönelimler ise 1912'li yıllarda başlar ve başlangıcın yapıldığı eğitim kurumu 1912 yılında İzmir'de açılan "İttihat ve Terakki Mektebi" olur. Bu okulun amaçları arasında ulusal ruhu gençlere aşılayacak bir ulusal müzik ilkesinin belirlenmesi vardır. Öğretmenleri arasında, İsmail Zühtü (1877-1924) bulunuyordu. Piyano parçaları, sonat ve senfoni yazan ilk Türk besteci olarak bilinen İsmail Zühtü, Ahmet Adnan Saygun'un müzik öğretmenidir. Dönemin en etkili düşünürlerinden - yönlendiricilerinden - etkileyicilerinden başta geleni hiç kuşkusuz Ziya Gökalp'tir.

> Ziya Gökalp 1923'te yayımladığı Türkçülüğün Esasları adlı kitabında, düm-tek usülü ile yapılan geleneksel Türk müziğinin çağdaş yaşantıya uygun düşmediğini, yapılacak tek şeyin geleneksel Türk ezgilerini batı tekniğine göre armonilemek olduğunu söylüyordu. (Türkmen, 2007: 181)

Cumhuriyetin ilanından sonraki süreçte, çoksesli Türk müziğinin fikrî temelleri Ziya Gökalp'in sentez fikrine dayanmaktadır. Bu fikir, Anadolu halk şarkılarının toplanıp, Batı müziği tekniği ile işlenmesi görüşüne dayanmaktadır. Atatürk ve dönemin siyasi yönetim kadrosunun tercihi de halk şarkılarının derlenip, Batı'nın çoksesli yapısıyla birleştirilerek milli ve çağdaş bir çoksesli Türk müziği yaratma yoluna gidilmesi olmuştur. Bu alanda elle tutulur ilk eser Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı ve kısmen yurtdışında da seslendirilen 12 Anadolu Türküsü'dür. Halk melodilerinin bozulmadan yalın bir armonizasyonla yazıldığı bu eser, çağdaş çoksesli Türk müziği için önemli bir çıkış noktası sayılabilir.

Cumhuriyet dönemi, Türk müziğinde tekseslilik-çokseslilik ve alaturka-alafranga tartışmalarının sıkça yapıldığı ve yapılmaya devam ettiği yıllar olmuştur. Bu tartışmalar devam ederken ilk kuşak Türk besteciler, Türk müziğini Batı'nın armoni anlayışına göre çokseslendirme yoluna gitmişlerdir. Bu kez de Türk müziği ses sisteminin ve makamsal yapısının Batı müziği armoni anlayışına uygun olup olmadığı yönündeki tartışmalar başlamıştır. Bu konuda ilk kuramsal yaklaşım Kemal İlerici (1910-1987) tarafından 1954'den itibaren tanıtılmaya başlanmıştır. Kemal İlerici, ilk basımı 1970 ve ikinci basımı 1981 yılında yapılan 'Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi' adlı kitabında ana dizi olarak Hüseyni makam dizisini seçmiş ve akor yapısını da Batı'nın üçlüsel sistemi yerine 4'lü sisteme dayalı olarak oluşturmuştur.

Türk müziğini çokseslendirme çalışmaları kapsamında Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni kuramı, çoksesli Türk müziği için önemli bir gelişmedir. İlerici, geliştirdiği kuram ve yazdığı kitap ile ilgili olarak şunları belirtmiştir;

> Türk Ulusu, tarihin akışı ve kendi isteği ile, doğu İslam dünyası inanış çerçevesinden ayrılıp, batı inanış dünyasına girmiştir. Yeni dünyamızın ses alanında, en önemli özelliği: (İnsan duygularını ve olayları sesle anlatmada, uygusal müzik dilini "Armonik dili" seçmiş bulunmasıdır.) Yeni dünyamız: Durmadan ilerlemeye, yaratıcılığa, özgürlüğe ve kişiselliğe büyük önem vermektedir. Her çağda, yöresine önderlik etmiş yüce Türklüğün, yeni inanış dünyamızda da, günün birinde gücünü bütün değerleri ile, iyi bilmemiz ve bize bu gücü kazandıracak unsurlarının, neler olduğunu ortaya çıkarıp, ilerleme gücü taşıyanlarından da, en iyi biçimde, yararlanmamız gerekmektedir. Bu kitap, bu işi başarmak için, yardımcı olma amacı ile yazılmıştır. Biz, yetersiz bulduğumuz, eski anlatış biçimlerini bir kenara iterek, müziğimizin dokusundan, iç yapısını, yapıtlar üzerindeki derin incelemelerle ortaya çıkarmış bulunuyoruz. Dün şöyle idi, yarın böyle olabilir diye, geleceği gösteren yollar da çizmekteyiz. Bir besteci adayı için yapılacak iş, müzik dil örgümüze uygun bir dil kazanmaktır. (İlerici,

1981: 1)

Tutu (1999), Bugün 'Dörtlü Armoni', 'İlerici Sistemi' ve 'Türk Müziği Armonisi' gibi isimlerle bilinen bu sistemin, neden dörtlüler üzerine kurulduğunu ve İlerici'nin armoni anlayışını şu şekilde özetlemiştir:

> Tonal (tampere) ses sistemi, majör ve minör modalitelerden oluşmuştur. Tampere bir dizinin her sesi üzerine üçlü ve beşli aralıklardaki sesler konularak majör ve minör akorlar kurulmaktadır. Tampere diziler ister majör, ister minör modalitede olsun önemli bir derecesi V. derece (güçlü) akorları majör akorlarıdır. Özellikle kalışlarda durak ve güçlü akorları bu iki akor birbirine bağlanarak içinde bulunulan tonalitenin bütün özelliklerini duyururlar. Makamsal ses sistemi dizilerini ise özel dörtlü ve beşliler (çeşniler) oluştururlar. Makamsal dizilerimizin güçlüleri içinde bulunulan çeşnilerin özelliklerine göre, V., VI. veya III. dereceleri olabilmektedir. Makamsal dizilerden sadece Çargah ve Buselik makamlarının ana dizilerinin ve bunların şedlerinin V. dereceleri üzerinde majör akorlar kurulabilmekte, bunların durak akoruna bağlanmasıyla tonal bir kalış etkisi duyulabilmektedir. Bu makamları oluşturan ana dizilerin çeşnilerinden farklı çeşnilerin oluşturdukları yeni dizilerin ise güçlüleri üzerine majör bir akor kurma olanağı bulmak oldukça güçtür. Tampere sisteme uygun majör ve minör akorların kullanılmasıyla bu iki ana dizimizi armonilemek mümkün olsa bile geriye kalan elliden fazla makamsal dizimizin çok seslendirilmesi için yeni bir armoni sisteminin kullanılması zorunluluğu kabul etmek gerekir.
>
> Makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gereğini ilk defa rahmetli hocamız Sayın Kemal İlerici dile getirmiş ve "*Türk Müziği Armonisi*" adı altında dörtlü armoniyi içeren çok detaylı bir kitap yazmıştır.
>
> Bu armoni bazı bestecilerimiz tarafından kabul görmüş ve kullanılmaya başlanmıştır. Sayın Kemal İlerici kuşkusuz bu armoninin babası olarak bizlere yepyeni bir görüş ve duyuş alanı miras bırakmıştır. (Tutu, 1999)[86]

Çokseslilik kapsamında Avrupa'da ve Türkiye'de yapılan bu çalışmalar, şüphesiz besteciler tarafından yakından takip edilmekte ve son gelişmeler dikkate alınmaktadır. Müzik kuramlarının gelişmesi, bestecilerin armoni anlayışlarına etki eden tek etken olarak görülmemelidir. Bestecinin bilim ve sanat olarak armoniden ne anladığı, o bestecinin içinde bulunduğu toplum, kültür, coğrafi konum ve eğitimleri gibi önemli etkenler de bulunmaktadır. Burada anlayış kavramının tanımlanması konunun daha iyi kavranmasını sağlayacaktır.

Kelime anlamı olarak anlayış kavramının geniş bir anlam alanı vardır. Kelimenin sözlük anlamları incelendiğinde konu daha iyi anlaşılacaktır. Genel anlamda "Anlama işi veya biçimi, telâkki, zihniyet" (TDK, 1998: 114) olarak tanımlanan kelimenin diğer tanımları da "Anlama yeteneği, feraset, izan, zekâ. Hoş görme, hâlden anlama" (TDK, 1998: 114) olarak

[86] Tutu, M. Tevfik ve Tutu, S. Bahadır Tutu (1999), "Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı" kitabının giriş yazısından alınmıştır.

yapılmıştır. Başka bir sözlükte ise kelimenin anlamı; "Akıl erdirme, tabiat veya bir eserdeki güzelliği anlama ve kavrama, idrâk, ferâset, intikal" (MEB, 1995: 126) olarak tanımlanmıştır. Diğer bir tanımlamada da "Bir toplum veya topluluktaki bireylerde görüş ve inanış etmenlerinin etkisiyle beliren düşünme yolu, düşünüş biçimi, zihniyet, mantalite" [87] olarak tanımlanmıştır.

Bu kadar geniş anlam skalası olan anlayış kavramı, müzikte bir sanat ve bilim olarak değerlendirilen armoni kavramıyla birleştiğinde, kapsamı daha genişlemekte ve 'armoni anlayışı' kavramını oluşturmaktadır. Dolayısıyla armoni anlayışı, bir bestecinin bir çokseslendirme yöntemi olan armoni kavramından ne anladığı, ne algıladığı, nasıl değerlendirdiği, nasıl kullandığı, nasıl ilişkilendirdiği ve eserlerine nasıl yansıttığıyla ilgilidir. Bu kapsamıyla besteci açısından bakıldığında bir bilim ve sanat olan armoninin, her çağa göre, hatta aynı çağdaki her besteciye, daha da detaylandırıldığında, aynı bestecinin farklı eserlerinde bu anlamda bir armoni anlayışı farklılığı söz konusu olabilir. Buna göre bir bestecinin armoni anlayışını oluşturan/etkileyen etkenler şu şekilde sıralanabilir:

Bestecinin;

- bireyi olduğu ulusun tarihi kökleri,
- içinde yaşadığı toplumun sosyo-kültürel yapısı,
- yaşadığı çağın bilim ve sanat anlayışı,
- aldığı genel eğitim ve müzik eğitimi,
- görgü, bilgi ve dünya görüşü,
- evrensel müzik tekniğini ve kültürünü kavrayışları,
- ulusal müzik gereçlerini stilize ediş biçimleri,
- yaşadığı toplumun müzik kültürü ve müzik pratikleri;
    a) toplumun tarihsel kökleri/kökenleri,
    b) inanç sistemleri,
    c) toplumun etnik yapısı/yapıları,
    d) dil özellikleri,

[87] http://www.tdk.gov.tr (31.07.2015)

e) ses dizileri, tonal ve makamsal yapısı,

f) kullanılan çalgılar ve özellikleri,

g) ritim kalıp ve çeşitlilikleri,

h) coğrafik konumdan kaynaklanan etki ve etkileşimler,

i) toplumun müziksel beğenileri,

j) toplumun kültürünü yansıtan müzikal ürünlerin çeşitliliği ve ulaşılabilirliği.

Dolayısıyla armoni anlayışının ne olduğunu şu şekilde açıklayabiliriz:

Armoni anlayışı, bir bestecinin, geçmiş çağlardaki müzik kuramlarını da göz ardı etmeksizin, içinde yaşadığı toplumun; kültür dinamiklerinden, siyasi yönelimlerinden, sanata bakış açısından, müzikal ses sistemlerinden, geleneksel müzik pratiklerinden ve toplumun müziksel beğenisinden hareketle, bestecinin; dünya görüşü, aldığı müzik eğitimi, müzikal malzemeyi kullanış biçimi ve çokseslilikteki düşünüş biçiminin bir bileşkesi olarak açıklanabilir.

Bütün bu etkenlerin içinde, besteci için şüphesiz en önemli olan şey kompozisyonlarında kullanacağı malzemedir. İşte bu malzeme, tarihin süzgecinden geçerek gelen ve toplumun kültürel dokusunu yansıtan müziksel malzemedir. Söz konusu Türk müziği olduğunda, geleneksel Türk müziğinin geniş repertuvarında zengin bir müzikal malzeme bulmak mümkündür. Besteciler bu müzikal malzemeyi özgün müziksel yaratılarında yorumlayarak kullandıkları gibi, geleneksel/otantik haliyle ele alıp melodiyi değiştirmeden kendi armoni anlayışları çerçevesinde çokseslendirerek de değerlendirmektedir. Bu çalışmada Türk halk müziğine ait türkülerin Türk Beşleri tarafından nasıl bir armoni anlayışıyla yeniden ele alınıp çokseslendirdikleri araştırılacaktır. Bu sebepten bestecilerin armoni anlayışlarını oluşturmada önemli görülen ve yukarıda saydığımız etkenlerin de araştırılması önemli görülmüştür.

1.5 Türk Beşleri

Çalışmamızın başından itibaren vurguladığımız Türk kültürü ve Türk kültürü içerisinde müziğin ne derece önemli olduğunu, Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte yeni arayış ve gelişmeler doğrultusunda nasıl bir yol izlendiğini anlatmaya çalıştık. Özellikle milli müzik tartışmaları ve gelişmeleri içinde hemen hemen her safhada ön plana çıkan ve Türk müzik

tarihine *'Türk Beşleri'* olarak geçen bestecilerimizin önemli katkılarının olduğu görülmektedir. Çağdaş Türk müziğine birçok eser, kitap ve yazılarıyla katkıda bulunmuş olan Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar'dan oluşan Türk beşleri, aynı zamanda devletin resmi müzik kurumlarında da aktif bir şekilde görev alarak Türk müzik tarihine isimlerini yazdırmayı başarmışlardır. Bu kapsamda çalışmamızın odak noktasını oluşturan bu bestecilerin hayatları ve eserleri çok büyük önem arz etmektedir. Çalışmamıza, Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün direktifleriyle başlatılıp yön verilen ve yaratılmaya çalışan milli ve çağdaş Türk müziği çerçevesinde Türk Beşleri'nin eserlerini ve çoksesli Türk müziğine katkılarını inceleyerek devam edeceğiz. Fakat bunun öncesinde bestecilerin yaşadıkları toplumdaki kültürel rollerine de değinmek gerekmektedir. Zira bestecilerin kendi ulusları içerisinde ve kendi milli kültürlerini yansıtan eserler vücuda getirdiklerini söylemek mümkündür. Türk Beşleri de Türk kültürü içerisindeki ulusal melodileri ve ritimleri eserlerinde ustalıkla kullanmışlardır.

Milli müzik denildiğinde sadece Türk ulusal müziği değil, başka başka milletlerinde ulusal müziklerinin olduğu akla gelmektedir. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte başlayan halk müziğine dayalı ulusal müzik oluşturma çabaları diğer ülkelerde de benzer bir aşamadan geçerek günümüze gelmiştir. 18 . ve 19. yüzyıllarda daha önce de belirttiğimiz gibi teksesli Osmanlı müziği monodik yapısı içerisinde doruk noktasına ulaşırken, bir yandan da Batılı olma sevdasıyla çoksesli müziğe geçiş denemeleri yaşamıştır. Bunun paralelinde ise diğer dünya ülkeleri de Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde ulaşılmaya çalışılan çoksesli ulusal müzik yaratılarına yine bizde olduğu gibi halk müziği temelli olarak ulaşmış ve çoksesli Türk ulusal müziğinin gelişmesine örnek olmuştur. Buna karşın Türkiye'nin dışındaki ülkelerde de ulusal müzik yaratma çabaları bir takım tartışma ve farklı düşüncelere sebep olmuştur. Fakat bütün uluslar kendi ulusal müziklerini yaratırken, diğer uluslardan farklarını ortaya koymaya çalışmışlar ve etkilenmemek için çaba göstermişlerdir. Bu konu ile ilgili olarak Finkelstein, şunları belirtmiştir;

> ABD'de Arthur Farewell, 1903'te şunları yazmıştı: "Müziğe bakışımızda işlk yapmamız gereken şey bakışımızı düzeltmek, ne denli olağanüstü, ne denli yüce olursa olsun, herşeyi Alman gözlükleri ile görmek huyundan vazgeçmektir ... Bugün bir sanat aracı olarak müzik sesine daha büyük bir yoğrulabilirlik kazandırmaya yönelik bütün müzikal buluşlarda, Fransa ile Rusya dünyaya önderlik ediyorlar." Farewell, böyle söylerken, Amerikalı bestecilerin Almanlar yerine Fransızları ve Rusları örnek almalarını önermiyordu. O, Alman müziğinin, ne denli büyük olursa olsun, akademik olarak "evrensel" bir müzik, dolayısıyla da bir doğruluk modeli olarak alınmasına karşı çıkıyordu. Rus besteciler kendi halk müziklerinin toprağında yatan zenginliklerini heyecan verici sonuçlar alarak ortaya çıkarmışlardı. Fransız bestecileri, kendine özgü olan bir "Fransız" biçemi uğrunda uğraş veriyorlardı

> ve Debussy gibi birçoğu da bu amaca ulaştıracak özendirici değerleri Musorgski'nin yapıtlarında buluyorlardı. Farewell, buna benzer bir şekilde dünyanın "Amerikalı" olarak tanıyabileceği ayırt edici bir müzik için çağırıda bulunuyordu. Bu konuda duyulan tek ses de onunki değildi. On yıl önce New York Konservatuvarı'nda ders vermeye çağırılan Dvorak 1890'larda müzik çevrelerinde böyle bir fırtına estirmişti. Besteleri, Çek ve Slaovak halk (folk) şarkılarının ruh ve özüyle dolup taşan Dvorak, Amerikalı bestecilere, kendisini o denli büyülemiş olan Zenci spiritüalleri de içinde olmak üzere, kendi halk müziği miraslarını incelemeyi ve kullanmayı öğütlüyordu. (Finkelstein, 1995: 19)

Finkelstein'in söyledikleri göz önüne alındığında, 1932'de ülkemize gelen Marx'ında benzer bir söylemle, Türkiye'deki Alaturka musiki ve halk müziğinin zenginliklerinden yararlanılarak ulusal müziğimizi oluşturmamızı önerdiğini belirtmek gerekir. Daha sonraki yıllarda ise Hindemith'in raporları doğrultusunda ve resmi ideolojinin isteği üzerine Alaturka musiki saf dışı bırakılarak sadece halk müziği odaklı çalışmalar yapılmıştır.

Finkelstein, ülkemizde de sıkça tartışılan, halk müziğinin ulusal karakteri yansıtıp yansıtmadığına ilişkin görüşlerini şu şekilde belirtmiştir;

> Günümüzde, bir müzik yaşamı olup da, bu türden sorunların ateşli bir biçimde tartışılmadığı tek bir ülke yoktur. Beste yaparken halk müziğinden yararlanmak, yüzeysel bir duygu göstergesi midir, yoksa müziği iliklerine kadar ulusal bir özellikle dolduran birşey mi? Şayet böyle ise, bu arzulanan bir şey midir? Her tür "ulusal" müzik, gerçekten de, "evrensel," büyük müziğe karşıt olan bir taşralılık mıdır? Halk müziğinden yararlanmak demek, yalnızca var olan bir halk şarkısını alıntılamaktan mı ibarettir, yoksa müziğin gelişmesinde, içinde halk (folk) müziğinin canlı özünü yaratıcı bir tohum hücresi olarak taşıyan daha derin, daha yaratıcı bir yaklaşımı mı ifade eder? Bir ulusun halk müziği varolan geleneksel biçimlere bağlı kalabilir mi? yoksa ondan yararlanmak, yeni müzikal biçimlere mi esin verir?
>
> Bu gibi sorulara, ulusal bir sanatı yeğleyerek verilen yanıtlar, yüzyılımızda oldukça çok sayıda güzel müziğin yaratılmasıyla sonuçlanmıştır. (Finkelstein, 1995: 19-20)

Finkelstein'ın da belirttiği gibi kendi ulusal müziğini oluşturan bütün milletler halk müziğinden yararlanmış, başka ulusların müziklerini incelemiş, yabancı bestecilerin önerilerini dikkate almışlardır. Cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'de oluşturulmak istenen çoksesli çağdaş Türk müziğinin, en önemli temsilcileri, Cemal Reşit Rey, Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri'dir. Ürettikleri eserler, yazdıkları yazılar, resmi müzik kurumlarında aldıkları görevler ve yetiştirdikleri öğrenciler ile çoksesli ulusal Türk müziğinin öncüleri olmuşlardır.

Mahmut Ragıp Gazimihal Varlık Dergisi'nin 15 Aralık 1933 tarihli sayısında 'Bestekarlarımıza Düşen İşler' başlıklı yazısında milli Türk müziğini oluşturacak bestecilerde bulunması gereken meziyetleri şu şekilde ifade etmiştir;

> . . . Her şeyden evvel bestekârlık için lüzumlu seviye şartlarını bilelim
>
> a) Kontrapunk, armoni, orkestrasyon, füg, kompozisyon, şekiller gibi yazı tekniği bahislerini esaslı bir şekilde bilmek, kuvvetli piyanist hatta mümkünse organist olmak. . .
>
> b) Yaratmak kabiliyeti, musikinin büyüklerini yakından tanımaktan ibaret olan Musiki Kültürü, çok esaslı bir fikir terbiyesi, memleket musikilerini tetebbu merakı gibi meziyetlere sahip olmuş bulunmak . . . Milli bir sanat yaratmak endişesi içinde çalışmak seciyesini tefekkül edecek yüksek milliyet karakteri, iman, çalışkanlık gibi medeni seciyelerden mahrum bulunmamak.
>
> Bu şartların ilk kısmını nefesinde hakkıyla toplayamamış olanlar ya bestekârım diyerek ortaya çıkmamalı yahut da çıksalar bile seviyelerini ve neler yapabileceklerini evvelden tayin edip o dar çerçeve içinde faideli olmaya çalışmalıdırlar. İşbaşılık onlara verilemez.
>
> Memleketimizde dediğim şartları haiz iki, hatta yalnız bir kişinin mevcut olması bir fakirlik teşkil etmez. Çünkü bu her yerde böyledir. Meselâ geçen sefer de dediğim gibi, Macaristan'da şimdiki, milli sanatın başında çalışan şahsiyetlerin sayısı ikiden fazla değildir. Zoltan Kodaly, Bela Bartok . . .
>
> Mevcut türkülerin bünyesine uygun rahat ve selis bir yazı ile armoni tecrübeleri yapmak veya şahsi ve taklitçi temeller üzerinde serbest parçalar yazmak da şüphesiz ki lâzımdır. Birinci tarzda misal yine Ahmet Adnan'ın o nefis ve yanık 'Zile Türküsü' koralidir. Şahsi tarzın misali ise Ulvi Cemal'in piyano için 'Beş Damla'sındaki şirin sahifeler olabilir ki, Ulvi Bey her şeyden evvel duygulu bir musiki şairidir . . .
>
> Bestekâr bu gibi arama işlerinde musiki âlimi ile daimi bir fikir alış verişi içinde çalışmaya mecburdur. Şu halde yeni bestekârlık işinde yaratıcı sanatkârdan evvel alim musikişinas çalışacaktır. Her bestekar mevzuun alimi olacaktır. (Kolçak, 2008: 58-59)

Gazimihal de milli Türk müziğini yaratacak olan besteciler konusunda, Türk Beşleri'nin üyelerini işaret etmiş ve hangi vasıflara haiz olmaları gerektiğine vurgu yapmıştır. Bu görüş özelde ülkemize yönelik bir tespit olmakla birlikte, genelde bütün uluslar için geçerliliğini korumaktadır.

> 19. yüzyılda Arupa ülkelerinde ulus bilincinin gelişmesi, bunun aynı zamanda sanata da yansımasını beraberinde getirmiştir. O dönemdeki bestecilerin, eserlerini kendi kültürel varlıklarına dayandırması, yabancı kültürel baskılardan arındırarak kendi değerlerini öne çıkarması, müzik tarihinde *"Ulusal Okullar"* döneminin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Başlıca ulusal okullar arasında Finlandiya, İsveç, Norveç ve Danimarka'dan oluşan *İskandinav Okulu, İspanya Okulu, Çek Okulu, Macar Okulu, Rus Okulu ve Polonya Okulu* yer almaktadır. Türkiye'de ulus bilincinin yanı sıra müzik alanında ulusalcı yaklaşım, cumhuriyetin kurulmasından sonra Atatürk devrimlerinin etkisiyle başlamış, *Türk Ulusal Okulu* "Türk Beşleri"yle başlamıştır. *Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses*, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk çağdaş besteci kuşağıdır ve Rus Beşleri'nden esinlenilerek onlara "Türk Beşleri" denilmiştir. (Aydın, 2011: 23)

1.5.1 Cemal Reşit Rey

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerindeki siyasi ve ekonomik zorlukların yakın tanığı olarak dünyaya gelen ve Cumhuriyetin ilanı ile birlikte yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş aşamalarında ülkesine müzik alanında çok büyük katkıları olan Cemal Reşit Rey, 25 Ekim 1904 yılında Kudüs'te dünyaya gelmiştir. Rey'in bir besteci ve icracı olmasındaki en büyük pay şüphesiz ailesinin verdiği eğitim ve bilinçle doğru orantılıdır. Zira babası Ahmet Reşit ve annesi Fethiye Hanım Osmanlı'nın aristokrat ailelerine mensuplardı. Bundan dolayı Rey'in anne ve babasının yaşamlarına kısaca değinmek faydalı olacaktır.

Rey'in "Babası Ahmet Reşit Bey, Çankırı Mutasarrıfı Abdullah Şefik Bey'in oğludur. Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet adamı olarak görev yaptı" (Kolçak, 2006a: 11). Aynı zamanda "Servet-i Fünun yazarı olan Ahmet Reşit[88], Galatasaray Sultanisi'nde dersler verdi, kitaplar yazdı. Bağdat valiliği görevini reddettikten sonra Dahiliye Nazırı oldu. Ancak 1913'teki Babıâli baskını ile bu görevi sona erdi. 1919 yeniden Dahiliye Nazırı oldu ve Şura-yı Devlet reisliği'ne getirildi. Fakat tam bu sırada Sevr Anlaşması'nı imza için görevlendirildiğini öğrenince bütün görevlerinden istifa edip İstanbul'a döndü. Sevr Anlaşması'nı imza etmeyen Ahmet Reşit bundan sonra Şair Nigar Sokak'taki evinde kitap yazmaya ve çevirilere devam etti. 1956 yılında 86 yaşında ölen Ahmet Reşit yaşamının 50 yılını politika ve sanat adamı olarak geçirdi. Racine'nun eserlerini çevirerek dört cilt halinde yayınladı. Vergilius, Cornèille, Homeros'un eserleri de çevirileri arasında yer almaktadır" (Kolçak, 2006a: 11-12).

Cemal Reşit'in annesi Fethiye Hanım ise "Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın torunuydu. Sadrazam İbrahim Ethem Paşa'nın dört oğlu vardı. Bunlardan en büyüğü büyük ressam ve Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu olan Osman Hamdi Bey'dir. İkinci oğlu Halil Ethem Beyde ölünceye kadar müze müdürlüğü yaptı. Üçüncü oğlu Galip Bey, dördüncü oğlu ise Cemal Reşit'in annesi Fethiye Hanım'ın babası olan Mustafa Hamdi Bey'di. Yani Cemal Reşit'in dedesiydi ... Ailenin büyük oğlu olan Osman Hamdi Bey ünlü bir ressam olmanın yanı sıra diğer aile bireylerini de sanat yönünden etkisi altında bıraktı. Osman Hamdi Bey'in Kuruçeşme'deki yalısına dünyanın dört bucağından arkeologlar ve sanatçılar gelirdi. İşte Osman Hamdi Bey'in yeğeni olan Cemal Reşit'in annesi Fetiye Hanım böyle sanat ve kültür

[88] "Ataları İstanbul'da yaşayan ve Osmanlı İmparatorluğunun "Sadrazamlarından" (Başbakanlarından) Halim Paşa'nın genç torunu Ahmet Reşit Rey, o zaman çıkan Servet-i Fünun dergisindeki genç kalemler topluluğunda "Edebiyat-ı Cedide" diye anılan türde yazılarıyla ve müzikseverliğiyle tanınmış bir kişiydi. İstanbul'da tanıştığı iyi bir ailenin müzikten anlayan ve piyano çalan Fethiye adlı bir kızıyla anlaşarak 1897 yılında evlenmişti. Mutlu evliliklerinden bir süre sonra baba Rey, vali olarak ailesiyle birlikte, o zaman Osmanlı İmparatorluğu'nun elinde bulunan Kudüs iline gitmişti" (Saydam, 1989: 196).

ortamında yetişmiş. List'in öğrencisi olan Devlet Efendi'den piyano dersleri almıştı. Çok iyi piyano çalan Fethiye Hanım yalıya gelen yabancı konuklar arasında yer alan Charles-Marie Widor'u çok etkilemişti. Widor, mehtaplı bir gecede bu genç Osmanlı kızının, güzel bir yalıdaki Saint-Saens'in Vals Kapris'ini mükemmelen çalışını ülkesine dönüşünde Saint-Saens'a anlatmıştı . . . " (Kolçak, 2006a: 16).

Rey'in anne ve babasının iyi eğitimli ve sanata önem veren kişiler olması, Rey'in hayatında önemli bir role sahiptir. "Mebeynci yakışıklı, kültürlüi kibar ve çok iyi bir aileden gelen Ahmet Reşit Bey'le, ressam ve müzeci Osman Hamdi Bey'in yeğeni Fethiye Hanım, Muzıka-ı Humayun'da görevli İspanyol asıllı D'aranda Paşa'nın aracılığı ile tanışıp evlendiler" (Kolçak: 2006a: 16).

Evlendikten sonra, Ahmet Reşit Bey ve Fethiye Hanım'ın dört çocukları dünyaya geldi. "Büyük kızları Samime ve Büyük oğulları Ekrem Reşit İstanbul'da, Kudüs Mutasarrıflığı sırasında 1904 yılında Cemal Reşit dünyaya geldi. Ailenin dördüncü çocuğu olan Samime ise 1908'de Ankara'da doğdu" (Kolçak: 2006a: 11).

25 Ekim 1904'te Cemal Reşit'in Kudüs'te dünyaya gelmesinden kısa bir süre sonra babası Ahmet Reşit'in görev değişikliği nedeniyle ailesiyle birlikte İstanbul'a döndüler. Saydam (1989), Cemal Reşit'in İstanbul'a döndüklerinde burada nüfus kütüğüne kayıt edildiğini belirtmektedir.[89] Ailesiyle birlikte İstanbul'a dönen Rey'in babası "1906 yılında Manastır Mutasarrıflığına tayin oldu. Oradan Ankara'ya ve 1908'de Halep'e gittiler. Ancak 1910 yılında İstanbul'a dönen Ahmet Reşit Bey ve ailesi küçük Cemal Reşit'i Dame de Sion'un ana sınıfına yazdırdı. Bir süre burada eğitim gören Cemal Reşit 1911 yılında Mekteb-i Sultani (Galatasaray Lisesi)'ye devam etmeye başladı. Müzikal yeteneği çok küçük yaşta ortaya çıkmıştı. Ağız muzıkası ile değişik ezgiler çalarak herkesi şaşırtıyordu. İlk piyano derslerini annesi Fethiye Hanım'dan aldı. Henüz sekiz yaşındayken (1912'de) bir vals besteledi. Bestesini çok beğenen babası ona bir altın hediye etti" (Kolçak, 2006a: 15). Rey, bu olayı şu şekilde anlatmıştır; "Notaları nasıl öğrendiğimi hatırlamıyorum. Ne vakit, kim öğretti? Bunlar benim için gizli, saklı şeyler. Muhtemelen rahmetli validem öğretmiştir. O çok güzel piyano çalardı. Takriben yedi-sekiz yaşlarında idim. Bir gün içimden tarif edilemez bir his geldi. Bir müzik parçası yazmak istedim. Piyanonun başında uğraştım ve bir vals ortaya çıktı. Ailemin hepsini topladım piyano odasına. Bunu onlara çaldım. Artık pek alkışladılar, beni bus ettiler [öptüler]. Pederim içeri gitti, döndüğünde, bu sana ilk müzik parçanın hatırası olsun, diyerek bir çeyrek altın getirdi." [90]

[89] Saydam, 1989: 196.

[90] Bir Usta Bir Dünya: Cemal Reşit Rey (1997), Hazırlayan: Fatma Türe, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Mer-

> Aydın Bölge Valiliği'ne gönderilen babası daha sonra İttihat ve Terakki meselesinin çıktığı çok zor bir dönemde Dahiliye Nazırı (İçişleri Bakanı) olarak görevlendirildi. Ancak İttihatçılara karşı aldığı çok sert önlemler uygulamalar yüzünden İttihat ve Tereakkinin baş düşmanı sayıldı. Babıâli baskınından, Harbiye Nazırı Nazım Paşa'nın ve yaveri Kıbrıslı Tevfik Bey'in vurulmasından sonra tutuklanarak Bekirağa Bölüğü'ne kapatıldı. O sırada henüz küçük bir çocuk olan Cemal Reşit annesi ve ağabeyi Ekrem ile Bekirağa Bölüğü'ne ziyarete gidişini, babasının idam edilme olasılığı karşısında duyduğu üzüntü ve korkuyu hiçbir zaman unutmadı ... Neyse ki korkulan olmadı. Sadrazam Enver Paşa'nın yerine Mahmül Şevket Paşa gelince ortalık biraz yatıştı. Bekirağa Bölüğü'ndeki tutuklular serbest bırakıldı. Bu olaydan sonra aile 1913 yılında Paris'e zorunlu olarak göç etti ... Fransa Cumhurbaşkanı Poıncare'nin özel konuğu olarak bir yıl Paris'te yaşadılar. (Kolçak, 2006a: 17)

Rey ailesinin yaşadıkları bu karmaşık hayat temposu, aslında ilk bakışta bir aile için yaşanabilecek karamsar bir yaşam tablosu olmasına karşın, belki de Cemal Reşit Rey için daha sonraları avantajını yaşayacağı bir müzik öğrenimi hayatına başlamasına neden olmuştur. Zira bu karmaşa içinde dahi Ahmet Reşit ve Fethiye Hanım çocuklarının eğitimlerini ihmal etmemişlerdir. Rey, yıllar sonra Paris'e ilk gidişlerindeki yaşananları şu şekilde aktarmıştır; "Pederim Cumhurbaşkanı Poincarè'nin çok iyi ahbabı idi. Ben o zamanlar sekizbuçuk yaşında filandım ve piyanoyu kulaktan dolma biliyordum. Pederim beni meşhur kompozitör, konservatuvar müdürü Gabriel Faurè'ye götürmek istedi. Poincarè, Faurè'den bizim için randevu aldı. O yaşta Gabriel Faurè ile karşılaşmanın ne demek olduğunu tasavvur edebilirsiniz. Bütün hayatım boyunca o günü unutamayacağım."[91]

"Sonra piyanoya oturup Chopin'den kulaktan dolma bir şeyler çalar Faurè'ye. O da derhal ünlü pedagog Marguerite Long'a (1874-1966) telefon açar. "Madam, size bir Türk çocuğu gönderiyorum, hiçbir şey söylemiyorum, kendiniz göreceksiniz" der (İlyasoğlu, 2005: 60). Faurè, Ahmet Reşit Bey'e dönerek şunları söylemiştir: "Biliniz ki oğlunuz müzikten başka bir şey yapamaz! Ahmed Reşit Bey'in cevabı şöyle olur: Eh madem ki öyle, o zaman müzik yapsın!" (Karlıbel, 1997: 13). Bu doğrultuda "Cemal Reşit Bey, Long'un en coşkulu yıllarında onun öğrencisi olur. Faurè'nin önerisi ile hemen derslere başlarlar. Long, onu okuluna kaydeder ve hiçbir maddi karşılık beklemez" (İlyasoğlu, 2005: 61).

Daha sonra I. Dünya Savaşı'nın başlaması üzerine, Paris'ten Cenevre'ye göç ederler. "1914 yılının Ağustos ayında Cenevre'ye yerleşen aile, dokuz buçuk yaşındaki küçük oğlu Cemal Reşit'i, Ècole Cuchet'ye gönderir. Bir İspanyol ailenin işlettiği bu özel okulda iki yıl okur" (İlyasoğlu, 2005: 62). Bu sırada "St. Antoine Kolejinde öğrenimini yaparken bir yan-

kezi, s.18 "Bilgeler ve Ustalar" (TV filmi) Süha Arın, İş Bankası Arşivi

[91] Bir Usta Bir Dünya: Cemal Reşit Rey (1997), Hazırlayan: Fatma Türe, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Merkezi, s.19 "Bestecilerimizle Söyleşiler", Radyo Programı, Evin İlyasoğlu, 1982

dan da Cenevre Konservatuvarında 1919 yılına kadar okumasını sürdürdü" (Saydam, 1989: 197).

1915-16 yıllarında Cemal Reşit'i tanıyıp izleyen bir gazeteci olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu. 26 Haziran 1922'de İkdam Gazetesi'nde yayımladığı "Bir Genç Türk Musikişinası" başlıklı yazısında (Şekil-28) Rey'den şu şekilde bahsetmiştir;

> Ben bu genci küçük yaştan beri tanımak şerefiyle mübahiyim. Cenevre'de bulunduğum esnada henüz 12-13 yaşında bulunan Cemal Reşit Rey, gerek talebesi olduğu konservatuvarında, gerek sair hususi musiki muhitlerinde kendisinden sık sık bahsettirir ve her imtihanda birinciliği daima o kazanırdı. Muallimleri onun bu harikulade istidadı karşısında mütehayyirdiler [hayret içindeydiler]. Avrupa'da bir Türk çocuğunun bu kadar takdir ve hayret uyandırması orada bulunan bütün Türklerin adeta medar-ı iftiharı oluyordu. Ben kendisine Nerede rastgelsem, bu küçük Türk sanatçısının kumral ve güzel başı önünde hürmetle eğilmek ihtiyacını duyardım. Cemal Reşit Rey, o zamanlar musiki egzersizleri haricindeki saatleri atlamak ve zıplamakla geçiren kısa pantolonlu, ince sesli, tombul ve beyaz bir mektep çocuğu idi. Laciverde çalan iri yeşil gözlerinin içinde henüz lahin ve ahenk denilen ilahi sırra ermişlere mahsus özellikten eser yoktu. Lakin piyanosunun başına geçtiği zaman ne kadar değişir, ne kadar bambaşka bir insan olurdu. Hepimiz hissederdik ki, bu küçük başın üstünde deha denilen esrarengiz kudretten münevver [ışıklı] bir gölge dolaşıyor. (İlyasoğlu, 2005: 62)

Karaosmanoğlu (1922), aynı yazısında Cemal Reşit'in İstanbul'a döndüğünde müzik tahsilinin yarıda kaldığından, piyano eğitimi için babası tarafından ecnebi bir öğretmene götürdüğünden, fakat bu öğretmenin Cemal Reşit'i kendine rakip gördüğünden bahsetmektedir. Karaosmanoğlu, yazısında bu olayı şu şekilde anlatmıştır; "O [Cemal Reşit Rey] parmaklarını piyanoya dokundurur dokundurmaz benzi sarardı, ağzı kısıldı ve odanın içinde heyecanla dolaşarak: "Beş para etmez, hiç bir şey bilmiyor ve bir şey öğrenmesine ihtimal yoktur diye bağırıyordu. O zaman bu vakayı bana anlatan Reşit Bey Efendi, teessüründen ağlayacak gibi oluyordu. Bereket versin ki ne oğlu, ne de kendisi o kıskanç piyano ustasının bu derste ve kaba muamelesinden nevmîd [umutsuz] olmadılar; Reşit Bey Efendi ilk fırsatta Cemal'i Paris'e götürdü ve konservatuvara verdi" (Karaosmanoğlu, 1922: 2).

Cemal Reşit Rey, "St. Antoine Koleji'ndeki formal eğitimi yanı sıra Cenvre Konservatuvarında da eğitim görmeye başlamıştır. Burada Milloud'dan piyano, Montillet'den armoni, kontrpuan, org, füg ve kompozisyon dersleri alır. Mademoiselle Lydie Malan'ın yüksek solfej, koro ve emprovizasyon derslerine katılır. Bu okulda hemen her dersin başarı ödülü olarak kendisine bir madalya sunulur. Cemal Reşit Bey on üç-on beş yaşlarında kazandığı bu art-nouveau çizimli bronz madalyaları diğer değerli belgeleri arasında ölünceye dek gözbebeği gibi saklamıştır" (İyasoğlu, 2005: 62). İlyasoğlu, Rey'in; "1919 yılında Cenevre Konservatu-



برکنج تورك موسیقیشناسی

مشاهده ومحاظه

محرری یعقوب قدری

استانبول غزتهلری برقاچ زماندر جمال رشید بك اسمنده برکنج تورك موسیقیشناسندن بحث ایدیورلر. بن بوکنجی کوچوك یاشمدن برمی طاتیق شرفیله مباهیم. جنوره ده بولندیغم اثناده هنوز اون ایکی اون اوچ یاشنده بولنان جمال رشید بك کرك طلبه سی اولدیغی قونسرواتواره ، کرك سائر خصوصی موسیقی محیطلرنده کندیسندن صیق صیق بحث ایدیرر وهرامتحانده برنجیلکی دائما او قازانیردی؛ معلملری اونك بوخارق العاده استعدادی تارشیسنده متحیر دیلر. آوروپاده برتورك چوجو. فتك بو قدر تقدیر وحیرت اویاندیرمه سی اوراده بولنان بوتون تورکلرك عادتا مدار افتخاری اولیوردی. بن کندیسنه نره ده راست کلسهم بو کوچوك تورك صنعتکارینك قوصمال وکوزل یاشی اوکنده حرمتله ایکیلمك احتیاجنی دویاردم. جمال رشید ، اوزمانلر موسیقی اکزر سیسلری خارجنده کی ساعتلری آتلامق وزیپلامقله کچن قیصه یانطالونلی ، انجه سسلی ، طونبول وبیاض بر مکتب چوجوغی ایدی ، لاجورده چالان ابری یشیل کوزلرینك ایچنده هنوز لحن وآهنك دنیلن الهی سره آرمشلره مخصوص درینلکدن اثر یوقدی. لکن پیانوسنك باشنه کچدیکی زمان نه قدر زوحسنی اوقشایه جق بدیعی عناصر واردر . واقعا برتیاترو صحنه سی قارشیسنده ، بر رسم سرکیسی صالونده ویا بر هیکلتراش غالهریسنده بدیعی تربیه دن محروم اولانلرله آز چوق یوصنعتلره واقف بولونانلرك دویه جقلری ذوق بر دکلدر ؛ فقط بوتون بونلردن همان هرکس کندی سویه سنه کوره مطلقا آز چوق متحسس اولور . لکن موسیقی ایچین ایش بویله دکلدر ؛ بوندن لاعلی التعیین هرکس هیچبان حصه سنی آلهماز ؛ مطلقا قولاغمزك خصوصی برتربیه کورمش وحسلرمزك فوق العاده اینجه لمش اولمسی لازمدر و یاخود هیچ دکلسه آهنك و اصوات عامی حقنده ابتدائی برفکرمز اولمليدر ، یوقسه اك ماهر بر موسیقیشناسك چاله جغی اك مشهور بر موسیقی پارچه سی ، «به توون» دن بر « برسونات»، «شوپن» دن بر « نوکتورن» ، « دوبوسسی» دن بر « پره لود » یزم ایچین قورو بر کورولتودن عبارت قالیر .

صنایع نفیسه نك تاریخنی تدقیق ایتدیکمز زمان کوریبورزکه اك اسکی صنعت معماری واك یکیسی موسیقی در . انسانلر ابتدائی دورلرده مصر لیلرك یاپدیغی کی یالکز مادی جسامتی افاده ایدن

Şekil - 28: Karaosmanoğlu, İkdam Gazetesi, (26 Haziran 1922) s.2

varı'nda virtüözite (ustalık)sınıfına kadar yükseldiğini biliyoruz. Bu okullardan mezun olup olmadığına dair kesin bir bilgiye rastlanmıyor" (İlyasoğlu, 2005: 63), demektedir.

> Savaş bittikten sonra annesiyle tekrar Paris'e gelen ve artık delikanlı olan Cemal Reşit Rey, Paris-Konservatuvarında yüksek müzik öğrenimine başladı. Burada eski piyano öğretmeni Marguèrite ve yeni öğretmenleri E. Mathe, R Laparra'nın sınıflarında armoni, kontrpuan ve orkestralama öğrenimi gördü. Ayrıca Gabrièl Faure'den bestecilik, orkestra şefi H. Defosse'den orkestra yöneticiliği dersleri aldı. 1920-23 yılları arasında Paris'te ilk piyano konserini başarıyla verdikten sonra sanatsal besteler de yapmaya başlayan Rey, ilk olarak ağabeyi Ekrem Reşit Rey'in şiirlerini ses ve piyano için besteledi. Bunun ardından Fransız şiirleri üzerine 3 melodi, 1 perdelik opera, 2 tabloluk operet, Fransızca şiirler üzerine şarkılar ve 3 perdelik-dört tabloluk bir opera ile yine ağabeyi E. R. Rey'in "Sultan Cem" adındaki eserinin sözleri üzerine 5 perdelik-12 tabloluk operasını yazdı.

> 1923 yılında Paris Konservatuvarında Marguèrite Long'un piyano sınıflarını bitirerek İstanbul'a dönen Rey, Türkiye'de Cumhuriyet yönetiminin kuruluşundan hen sonra 1924 yılında İstanbul Şehir Konservatuvarına öğretim üyesi olarak atandı. Bu kurumda piyano ve kompozisyon öğretmenliğini sürdürürken ilk "Yaylılar Orkestrasını" kurdu ve şefliğine başladı. 1924-34 yılları arasında aralıksız çalışmalarıyla yeni sahne eserleri, ünlü Hint şairi Tagore'un "Gitanjali" şiirleri üzerine "Nokturne" (gece şarkısı), Türk halk melodileriyle ses ve piyano için "12 Anadolu türküsü" ki, bu yaratısını öğretmeni Raul Lappara'ya adadı (1926). Bundan sonra birçok şarkılar, 3 perdelik "Zeybek" operası, Anadolu oyun havaları üzerine 6 parça, viyolonsel ve orkestra için "İntroduction ve Dans", 1 perdelik "Köyde Facia" adlı opera, operetler, piyano ve ses için "Vatan" şarkıları, "Karagöz" adlı senfonik şiir ve orkestra için "İnstantanè" adlı eseriyle 1933 Cumhuriyetin 10 yılı Marşı gibi daha birçok yaratılar meydana getirdi. (Saydam, 1989: 197)

Ayrıca Rey, daha önce bahsettiğimiz ve 1934'te gerçekleşen ve 'Musiki İnkılabı' kapsamında yapılan kongreye de katılmış ve ülkenin geleceğinde çağdaş çoksesli Türk müziğinin nasıl olması gerektiğine dair alınan kararlarda etkin rol oynamıştır.

> 1938 yılında Ankara'ya davet edilen Rey, o tarihlerde başkentte yeni kurulmuş olan Türkiye Radyosu'nun müzik yayınları bölümünün yönetmenliği görevini yüklenmiş ve bu hizmeti 1940 yılına kadar yürüttükten sonra gene İstanbul'a dönerek, kompozisyon çalışmaları, oda müziği ve piyano konserleri ve orkestra yöneticiliği yanında, kuruculuk alnında da aktif rol oynamıştır. Nitekim İstanbul müzikseverlerinin yardım ve teşvikiyle kurulması düşünülen İstanbul Filârmoni Derneği'nin 1945 yılında organize edilmesine ve derneğin 1946 yılında Beyoğlu'nda Saray Sineması salonunda abonman konserleri düzenlemesine imkân sağlanabilmesine Cemal Reşit Rey'in büyük emeği geçmiştir. (Altar, 1993: 296)

İstanbul Filârmoni Derneği'nin düzenlediği konser ve etkinliklerde aktif rol oynamıştır.

> Ayrıca Cemal Reşit Rey, İstanbul Filarmoni Derneğinin düzenlediği konserlerle ününü, yurt dışına da tanıttı ve Türkiye'ye gelmeleri sağlanan Thibaud, Cortot, W. Kempff, D. Oistrakh, Y. Menuhin ve daha başka sanatçılar gibi dünyaca ünlü büyük virtüozların katkısıyla uygulanan konserleri yönetmeye başladı. 1949 yılında yurt dışı konserlerine başlayan Rey, Avrupa'nın belli başlı müzik merkezlerinden Paris, Roma, Napoli ve öteki illerden Atina, Belgrad, Madrid, Telaviv, Brüksel, Bükreş ve daha birçok illerde konser gezilerinde bulundu, konuk şef olarak orkestralar yönetti ve bu arada Türk melodilerinden de oluşan eserlerini tanıttı. Bu suretle bestecinin Türk halk melodilerinden esinlenerek yazmış olduğu eserler, yavaş yavaş yurt dışında ve özellikle Paris ve Viyana'da düzenlenen konserlerin programlarında da yer almaya başladı. Sanatçı, 1950 yılında İstanbul Radyosu Orkestrasının şefliği görevini de aldı. Cemal Reşit Rey'in çoksesli çağdaş Türk müziğine katkıda bulunmak isteğiyle yazmış olduğu yüzden çok yaratıları arasında operalar, operetler, müzikli sahne eserleri, film müzikleri de önemle yer almış bulunmaktadır. Cemal Reşit Rey, 70 yılını aşan yaratıcılık, virtüozca yorumculuk, yöneticilik ve kuruculuk dönemlerinde, birbirinden farklı çeşitli aşamalarla sanatın doruğuna ulaşan dünya çapında ün yapmış bir Türk bestecisi olarak da tanınmış-

tır. O ulusal eserlere, uluslararası nitelik kazandırmada, çağdaş müzik kültürünün ortak tekniğinden yararlanmada üstünlük sağlamış ve birçok özellikleri kişiliğine toplamış, müzik dünyasında ilk ulusal Türk bestecisi olarak sayılmış ve tanınmıştır. Bu ünlü Türk bestecisi, piyanist ve orkestra şefi Cemal Reşit Rey, 81 yaşındayken 7 Ekim 1985'de gözlerini dünyaya kapamıştır. (Saydam, 1989: 198-199)

1.5.1.1 Rey'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı

Daha küçük yaşlardan itibaren icracılık ve bestecilik çalışmalarına başlayan Rey, daha sonraki dönemlerinde bestecilik, icracılık, öğretmenlik ve orkestra yönetmenliği yapmış, aynı zamanda Cumhuriyet döneminin ilk yıllarından itibaren, Atatürk'ün başlattığı kültür devrimi kapsamında müzik alanına çok büyük katkılar sağlamıştır. Rey ayrıca Atatürk devrimlerini yakından takip etmiştir. Bunu harf devrimi ile ilgili sözlerinden anlıyoruz; "Cemal Reşit Rey, Atatürk'ün Müzik Devrimi'ni destekledi. Özellikle en çok beğendiği devrimin harf devrimi olduğunu vurguladı. Çünkü şarkı sözlerinin eski yazı ile yazılmasına olanak yoktu" (Kolçak, 2006a: 45). Yurt dışında, çoksesli çağdaş Türk sanat müziğinin ilk ürünlerini yine Cemal Reşit Rey vermiştir. Karlıbel, Cemal Reşit Rey'i "Müzik dünyamızın ve ulusal kültürümüzün anıtlaşmış ismi, ölümsüzlüğe ulaşmış bestecimiz, büyük piyanist, orkestra şefi ve pedagog" (Karlıbel, 1997: 13) olarak anmaktadır.

İlyasoğlu, Rey'in besteci yönü için şunları belirtmiştir;

> Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişin, Batı ve Doğu kültürünün birleşmesinin bir simgesidir. Uzun soluklu senfonilerinde, gizemli Divan müziğinin soyutlanmış ağırbaşlılığını; aksak ritimlerin kıvraklığını ve Batı'daki kendi çağdaşlarını yöntemlerini birleştirir. Saint Saens, Ravel veya Faure'nin vardığı sentezi Türk Halk müziği üslubu ve makamsallığın esintileri ile yoğurarak, yeni bir senteze varmıştır. Cemal Reşit Rey, yirminci yüzyılın melodiye başkaldıran karmaşık müzik akımlarına hiçbir zaman sempati beslememiştir. Ona göre müzik, melodinin gidişatına bağlı olmalıdır. Yarına kalacak olan melodidir. Melodinin de mektebi yoktur, Allah vergisidir. (1997: 11)

Ayrıca İlyasoğlu, Rey'in yeni Cumhuriyetin çoksesli müzik hedefleri doğrultusunda, gençlerin kulağına çokseslilığı alıştırmak için operetler, revü müzikleri ve marşlar bestelediğini belirtmektedir. [92]

> ...Cemal Reşit Rey, çok sesli çağdaş Türk sanat müziğini yaratma yolunda harcanan emeklerin öncüsü ve bu emeklerin gerçek hedeflerine ulaşmasında başarılı olan ilk besteci olarak tanınmıştır. Onun içindir ki, elde edilecek olumlu sonuçların temel şartı, ulusal eserlere, uluslararası nitelik

[92] Bir Usta Bir Dünya: Cemal Reşit Rey 1997, Hazırlayan: Fatma Türe, Yapı Kredi Kültür Merkezi, İstanbul s. 11

> kazandırmada, çağdaş bilimin ortak tekniğinden yararlanabilmedeki üstünlüktür; ve böylesi bir üstünlüğe ulaşabilmek ise, müzik dünyasının ortak tekniğini değerlendirmede, esaslı bir eğitim öğretim görmüş olmak ve bu yoldan elde edilmiş olan dünya müzik literatürünü yakından tanımak, bilmek ve uygulamakla mümkündür. İşte Cemal Reşit Rey, yukarda açıklanan özellikleri, kişiliğinde toplamış ilk Türk bestecisi, orkestra yöneticisi, eğitici, öğretici, hatta bu yolun kurucusu olduğu için, müzik dünyasınca tanınan, sayılan bir yaratıcı, hem de uluslararası nitelikte ulusal bir yaratıcıdır. Cemal Reşit Rey, batı müziğini, batının barock literatürünü, Viyana klâsiklerini, 19. Yüzyıl operasını, başta Fransız empresyonistleri (izlenimcileri) olmak üzere tüm modern akımları çok iyi bilen ve bu tür eserlerin çoğunu konserlerinde yıllar boyu virtüözce dile getirilmiş bulunan bir Türk bestecisidir ve onun içindir ki, özellikle gençlik yıllarında bu tür eserlerle tam bir doymuşluğa ulaşan Rey, daha ileri yaşlarda, tek sesli ulusal Türk sanat müziğini, başka ülkelerde de yapılmış olduğu gibi, yerel özellikleriyle çok sesliliğe, yani çağdaş uygarlık düzeyine ulaştırabilmenin heyecanına kapılmış ve ulusal düzeyde bestelediği, yani çok sesli çağdaş Türk sanat müziğini uluslararası dünya müzik literatürüne kazandırabilmede de başarılı olmuştur. (Altar, 1993: 294-295)

Cevat Memduh Altar Rey'in 70 yılı aşan sanat hayatındaki dönemlerini bestelerindeki kullandığı teknik, armonik ve folklorik unsurlara göre çeşitli dönemlere ayırmıştır. "A- Ton faktöründen güç alan aksiyon; fiziki uygulayışla ilgili olanını: B- İcrada aksiyon olarak nitelendirmek mümkündür. Ve her iki tablo da, aşağıda belirtilen zirvelerin, zamanla birbirinin yerini almasıyla, şöylesine bir gelişim içinde olmuştur: A- Ton faktöründen güç alan fonksiyon; a) Modâl düşünüş, b) Etnik-folklorik düşünüş, c) Modâl-Mistik düşünüş, d) Tonaliteye yeniden dönüş, B- İcrada Aksiyon: a) Virtüözlük ve oda müziği aşamaları, b) Bestecilik, orkestra yöneticiliği, eğitim öğretim ve kuruculuk aşamaları, c) Yaratışta evrenselleşme ve uluslararası çağdaş müzik literatürüne ulusal kişilikle katkı aşaması" (Altar, 1993: 295).

Kolçak (2006a), Rey'in Fransızca şarkılarla başladığı bestecilik hayatını üç aşamada incelenebileceğini belirtmiştir. "1- Birinci aşama; 1923-1930 yılları arasındaki devreyi kapsar. Bu döneme, bestecinin halk ezgilerinden esinlenerek yarattığı eserler egemendir. Halk türkülerinin armonizasyonu ve orkestrasyonu ile Anadolu Türküleri ve oyun havaları onu çok etkiledi. Bu alanda çok başarılı oldu . . . " (Kolçak, 2006a: 42). Kolçak, bu döneme ait örnekler olarak; Bebek Senfonik Şiiri'ni, Zeybek Operası'nı ve Güneşli Manzaralar adlı eserlerini vermektedir. Bu eserlere yine bu dönemde yazdığı; 12 Anadolu Türküsü (1925-1926), Scéne Turques (halk dansları üzerine dört parça, 1928), Anadolu Halk Türküleri (dört sesli koro için, 1926) gibi halk ezgilerinden yararlandığı eserler örnek olarak gösterilebilir. Rey, ayrıca bestecilik hayatının daha sonraki dönemlerinde de halk müziği motiflerini kullanmış ve türkü armonizeleri yapmıştır. Buna örnek olarak; Katibim (Piyano ve orkestra çeşitlemeler, 1953), Üç Anadolu Türküsü (1970) eserlerini örnek verebiliriz.

"2- İkinci aşamada, yazdığı eserlerde Türk sanat müziğinin etkileri görülür. 1944 yılında bestelediği 'Çelebi Operası' 18. Yüzyıl Osmanlı hayatından alınmış bir konuyu anlatır. 'Yine yol vermedi Acem dağları' şarkısı ile başlayan operanın ikinci perdesinde 18. Yüzyılda yaşamış olan besteci Müezzin Çelebi'nin bir bestesini ve 'İndim yarin bahçesine gülden geçilmez' şarkısı kullanılmıştır" (Kolçak, 2006a: 42-43). Kolçak, Cemal Reşit Rey'in bestecilik hayatındaki üçüncü aşama olarak ise şunları belirtmiştir; "3- Üçüncü aşamada, Cemal Reşit Rey operetlerinin yanı sıra ulusal renkleri ön planda tuttuğu, bazılarına göre izlenimci, bazılarına göre romantik özellikler taşıyan eserler bestelemeye devam etti. Besteci 1950'den sonra kendi fantezilerini ön planda tutan, iç dünyasını yansıtmaya çalışan müzikler yazdı. Makamsal Türk müziği, tasavvuf felsefesi ve ölüm fikrinin işlendiği konulu senfonik şiirlere yöneldi (Çağrılış ve Fatih Senfonisi gibi)" (Kolçak, 2006a: 43).

Kolçak, Cemal Reşit Rey'in 1950 yılından sonraki bestecilik yaşamı ile ilgili şunları belirtmektedir;

> 1950'den sonra yarattığı eserler, kendi söyleyişi ile fantezi dünyası içindeki üçüncü döneminin ürünleridir. Bunlar, Çağrılış senfonik şiiri, çello ve orkestra için konsertant parçalar, oda müziği dalında Sazların Sohbeti, senfonik akerzolar, piyano ve orkestra için Bir İstanbul Türküsü Üzerine Çeşitlemeler, yaylı çalgılar için II. Senfoni, Şan ve piyano için On Halk Türküsü, Keman ve orkestra için Andante-Allegro, iki piyano için 12 Prelüt ve Füg Yaylı Çalgılar senfonisinin büyük orkestra için düzenlenmiş şekli olan 2. Senfoni , Yaygara 70 Opereti, Uy Balon Dünya Opereti, Bir İstanbul Masalı Opereti, Türkiye Senfonik şiiri, 50. Yıla Giriş senfonik şiiri, Şan ve Orkestra için vokaliz, fantezi, şan ve orkestra için 3 Anadolu Türküsü, Kâtibim çeşitlemelerinden uyarlanmış Gitar konçertosu, Atatürk'ün 100. Yıl Marşı, İmrovisation piyano için bestecinin en son eseri 1973 yılında yazıldı. Cumhuriyetin ellinci yıl kutlamaları için 'Kuğu Kuşunun Şarkısı' başlığı altında bir senfonik eser yazdı. Bilindiği gibi Kuğu hayatında bir kere ölmeden önce öter. Cemal Reşit'te sonradan 'Ellinci Yıla Giriş' adını verdiği eseri ile bestecilik defterine son noktayı koydu. (Kolçak, 2006a: 46)

Altar ise Rey'in ilk dönemini şu şekilde incelemiştir:

> Cemal Reşit Rey'in piyano resitalleri ve oda müziği konserleriyle ilgili çalışmaları, daha çok 1923 – 25 yılları arasında geçen 3 yıllık bir döneme rastlamaktadır; bestecilik yolundaki atılımları ise, İstiklâl Savaşı'nın zaferle sonuçlanıp, Türkiye'de cumhuriyet döneminin başladığı yılın ve bu önemli olayı izleyen yılların heyecanından esinlenmektedir. Rey'in gene bu süreler içinde, Union Française salonunda gerçekleştirdiği resitallerle, oda müziği konserlerinde, kendisine ilgiyle yardımcı olan kültürlü meslek arkadaşları ise şunlardır: Rahmetli Ekrem Tektaş (keman), rahmetli Sezai Asal (viyolonsel), Muhiddin Sadak (viyolonsel), rahmetli Seyfettin Asal (keman), rahmetli Vedat Uşaklıgil (piyano). Bu süre içinde bestecinin Türk halk ezgilerinden esinlenerek yazmış olduğu eserler, yavaş yavaş yurt dışında ve özellikle Paris'te ve Viyana'da düzenlenen konserlerin programlarında da yer almıştır (Sarı Zeybek, 12 Anadolu Şarkısı, Scènes Turques, Instantannèe, İnitation, Concerto

Chromatic, Boğaziçi Yaylı Sazlar Dörtlüsü) (1925 -35). (Altar, 1993: 296-297)

> 1930-1931 Cemal Reşit Rey'in bestecilik serüveninin bir dönüm noktası ve iki türlü birikiminin de sergilendiği ve kullanıldığı yeni bir dönemin başlangıcıdır. Birincisi halk ezgilerini iyice özümsemesi ve çokseslilige uyarlamasıdır. Ayrıca tasviri ve dramatik senfonik anlatımları bu çerçeve içinde sunmayı, Karagöz, Kuşların Parçaladığı Bebek, Cami Avlusunun Esrarlı Havası, Şerbetçinin Bayram Neşesi müzikle resimlemeyi başarmıştır. Başarısının en önemli nedenleri uluslararası bir dil konuşması ve dile yerel renkleri ustalıkla yerleştirebilmesidir. Armonize ettiği halk türküleri ile yeni Türk müziğinin doğmasına liderlik etti . . . Cemal Reşit Rey'in ikinci sanat döneminin ilk on yılında çeşitli eserlere imza attı. Ciddi ve popüler eserler arasında gitti geldi. Operet, senfoni, konçertolar, marş, revü, oda müziği, piyano eserleri, tiyatro ve film müzikleri, çocuk oyunları, acapella korolar olmak üzere çeşitli alanlarda eserler yazdı . . . İkinci sanat döneminde, Cemal Reşit Rey Türk Sanat Müziği'nin ve tasavvuf felsefesinin etkisindedir. Dini inançları ve aldığı Osmanlı kültürü esin kaynaklarını zenginleştirir. Operetler ve gizemli dünya yan yana yürür. Bu bestecinin çelişkilerle dolu yaşamının sanata yansımasıdır. Opereti operanın hafif meşrep kızı olarak niteler. (Kolçak, 2006a: 45-46)

Cemal Reşit Rey, 1930'lu yıllarda sözlerini ağabeyi Ekrem Reşit'in yazdığı ve kendisinin besteledeği; Üç saat, (1932), Lüküs Hayat, (1932),Deli Dolu (1934), Saz Caz (1935), Maskara, (1936), Hava Cıva (1937), gibi birçok operet ve müzikli sahne oyunlarına imza attı. "Müzikâl sahne eseri vermede, sanatçının en büyük yardımcısı, kendi ağabeyi rahmetli Ekrem Reşit Rey (1900 – 1958) idi. Ekrem ve Cemal Reşit Rey kardeşler, geniş kültürleri, görgü ve bilgileriyle, Türk sahne sanatına da orjinal eserler vermeyi ihmâl etmemişlerdir" (Altar, 1993: 298). Rey kardeşlerin bu türden eserleri halkın çokseslilige alışması için yazdıklarını ve bunda da başarılı olduklarını söylemek mümkündür.

"1938 yılında Ankara'ya davet edilen Rey, 1940 yılına kadar başkentte yeni kurulan Türkiye Radyosu'nun Batı Müziği Yayınları Şefliğini yaptıktan sonra tekrar İstanbul'a döndü. Bu arada "Yedek Subay Marşı'nı" besteledi. Bir süre sonra İstanbul Konservatuvarından ayrılarak beste çalışmaları, oda-müziği ve piyano konserleri yanında Şehir Orkestrasının kurulmasına büyük emek harcadı ve kurumun yöneticiliğini üzerine aldı" (Saydam, 1989: 197).

> Rey'in, 1942 yılından itibaren çalışmalarını, piyanistlikle birlikte, orkestra şefliği alanında da değerlendirdiği görülür. Nitekim besteci, 1945 yılından itibaren, İstanbul Şehir Orkestrası adıyla çalışmalarını sürdürmeye başlamış olan topluluk ile, İstanbul Filârmoni Derneği'nin enerjik başkanı Frumet Tektaş'ın teşebbüsü sayesinde, Türkiye'ye de gelmeleri sağlanan dünyaca tanınmış büyük virtüözlerin katkısıyla uygulanan konserleri yönetmeye başlamıştır ki, bu konsertistler arasında: Cortot, Thibaud, Gieseking, Wilhem Kempff, Samson François, Menuhin, Oystrakh ve daha nice tanınmış virtüözler de yer almış bulunuyordu. (Altar, 1993: 297-298)

> 1945 yılında İstanbul müzikseverlerinin yardım ve özendirmeleriyle İstanbul Filarmoni Derneğini kurdu ve başkanı seçildi. Bundan sonra dernek, Beyoğlu Saray Sineması salonunda birçok konserler düzenleyerek topluma yararlı olmaya çalıştı ve çok sesli Türk sanat müziği yaratıcılık atılımlarının en önemlilerinin bu derneğin çalışmalarında gerçekleştirildi. (Saydam, 1989: 197-198)

> İstanbul Filârmoni Derneği'nin düzenlediği konserlerle, şöhreti yurt dışına da taşan Cemal Reşit Rey için, 1946 yılından itibaren dünyanın belli başlı orkestralarıyla konserler yönetme ve bu çalışmalarıyla, çok sesli ulusal Türk sanat müziğini, yabancı ülkelerde de tanıtma dönemi başlamıştı. İşte sanatçının bu orkestra şefliği döneminde: Atina Devlet Orkestrası, Roma Santa Cecilla, Napoli Scarlatti, Fransa Ulusal Orkestrası, Viyana Filârmoni Orkestrası, Belgrad, Sofya, Bükreş, Madrid, İsrail, Varşova senfoni orkestralarıyla yönetmiş olduğu konserlerin programlarında, kendi eserleri de yer almış bulunuyordu. (Altar, 1993: 297-298)

İlhan Usmanbaş ise Reyin eserlerindeki armonik anlayışını ve dokusunu şu şekilde belirtmiştir;

> Enstantaneler'de (1931) göz kamaştırıcı parlaklıkta çizgilerin içiçe girdiği karmaşık ama çizmek istediği tabloya olasıya sadık bir kalem; o karmaşıklık yanında camide Kuran okuyan hafızı anlatmak için hiç korkmadan tek sesin kıvrımlarına ve onun yankılarına inecek denli cesur; bayram yeri belli belirsiz ama kesinkes yerel. Piyano Sonatı'nda (1936) piyanonun en kalın ile en ince uçlarında bıçak gibi keskin iki sesli hırçın bir yazı; çok belirgin makamsal çizgiler; yapıtın sonuna dek soluk almayan bir gerginlik. Oysa Yaylı Çalgılar Dördülü (1936)'nün orta bölümünde birbirine sanki yapışık iki ezgi, aslında tek bir ezgi, seslerin sürtünmesini hiç umursamadan soluk ala ala ilerler, derin bir düşe/düşünceye dalış gibi. Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler (1940-41)'de Mezarlık, Arap harflerinin ince kıvrımlarını ritmin özgür kayganlığı içinde üst üste getirirken, Surlar büyük armonik kalıpları piyanonun bir ucundan öbür ucuna sergilemekte. İki Piyano İçin Oniki Prelüd ve Füg (1969)'de prelüdler en şiirsel düşünceler yanında en büyük çalış ustalığı isteyen bir yazıyı kullanırken füglerde, artık devrini tamamlamış bir form diye bakılan bu türde, ne büyük buluş ve zekâ pırıltıları, hem de hiç beklemediğimiz bir yerde karşınıza ya bir Kırım türküsü ya bir çocuk şarkısı çıkartarak. 1950'lerin büyük orkestra yapıtlarında (Çağırılış, 1950; Fatih, 1953) bir çeşit olgunluk romantizmi, özlem ve ihtişam. Bütün bu yapıtların her bir satırının ayrıntılarında ince elenmiş sık dokunmuş bir müziksel gerçekleştirme zekâsı . . . İşte Cemal Reşit Rey'in müziği. (Usmanbaş, 1997: 15)

Ayrıca, "Besteci İlhan Usmanbaş'a göre Rey'in müziği kolay değildir, karmaşıktır; yaratırken başkalarının hoşuna gitmesini de düşünmez. Yapısındaki tematik ilişkileri ve armonik dokuyu anlayabilmek için çaba sarfetmek gerekir. Yakından incelendiğinde bir olağanüstülük kendini gösterir. Besteci olarak çağdaş müziğimizde ilk adımı atan odur, fakat bir romantiktir"[93] (Aydın, 2011: 30).

[93] İlhan Usmanbaş, "Hocam Cemal Reşit Rey", Orkestra, 1963, Nr.8, s.6.

Kolçak, Cemal Reşit Rey'in çalışma sistemini şu şekilde özetlemiştir; "Çalışma sistemi ilhama dayalı olan Cemal Reşit'in aklına bir melodi gelir. Sonra aylarca o fügün üzerinde çalışırdı. Ona gelen ilham sadece melodiydi. Ülkemizde konuk olan bir yabancı orkestra şefi Cemal Reşit Rey için, "Bu ülkede, aranızda bir dahi yaşıyor. Farkında değilsiniz" demişti" (Kolçak, 2006a: 31).

Cemal Reşit Rey'in armoni anlayışındaki fikirlerini ortaya koyan sözlerini Altar şu şekilde aktarmıştır;

> ...Ton faktörünü değerlendirmede başvurduğu son zirve, yani tonaliteye dönüş zirvesi batının da 1910'dan beri terketmiş olduğu geleneksel armoni (Fonctionelle Harmonie) ile en küçük oranda ilişkisi olmayan bir zirvedir ve besteci bu son zirvede, yerine göre Disonan Anlatım estetiğinden de güç alarak genişleyip hacımlanan kendine has bir tonal dokunun meydana gelmesine imkân sağlamıştır. Nitekim Cemal Reşit Rey kendisine, müzikâl sahne sanatı ile igili olarak, birkaçyıl önce yöneltilmiş bulunan: "Opera sanatının geleceği nasıl sizce?" sorusuna şu cevabı vermiştir: "Kalacaktır derim ...Bazı sanatlara alakasızlık belirir zaman zaman. Ama hepsi geçer gider, gene eskiye dönülür ...Mesela asrımızda müzikte çıkan "atonal", "konkret", "elektronik", "seriel" gibi garip akımlardan bıkıldı bile. Gene eski "tonal" sisteme dönülmeye başlandı. (Altar, 1993: 304)

"Cemal Reşit Rey'in tüm eserleri dindar, laik, gelenekçi, cumhuriyetçi, kentsoylu, muhafazakâr ve çağdaş uyum içindeki kişiliğini parça parça yansıtır" (Kolçak, 2006a: 44).

> Cemal Reşit Rey'in kız kardeşi Semine Hanım ile hayatını birleştiren İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası'nın baş kemancısı Semih Argeşo Cemal Bey'i şöyle anlatır. "...Cemal Reşit Rey, Gabriel Faure'nin hem Paris Konservatuvarı müdürü, hem de kompozisyon hocası olduğu yıllarda, onun müzik estetiği öğrencisi oldu. Dolayısıyla besteci olarak Faure'nin çok etkisindeydi. Ne varki Stravinski'nin 'Petruşka'sı onu allak bullak emişti. Stravinski'nin bu eserinde özellikle do majör akoru ile Fa diyez majör akoru aynı anda duyurması, Cemal Bey'i çok etkilemişti. Politonalite ögelerini o da 'Türk Sahneleri'nde ve Paris'te basılan '12 Anadolu Türküsü'nde kullandı, Türk motiflerini Bartok çizgisinden ziyade Stravinski anlayışıyla işledi. Onu etkileyen bir başka besteci de Musorgrski'dir. O da Musorgrski gibi külçe armoniler kullanır, uzun melodiler de yazar, ama üst üste armonileri de çok severdi. (Kolçak, 2006a: 30-31)

Cemal Reşit Rey'in bestecilik yaşamında, yabancı bestecilerden de etkilendiğini söylemek mümkündür.

> Teknik bakımdan Rey'i en çok Ravel ve Stravinski etkilemiştir, özellikle Stravinski'nin "Petruşka"sı ve onun armonik dokusundan söz edilebilir. Besteci burada 'Do majör' ve 'Fa diyez' majör' akorlarını tremolo olarak aynı anda kullanması, Rey'in dikkatini çekmiş ve aynı akor yapılarına değişik tonlarda "Türk Sahneleri"nde yer vermiştir.

Böyle bir armonik yaklaşımı Stravinski'den öğrendiğini Rey daha sonra öğrencisi Kosal'a anlatır. Rey bir halk masalını tema olarak kullanmayı da Stravinski'den öğrenmiştir. Onun "Bahar Ayini"ndeki armoni anlayışını, Rey de üç bölümlü bir senfonik şiir olan "Bebek Efsanesi"nde kullanır. Ritmik bakımdan Bartòk'un armonik ve bazen form bakımından Ravel etkisindedir. Hızlı tempo kullandığı eserlerinde ise Stravinski etkileri görülür. Sevdiği besteciler içinde Chopin ve Debussy başta gelir, onları Haydn ve Mozart izler. En sevdiği ve saygı duyduğu besteciler sorusunda, Rey, sıralamayı, "*Chopin, Bach, Mozart, Debussy*" şeklinde yapar. Rey'e göre bu bestecilerde müziğin akışı kesilmez; başka bestecileri örnek almamış, kendi tarzlarını yaratmışlardır.

Avrupa ve Amerika'da müzik teorisi ve kompozisyon dersleri veren öğrencisi *Ertuğrul Sevsay*'a göre, Rey'in orkestra müziği *Richard Strauss* ile Fransız izlenimcileri *Debussy* ve *Ravel*'in karışımıdır. *Debussy*'nin orkestrasyonunda renkler melodiye egemen konumdadırlar. Buna karşın Strauss'ta tam tersi bir yaklaşım vardır. Rey orkestra renklerini, genel yapıdaki serbest formu ve kromatizmi de yine Fransız bestecilerden almıştır. Senfonik şiirde ve büyük boyutlu senfonilerde *Richard Strauss* ya da diğer *post-romantikler* ona örnek olmuşlardır. Cemal Reşit Rey müzikteki ortak değerleri Türk ve Fransız renkleriyle işleyerek şekillendirmiştir. "Fatih", "Türkiye", "Çağrılış", "Enstantaneler" ve "Karagöz", Rey'in yukarıda sözü edilen bestecilik özelliklerini içeren büyük boyutlu ve programlı müzik amaçlı karakteristik eserlerdir. (Aydın, 2011: 31)

Rey, Türk müziği ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Cemal Reşit Rey'e göre "Saray musikisinin kendine has bir üslubu vardır ki bunu kanımca çokseslendirmeye çalışmamalı. Aynı şekilde dini musikimiz. Fakat tek seslilikte daima çokseslilliğe yer vardır. Çeyrek sesler Lidya ve Frigya gibi Ege sahilleri uygarlıklarına aittir. Makamları da belirli bir nota adedi üzerinde dolaşan melodi tipleridir." Cemal Reşit, diatonizmi Türk müziğine getirmek istemiştir. Bir konser sonrası çevresindekilere yüksek sesle anlatmaktadır: "Do ile re arasında bir ton var. Çeyrek ses olmayacak"

Türk müziği-Batı müziği. Bu tabire uzun zamandır, gazetelerde şurada burada çok rastlanıyor. Eskiden alaturka-alafranga denirdi, insanın da kulağı rencide olmazdı! Bu tabirdeki iddiaya bakınız: Terazinin bir gözünde Türk müziği, diğer gözünde Batı müziği. Yani beş asırlık Alman, Fransız, İtalyan, İspanyol, Flemenk, İngiliz, Rus müziği. (Her nekadar haritaya göre Ruslar Batı değilseler de!)" Böyle başlayıp tüm zamanların bestecilerini, piyanist, kemancı, çellist, flütçü, orkestra şefi, şancı ve müzikologlarını, konser ve opera binalarını saydığı bir yazısında diğer kefede de Türk müziğini tartışmanın yanlış olacağını savunuyor. Türk müziğini "Sevimli, sevgili, canımız ciğerimiz tek sesli, binaenaleyh *antique* veya en fazla kurun-ı vustaı [ortaçağa ait] eski müziğimiz" olarak niteliyor. (İlyasoğlu, 2005: 236)

1.5.1.2 Rey'in Eserleri

Opera

- **La Geisha** (İki perde. Sydny Jones'dan uyarlama), Tarihi Bilinmiyor.
- **Faire Sans Dire** (Tek perde. Libretto: Ekrem Reşit Rey, Alfred De Musset'ten yararlanılarak), 1920
- **Yann Marek** (Üç perde, dört tablo. Libretto: Xavier Fromentin), 1920
- **Sultan Cem** (Beş perde, on iki sahne. Libretto: Ekrem Reşir Rey, Roussel Despierre'nin senaryosuna göre), 1923
- **L'Enchantement** (İki perde), 1934
- **Zeybek** (Üç perde. Libretto: Ekrem Reşit Rey), 1926
- **Köyde Bir Facia** (Tek perde. Libretto: Ekrem Reşit Rey), 1929
- **Çelebi** (Dört perde. Libretto: Ekrem Reşit Rey), 1942–1945. Orkestrasyonunun tamamlanması; 1973

Operet

- **La Petit Chaperon Rouge** *"Küçük Kırmızı Şapkalı Kız"*, (İki sahne), 1920
- **Üç Saat** (Üç perde, Yirmi Yedi Tablo), 1932
- **Lüküs Hayat** (Üç perde), 1933
- **Deli Dolu** (Üç perde), 1934
- **Saz-Caz** (Üç perde), 1935
- **Maskara** (Üç perde), 1936
- **Hava Civa** (Üç perde), 1937
- **Yaygara 70** (Üç perde), 1969-1970
- **Uy Balon Dünya** (İki perde), 1971
- **Bir İstanbul Masalı** (İki perde), 1972

Müzikal

- **Adalar Revüsü**, 1934
- **Alabanda**, 1941
- **Aldırma**, 1942

Şan ve Orkestra

- **Anadolu Türküleri** (Dört Parça), 1926
- **İki Parça: Yağmur, Tutam Yar Elinden** (Şan, Küçük Orkestra), 1930
- **İki Anadolu Türküsü**, 1930
- **Mistik** (Mevlana'nın "Mesnevi" Mukaddimesi), 1938
- **Vokaliz Fantezi**, 1975
- **Üç Anadolu Türküsü** (1. Ayın Ondördü, 2. Akkoyun, 3. Çeşme), 1976
- **On İki Anadolu Türküsü** (Soprano ve Orkestra İçin),

Orkestra Eserleri

- **Bebek Efsanesi** (Senfonik Şiir, Orkestra İçin Üç Parça), 1928
- **Türk Manzaraları**, 1928
- **Karagöz** (Senfonik Şiir), 1931
- **Güneş Manzaraları** (Orkestra İçin İzlenimler: Anadolu Dans Havaları Üstüne 6 Parça), 1931
- **Enstantaneler** (Orkestra İçin İzlenimler), 1931
- **İnitation** (Senfonik Şiir), 1935
- **Senfoni No.1**, 1941
- **L'Appel** "*Çağrılış*" (Senfonik Şiir), 1950
- **Fatih** (Senfonik Şiir), 1953
- **Senfonik Scherzolar**, 1959

- **Senfonik Konçerto** (Çift Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin), 1963
- **Senfoni No.2** (Senfonik Konçerto'nun Büyük Orkestraya Uyarlanmış Şekli), 1969
- **Türkiye** (Senfonik Rapsodiler), 1971
- **Ellinci Yıla Giriş** (Senfonik Prelüd), 1973

Solo Çalgı ve Orkestra

- **İntroduction ve Dans** (Viyolonsel ve Orkestra İçin), 1928
- **Kromatik Konçerto** (Piyano ve Orkestra İçin), 1932
- **Poeme** (Ondes Martenot veya Flüt ve Yaylı Çalgılar), 1934
- **Keman Konçertosu**, 1939
- **Piyano Konçertosu No.1**, 1946
- **Katibim** (Piyano ve Orkestra İçin Çeşitlemeler), 1953
- **Konsertant Parçalar** (Viyolonsel), 1954
- **Eski Bir İStanbul Türküsü "Katibim" Üzerine Çeşitlemeler** (Piyano), 1961-1962
- **Andante, Allegro** (Keman ve Orkestra İçin İki Bölüm), 1967
- **Gitar Konçertosu**, 1978
- **Piyano ve Orkestra İçin Konçerto No.2**, 1978

Oda Müziği

- **Dört El Piyano İçin Sonat**, 1924
- **Anadolu İzlenimleri: Alaşehir, Manisa** (Keman ve Piyano), 1928
- **Üfleme Çalgılar Kenteti İçin Parça**, 1932
- **Yaylı Çalgılar Kuarteti**, 1935
- **Keman ve Piyano İçin Kısa Parça**, 1936
- **Piyano Kuartet**, 1939

- **Sextour** (Şan Piyano, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü), 1939
- **Sazların Sohbeti** (Flüt, Arp, İki Korno, Yaylı Çalgılar), 1957
- **On İki Prelüd ve Füg** (İki Piyano İçin), 1969

Şan ve Piyano

- **Je Me Demande**, 1919
- **Üç Melodi**, 1920
- **Initiales Sur Un Banc** , 1921
- **Chanson Du Printemps**, 1922
- **Au Jardin**, 1923
- **L'Offrande Lyrique** (Sekiz Ezgi), 1923
- **Nocturne**, 1925
- **On İki Anadolu Türküsü**, 1926
- **Halk Türküleri**, 1928
- **Anadolu Havaları Üstüne On İki Melodi**, 1929
- **Vatan**, 1930
- **Dört Melodi**, 1956
- **Paris Sokakları**, 1981

Solo Çalgı

- **Vals** (Piyano), 1912
- **Sarı Zeybek** (Piyano İçin Dans Bölümü), 1926
- **Türk Manzaraları** (Piyano İçin Süit: Anadolu Dans Motifleri Üstüne Altı Parça), 1928
- **Güz Hatıraları** (Piyano İçin Süit),
- **Sonatin** (Piyano), 1928

- **Güneş Manzaraları** (Anadolu Dans Havaları Üstüne Piyano İçin Altı Parça), 1931
- **Sonat**(Piyano), 1936
- **Hatıradan İbaret Kalan Şehirde Gezintiler** (Piyano İçin Süit), 1941
- **Fantezi** (Piyano), 1948
- **İki Parça** (Piyano), 1959
- **On Halk Türküsü** (Piyano), 1967
- **On İki Prelüd ve Füg** (İki Piyano), 1969
- **Improvisation** (Piyano), 1983

Koro

- **Çayır İnce** (Eşliksiz Dört Ses İçin)
- **Anadolu Halk Türküleri** (Dört Sesli Koro İçin), 1926
- **İki Parça** (Eşliksiz Kadın Korosu İçin), 1936
- **On Halk Türküsü** (Dört Sesli Koro ve Piyano İçin), 1963

Sahne Müziği

- **Özyurt** (Solo, Koro ve Orkestra İçin Prolog), 1933
- **Shakespeare'in Macbeth'i İçin Müzik**, 1934
- **Shakespeare'in Hamlet'i İçin Müzik**, 1936
- **Shakespeare'in Kral Lear'i İçin Müzik**, 1936
- **Shakespeare'in Fırtına'sı İçin Müzik**
- **La Fonten Baba** (Danslı Çocuk Piyesi), 1936

Film Müziği

- **Bataklı Damın Kızı Aysel**, 1934

Radyo

- **Benli Hürmüz** (Radyo İçin Müzikli Skeç. Ankara Radyosu.)

Marş

- **Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Marşı**, 1933
- **Denizciler Marşı**, 1935
- **Himayei-i Etfalin**
- **Yedek Subay Marşı** (Armoni Orkestrası), 1940
- **Atatürk'ün 100. Yıl Marşı**, 1981
- **İstiklal Marşı** (Osman Zeki Üngör'den Yaylı Çalgılar Düzenlemesi)

1.5.1.3 Rey'in Aldığı Ödül ve Nişanlar

- **Cenevre Konservatuvarı Solfej Birincilik Ödülü** , 1914-1915
- **Cenevre Konservatuvarı Piyano Birincilik Ödülü**, 1914-1915
- **Cenevre Konservatuvarı Solfej Birincilik Ödülü** , 1915-1916
- **Cenevre Konservatuvarı Piyano Birincilik Ödülü**, 1915-1916
- **İspanyol Hükümeti'nin Alfonso el Sabio Nişanı**, 1953
- **İtalyan Hükümeti'nin Stella Della Soliderieta Nişanı**, 1957
- **Fransız Hükümeti'nin Chevalier de la Lègion d'Honneur payesi**
- **Fransız Hükümeti'nin Officier de la Lègion d'Honneur payesi**
- **Transendental Meditasyon Derneği'nin "Aydınlanma Çağı Madalyası"**, 1976
- **TİSAV Elli Yıl Sahnede Kalanlar Ödülü**, 1980
- **İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Osman Hamdi Ödülü**, 1981
- **Atatürk Sanat Armağanı** , 1981
- **Devlet Sanatçısı Unvanı**, 1981
- **Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Profesörü** , 1984

- **Sevda-Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası** , 1985

1.5.2 Hasan Ferid Alnar

11 Mart 1906'da İstanbul'da doğan[94] Hasan Ferid Alnar, Türk Beşleri içerisinde doğum tarihine göre Cemal Reşit Rey'den sonra gelen bestecimizdir. Küçük yaşlarda geleneksel Türk sanat müziği ile tanışmasına ailesi vesile olmuştur. Ev hanımı olan annesi Saime Hanım'ın; kanun, posta memuru olan babası Hüseyin Alnar'ın da ud çalması[95] Hasan Ferid'in küçük yaşta geleneksel Türk müziği ortamında yetişmesine ve hem kulağında hem ruhunda önemli derecede olumlu bir etki bıraktığı söylenebilir. Babası Hüseyin Alnar'ın görevi dolayısıyla " ...uzun yıllar ailesinden uzakta örneğin Mudanya'da görev yapmıştır. Ferid, ailenin ilk çocuğudur. Kardeşi Orhan Alnar kendisinden altı yaş küçüktür" (Okyay, 1999: 23). Babasının uzakta olduğu dönemlerde aileye amcası Galib Alnar kol kanat germiştir. "Galib Alnar'da ud çalmaktadır ve Ferid'in çocukluk yıllarında, Mühendis Okulu öğrencisi olmasına karşın, o günlerin Türk musıkîsi çevrelerini çok iyi tanımakta ve o çevrelerce de tanınmaktadır. Bu nedenle tanınmış çalgıçalarları ve şarkı okuyucuları evlerine gelip gitmektedir" (Okyay, 1999: 23).

Ailesinin geleneksel Türk müziği çevrelerine yakın olması, ister istemez Hasan Ferid'in müziğe, daha önemlisi Türk müziğine ilgi duymasını kolaylaştırmıştır.

> Daha ilk yaşlarda seslere karşı çok duyarlı davranıyor, kulağı iyi kanun çalan annesinin ve amcasının yorumladıkları eserlerle ve söyledikleri şarkılarla besleniyordu. 4 yaşındayken fırsat buldukça annesinin kanununa koşuyor ve onu çalmaya çalışıyordu. 1912 yılında ilkokula başladığı zaman sınıfta güzel soprano sesiyle şarkılar söylüyor, arkadaşları, öğretmenleri ve okul müdürü tarafından seviliyor ve destekleniyordu. (Saydam, 1989: 200)

Hasan Ferid daha küçük yaşlarında matematik ve müziğe karşı ilgisini ve çocukluk yıllarını kendi kaleminden şöyle ifade etmiştir;

> Beş yaşında iken müzik ve matematiğe olan istidadım meydana çıktı. Amcam beni öğrencisi olduğu yüksek mühendis okuluna götürür ve ben de orada arkadaşlarının sorduğu aritmetik problemlerini çözerdim.
>
> İki yıl sonra donanma cemiyetine yardım toplamak üzere, kahve ve meydanlarda yüksek sesle ulusal şiirler söylemeye başladım. Bir gün benim şiir okuyuşumdan çok heyecanlanan bir polis memuru, bir Reşat altınını lokumla alnıma yapıştırmak suretiyle hediye etti.

[94] SÖZER, Vural (2005), Müzik Ansiklopedik Sözlük, İstanbul: Remzi Kitabevi, s.26
[95] Aydın, 2011: 57.

> 1914'de birinci büyük harp çıkınca ailem beni yabancı bir dil öğrensin diye ittihat ve terakki ilk mektebinden alıp, Yedikule'deki Alman okuluna verdi. Evde annem kanun, amcam ud çalardı. Böylece küçük yaştan beri kulağım, Türk Müziği ile doluyor, diğer taraftan Alman mektebinde her hafta sonu, üç sesli çocuk korosunda söyleyerek çok sesli müzik terbiyesi almış oluyordum.
>
> Keman öğrenmek istedim. Amcam derslerine engel olur dedi. On yaşındayken, evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımdan ORDUMUZ ETTİ YEMİN marşının sadece nota isimlerini yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak (zaten melodi ve ritmi ezber bildiğim için) adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen kanuni VİTALİ efendiye dinlettiler. Bana ders vermeye başladı, dört ay sonra artık öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi. (Okyay, 1999: 21)

Saydam (1989), Alnar'ın küçük yaşlarda ayrıca çok iyi kanun çalan Âma Nazım adında bir müzisyenden kanun dersleri aldığını da belirtmiştir.[96] Hasan Ferid Alnar henüz 12 yaşındayken İstanbul'un sayılı kanuncuları arasına girdi[97] ve ismini duyurdu. Hasan Ferid, daha o yaşlarında " Bir yandan konserler veriyor, bir yandan da tek sesli eserler yazıyordu" (Saydam, 1989: 201). Bestecimiz on iki yaşında "En iyi kanun çalan Türk ünvanını kazanmıştı bile. İlkokuldayken girdiği Alman Mektebi'nde gördüğü batı müziği eğitimine karşın, Ferid'in çocukluk ve ilk gençlik yılları kânun, daha sonra da hem kânun, hem de kemençe (klasik kemençe) çalan "virtüöz" bir çalgıçalar olarak biçimlendi. İlk beste çalışmalarını yapmakta da gecikmedi" (Okyay, 1999: 24). Alnar, Onüç yaşındayken bir 'Tahirbuselik' longa bestelemiş, üç yıl sonra da 'Kelebek Zabit' adlı bir opereti tek sesli olarak bestelediğini belirtmiştir. Alnar, yazdığı teksesli 'Kelebek Zabit' isimli operetinin temsilini Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosunda kısa pantolonla ve değnekle yönettiğini belirtmiştir.[98]

"1919-21 arasında, Bursa orta okulundayken Yunan işgali nedeniyle tekrar İstanbul'a gelen genç Alnar, İstanbul Lisesine yazıldı. 9. sınıftayken Liseden ayrılarak Mimarlık Akademisine geçti" (Saydam, 1989: 201). Bu arada Alnar, Alman Mektebi'nde tanıştığı çoksesli müzik dünyasına girme arzusundaydı. Saydam'a (1989) göre, tek sesli müzik sanatı'nın çıkar bir yol olmadığı kanaatindeydi[99].

1922 yılında, önemli bir gelişme Alnar'ın hayatındaki dönüm noktalarından biridir. Dâruttâlim-i Musiki'de (müzik öğretim heyeti) kanun çalan ve daha önce küçük yaşlarda öğrencisi olduğu kanuncu Âmâ Nazım ölmüş ve ondan boşalan heyet üyeliğine davet edilmiştir. Zamanın ünlü topluluğuyla çok sayıda konserlere katılmıştır.[100] "Burada besteci ve

[96] Saydam, 1989: 201.
[97] SAY, 1992a: 49.
[98] Okyay, 1999: 22
[99] Saydam, 1989: 201.
[100] "Küçük su, Çabuklu'da ve Moda kıraathanesinde çalardık. İki kez İzmir'e, iki kez de Kahire'ye konser

yorumcu olarak yeteneğini geliştirerek yine geleneksel türde *10 Saz Semaisi* bestelemiştir. Alnar bu ünlü toplulukla yurtiçinde ve yurtdışında çok sayıda konser vermiş, Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurmuştur" (Aydın, 2011: 57-58).

Alnar, Dâruttâlim-i Musiki'nin icra topluluğunda beş yıl bulunmuştur (1922-1927). Bu müzik topluluğu içinde kanun ve kemençe çalan Alnar'ın o döneme ait gelişmelerini ve Dâruttâlim-i Musiki'de kalış sebebini Okyay şu şekilde ifade etmiştir;

> Topluluk, udçalar Fahri Kopuz tarafından 1912'de kurulmuştu. İlk yıllarda Beyazıd-Şehzedabaşındaki belli kıraathanelerde ve haftanın belirli günlerinde programlı konserler veriyordu. Sonraki yıllarda daha çok Anadolu yakasında ve gazinolarda, düğünlerde, özel müziksever evlerindeki fasıl ve eğlencelerde sahneye çıkmayı yeğledi, Alnar'ın anılarından anladığımız kadarıyla, giderek içkili mekânlarda da çalan bir topluluk oldu ve para kazanmayı ön plâna aldı. Genç Alnar'ı kendisiyle ve bu tür müzik yapma ile hesaplaşmaya iten, bazan isyana, bazan da umutsuzluğa götüren olumsuz ögelere kişisel çekişmeler, zevksizlikler ve kıskançlıklar da ekleniyordu. Buna karşılık İzmir'e, diğer batı Anadolu kentlerine ve Kahire, Berlin gibi dış merkezlere yapılan seyahatler, hele Berlin'de Akademische Hochschule'de yapılan bilimsel amaçlı plâk kayıtları, Ferid Alnar'ı, Viyana'ya gidişine kadar bu topluluk içinde tutan en önemli etken olmuştur.
>
> Ayrıca tanınmış çalgıçalarları, ses sanatçılarını ve öğreticileri bir araya getiren böylesine bir topluluğun **"harika genç sanatçısı"** olmak, beğenilmek ve ilk bestelerini hemen seslendirebileceği bir ortam içinde bulunmak onun için eşsiz bir fırsattı. (Okyay, 1999: 29)

Hasan Ferid Alnar'ın, çoksesli müzik ile ilgili ilk ciddi çalışmalarına, 1923 yılında dönemin ünlü bestekâr ve müzik eğitimcisi Hüseyin Sadettin Arel ile tanışmasından sonra başladığı söylenebilir. Hayatının önemli bir dönüm noktası olan bu tanışma da yine Alnar'ın Dâruttâlim-i Musiki'deki yıllarına rastlamaktadır. Çünkü "1923 yılı sonuna kadar topluluğa H. Sadettin Arel müzik kuramı dersi veriyor, Dr. Suphi Ezgi de eski ustaların eserlerini çalıştırıyordu" (Okyay, 1999: 29). Alnar, 1923 yılında içindeki çoksesli müzik kuramlarını öğrenme arzusuyla Arel'den özel olarak armoni dersleri almaya başladı.

Hasan Ferid Alnar, Arel'den armoni dersleri almaya başlamış ve tek sesli bestelerinden sonra iki-üç sesli eserler bestelemeye bu dönemde başlamıştır. Alnar bu dönemi şöyle anlatmıştır;

> Bundan sonra iki üç sesli eserler sırada geliyor, çünkü Hüseyin Saadettin Arel'den armoni dersi almaya başlamıştım. Bu arada Arel'in köşkünde, ilk defa BACH ve BEETHOVEN'i dinleyince, büyük bir aşağılık duygusuna kapıldım, fakat umudumu kaybetmedim ve daha uzun seneler çalışmak lazım geldiğini anladım. Arel bir yıl sonra İzmir'e gidince çoksesli müzik yazı tekniğini öğrenmeye

vermeye gittik. Bu sıralarda on saz semaisini de bestelemiştim. Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurduk" (Okyay, 1999: 22).

> devam etmek üzere EDGAR MANAS'dan üç sene armoni, kontrpuan ve füg ve piyano dersleri aldım. (Okyay, 1999: 22)

Alnar' Edgar Manas'dan ders almaya nasıl başladığını ve heyecanını şöyle ifade etmiştir;

> Kaç gündür bugün Mösyö Manas'a gideceğim aklıma geldikçe sevinip duruyordum. Saat dörde geliyordu. (Bomonti) de İzzet Paşa sokağı Rota apartmanına gittim buldum. Küçüksu, İhtiyarların Türküsü, Nilüfer, Şevki Efza Şarkıyı alıp götürmüştüm. Piyanoda çalmaya ve tenkit etmeye başladı. Her uygu ve bu'ut ile ayrı meşgul oluyordu. Nilüferde ve İhtiyarların Türküsünün bazı yerinde ufak tefek tashihler yaptı. Aklım alıyordu. Fakat Küçüksu'da pek fazla kalem oynatmaya başladı. Bir uyguyu değiştiriyor, irtibat bozulunca diğerlerini de ona göre tadil etmek gerekiyordu. Canım sıkılmaya başladı. Ben yine bildiğimi okurum diyordum. Bana: "siz Sadettin Bey gibi yapmayınız, bu alaturkayı bırakın Ruslar gibi hareket edin" diyordu. Fikrine itiraz etmedim. Niçin çenemi yorayım? Anlaşıldı ki yaptığım eserleri buna göstermeyeceğim. Mâlumatımı kontrpuana başlamaya kâfi gördü. Fransızca kitaptan kaideleri söylüyordu. Ben de not tuttum. Biraz armoni modern de gösterecek. Bir vazife verdi. (Okyay, 1999: 33-34)

Hasan Ferid Alnar'ın Edgar Manas'a fikir almak için götürdüğü bestelerinden biri olan İhtiyarların Türküsü adlı iki sesli bestesi daha önce 8 Kanunievvel 1339 (8 Aralık 1923) tarihinde Süs dergisinde yayınlanmıştır. Bestenin sözleri ise Orhan Seyfi Bey'e aittir (Şekil-29, Şekil-30).

Manas ile derslere devam ederken, bir yandan da Mimarlık okumaya devam eden Alnar için, 1924 yılında çoksesli müzik ve bestecilik öğrenimi hayallerini gerçekleştirebilecek bir fırsat doğar. "Maarif Vekâleti Avrupa'ya iki musıkî talebesi gönderecektir" (Okyay, 1999: 34). Fakat bu fırsatı kaçıran Alnar, musiki heyetinde çalmaya ve mimarlık öğrenimine devam eder. Bu arada eğer hükümet tarafından gönderilmezse Sadettin Arel'in kendisine yardımcı olacağını Yekta Bey'den öğrenir.[101]

[101] Okyay, 1999: 37.



بجون آتلدی :- خانمجم، کوتورورلرکن قیزجغزی کورسه یدیکز نصل فریاد ایدیبوردی ... « آناجغم ، بنی قورتارك ، قورتارك بنی آناجغم ... » دیه نصل آغلایوردی ... باباسی نهایت طایانه مادی ، فیرلادی آتلدی ، فقط تپه سنه بر تفك دیمیکی یدی یره یووارلاندی ، تکمه ، دیمیك آلتنده قان ایچنده ازلدی قالدی . شیمدی نه قولاغی ایشیدییور ، نه قولی طوتیور، ٹهوده کوتوردوم یاتیور .

همشیره سی دوام ایتدی : - شمدی طورونلریله قوجه سی ایله قاچشلر بورایه کلمشلر ... بزه چاشیر ایجون کلدیکده اوندن اوکرتدك ... فقط آرتق، معلوم آ ، ٹهولرده اسکیسی کبی چاشیر تخته ایشلری قالمادی ، هرکس چاشیرینی کندی یقیور ... یقاتانلرکده کندی آدملری وار ... بونك ایجون ، طانیدقلرکزه بنی صاغلق ویریکز دیه یالواریبور...

اختیار قادین ایکلر کبی برسسله : - اقشامه قدر چالیشه یم ، راضی یم ... تك اختیارله چوجوقلر آچ قالسونلر ... حالبوکه اونی ده بولامایورم ... دیه صیزلایوردی .

صوکره ، سسی تأثردن تتره یه رك علاوه ایتدی : - اختیار هرکون « عایشه بزم ایجون کندی هلاك ایدیورسك، هایدی بونلر کوچوك ، فقط بن قوجه حریف ... » دیه اوزولور آغلار ... « بو نصل لفردی ؟ » دیرم . « بوقدر سنه سن بکا باقدك ، بسله دك ، کیدردك ، شمدی بن سکا بوقدرجق یاپارسه م نه اولور ؟ » دیه تسلی ویرمکه چالیشیرم... زواللی آدم ، صاغ اولسونده بن هرکون چالیشمغه راضی یم ...

رعنا کوزلری برکناره آقمش ، ازلمش ، دوشونیوردی. ٹهونی ، تارلاسنی ، اوغلارینی ، قیزینی الك بخیع شرائط ایچنده غائب ایتمش ، شمدی باشنه قالان سقط ، اختیار قوجه سنی ، کوچوك طورونلرینی بسله مك، بو یاشده بیله چالیشمق ایجون ایش آرایان بو آنایه بویوك بر حیرتله باقیور ، و ایچندن اوکا قارشی یاواش یاواش درین بر مرحمتك بوکسلدیکنی حس ایدیبوردی .

بردن کندیسنی اونکله مقایسه ایتدی: اوده زوجه ووالده ایدی، کندیسی ده... کندیسی صرفه برحیات ایچنده، مطبخنده آشجیسی ، بوقاربده بر خدمتجیسی وارکن ، کیمسه یه محتاج دکلکن، خارجك تجاوزندن مصون ، راحت حیاتندن شکایت ایدیبور و بو حیاتی کندینه تأمین ایدن قوجه سنی بکتمیه رك موهوم سببلرله اونی و چوجوغنی ترك ایدرك، یووه سندن قاچیوردی...

اوقادینك ممنونیتله قبول ایتدیکی آغیر وظیفه وکوستردیکی تحمل ایله کندینك بو عجزینی ، بو تحملسزلکنی دوشونجه بتون وجداندن یوکسه لن نهایتسز بر عجاب ایله قیپقیرمزی اولدیغنی حس ایتدی. وبو حس بردن او قدر شدتلی اولدی که او قدر الهی ، او قدر ازلی متانتله یوغوروبلش بو مقدس آناطولی قادینی اوکتده دیز چوکوب اونك الارینی وآیاقلرینی اوپمك احتیاجیله صارصیلدی...

نومرو: ٢٦

٥

بو صارصینتی ایچنده ارتکاب ایتدیکی جنایتك فجاعتی آکلایه رق قادینه قارشی بالخاصه بونك ایجون درین برشکران طویدی، کوزلری طولو طولو، چانطه سنی آچوب انده راست کلدیکی قدر برچوق پاره آلدی، اوکا ویردی، و: « شمدیلك شو پاره یی آل عایشه خانم، بن سکا احیانلرمدن ایش بولورم... صیق صیق بزه ده کلیرسك دکلی؟ » دیه یالواردی.

***

بر آز صوکره ، رعنا ، انسانلق و تورکلك وظیفه سنی یاپدیغندن ممنون ، یوندن صوکره ، زوجه لك و والده لك وظیفه سی ایجون نهایته قدر مجهز ، ٹهوینه عودت ایدیبوردی.

محمد رؤف

حسن فرید بك

بوکون برسته سنی عیناً درج ستون ایتدیکمز حسن فرید بك ، کنجلکنه رغماً موسقیده پك درین بر استعداد ارائه ایتمش وبالخاصه معلمی سعدی بك افندینك نهایت درجه تقدیرینه مظهر اولمشدر .

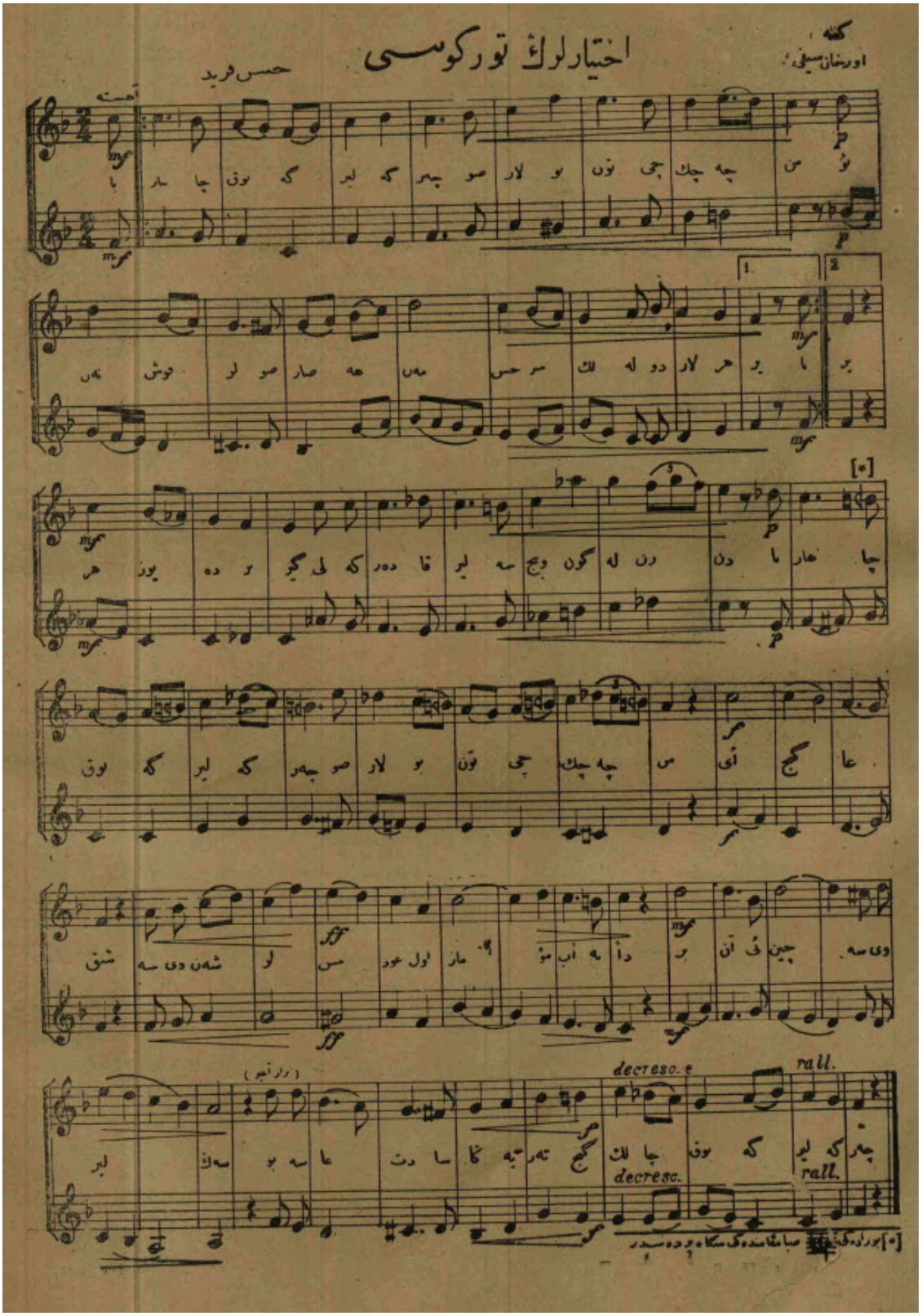
نوطه نك کفته سی اورخان سیفی بکك اولوب عیناً درج ایدیبوروز .

اختیارلر تورکوسی

بهار چابوق کلیر کچر
صولار یوتون چیچك چن !
اوتن قوشلر صوصار عمان ،
حسسزلکله طولار هریر!
هربوزده بر کیزلی کدر ،
قالیر سوینچ کونلرندن .
بهار چابوق کلیر کچر ،
صولار یوتون چیچك چن !
ای کنج عاشق، سویشنلر ،
مسعود اولماز مؤبداً
آیرن ایچین سویلیرسه ك
بوسعادت سکاپتر!
کنجلك چابوق کلیر کچر!

٨ کانون اولی

Şekil - 29: Süs, ‘İhtiyarların Türküsü’, 8 Aralık 1923 s.5



Şekil - 30: Süs, ‘İhtiyarların Türküsü’, 8 Aralık 1923 s.6

Sadettin Arel gerçekten de Alnar'a maddi katkı sağlayarak Viyana'ya gitmesine yardımcı olmuştur.[102] Mimarlık öğrenimini bitirmeden Arel'in de katkılarıyla "1927'de flüt yorumlamaya heves eden kardeşi Orhan Alnar'ı da yanına alarak, müzik öğrenimi için Avrupa'nı ünlü müzik merkezi Viyana'ya gitti" (Saydam, 1989: 201). Alnar'ın Viyana'ya gidişi ile ilgili kendi ifadeleri ise şöyledir;

> İstanbul Lisesi'nin onuncu sınıfından sınavla güzel sanatlar akademisine mimarlık bölümüne girmiş ve beş yıllık bir öğrenim süresi sonunda Türk mimarisinden başka bütün sınavları kazanmıştım. Bu yıllarda, vokal ve piyano fügleri, keman ve piyano için sözsüz romans gibi eserlerimi besteledim. Asıl mesleğimin müzik olduğunu çoktan anlamıştım. Babam ve amcamın müsadelerini ve geçinmeye yetecek maddi yardımlarını sağladım. Annem ve kardeşimle Viyana'ya gittik. (Okyay, 1999: 22)

Alnar, annesi ve kardeşiyle gittiği Viyana'da, Viyana Müzik Akademisi'nde Joseph Marx'ın kompozisyon öğrencisi olarak öğrenimine başlar. Marx, 1947 yılında yayınlanan "Romantik Bir Gerçekçinin Görüşleri" adlı anı kitabında, Alnar ve Necil Kazım Akses için şunları belirtmiştir;

> Bir kaç yıl sonra Ferid Hasan adlı genç bir Türk orkestra şefi ziyaretime geldi. Berlin'de Müzik Etnolojisi Arşivi için yapılan Türk müziği plak kayıtlarını yönetmişti. Şimdi de Viyana Konservatuvarı ustalık sınıflarında müzik kuramı ve kompozisyon eğitimi görmek istiyordu. Konservatuvar ve Müzik Yüksek Okulundaki öğrenimi sırasında Paris'te çekilen ulusal bir Türk filminin (*İstanbul Sokakları* adlı film.) müziklerini yaptı. Ayrıca, içinde Türk halk tiplerinin bulunduğu ilk Türk Şarkılı Oyunu'nu (*Yalova Türküsü* adlı müzikli oyunu.) besteledi. Bu oyun kendi yönetiminde İstanbul'da büyük bir başarı ile sahneye kondu ve henüz bu sanatı pek tanımayan İstanbul için rekor sayılabilecek yirmi beş kez tekrarlandı. İlk temsilinde hazır bulunan Kemâl Paşa, "Biz Türkler gerçekten çok yetenekli bir ulussuz. İçimizden birinin, bizde geleneği olmayan bu sanat dalında böylesine güzel bir eser yaratması ve eserini kendisinin yönetmesi bunu göstermiyor mu? diyerek Ferid Alnar'ı övmüştür. Alnar, Konservatuvarı ve Müzik Yüksek Okulu'nu iki dalda üstün başarı ile bitirdi. Kendisi şimdi İstanbul Konservatuvarında kompozisyon öğretmenidir. Ondan daha genç olan arkadaşı "Kâzım Necil", henüz öğrenimini sürdürüyor. O da kendine özgü bir yetenek. Daha şimdiden birkaç piyano parçası Universal Edition'da basıldı . . . (Okyay, 1999: 41-42)

Alnar, hem Viyana gibi bir sanat çevresi olan şehir yaşamının, hem de aldığı kompozisyon eğitiminin de katkısıyla pek çok esere imza atar. "Kompozisyon ödevleri giderek özgün eserlere dönüşür, çeşitlenir, dolgunlaşır. Pek çoğu da Viyana'da ve İstanbul'da seslendirilir" (Okyay, 1999: 43). Alnar, bu okullardaki öğrenim sürecini kendi kaleminden şu şekilde yazmıştır;

[102] Okyay, 1999: 37.

> 1927 yazında Profesörüm Marx'ın isteği üzerine daha birçok fügler besteledikten sonra Viyana Müzik Akademisinin kompozisyon 1., yani 5. Sınıfına imtihanla girdim. Sınav sırasından Rektör FRANZ SCHMİDT, Profesörüm Joseph Marx'a "***Siz söylemeseydiniz İstanbul'da bu kadar iyi bir müzik yazı tekniği öğrenilebileceğine inanmazdım***" demişti. Bundan iki yıl sonra yani 1929'da Viyana Müzik Akademisi'ni (müzik lisesini) bitirip olgunluk diploması aldım. Altı sömestr kompozisyon ve dördü de orkestra şefliği bölümünde olmak üzere Viyana Yüksek Müzik Okulu'nda üç yıl çalıştım ve 1932'de her iki bölümden birer diploma aldım. Bu öğrenim yıllarından bestelediğim eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantezi, iki Piyano Etüd'ü gibileri Türk Elçiliğinde ve Konser salonunda çalınmıştır. Bu aradaki önemli olay şudur. 1931-32 kışının sömestr tatilinde İstanbul'a geldim. Beni Paris'te müziğini bestelediğim ilk Türk sesli filmi (İstanbul Sokaklarında) tanıyan Muhsin Ertuğrul bir operet bestelememi istedi. Bunun üzerine Galip Arcan'ın adapte ettiği Yalova Türküsü adlı bir Vodvil'in müziğini besteledim, orkestrasyonunu yaptım. Bütün bu işler 48 günde bitti. Bedia Müvahhit, Neyyire Neyyi, Hazım Körmükçü, Vasvi Riza Zobu, Muammer Karaca, Behzat ve Halide Pişkin baş rollerdeydiler. O zamanki İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın daveti üzerine galaya gelen Atatürk, temsili sonuna kadar izledi. Temsil bitince, Atatürk benim hakkımda ***-Çok alaka ve himayeye değer bir genç, demek bizde orkestra şefi de yetişti- diye iltifatta bulunmuştu.*** (Okyay, 1999: 48)

Alnar, ayrıca Viyana'daki müzik öğrenimi sırasında "1930'da "Hochschule für Musik" (Yüksek Müzik Okulu) de tanınmış orkestra şefi Oswald Kabasta'nın yöneticilik sınıfına girdi" (Saydam, 1989: 201). Hem kompozisyon hem de orkestra şefliği bölümlerini tamamlayıp her iki bölümden de diploma alarak öğrenimini tamamladı.

Hasan Ferid Alnar'ın çoksesli bestecilik yaşamındaki ilk dönemi diyebileceğimiz öğrencilik yıllarında yazdığı eserlerden bazıları şunlardır; *Türk Süiti* (1928), *Süit* (Keman ve Piyano için)1930, *Trio Fantezi* 1938, *İstanbul Sokakları* (Film müziği) 1930.

Alnar, Viyanadaki eğitimini tamamlayıp 1932 yılında Türkiye'ye dönmüştür. Yurda döndükten sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu müzik şefliğine, Belediye Konservatuvarı'nda da müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atandı.[103] Dört yıl kadar süren bu görevleri sırasında Sarızeybek Opereti (1932), Oyun Havaları (Piyano için), 1932, Seki Piyano Parçası (1935), Prelüd ve İki Dans (1935) isimli eserlerini bestelemiştir.

Alnar, "1936 yılında Ankara'ya gelerek Devlet Konservatuvarına bestecilik öğretmeni ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının şefi Dr. Ernst Praetorius'un şef yardımcısı görevine atandı. Bu arada opera uzmanı Prof. Karl Ebert ile de işbirliği yaparak, Türkiye'de ilk opera oyunlarını hazırlamada büyük emek harcadı" (Saydam, 1989: 201). Ebert ve Alnar "Bu ortak çalışmalar çerçevesinde Mozart'ın *Bastien und Bastienne* operası, ilk kez Türkçe

[103] Okyay, 1999: 52.

sözlerle 21 Ocak 1940 yılında Carl Ebert tarafından sahnelenmiştir" (Aydın, 2011: 59). Ferid Alnar, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Musiki Muallim Mektebi'nden konservatuvara dönüşen Ankara Devlet Konservatuvarı ve Opera deneyimlerini şu şekilde ifade etmiştir;

> 1936'da Ankara'ya davet edilerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının 2. şefliğine ve Devlet Konservatuvarının kompozisyon öğretmenliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. şef PRAETORİUS hastalanınca o zamanki Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, hafta konserini benim yönetmemi istedi. Orkestra, provalara canla başla sarıldı. Pazar günü öğleden sonra, konsere çıktığım anda bir Türk şefinin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler, yoğun bir alkışa başladılar. Döndüm ve teşekkür ettim, fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere başlayabildim. Hayatımın en mutlu günlerinden birini hatırladıkça, göz yaşlarımı zor tutarım. İki yıl sonra (1938) de Ankara Radyosunu, ilk binasının büyük salonunda bir orkestra konseri yöneterek yayına açtım. 1940'da **CARL EBERT**'in sahneye koyduğu **TOSKA**'nın ikinci perdesini yöneterek opera şefliğine başladım. 1941'de **BUTTERFLY** Operası'nı ilk Türkçe sözlü büyük opera temsili olarak yönettim. 1942'de **FİDELLO**, 1943'de S**ATILMIŞ NİŞANLI**, 1944'de **FİGARONUN DÜĞÜNÜ**, 1945'de **LA BOHEME**, 1946'da **MASKELİ BALO** Operasını yöneterek, operanın kuruluşunda müzik işlerinin başında bulunmuş oldum. (Okyay, 1999: 62-63)

Alnar, bu arada iki önemli eseri olan *Viyolonsel Konçertosu* ve *Kanun Konçertosu*'nu bestelemiştir. 1942 yılında dönemin ünlü viyolonsel virtüözü Davit Zirkin'e itaf ettiği Viyolonsel Konçertosunu, 1944-51 yılları arasında da Kanun Konçertosu'nu bestelemiştir[104]. Alnar Viyolonsel Konçertosu'nun ilk temsili için şunları belirtmiştir; "9 Ocak 1943'de ZİRKİN'in bu konçertomu ilk icrası üzerine, umduğumdan çok fazla bir takdir kazandık" (Okyay, 1999: 63).

Alnar, 1946 yılında Praetorius'un ölümünden sonra, ikinci şefi olduğu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın birinci şefliğine atanmıştır. Bu görevini 1952 yılında hastalanıncaya kadar altı yıl devam ettirmiştir. "1952 yılında rahatsızlığı nedeniyle bir süre şeflik görevinden ayrılarak yalnız Ankara Devlet Konservatuvarında armoni, müzik formları ve orkestralama dersleri vermeye başlamıştır" (Saydam, 1989: 202).

Hasan Ferid Alnar, 1952 yılından sonraki yaşantısına ait bilgileri şu şekilde vermiştir;

> 1953 senesinde o zamanki Milli Eğitim Bakanı, orkestranın idari işlerinin her yıl seçilecek beş kişilik bir kurul tarafından yapılması için karar alınca, kendisine gidip esas görevimin Konservatuar Orkestra Şefliği bölümü öğretmenliğine naklimi istedim. Dileğim kabul edildi. Bundan sonra iki yıl içinde (1953-54), Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının Operada verilen halk konserlerini ve Üniversite Fakültesinde de üniversite konserlerini, şef **LAWRENCE** gelinceye kadar fahri olarak yönettim.

[104] Alnar, Kanun Konçertosu'nu 1958'de revize etmiştir.

> 1955'de Muhsin Ertuğrul beni Operanın genel müzik müdürlüğüne getirdi. Aynı yılın yazında, orkestraya lazım olan yabancı üyeleri angaje etmek üzere Avrupa'ya gönderildim. Bu müzisyenlerden üç tanesini Bayreuth Festival Orkestrasından seçmiştim. **RICHARD WAGNER**'in torunu ve **BAYREUTH** tiyatrosu baş rejisörü WİELAND WAGNER ile görüştüm. -Kendisine dedenizin bir operasını sahneye koymak üzere Ankara'ya gelir misiniz?- diye sordum.
>
> -Niçin olmasın diye cevap verdi. Fakat bizdeki bütçe ve zaman zorlukları ile onun erken ölmesi, buna imkan vermedi.
>
> [. . .]
>
> 1961'de idari selahiyeti ve maddi karşılığına nispetle sorumluluğu orkestra şefliği için çok ağır basan devlet memurluğundan kendi arzumla emekli oldum.
>
> Bundan sonra Viyana'ya giderek, iki buçuk yıl eşimin evinde kaldık. Ara yerde konuk şef olarak, Ankara'ya davet edildim ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile iki konser verdim. Bunların birisinde **VİYOLONSEL KONÇERTO**'mu Orkestranın çello solisti NUSRET KAYAR ikinci kez çaldı.
>
> 1963 yılında tekrar yurda döndüm ve konuk şef olarak 1970'e kadar Devlet Operası'nda birçok temsilleri ve Senfoni Orkestrası salonunda **KANUN KONÇERTOM**'u çaldım.
>
> . . . 30 senelik şeflik hayatımda aşağı yukarı 200 operet, 1000 konser ve 400 opera temsili yönettim.
>
> 1950 yılından bu yana, tiyatro temsilleri için yazdığım sahne müzikleri Prelüd ve füg, kemanviyolonsel ve piyano için trio, çoksesli koro için 10halk türküsü, Yunus Emre Suit'i belli başlı eserlerimi teşkil eder.
>
> Şu anda Cumhuriyetin 50. yıldönümü için Vokal'i de olan bir senfonik eser yazmaktayım [24.03.1976]. (Okyay, 1999: 66-67)

Hasan Ferid Alnar, 1970 yılında 40. sanat yılı nedeniyle düzenlenen kutlama konserinde Kanun Konçertosu'nu kendisi seslendirmiştir[105]. Bestecilik, öğretmenlik ve orkestra şefliği hayatını dopdolu ve ölmez eserlerle geçiren Alnar'a, bütün bu çalışmalarına ve devletin resmi kurumlarındaki görevlerine rağmen Devlet Sanatçısı ünvanı verilmemiştir. Alnar, 27 Temmuz 1978 tarihinde Ankara'da öldüğünde, geride birçok eser ve yetiştirdiği öğrencilerini bırakmıştır. Alnar'a ancak ölümünden çok sonra Sevda-Cenap And Müzik Vakfı tarafından 1998 yılında 11. Onur Ödülü-Altın Madalyası ile onurlandırılmıştır.

1.5.2.1 Alnar'ın Bestecilik ve Armoni Anlayışı

Hasan Ferid Alnar, Türk Beşleri içerisinde geleneksel Türk sanat müziği geleneğinden gelen ve bu türde makamsal eserleri bulunan tek bestecimizdir. Küçük yaştan itibaren kanun çalmaya başlayan Alnar, daha sonra klasik kemençe ve batı enstrümanları olan piyano ve

[105] Okyay, 1999: 93.

viyolonsel çalmaya da başlamıştır. Geleneksel Türk sanat müziği geleneğinden gelmesi onun ilk eserlerini bu türden yazmasına etken olmuştur. Çoksesli müzik öğrenimine Sadettin Arel ve Edgar Manas ile ülkemizde başlamış, daha sonra Avrupa'daki öğrenimi sırasında Marx ve Oswald Kabasta'dan çoksesli müzik eğitimi almış ve bundan sonraki eserlerini geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziği ögelerini kullanarak Batı'nın çoksesli müzik tekniği ile işlemiştir.

Alnar'ın diğer bir bestecilik özelliği, çağdaş çoksesli Türk bestecileri arasında, ilk kez bir Türk çalgısı olan kanun için konçerto yazmış olmasıdır. Kanun Konçertosu Alnar'ın en tanınmış eserlerindendir ve pek çok makam dizisini Batı'nın çokseslilik anlayışı içerisinde işlemiştir. Alnar, eserlerimde Türk müziğinin makamsal karakterini kullanırken Necil Kâzım Akses'in aksine makamları soyut olarak değil geleneksel çerçevelerine yakın ama Batı'nın çoksesli müzik anlayışı içerisinde işlemiştir. Kanun Konçertosu, Alnar'ın bu sentez anlayışını en iyi ifade eden eserlerinden birisidir.

Alnar'ın eserlerinde makamsal ögeleri ustalıkla kullanmasını, ailesinin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgilenmesine ve çocukluk yıllarının bu tür müzik çevrelerinde geçmiş olmasına, bir Türk müziği çalgısı olan kanun çalmasına ve Dâruttâlim-i Musiki'de uzun yıllar icra heyetinde dönemin en iyi Türk müziği üstatlarıyla çalışmasına bağlamak mümkündür. Bu sebeplerden dolayı Alnar, geleneksel Türk sanat müziğimizdeki makamsal ögelere Türk Beşleri üyelerinden daha çok yer vermiştir denilebilir.

"Ruhi Ayangil'e göre Alnar, geleneksel sanat müziğimizin yenilikçilerindendir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecileriyle karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir" (Aydın, 2011: 60). Aydın'a göre, "Alnar'ın orkestralaması kolay açık ve sadedir. Eserlerinin yapısı bilinen müzik kurallarına, melodi ve ritim yönünden ise genellikle geleneksel Türk müziğine ve halk müziğine dayanır. Alnar'ın eserlerinde ağırlıklı biçimde geleneksel müziğin makamları hakimdir" (Okyay 1999: 146-147). Ayrıca Aydın, Alnar ile ilgili olarak şunları belirtmiştir; "Geleneksel sanat müziğinin yanı sıra, halk müziğine de ilgi duyan Alnar, halk müziğinin karakteristik melodik ve ritmik gereçlerine bazı eserlerinde yer vermiştir. Bunların başında sevilen ve sıkça seslendirilen, orkestra için *Prelüd ve İki Dans* gelmektedir" (Aydın, 2011: 61).

Alnar'ın diğer önemli ve tanınmış bir eseri ise Viyolonsel Konçertosu'dur. Ünlü viyolonselci Zirkin'e adadığı eserinde de Türk müziği makamlarının dokusu görülmektedir. Alnar'ın 15 Şubat 1943'te Ankara'da bir konserde seslendirilmesinden sonra, bu eseri için viyolonsel sanatçısı Feyha Talay şunları belirtmiştir;

> Konserin son ve en dikkate değer parçası Ferid Alnar'ın viyolonsel konçertosu idi. Hemen şunu söyleyelim ki bu eser Türk musikisine yaklaşmak noktasından şimdiye kadar dinlediğimiz eserlerin hepsinden üstündür. Konçertoyu dinlerken 'nikriz', 'sûzinak', 'mâye' ve 'hicâz' makamlarının kokusu duyuluyordu. Bundan dolayı da eser, dinleyenler üzerinde çok müspet bir tesir yarattı. [...] Nihayet bu "konçerto"su ile bekleneni ortaya koydu. Bu eser milli musikimizi yaratabilmek için evvela Türk musikisini çok iyi bilmenin elzem olduğunu bir kere daha ispat etti. Ferid Alnar'ı topladığı sıcak, samimi ve sürekli alkışın manası da budur. (Aydın, 2011: 72)

Alnar'ın Viyolonsel Konçertosu için İstanbul'da çıkan Türkische Post gazetesinin 13 Ocak 1943 günü sayısında Dr. Paul imzasıyla yayınlanmış bir yazıda[106] şunlar ifade edilmektedir;

> Prof. Alnar yönetimindeki 9. Flarmoni Konseri'nde bestecinin geçen sonbaharda yazdığı ve müzik çevrelerince büyük bir merakla beklenen Viyolonsel Konçertosu'nun ilk seslendirilişi yapıldı. Eserden çıkarılabilecek ilk genel izlenim, bestecisinin, Türk ve Orta Avrupa müzik ögelerini müziksel ve ruhsal bütünlüğe götüren bir yol izlemekte olduğudur. Önceki eserlerinde, söz konusu ögeleri ayrı ayrı ama yanyana kullanmayı yeğleyen besteci, şimdi bunları bir bütünlük içinde işlemiş görünüyor. Dinleyici belki, bir kaç yan temada bestecinin tamamen batı müziği tarzında bestelediği yanılgısına kapılabilir. Fakat hemen sonra ve hayret verici bir ustalıkla, bu müzik kendi içinden yeni bir Türk motifi doğurmaktadır. Ya da bir benzetme ile anlatmak gerekirse; Alnar'ın bu eseri batı ve Türk yapı taşlarıyla örülmüş bir binadan çok, Avrupa toprağında yeşermiş bir Türk Fidanı'na benzetilebilir.
>
> .....
>
> Orkestra yazısı berrak, hatta yer yer biraz soluk. Ama besteci her çalgının özelliğine uygun bir parti yazmış ve onlardan pastel renkli tınılar çıkartmış. Orkestra -solo çalgı ilişkisi karşıtlık olarak değil (ki Konçerto İtalyanca 'concertare=tartışmak' sözcüğünden türemiş bir terimdir), keman literatüründe de sık rastlandığı gibi lirik bir diyalog olarak sunulmaktadır. Böylece Alnar'ın bu son eseri, evrensel müzik eserleri arasında haklı yerini alacaktır ... (Okyay, 1999: 84)

Alnar'ın bestecilik kişiliğini özetleyecek olursak, genellikle klasik formda yazdığı eserlerinde, geleneksel Türk sanat müziği ve halk müziği ögelerini, Batı'nın çoksesli müzik anlayışıyla işleyen, sade ve anlaşılır bir armoni anlayışı ile düşünen, yenilikçi, milli hislere ve motiflere bağlı bir besteci olarak nitelendirebiliriz.

[106] Okyay, 1999: 84.

1.5.2.2 Alnar'ın Eserleri

Şan ve Orkestra

- **Üç Türkü**, (1. Al Yeşil Giymiş, 2. Allanır Azam, 3. Al Şu Mumu Eline) (Soprano ve Orkestra için Halk Türküsü Düzenlemeleri), 1945-1948

Orkestra

- **Türk Süiti**, 1928
- **Romantik Uvertür**, (Yaylı Çalgılar Grubu İçin), 1932
- **Prelüd ve İki Dan**s, 1935
- **İstanbul Süiti**, 1937-1938
- **50. Yıl İçin Senfonik Parça**, 1973

Solo Çalgı ve Orkestra

- **Viyolonsel Konçertosu**, 1942
- **Kanun Konçertosu**, (Kanun ve Yaylı Çalgılar İçin), 1944-1951 (1958 yılında revize edilmiştir.)

Oda Müziği

- **İki Çalgı Parçası**, (1. Tahir Buselik Longa, 2. Acemaşiran Parça), 1919
- **Ninni**, (Üç partili; ilk iki parti kemençe ya da keman, üçüncü parti kanun.), 1923
- **Üç Çalgı Parçası**, (1. Dilkeşhaveran Peşrevi, 2. Suznak Oyun Havası, 3. Nişaburek Peşrevi), 1923
- **Yaylı Çalgılar İçin Tripl Füg**, 1927
- **Trio Fantezi**, 1928
- **Süit**, (Keman ve Piyano), 1930
- **Yaylı Dördülü**, 1933
- **Trio**, (Piyano, Keman, Viyolonsel), 1966

Şan ve Piyano

- **Hafızdan İki Lied**, 1929
- **Soprano ve Piyano İçin Lied**

Solo Çalgı

- **Piyano İçin Fügler**, 1925-1927
- **Piyano İçin Üç Etüd**, 1927
- **Piyano Parçaları**, 1927-1928
- **Oyun Havaları**, (Köçek Havası, Zeybek Havası, Laz Havası, Çiftetelli, Sirto), (Piyano), 1932
- **Sekiz Piyano Parçası**, (1. Şu Yamaçta, 2. Uyuşuk Dans, 3. Deniz Kıyısında Gün Doğuşu, 4. Sisli Sabah, 5. Biraz da Yürükçe, 6. Emprovizasyon, 7. Perdeden Sızan Ay Işığı, 8. Oyun Havası), 1935
- **Prelüd ve Füg** (Piyano), 1961

Koro

- **Nilüfer**, (2 Sesli)
- **Şarkı**, (Aksak), "Uful Ediyor Gördüm Hulya-i Şebabım", (Soprano-Alto ya da Tenor-Bariyon İçin 2 Sesli), 1923
- **Küçüksu**, "Mehtaplı Bir Gecede Sandalla Geçtimdi Ben" (Teksesli), 1926
- **İhtiyarların Türküsü** (İki Sesli)
- **Vokal Fügler**, 1925-1927
- **İki Sesli Türküler**, 1936
- **İki Koro Türküsü**, (1. Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum, 2. Tevenkte Üzüm Kara)1959
- **On Halk Şarkısı**, (Çoksesli Koro İçin), (1. Leylim (Git Kaleden Yar Getir), 2. Genç Osman, 3. Madımak, 4. Deriko, 5. Hani Benim Yemenim, 6. Ben Razı Değilim Gama (Sümmani), 7. Cezayir, 8. Yürükler Yaylasında Aman, 9. Bayırda Gezen Bacılar (Ceylanî), 10. Sabahın Seher Vaktinde Aman), 1964

- **10 Mistik Lied** (Çok Sesli Koro), (1. Hicaz (Ey Aşıklar Aşk Mezheb-ü Dindir Bana), 2. Sabâ (Benim Ol Aşk Bahri Kim, Denizler Hayran Bana), 3. Nevruz (Bir Şaha Kul Olmak Gerek), 4. Evç (Tehî Sanman Siz Beni Dost Yüzün Görüp Geldim), 5. Mahûr (Yar Yüreğim Yar, Gör ki Neler Var), 6. Ferahfeza (Geldi Geçti Ömrüm Benim, Şol Yel Esip Geçmiş Gibi), 7. Segâh (Ben Bende Buldum Hakkı), 8. Sabâ (Aşkın Aldı Benden Beni), 9. Muhayyer (Aşk Bezirgânı, Sermaye Canı), 10. Gülizar (Severim Ben Seni Candan İçeri), 1970

Sahne Müziği

- **Yalova Türküsü**, 1932
- **Sarı Zeybek**, 1932-1933
- **Faust**, (Gothe'nin Oyunu İçin), 1944
- **Köroğlu** (Ahmet Kutsi Tecer'in Oyunu İçin), 1950

Film Müziği

- **İstanbul Sıkakları**, 1930
- **Namık Kemal**, 1949
- **Halıcı Kız**, (Muhsin Ertuğrul'un Filmi İçin), 1953

Marş

- **İstanbul Marşı**, 1933
- **Gençlik ya da Yarın Marşı**, 1943
- **Yolumuz Marşı**
- **Cumhuriyetin 50. Yıl Marşı**, (Korolu Senfonik Parça)

Geleneksel Türk Müziği

- **Kelebek Zabit**, (Tek Sesli Operet), 1922
- **10 Saz Semaisi**, 1926
- **Beyati Araban Peşrev**, 1927

- **Beyati Araban Saz Semais**i, 1927
- **Segah Peşrev**
- **İki Parça**, (Zeybek Havası (acemaşiran sözsüz), Hicazkâr Parça (çalgı parçası, Devrihindi usulünde) 1922
- **İki Parça**, (1. Romans San Parol (Sözsüz Romans), 2. İzmir'den Selamlar)

"Besteci'nin kayıt tarihi veya türü belli olmayan iki eseri mevcuttur: 1. Düğün Evinde Sabah Olurken (1920-modern), 2. İntroduction ile Scherzo" (Antep, 2006: 404).

1.5.2.3 Alnar'ın Aldığı Ödül ve Nişanlar

- Sevda-Cenap And Müzik Vakfı 11. Onur Ödülü-Altın Madalyası, 1998

1.5.3 Ulvi Cemal Erkin

Çağdaş çoksesli Türk müziği bestecilerinin öncü gurubu Türk Beşleri'nin bir üyesi olan Ulvi Cemal Erkin, 14 Mart 1906 yılında İstanbul'da doğmuştur.[107] Erkin'in müziğe olan ilgisi ve başlangıcı, Türk Beşleri'ni oluşturan diğer dört besteci gibi önce aile içerisinde başlamıştır. Osmanlı Devleti'nde önemli memurluklar yapmış bulunan ve "Düyun-u Umumiye Müdürleri'nden Mehmet Cemal Bey'in oğludur" (İlyasoğlu, 1989: 22). Annesi Nesibe Hanım ise iyi bir eğitim görmüş ve bunun yanı sıra Fransızca ve piyano eğitimi alarak yetişmişti.[108] Ulvi Cemal Erkin'in kendisinden büyük iki ağabeyi daha vardır. Nesibe Hanım, "Eşinin yoğun mesaisi yüzünden üç çocuğunun bakım ve eğitimini üzerine aldı. Hele çocuklarının müziğe karşı duydukları ilgiyi fark ettiği zaman hiç vakit kaybetmedi. Hemen büyük oğlu Feridun Cemal'e bir hoca tutarak keman derslerine başlattı. Bir süre sonra Adnan Cemal de keman çalmaya başlamıştı" (Kolçak, 2008: 9). Bunun yanı sıra Nesibe Hanım Ulvi Cemal Erkin'in küçük yaşta müziğe olan yeteneğinin farkına varmıştır. O'na [Erkin'e] solfej ve piyano öğretti.[109] 7 yaşındayken babasını kaybeden Erkin'e ilk piyano eğitimini annesi verdikten sonra Mercenier isimli bir Fransız piyano öğretmeni ile ilk ciddi piyano eğitimine başladı. Daha sonra Numune Mektebi'nde ilk okula başlayan Erkin, dönemin ünlü piyano öğretmeni Adinolfi isimli bir İtalyan piyano öğretmeni ile çalışmaya devam etti[110]. Numune

[107] Feridunoğlu, 2005: 264.
[108] Kolçak, 2008: 9.
[109] Saydam, 1989: 204.
[110] Kolçak, 2008: 10.

Mektebi'nden mezun olduktan sonra, "1914 yılında Galatasaray Lisesine yazılan küçük Erkin, sınıfta güzel soprano sesiyle ve piyano yorumuyla kendini belli ediyor, arkadaşları, öğretmenleri ve okul yönetimi tarafından seviliyor, özendiriliyor ve destekleniyordu" (Saydam, 1989: 205). Erkin'in müzik yaşantısında Galatasaray Lisesi'nin sanat ortamı büyük ölçüde etkili olmuştur.

> Ulvi Cemal İle Galatasaray Lisesi'nde aynı dönemde okuyan yazar ve gazeteci Nadir Nadi, yıllar sonra kaleme aldığı 'Dostum Mozart' adlı kitabında okuldaki müzik ortamını şu sözlerle anlatır:
>
> *"Arada bir Mozart'a ilişkin elime ne geçerse okuyor, okul müsamerelerinde de sınıf arkadaşım Fuat Türkay ile birlikte Mozart'ın değişik piyano-keman sonatlarını çalıyorduk. O yıllarda okulumuzda klasik batı müziğine önem veren bir akım vardı. Bu akımı bizden önceki ağabeylerimiz Ekrem Besim, Afif Tektaş, Muhittin Sadak ve arkadaşları başlatmışlardı. Bizim dönemimizde küçük bir yaylı çalgılar orkestrası da kurulmuştu. Bu orkestra ile müzik öğretmenleri Seyfettin ve Sezai (Asal) kardeşlerin yönetiminde kimi uvertürler, serenatlar çalınır, öğrencilerin müzik zevki geliştirilmek istenirdi. Yaylı çalgılar orkestrasından seçilen gençlerden bir de dörtlü (kuartet) oluşturulmuştu. Arkadaşım Fuat'ın (Sonradan Ankara Devlet Konservatuarı Müdürü) katılmasıyla dörtlümüz kimi zaman beşli olur, Haydn, Mozart, Schubert'ten çeşitli oda müziği yapıtları çalardık."*
>
> Ulvi Cemal'in böyle yüksek kültür ve sanat düzeyindeki bir lisede yetişmesi onun ileriki yıllardaki başarılarında çok etkili oldu. Ulvi Cemal'in Galatasaray'daki arkadaşlarından başka, doğup büyüdüğü Bakırköy'de de kendi gibi müzikle ilgilenen arkadaşları vardı. Onlarla olan müzik bağlarını hiç kaybetmedi. Ama bütün bu yoğun çalışmalar arasında piyano çalışmalarını ve derslerini hiç ihmal etmedi. Bakırköy'de kurulan topluluk amatör bir müzisyen olan bankacı Suat Bey'in evinde haftada iki gün toplanıyordu. Bu sanatsever topluluğun içinde Ulvi Cemal'den başka, Mahmut Ragıp (Gazimihal), Feridun Cemal (Erkin), İzzet Nezih (Albayrak), Mercenier, Abdülhalik Cemil gibi isimler yer alıyordu. (Kolçak, 2008: 11-12)

Ulvi Cemal Erkin, liseyi bitirdikten sonra "1925 yılında19 yaşındayken, Türkiye Millî Eğitim Bakanlığı'nın açtığı yarışmayı kazanarak ve giderleri de Devletçe karşılanmak üzere, öğrenim için Fransa'nın başkenti Paris'e gönderildi" (Saydam, 1989: 205). Erkin, Paris Konservatuvarı'nda Jean Gallon ve Isidor Philipp'in öğrencileri olmuştur.[111] Paris Konservatuvarı'ndan sonra okul değiştirerek "1929'da Ecole Normale de Musique'de eğitimini sürdürmeye başlamış, Nadia Boulanger[112] ile çalışmıştır" (İlyasoğlu, 1998b: 22).

Erkin, yurtdışındaki piyano ve kompozisyon öğrenimini başarıyla tamamlayıp diplo-

[111] İlyasoğlu, 1998b: 39.

[112] "Nadia Boulanger zamanın en ünlü kompozisyon öğretmeniydi. Ünlü bestci Gabrial Faure'nin öğrencisi olmuş ilk kadın orkestra şefi olarak Londra, Boston, New York, Philadelphia'daki senfoni orkestralarını yönetmişti. Uzun yıllar Amerika'da da kompozisyon öğretmenliği yapan Nadia Boulanger aralarında Mithat Fenmen, İdil Biret gibi Türk yorumcularının da bulunduğu pek çok yabancı besteci ve yorumcuyu yetiştirdi" (Kolçak, 2008: 15).

masını alarak, 1930 yılında Türkiye'ye döndü.[113] "1930 ders yılının başında Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliğine atandı. Avrupa eğitiminden sonra Musiki Muallim Mektebi'nde görev alan ilk öğretmen Ulvi Cemal Erkin'dir" (Kolçak, 2008: 15-16).

Ulvi Cemal Erkin, Musiki Muallim Mektebi'ndeki ilk yıllarında kompozisyon çalışmalarına da hız kazandırmıştır. "İlk aşamada Paris'te yazmaya başladığı büyük orkestra için "İki Dans" parçasıyla keman ve piyano için "Ninni ve Zeybek Türküsü" adlı parçalar, piyanoda Ferhunde Remzi, kemanda Necdet Remzi Atak vitüoz kardeşler tarafından başarıyla seslendirildi. Bir yıl sonra 1931'de piyano için "Beş Damla" eserini yazdı. Bu eser Ankara'dan başka Viyana, Berlin ve daha başka müzik merkezlerinde de başarıyla yorumlandı" (Saydam, 1989: 205). Erkin, "1932 yılında piyano öğretmeni, piyanist Ferhunde Erkin ile evlenmiştir" (İlyasoğlu, 1998b: 39).

> 1932-1936 yılları arasında halk türkülerinden oluşan "Bülbül ve Ayın Ondördü", "Konçertino" ki, bu eseri önce eşi Ferhunde Erkin'le iki piyano olarak, sonra da Ferhunde Erkin'ce orkestra eşliğiyle Ankara'da seslendirdi. 1934'de büyük orkestra için bir bölümlü "Bayram" parçası, kendi yönetiminde Ankara'da, üç ay sonra da Zeki Üngör yönetiminde Moskova Filarmoni Orkestrasıyla Bakü'de seslendirildi[114] . 1935'te başladığı "Yaylılar-Dörtlüsü" eserini bitirdi. İlk kez Ankara Radyosunda, bir süre sonra da Prag Radyosunda çalındı ve plâğa alınarak satışa çıkarıldı. Aynı yıl piyano için "Yedi Türkü" ve koro için "İki Sesli Türküler" eserlerini besteledi. (Saydam, 1989: 205)

Erkin, 1936 yılında Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüştürülmesiyle birlikte, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano bölümü başkanı olmuştur.[115] "Bundan Sonra verimli bir döneme giren Erkin, 1940 yılında, ek görev olarak Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü piyano öğretmenliğini de aldı. Bu arada çocukları çok seven sanatçı, piyano ile kolay yorumlanan "Çocuklar için 7 Kolay Parça" büyükler için 11 piyano parçası "Duyuşlar" ve "Karagöz" oyunu için sahne müziği yaratılarını meydana getirdi" (Saydam, 1989: 206).

1930'lu yıllarda Atatürk'ün öncülüğünde yapılan musiki devrimi çalışmaları, onun ölümünden sonra da İnönü ve CHP tarafından devam ettirilmeye çalışıldı. Bu destek çerçevesinde;

> 1943 yılında beste dalında açılan yarışma sonunda katılan eserler arasında seçim yapılamadı. 3000 liralık ödül üç sanatçı arasında paylaştırıldı. Oysa seçici kurulun yaptığı değerlendirmeye göre, Ulvi Cemal Erkin 9.4 puanla birinciliği, Ahmet Adnan Saygun 9.2 puanla ikinciliği, Ferid Alnar ise 9

[113] Saydam, 1989: 205.
[114] Erkin'in Bayram adlı eseri yurt dışında çalınan ilk Türk senfonisidir. (Kolçak, 2008: 18)
[115] İlyasoğlu, 1998b: 39.

> puanla üçüncülüğü kazanmıştı. Ulvi Cemal Erkin yarışmaya 'Piyano Konçertosu' ve 'Köçekçe' ile katılmış. Yarışmayı 'Piyano Konçertosu' kazanmıştı. Diğer yarışmacı iki besteciden Ahmet Adnan Saygun 'Yunus Emre Oratoryosu' ile, Ferid Alnar ise 'Viyolonsel Konçertosu' ile katılmıştı. (Kolçak, 2008: 19-20)

Ulvi Cemal Erkin yıllarca öğretmen olarak görev yaptığı Devlet Konservatuvarı'nda 1949-1951 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı müdürlüğü görevini de yürütmüştür.[116] Erkin ayrıca 1958 yılının Nisan ayında "Çağdaş Türk Müziği" konulu bir konferans da vermiştir.

> Erkin "konferansın birinci bölümünde Türk musikisinin türleri ve özellikleri üzerinde durarak çeşitli yörelere ait müziklerin belirgin özelliklerini vurgular. Tarihi değeri olan ecdat yadigârı müziğin makam ve ritimleri ile ilham kaynağı olduğuna dikkatleri çeker. Yeni Türk Musikisinin doğuşu ve gelişiminin sebep ve sonuçlarını inceler. Konferansın ikinci bölümünde birinci ve ikinci kuşak Türk bestecilerinden, Türkiye'deki sanat kurumlarından bahseder. (Kolçak, 2008: 23)

Eserleri yurt içinde ve yurt dışında birçok kez seslendirilen, bir çok öğrenci yetiştiren ve hayatı boyunca pek çok nişan ve ödüle layık görülen Erkin, 1971 yılında Devlet Sanatçısı ünvanını kazanmış, Eylül 1972'de öldüğünde ise Devlet Konservatuvarı'nda öğretmenlik görevini devam ettirmekteydi.[117]

1.5.3.1 Erkin'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı

Ulvi Cemal Erkin, Türk Beşleri olarak anılan ilk kuşak Türk bestecilerimiz içerisinde, Türk müzik kültürünü özümseyerek eserlerini oluşturan, önemli bir kompozitördür. Beşlerin diğer üyeleri gibi Batı'nın polifonik tekniği ile Türk müziğinin monodik ezgi yapısını kendine has bir stille birleştirmiştir. Eserlerinde, Batı'nın çokseslilik yapısını, geleneksel Türk sanat müziğinin makamsal unsurlarını ve Türk halk müziğinin zengin melodi ve ritim yapısını ustalıkla kullanmıştır. Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal 1938 de kaleme aldığı bir makalesinde, Ulvi Cemal Erkin'in ilk dönem yazı tekniğini şu şekilde ifade etmiştir;

> [. . .] Ulvi Cemal'de 'ince aramak', 'hassas bir zevk ile çalışmak' meziyetleri vardır. Yazı tarzında ve tekniğinde -evvelce de söylediğimiz gibi- öteden beri değişiklik olmadı ise de, görüşlerinde büyük bir inkişaf kaydediyoruz. Eskiden Anadolu ezgisini yazının yine esası olarak ele alır, fakat genişletilecek veya armonize edilecek birer tem gibi kullanırdı. Bugün ise en karakteristik Anadolu ağzının

[116] İlyasoğlu, 1989: 22.
[117] İlyasoğlu, 1989: 22.

> aralık atlayışlarındaki hususiyetleri sezmeye çalışıyor, anlayışla buluyor ve kullanıyor, olgun zevki ile pentatoniğe âşık oluyor. En dokunaklı, en bize yakın ezgileri hep pentatoniktir …
>
> … Anlaşılıyor ki, Anadolu'nun yeni müziği havelin yaptığı gibi rejiyonalist görüşle ve onun ince işçiliğini ideal edinmek suretiyle çalışarak, fakat bir Türk gibi duyarak hazırlanabilecektir. Taklitçi emekler hiçbir işe yaramayacaktır. Bize müzik oryantalizmi değil, Türk müziğinin kendisi, onun öz ruhunun bir anane halinde yaşatılması lazımdır. Ulvi Cemal'den çok şeyler bekleyebiliriz. (Kolçak, 2008: 63)

Erkin'in armoni anlayışını besteci Bülent Tarcan şu şekilde ifade etmiştir;

> Ulvi Cemal Erkin, kompozitörlerimiz içinde kolayca benimsenen ve akılda kalan Türk ezgilerini bularak bunları zevkli bir armoni üzerine oturtan kompozitörümüzdür. Stili armonik kuruluşa dayanır. polimelodik olarak yazdığı zaman daima sezişlerine kapılarak kompoze eder. Bu bakımdan stili bir kontrpuan üstadı olan Adnan Saygun ile tam tezat halindedir. Bu tezat kelimesini bir karakterin ifadesi olarak kullanmıyorum. Zira Ulvi korolarda bile çizgisel tarzı, armoniden çıkarır. (Kolçak, 2008: 29)

Erkin, eserlerinde Türk halk müziğinin aksak ritimlerine yer vermiş, ayrıca geleneksel Türk sanat müziğinin makam dizilerini ustalıkla kullanmıştır. Özellikle Keman Konçertosu'nda bu ustalığı hemen hissedilmektedir. Klasik formda bestelediği konçertonun, üçüncü bölümünde makamsal müziğimizin melodileri duyulurken, Türk halk müziğinin canlı ve hızlı ritim özellikleriyle Karadeniz oyun havalarını açıkça duyabiliriz. Aynı şekilde bestecinin diğer bir önemli eseri olan Bayram adlı eseri bestecinin çokseslilikte yeni arayışlara yöneldiğini de göstermektedir. Öyle ki "Üç dakika süren eser, yerli renklerle örülmüştür. Özellikle Türk müziğinin armoni sistemi üzerinde henüz tartışmaların açılmadığı bir dönemde batının üçlü armoni sistemi yerine dörtlü armoniyi kullanmış olması ile ilgi çeker" (Kolçak, 2008: 35).

Erkin'in bestecilik ve armoni anlayışı ile ilgili olarak şunları da söylemek mümkündür;

> Erkin, Debussy ve Ravel izlenimciliğinin etkisinde kaldığı yaratıcılığının ilk döneminden sonra, zamanla kendi özgün stilini geliştirerek olgunluğa erişmiştir. 'Aksak' ritimleri kullanma, dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer verme, orjinal akorlar arama, Türk müziğindeki doğaçlama havasını yaratma, onun bestecilik özelliklerindendir. Sonat, konçerto, senfoni gibi eserlerinin ilk bölümleri genellikle Avrupa müziğinin, öteki bölümler geleneksel müziğin etkisi altındadır. Eserlerinde genellikle klasik formları kullanmasına rağmen, bazen bundan uzaklaştığı da görülür. Ağır bölümlerde hüzünlü bir yapı, hızlı ve kıvrak son bölümlerde ise "Köçekçe" ya da "Horon" müzikleri egemendir. (Aydın, 2011: 94)

Erkin'in bir diğer ulusal karakterimizi yansıtan yaratısı Köçekçe'dir. "Ulvi Cemal Er-

kin'in 1943 yılında bestelediği Köçekçe Dans Rapsodisi, eski İstanbul'un kadın erkek ayrı yapılan eğlencelerinde kadın kılığına girmiş Köçek veya Tavşan adı verilen erkeklerin çalgı ve şarkı eşliğinde dans etmelerini yansıtır. Ulvi Cemal Erkin bu çeşit eğlencelerde çalınan müziklerden Karcığar ve Hicaz makamlarındaki bazı örnekleri derleyerek Dans Rapsodisi adı ile Köçekçe suitini meydana getirdi" (Kolçak, 2008: 39).

1.5.3.2 Erkin'in Eserleri

Bale

- **Keloğlan**, 1950

Şan ve Orkestra

- **Bülbül ve Ayın Ondördü** (Soprano ve Küçük Orkestra için), 1932
- **Yedi Halk Türküsü** (Basbariton ve Piyano için), 1965

Orkestra

- **İki Dans** (Büyük Orkestra için), 1930
- **Bayram** (Büyük Orkestra için), 1943
- **Köçekçeler** (Orkestra için Rapsodi), 1943
- **Birinci Senfoni**, 1944-1946
- **İkinci Senfoni**, 1948-1958
- **Sinfonietta** (Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 1951-1959
- **Senfonik Bölüm** (Büyük Orkestra İçin), 1968-1969
- **Senfonik Parçalar** (tamamlanmamıştır), 1970-1971

Solo Çalgı ve Orkestra

- **Konçertino** (Piyano ve Orkestra için), 1931
- **Piyano Konçertosu**, 1942
- **Keman Konçertosu**, 1947

- **Dört El İki Piyano için Klavierkonzert**, 1951
- **Senfoni Konsertant** (Piyano ve Orkestra için), 1966

Oda Müziği

- **Ninni** (Keman, Piyano), 1929-1932
- **Emprovizasyon** (Keman, Piyano), 1929-1932
- **Zeybek Türküsü** (Keman, Piyano)
- **Yaylılar Dörtlüsü**, 1935-1936
- **Beşil** (Piyano, İki Keman, Viyola ve Viyolonsel için), 1943

Şan ve Piyano

- **Yedi Türkü**, 1936
- **Altı Türkü**, 1955

Solo Çalgı

- **Beş Damla** (Piyano), 1931
- **Çocuklar İçin Yedi Kolay Parça** (Piyano), 1937
- **Duyuşlar** (Piyano için 11 Parça), 1937
- **Sonat** (Piyano), 1946
- **Altı Prelüd** (Piyano), 1965-1967

Koro

- **İki Sesli Türküler** (On Parça), 1936
- **Yedi Türkü** (Karma Koro), 1943
- **Altı Türkü** (Karışık Koro için), 1945
- **İki Sesli Koro İçin Altı Türkü**
- **On Türkü** (Karma Koro), 1963

Sahne Müziği

- **Karagöz** (Çocuk Oyunu İçin Müzik), 1940

Marş

- **İnönü Marşı** (Armoni Orkestrası)

1.5.3.3 Erkin'in Aldığı Ödül ve Nişanlar

- Fransız Eğitim Bakanlığı tarafından "Palme Academique" nişanı, 12 Nisan 1950
- Fransa Hükümeti tarafından "Şövalye" derecesinde "Legion d'honneur" nişanı, 21 Mart 1959
- İtalya tarafından "Ufuciale" derecesindeki "Ordine Al Merito della Republicca Italiano" nişanı, 27 Aralık 1963
- Fransız Hükümeti tarafından "?Officier" derecesinde "Legion d'honneur" nişanı, 23 Aralık 1970

Ulvi Cemal Erkin, 1991 yılında da Sevda Cenap And Vakfı'nın Onur Altın Madalya'sını ölümünden sonra almıştır[118] .

1.5.4 Ahmed Adnan Saygun

Ahmed Adnan Saygun, 7 Eylül 1907 İzmir'de doğmuştur. Babası, İslam araştırmacısı, matematik öğretmeni ve yazar olan Celal Bey, annesi Zeynep Seniha Hanımdır. Saygun, daha küçük yaşlarda babasının da etkisiyle bilim ve sanata karşı ilgi duymaya başlamıştır. İçinde bulunduğu çevre onun bu ilgisini perçinlemiştir. Tanju, bu durumu Saygun'un kendi ifadeleri ile şu şekilde aktarmıştır.

> Ben 1907'de doğdum, Hiç mübalağa etmiyorum, dört yaşımdayken eski yazıyı yazar ve okurdum. Evde bir kara tahtamız vardı. Babam bana ve ablama hocalık ederdi. İlginç bir adamdı babam. İzmir'de Celal Hoca diye tanınırdı. Aile aslen Nevşehirli. 1890'a doğru İzmir'e göç ediyorlar. Bu arada anne tarafımın da Konyalı olduğunu söyleyeyim. Babam Mehmet Celaleddin Efendi, müsbet ilimlere önem veren, aydınlık kafalı, herkeste saygı uyandıran bir kişiliğe sahipti. Doktor Nazım ve bazı arkadaşlarıyla İzmir İttihat ve Terakki Cemiyeti'ni kurmuşlar. Meşrutiyetten sonra sarığı da atmış;

[118] İlyasoğlu, 1998b: 40.

> bir taraftan "sıfır ve azami namütenahi" gibi matematik meselelerini çözmeye çalışıyor; diğer taraftan da Eğitim Müdürü Abidin Bey ve Maksud zade Ethem Bey'le, bugünkü Milli Kütüphane'nin temelini oluşturan ilk kütüphaneyi kuruyor. Yani babam, bir medreseli olduğu halde, içinde yaşadığı topluma bilginin ve kültürün ışığını getirmeye çalışan, enerjik ve inatçı bir insandı. (Tanju, 1991)[119]

İşte böyle bir sosyal çevre ile bilim ve sanata önem veren bir ailede yetişmiş olması nedeniyle müziğe karşı ilgi duymuş ve yeteneğini de belli etmiştir. İlk öğrenimine İttihat ve Terakki Mektebi'nde devam eden Saygun, okulun müzik öğretmeni olan İsmail Zühtü'nün (Kuşçuoğlu) dikkatini çekmiştir. "İsmail Zühtü, okulunda kurduğu bando ile çoksesli müziğe dikkat çekmek için düzenli konserler veriyordu. Bu etkinliklerinde oldukça başarılıydı" (Aydın, 2011: 119). İsmail Zühtü Bey, Batı tekniği ile çalışan ilk Türk besteci olması bakımından da önemlidir. Refiğ, bu konuda şunları söylemiştir: "İsmail Zühdü Bey, İzmir'de çok sesli müzik eğitiminin yaygınlaşması, okullarda koro ve bandoların kurulması gibi önemli atılımların yanı sıra, bestelediği sonatlar, Hamidiye Zırhlısı için senfonik şiir, bir senfoni, Abdülhak Hâmit'in "Tezer" adlı oyununun opera haline getirilişi gibi eserler ile, Batı tekniği ile çalışan ilk Türk bestecisi olarak, Türk müziğinde öncü olan bir sanatçıdır" (Refiğ, 1991: 2). Tanju, Saygun'un ağzından o yılları şöyle aktarmıştır:

> Önce Karantina'daki yeni açılan ilk mektebe gittim. Bir yıl sonra, şehrin merkezindeki İttihat ve Terakki Mektebi'ne geçtim. Eski adı Hadika-i Maarif olan. İlk ve orta öğretim veren, Sultaniye eşit bir okuldu. Bu mektepte lisana, spora ve musikiye özel bir önem verilirdi. Bunlar ders olarak okutulmazdı. Lisan ve musiki için kurslar vardı. Sınıfınız ne olursa olsun, bilgi derecenize göre, "bilmeyen - az bilen - iyi bilen"ler için ayrılmış kurlardan birine devam ederdiniz. Ben kısa zamanda üçüncü kura yükseldim. Solfej öğrendikten sonra hocam İsmail Zühtü'nün yazdıklarını kolayca okumaya başladım. Musiki bakımından İzmir'de canlı bir ortam vardı o zamanlar . . . Sanayi Mektebi'nin önündeki parkta her ikindi konser veren bandoyu, evimiz yakın olduğu için dinlemeye giderdik. (Tanju, 1991)[120]

Saygun'un anlattıklarından ilk müzik sevgisini ve müzik bilgilerini İsmail Zühtü'den aldığını, ayrıca çoksesli müziği o yıllarda tanıyıp benimsediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Daha sonra İsmail Zühtü'nün önerisi ile "Saygun, 12-13 yaşlarındayken İtalyan piyano öğretmeni Rosati'den dersler almaya başlamış, bu yıllarda ilk şarkısını bestelemiştir." (Aydın, 2011: 119). Refiğ, Saygun'un bestelediği bu ilk şarkısı için şunları söylemektedir: "12 yaşında iken bestelediği ilk şarkının sözleri, "Mâderle peder olup bahane-Sevketti kaza beni cihane.." daha sonraları büyük boyutlarda işleyeceği, yaratılış ve insan kaderi temalarının ilk

[119] Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

[120] Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

ipucunu vermektedir" (Refiğ, 1991: 2).

Saygun, 1922'den itibaren ise piyano eğitimi için "Macar Tevfik Bey'e geçti ve sonraki yıl Hüseyin Sadettin Arel'den (1880-1955) iki ay süresince armoni dersi aldı" (Giray, 2002: 3). Saygun bu yıllarda "Amelie Bonal'dan Fransızca öğrenmeye başlamış ve hızla ilerleyerek Fransızca kitaplar okuma düzeyine gelmiştir" (Aydın, 2011: 119). Fransızca okuyabilmesi Saygun için bir avantaj olmuş ve Fransızca armoni kitapları sayesinde armoni bilgisini ilerletmiştir. "Ayrıca, armoni ve kontrpuan üzerine Ernst Friedrich Richter'in kitabını Türkçe'ye çevirerek, bilgilerini özümlemiştir" (Aydın, 2011: 119). Saygun'un armoniye olan ilgisinin altında beste yapma ya da besteci olma fikrinin bulunduğunu söylemek mümkündür. Zira armoni bilmek bir besteci için gerekli olan donelerden biridir. Bununla birlikte Saygun, besteci olma isteğini o yıllarda yaptığı besteler ile göstermiştir.

> Saygun'un kendisini besteci olarak kabul ettiğini gösteren en eski belgelerden biri 1922 senesine ait, kendi el yazısı ile yazmış olduğu bir şarkı notasıdır; kapağında Fransızca olarak "Marche des oiseaux pour piano par A. Adnan, op.4, 30 Sept 1922" (Ahmed Adnan tarafından piyano için bestelenmiş olan opus 4 Kuşların Marşı, 30 Eylül 1922) yazılıdır. Bu ve bundan önce bestelediği üç eserde Saygun'un daha önce dinlemiş olduğu marş repertuvarının etkileri görülmektedir. Bu eserler her ne kadar Saygun'un daha sonra resmi opus listesine eklemediği çocukluk dönemi eserleri olsa da o yaşta ciddi şekilde Batı tarzı armoni bilgisini genişlettiğini göstermesi açısından büyük öneme sahiptir. (Karaduman, 2009: 5)

Saygun'un, besteci olmak istemesine karşın babası Celel Bey, onun müzik dışında bir meslek sahibi olmasını istemiştir. Bu sebepten dolayı Saygun müzik dışında da meslek edinme tecrübeleri yaşamıştır. Su şirketi, postane gibi yerlerde çalışmıştır. "1923 yılında, babasının ısrarları karşısında, postahanede gişe memurluğu ile işe başlar. Bunu su şirketinde memurluk, baharatçı dükkânında şişe doldurmak gibi işler takip eder. Bir yıl içinde 15-20 iş deneyip ayrıldıktan sonra babası Celâl Bey, oğlunun güvenli bir meslek sahibi olması için ısrardan vazgeçer. Saygun'a arzusu üzerine nota ve kitap satan bir dükkân açılır. Nota almak isteyenlere çalmak da gerekçesiyle piyanosu da dükkâna taşınır" (Refiğ, 1991: 3-4). Fakat, Saygun'un aklındaki tek şey beste yapmaktır ve açdığı dükkanda piyano çalışmaya ve kompozisyon denemeleri yapmaya odaklanır. Bir yıl sonra 1924'te dükkan iflas ettiğinden kapanır. Dükkanı kapandıktan sonra "Saygun, Millî Kütüphane'de memurluğa başlar. Aynı zamanda ilkokul öğretmenliği de yapmaktadır" (Refiğ, 1991: 4).

Tanju, Saygun'un bu iş tecrübelerini kendi ağzından şöyle aktarmıştır: "Liseyi bitirip hayatımı kazanmak için önüme gelen her işi denediğim sıralarda; sinema gişesinde bilet satarken, filmlere piyano ile eşlik ederken, ilkokul çocuklarına şarkı söyletirken veya

kendi kırtasiye dükkânımda küçük besteler yapar ve kütüphanede yabancı musiki eserlerini tercüme ederken hep Avrupa'ya gitmek, ünlü musiki kurumlarının ve adamlarının çevresinde feyz almak hayalleri kurardım" (Tanju, 1991).[121] Saygun'un, daha sonraki bestecilik hayatında avantaja çevireceği en önemli iş tecrübelerinden birisi de babasının İzmir'de kurduğu Milli Kütüphane'de çalışması olduğunu söyleyebiliriz. Burada müzik ile ilgili kitapları okuma fırsatı bularak armoni ve kontrpuan bilgisini geliştirmiştir. Ayrıca o yıllarda "31 ciltlik La Grande Encyclopédie'nin de tüm müzik terimlerini de Türkçeye çevirdi" (Giray, 2002: 3). "Genç Saygun'un o dönem yaptığı çeviriler arasında Albert Keim'in "Wagner'in Hayatı ve Eserleri" adlı kitabı da dikkat çekmektedir" (Refiğ, 1991: 4). O dönemde Batı müziği, armoni ve kontrpuan ile ilgili Türkçe kitapların olmadığı düşünüldüğünde Saygun'un bu çevirilerinin önemi ortaya çıkmaktadır. "1925 ile 1940 tarihleri arasında Fransızcadan Türkçeye kazandırdığı armoni ve kontrpuan kitaplarının yayın hakları devletimizde bulunmaktadır ve hâlâ basılmamıştır. Saygun öğretmenliğe 1924-25 yıllarında İzmir'in ilkokullarında başlayarak 1926 yılında İzmir Lisesine atandı" (Giray, 2002: 3).

Avrupa'daki müzik kurumları ve müzik adamlarından yararlanma isteğini duyan Saygun için 1925 yılında bir fırsat doğmuştur. Çünkü o yıllarda birçok alanda olduğu gibi müzik için de sınavla Avrupa'ya öğrenci gönderilmekteydi. Bu durumu Saygun şöyle anlatmaktadır:

> Gerçi 1925 yılında böyle bir fırsat doğmuştu. Avrupa'ya imtihanla talebe gönderiyorlardı ve o yıl annemi kaybettiğim için gidememiştim. Ulvi Cemal Erkin, Zeki Bey'in oğlu Ekrem Zeki, Cezmi Erinç, Mahmut Ragıp Gazimihal o ilk imtihanla Paris'e gidenler arasındaydı. Şimdi aradan üç yıl geçmişti, musiki eğitimi bakımından oldukça ileri bir yaşa varmıştım, yaş sınırı bulunan resmi eğitim kurumlarından birine girebilmem şüpheliydi, ama yine de şansımı denemeliydim. İmtihandan sonra İzmir'e döndüm. Kazandığımı Cumhuriyet Gazetesi'ndeki bir haberden öğrendik. Babam, gazeteden kestiği kupürü, duvardaki konsolun üzerindeki saatin içine koymuş. Hep orada durur. Onun ve benim sevincimizi hâlâ o saatin içinde saklarım. (Tanju, 1991)

Paris'e giden saygun buradaki öğrenimine "Ecole Normale de Musique'te Nadia Boulanger (1887-1979) ile başlayarak, sonradan arkadaşı Mahmut Ragıp'ın tavsiyesi ile Schola Cantorum'a geçti" (Giray, 2002: 3). Refiğ, Saygun'un Paristeki öğrenimi ile ilgili olarak şunları söylemiştir: "Atatürk'ün direktifi ile açılan sınavı kazanan Saygun 1928 yılında Paris'e gider. Schola Cantorum'da Vincent D'Indy ile kompozisyon çalışmalarının yanı sıra Paul Le Flem ile kontrapunt, E. Souberbielle ile org, Amédeé Gastoné ile de Gregoryen mûsikî çalışır. Ayrıca özel olarak da Madame Eugéne Borrel'den armoni ve kontrapunt, Mösyö

[121] Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

Eugéne Borrel'den ise füg ve kompozisyon dersleri almaktadır" (Refiğ, 1991: 5). Kitap tercüme edecek kadar Fransızca bilmesinin, Saygun için Paris'te bir avantaj olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca Borrel çifti Saygun'a Paris yıllarında destek olmuşlardır.

Saygun, ilk opus numarası verdiği eseri olan Divertimento'yu 1930 yılında bestelemiştir. Bu eser ile ilgili olarak Saygun şunları söylemiştir:

> Paris'teki üçüncü yılımdı ve ben orkestra için bir Divertimento yazmıştım. Divertimento, birkaç parçadan meydana gelen bir orkestra eseridir. Ben bunu "çeşitlemeler" yoluyla sağlamaya çalışmıştım. Benim opus numarası verdiğim ilk eserim odur. Bitirdikten sonra hocam Eugéne Borrel'e gösterdim. Beğendi. Hoş bir tesadüf, tam o sırada, Paris'te açılacak Koloniler Sergisi münasebetiyle uluslararası bir müzik yarışması ilan edilmişti. Tam benim artık Türkiye'ye dönme zamanıma rastlıyordu, fakat kendimi denememem için de büyük bir fırsattı. Mösyö Borrel' "İştirak edeyim mi?" dedim. "Ne duruyorsun?" diye bana cesaret verdi. Bunun üzerine, yazdığım Divertimetnto'yu yarışma heyetine gönderdim. Sonucunu beklemem mümkün değildi. 1931 yazında, Musiki Muallim Mektebi'nde mecburi hizmetimi yapmak üzere Ankara'ya döndüm. Zeki bey yine müdürdü. Beş yıl önce benim okulda hoca olmamı istemişti ve ben şimdi 24 yaşında bilgileri ve tecrübesi daha gelişmiş olarak onun emrindeydim. [. . .] Paris'te kaldığım pansiyonun sahibi madamdan günün birinde bir mektup aldım. Zarfın içinde, adıma gelmiş iki mektup daha vardı. Bana, yarışmaya katılan 102 eser arasında benimkinin de çalınmaya layık görüldüğü bildiriliyordu. İkinci mektup ise, jüri başkanı ve Colonne Orkestrası Şefi tanınmış besteci Gabriel Pierne'dendi. Pierne, eserimi iyi bulduğunu yazıyor, bir görüşme tarihi tesbit ederek, diğer eserlerimi de beraberimde getirmemi istiyordu. Tabii ki randevu tarihi geçmişti. Eğer bu görüşme gerçekleşebilseydi kimbilir benim için ne imkânlar doğabilirdi. Mektupları yeniden, yeniden okudum. İlk mektupta, eserimin çalınacağı tarih de belirtiliyordu. Hiç olmazsa ona yetişebilirdim. Belki Gabriel Pierne ile debir temas sağlar, ona mazeretimi kabul ettirebilirdim. Maarif Vekâleti bana kısa bir izin verse ve 250 liralık bir yardımda bulunsa, bu imkânı aralayabilirdim. İşte, dışarıya eğitime gönderdikleri bir genç, başarılı olmuş ve önemli müzik adamlarının dikkatini çekmişti. Beni teşvik edeceklerini sanıyordum. (Tanju, 2012: 29-30)

Fakat düşündüğü desteği göremeyen ve eserinin çalındığı tarihte Paris' gidemeyen Saygun, bu eseri ile Cemal Reşit Rey'den sonra Avrupa'da eserleri seslendirilen ikinci Türk besteci olmuştur[122] .

1931 Nisan ayında yurda dönen Saygun, Musiki Muallim Mektebi'ne kontrpuan ve armoni öğretmeni olarak atandı. Saygun, Musiki Muallim Mektebi'ndeki öğretmenlik yıllarında bir yandan da beste yapmaya devam etmiştir. Saygun, 1933 yılına kadar birçok eser yazmış ve bunlardan bazılarına opus numarası vermemiştir. Bu tarihe kadar olan eserlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

[122]Cemal Reşit Rey'in Paris'te 1925 yılında seslendirilen "5 Anadolu Türküsü" ve 1929 da seslendirilen "Bebek Efsanesi" adlı eserlerinden bu yana, Saygun'un "Divertimento"su yurt dışında seslendirilen üçüncü Türk orkestra eseri olma tarihî önemine sahiptir. (Refiğ, 1991: 5-6)

- Re Majör Senfoni (Senfoni No.1), 1928
- Fatiha Suresi (motet formunda), Paris 1928-31
- Op.1 Divertimento (Darbuka, Saksafonlu Büyük Orkestra), 1930
- Op.2 Süit (Piyano İçin Beş Parça),1931
- Orkestra için Üç Yazı, 1931-1933
- Op.3 Ağıtlar I (Tenor Solo ve Dört Erkek Sesi İçin), 1932
- Ölüler (Büyük Orkestra ve Koro İçin Üç Bölümlü Süit), 1932
- Burlesque (Piyano ve Orkestra İçin Tek Bölüm), 1933
- İki Motet (16. Yüzyıl Stilinde Eşliksiz Koro İçin), 1933
- Beş Yakarış, 1933
- Op.4 Sezişler (İki Klarinet İçin Beş Kısa Parça), 1933
- Op.5 Manastır Türküsü (Soprano, Koro ve Orkestra İçin), 1933
- Op.6 Kızılırmak Türküsü (Soprano ve Orkestra için), 1933
- Op.7 Çoban Armağanı (Karışık Koro İçin Beş Halk Türküsü), 1933
- Op.8 Vurma Çalgılı Kuartet (Klarinet, Tenor Saksafon, Timpani, Piyano), 1933

Saygun, Paris'teki öğrenimi bitirip yurda döndüğünde, kendisini milli müzik ve Alaturka-Alafranga tartışmalarının içinde bulmuştur. 1934 yılına kadar bestelediği eserlerinden sonra, Türkiye' de daha çok tanınmasına vesile olan ve ulusal müziğimizin gelişimine önemli bir katkı olarak bestelediği "Özsoy" operasıdır. İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye gelişi için Atatürk'ün emri ile hazırlanan bu opera; yeni Cumhuriyeti, çağdaş Türk toplumunu ve aynı zamanda Cumhuriyetin devrimlerinin tanıtılması yönünden önem arzetmekteydi. Konusu bile Atatürk tarafından seçilen 'Özsoy' operası İran'la Türkiye arasında dostluk ve kardeşlik bağı oluşturmayı da hedeflemiştir. "Burada, Atatürk'ün düşüncelerini de ifade etmek bakımından, eserin konusunu kısaca anlatmak yerinde olacaktır. Konunun efsane kısmının kaynağı İran şâiri Firdevsî'nin Şehnâme'sindeki «Feridun efsanesi»dir. Bu efsaneye göre hakan Feridun'un Selm, Tur ve Iraç adlı üç oğlu vardır. Atatürk'ün tekîninde

sadece Tur ile Iraç söz konusudur" (Saygun, 1981: 39).[123] Münir Hayri Egeli'nin yazdığı yazdığı librettoları Saygun bestelemiştir."ÖZSOY" operası 19 Haziran 1934 günü akşamı Ankara'da Halkevi salonunda İran Şahı Rıza Pehlevi'nin onuruna ilk kez temsil edilmiştir" (Okyay, 2013: 74).

Saygun, 'Özsoy' operasının çalışmalarında karşılaştığı güçlükleri[124] daha sonraki yıllarda kaleme aldığı yazısında "sabotaj" olarak nitelendirmiş, eser hakkında söylenen olumsuz ifadelerin Atatürk'ü de tedirgin etmiş olabileceğinden bahsetmiştir[125] Zira bu opera Atatürk için bir inkılap hareketidir.

Saygun, halk müziği alanında da araştırmalar ve çalışmalar yapmıştır. Türk halk müziğinin temelinde pentatonik[126] bir yapı olduğu görüşünü benimsemiştir. "Saygun bu konuyla ilgili olarak, "Türk Dil Kurumu" ve "Türk Tarih Kurumu"nun tamamlayıcısı olarak, bir de "Türk Halk Bilimleri Kurumu" kurulması için bir rapor hazırlamış, ama bu raporun Atatürk'e sunulması girişimleri sonuçsuz kalmıştı. Ancak "Özsoy"un başarısı üzerine, Atatürk 1934 Temmuzunda Saygun'u Yalova'ya çağırmış, daha önce ilgililerden duyduğu bir raporu Saygun'a okutmuştur" (Refiğ,1991: 7). Türk müziği hakkındaki bu rapor ile ilgili olarak, Tanju şunları aktarmıştır: "Raporda sözü edilen ve bizde halk musikisinde rastlanan "Pentatonik" sistemin Asya Türkleri'nden, Ural Dağları'nın berisinde yaşayan Türk boylarında, Macar ve Fin halk musikilerinde de bulunduğunu belirten, hatta Amerikan Kızılderililerin müziğinde de pentatonizmin bulunduğuna işaret eden görüşlerin Gazi'yi çok ilgilendirdiği de anlaşılır. Atatürk'ün "Amerika'ya nasıl geçmiş olabilir" sorusuna Saygun : "Kuvvetli bir ihtimalle Bering Boğazı'ndan" cevabını verir. Gazi: "Pasifik Adaları üzerinden de geçmiş olabilir" diye görüş belirtir ve "Tarih Kurumu bu raporla ilgilensin, yazıyı Maarif Vekiline

[123]SAYGUN, A. Adnan, (1981), *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

[124]"O tarihte Ankara'da bir opera temsilinin gerektireceği ne solistler ne de koro mevcut idi. Ankara'nın tek orkestrası olan Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın şefi ve Mûsıkî Muallim Mektebi'nin müdürü Zeki Üngör orkestrayı Saygun'a vermiyor, çalışmalarında da büyük güçlükler çıkarıyordu. Çalışmaları yakından takip eden Atatürk bir gün haber vermeden provalara geldi. Adnan Saygun ile Osman Zeki Üngör arasındaki sürtüşmeye yerinde şahit oldu. Genç besteciye çıkartılan güçlüklere Gazi'nin tepkisi çok sert olmuştu. "Bu bir inkılâp hareketidir" diye bağırarak, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası şefini görevinden uzaklaştırdı, Saygun'a da başka bir orkestra kurması için görev verdi. Bunun üzerine İstanbul'dan Cemal Reşid Rey'in kurmuş olduğu yaylı sazlar orkestrası getirildi. Buna Ankara'daki askerî bandoların nefesli ve vurma çalgıları eklendi. Ankara Kız Lisesi, İsmet Paşa Kız Enstitüsü öğrencileri ile kadın sesleri ve Gazi Terbiye Enstitüsü Beden Terbiyesi öğrencilerinden erkek sesleri sağlanarak dört sesli bir koro kuruldu. Nota bilmeyen bu öğrencilere bir ay içinde müzikler öğretildi. Ankara'da yeterince solist bulunmaması yüzünden, İstanbul'dan Nimet Vahit ve Semiha Berksoy getirildi; Halil Bedîî Yönetken'in yanı sıra Nurullah Taşkıran ise iki ayrı role çıkmak zorunda kalmıştı. Türk milletinin doğuşunu, Türk ve İran milletlerinin kökü uzak tarihe dayanan kardeşliğini anlatan "Özsoy" operası bu şartlar içinde temsil tarihine yetiştirildi. Saygun imkânsızı gerçekleştirmeyi başarmıştı Atatürk sonuçtan çok memnundu" (Refiğ, 1991: 6-7).

[125]Ayrıntılı bilgi için bakınız; SAYGUN, A. Adnan, (1981), *Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra*, Ankara: Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, s.42.

[126]penteatonik: (fr. pentatonique). Beş dereceli makam ya da dizi (gam). (Sözer, 2005: 545).

intikal ettiriniz" direktifini verir" (Tanju, 1991).[127] "Atatürk Maarif Vekâleti ile Türk Tarih Kurumu'na ilgilenmeleri için verdiği direktif ise yerine getirilmemiştir. Ama yine Atatürk'ün isteğiyle Saygun, Mûsıkî Muallim Mektebi'ndeki görevinin yanı sıra Riyaseti Cumhur Orkestrası şefliğine tayin edildi" (Refiğ, 1991: 7).

1934 yılında Atatürk'ün emriyle bir perdelik üç opera yazılması daha istenir. Librettolarını Münir Hayri Egeli'nin hazırladığı "Bayönder'i Necil Kazım Akses, Taş Bebek'i A. Adnan Saygun Ülkü Yolu'nu da Ulvi Cemal Erkin bestelemiş ve başarılı bir temsille sergilemişlerdir. Saygun'un bestelediği 'Taşbebek' operası da Atatürk'ün hedeflediği müzik devrimi çerçevesindeki önemli eserlerden birisi olmuştur.

Saygun, 1936 yılında ülkemize gelen Macar besteci ve müzikolog Bèla Bartòk ile birlikte Anadolu'da halk müziği derleme çalışmaları yaptı. Saygun, bu çalışmada Adana'nın Osmaniye ilçesinde halk müziği derlemeleri yapmış ve birçok halk melodisini notaya almıştır. Aynı zamanda Bartòk ile birlikte İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın arşivini de incelemiş ve bu arşiv kayıtlarındaki Karadeniz oyun havalarını notaya aktarmıştır.

> Zamanın Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'la (1888-1947) yaptığı hararetli bir tartışma üzerine Saygun vekâlet emrine alındı ve Ankara Konservatuvarı'ndaki görevinden uzaklaştırıldı (1936). Bu olay üzerine Saygun İstanbul'a taşınarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda kompozisyon hocalığına başladı. Nilüfer Hanım, Adnan Saygun'un vekâlet emrine alınışını şöyle hatırlıyor:
>
> [İlyasoğlu]: Neden vekâlet emrindeydi?
>
> [Nilüfer Saygun]: Biz evlenmeden birkaç yıl önce Ankara'daki konservatuvarda geçen bir hadise yüzünden. Adnan iyi bir piyano bulamadığı için öğrencileri çalışmak üzere müdürün odasındaki piyanoyu kullanmış, buna karşı çıkan müdür, o zamanın Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'a şikâyet etmiş, o da Adnan'ı vekâlet emrine aldırmış. Tam on iki yıl sürdü. Saygun'un vekâlet emrine alınmasını Prof. Cevat Memduh Altar, Orkestra Dergisi'nin Saygun'un vafatı üzerine kendisine adanmış olan sayısında şöyle hatırlıyor: Ankara Devlet Konservatuvarının kuruluşunda Paul Hindemith'e (1895-1963) Saygun'un duyduğu antipati, hiç şüphe yok ki, ulusal müziğimize evrensel doğrultuda da yön verme yolunda göze aldığı uğraşta, haklı olarak Bartók'a duyduğu büyük ilgi ve yaklaşımdan ileri gelmekte idi… Nitekim Saygun böylesine bir ideal doğrultusunda [Bartók'u Türkiye'ye getirmek] zamanın Maarif Vekili Saffet Arıkan (1888-1947) ile yaptığı çetin bir münakaşa sonunda derhal vekâlet emrine alınmış ve Ankara Devlet Konservatuvarındaki görevinden uzaklaştırılmıştır ki (1936) bu beklenmedik olay hepimizi can yürekten üzmüştü. (Giray, 2002: 5-6)

Saygun ise, bu olayı kendisinin Hindemith'in isteği üzerine Ankara'dan uzaklaştırıldığını Tanju'ya, şu şekilde aktarmıştır: "Bugün Hindemith raporu olarak bilinen vesikada

[127] Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

benimle ilgili hiçbir bahis yoktur. Benim okuduğum Hindemith imzalı gizli rapor ise beni gençleri Halkevi'nde toplayıp bir karşı cephe oluşturmakla suçluyordu. Musikide yeni bir yolda yürünmeye başlandığı bir sırada 'ihtilalin bayrağı gibi' ortada dolaşmamdan söz edilerek: Mutlaka Ankara'dan uzaklaştırılmalıdır, tavsiyesinde bulunuyordu" (Tanju, 1991).[128] Saygun'un, Saffet Arıkan ile tartışması ve Hindemith'in telkinleri üzerine, Ankara Devlet Konservatuvarı'ndaki görevinden uzaklaştırılmış ve Vekalet emrine alınarak İstanbul'a taşınmıştır.

İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda teori öğretmeni olarak görev yapmaya başlayan Saygun, 1939'da Halkevleri Müfettişliği görevi ile tekrar Ankaraya dönmüş ve 1940 yılında "Ses ve Tel Birliği adı ile yeniden düzenlediği korosu ile halkevi konserleri ve radyo programları düzenlenir" (Refiğ, 1991: 10). 1939 yılında, Halkevleri müfetişliği yaptığı sıralarda 'Halkevlerinde Musikî' başlıklı bir rapor yazmış ve bu rapor 1940 yılında CHP yayını olarak basılmıştır. Raporun giriş kısmında Nafi Atuf KANSU tarafından bir ön söz bulunmaktadır. Kansu, Halkevlerinin müzik sahasındaki prensiplerini şu şekilde belirtmiştir: "Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi, Garp tekniği ile işleyecek müstakbel kompozitörler için sadakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de bir çok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek" (Saygun, 1940)[129]

Saygun ise bu raporun girişinde şunları yazmıştır:

> Halkın musikî terbiyesi, halledilmesi lâzım gelen bir muamma halinde duruyor. Bu bahiste söz söyliyebilmek için, bizden önce aynı mesele üstünde durmuş memleketlerin gittikleri yolları gözden geçirmek gerekir. Ben bunu yaptım, ve yıllarca süren tecrübelerimin bana vermiş oldukları yeni fikirleri bunlarla mezcettim. Memleket çapında bir sanat ve musikî terbiyesini istihdaf eden kitabımda gözden bir an uzak tutmadığım bir nokta vardır ki, o da «Musikî terbiyesi yollarını çizerken, Türk'ün hususiyetlerinin kaybolmamasına azamî dikkat»dir. Bu çok mühimdir. Bu hususa riayet etmeden atılan adımlar isabetsiz ve emekler hebadır. (Saygun, 1940).[130]

Kansu ve Saygun'un bu sözleri dönemin resmi müzik ideolojisini yansıtması bakımından çok önemlidir. Zira Saygun'un o döneme kadar olan eserlerinde halk ezgileri ve

[128] Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

[129] Ahmed Adnan, (1940), *Halk Evlerinde Musikî*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Klavuz Kitaplar: VI.

[130] Ahmed Adnan, (1940), *Halk Evlerinde Musikî*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Klavuz Kitaplar: VI.

makamsal melodilere yer vermiş olmasının yanında, halk türkülerini armonize etmesi de bu fikirleri özümsediğini göstermektedir.

Saygun'un sanat hayatındaki en önemli eserlerinden birisi de 1942 yılında tamamladığı 'Yunus Emre Oratoryosu'dur. Yunus Emre Oratoryosu, "1946 yılının Mayıs ayında Ankara'da yapılan ilk yorumundan sonra 1.4.1947 Salı akşamı Paris'in ünlü Playel Salonunda, kendi yönetimi altında Lamoreux Orkestrası ve St. Eustache Korosu tarafından büyük başarıyla seslendirilmesi ve eserin aynı yıl, yine kendi yönetiminde Fransa Radyosunda tekrarlanması, bu Türk sanatçısını uluslararası dünya çapında üne ulaştırmıştır" (Saydam, 1989: 210).

Saygun'un elde ettiği bu uluslararası başarı nedeniyle devletin gözünde eski itibarına kavuşmuştur. Bu dönemde bir çok nişan ve ödüller alan Saygun, "Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliğini sürdürmüştür. 1948'de Ankara Devlet Operası'nın yeni binasını açılışı dolayısıyla bir sahnesi temsil edilen, 1953'te ise tamamı sahnelenen anıtsal "Kerem" operasından sonra Saygun çalışmalarını daha çok enstrümantal eserlere yöneltmiştir" (Refiğ, 1991: 11).

1950'li yıllara gelindiğinde ise Türkiye yeni bir siyasi döneme girmiş CHP seçimlerde iktidarı Demokrat Parti'ye devretmiştir. Demokrat Parti'nin ilk icraatlarından birisi de Halkevlerini kapatmasıdır. O sırada Halkevleri müfettişliği görevini sürdüren Saygun bu duruma çok üzülmüştür.[131]

"Ahmed Adnan Saygun 1964'de Ankara Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon dersi vermeye başlamış ve bu görevini 1972'ye dek sürdürmüştür. Aynı kuruluşta modal müzik dersleri de vermiş ve bölüm şefliği yapmıştır. Besteci 1960-1965 yıllarını kapsayan dönemde Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu üyeliğinde bulunmuş; 1972-1978 yılları arasında TRT Yönetim Kurulu üyeliği yapmıştır" (İlyasoğlu, 1989: 30). 6 Ocak 1991 tarihinde hayata gözlerini kapayana kadar hayatının her döneminde birçok eser vermiş olan Saygun, çağdaş Türk müziğine besteci, eğitmen, yazar, müzikolog ve müzik danışmanı olarak çok

[131]"1950 seçimlerini Halk Partisi kaybetti ve tabii Halkevi çalışmaları da durdu. Üzgündüm. Yeni iktidar, sanki ilk önemli işlermiş gibi Ezan'ı Arapçaya çevirmek, köy enstitülerini kapatmak gibi işler yapıyordu. O günlerin birinde Maarif Bakanlığı Müsteşarı dostum Reşat Tardu telefon etti. "Bakan Tevfik İleri Bey seninle görüşmek istiyor" dedi. Tevfik Bey beni büyük bir nezaketle karşıladı. Çalışmalarım hakkında çok iltifatlı sözler söyledi ve 'Sizden Devlet Konservatuarı müdürlüğünü kabul etmenizi rica edeceğim' dedi. O sıralar konservatuarın başında Ulvi Cemal Erkin vardı. 'Teşekkür ederim ama, çalışmalarımı aksatır, idareciliğe vakit ayıramam, beni mazur görünüz' cevabını verdim. Israrlarının cevabını değiştiremeyeceğini anlayınca, 'Belki de bizimle işbirliği yapmak istemiyorsunuz' dedi. Bana teklif ettiğiniz işin siyasal kanaatle ne ilgisi var, deyince rahatlamış göründü. Öyleyse bize birkaç isim verin, dedi. Fuat Türkay ve Mithat Fenmen isimlerini verdim, önce Mithat Fenmen sonra Fuat Türkay bu göreve getirildi" (Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır). <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014)

büyük katkılar sağlamış, öğrenciler yetiştirmiş ve kendisinden sonra gelen Türk besteciler için önemli bir kapı aralamıştır.

1.5.4.1 Saygun'un Bestecilik ve Armoni Anlayışı

İlk müzik bilgilerini İsmail Zühtü'den, Piyano eğitimini ise Rosati ve Macar Tevfik Bey'den alan Saygun, İzmir'de başladığı çokseslilik ve bestecilik denemelerini, Pariste aldığı kompozisyon öğrenimiyle devam ettirmiştir. Paris öğrenimine Ecole Normale de Musique'te Nadia Boulanger ile başlamış daha sonra Schola Cantorum'a geçmiştir. Burada Vincent D'Indy ile kompozisyon çalışmış ve kendi sistemini oluşturmasında önemli bir etken olmuştur.

> Saygun'un Vincent d'İndy'den aldığı dersler, d'İndy'nin dört ciltlik "Cours de Composition Musical" adlı kompozisyon metoduyla paralellik taşımaktadır. Derslerin programı müzik tarihinin çok geniş bir dönemini kapsamaktadır; üçüncü yüzyıldan onüçüncü yüzyıla kadar gelişen monodik (teksesli) dönemden sonra Polifonik, Barok, Klasik ve Romantik dönemler, Rönesans Moteti, Barok Füg ve Klasik Sonat gibi bölüm başlıkları altında tek tek ele alınmaktadır. D'İndy'nin kitabında verdiği örnekler de çoğunlukla Palestrina Motet'leri, Bach Füg ve Envansiyon'ları, Beethoven Sonatları'ndan oluşmaktadır. Kitapta analiz edilen eserlerdeki tonal bağlantılar şema ve diyagramlar ile gösterilmekte ve sınıflandırılan motifler karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Saygun'da Schola Cantorum'da gördüğü bu yöntemin etkisiyle kendi öğretim metodu içerisinde "şemalar çizerek anlatma sistemi" geliştirmiştir.
>
> Saygun eğitim süresi yedi ile on sene arasında değişen Schola Cantorum'da sadece üç sene bulunabilmiş olmasına rağmen dini müzik (Rönesans polifonisi ve Barok kontrpuan tekniği), Gregoryen ezgilerinden ortaya çıkan modal üslup, César Franck'ın eserlerinde bulunan cyclique yazı anlayışı ve halk müziği gibi kendi müzik dilini oluşturan temel etki alanlarıyla burada tanışmıştır. (Karaduman, 2009: 7-8)

Paul Le Flem ile kontrapunt, E. Souberbielle ile org, Amédeé Gastoné ile de Gregoryen müziği üzerinde çalışmalar yapmıştır. Ayrıca özel olarak da Madame Eugéne Borrel'den armoni ve kontrapunt, Mösyö Eugéne Borrel'den ise füg ve kompozisyon dersleri alarak Batı müziği çokseslilik kuramlarını çok iyi öğrenmiştir. Batı müziğinin çokseslilik kuramlarını Saygun'un eserlerinde görmek mümkündür. Özellikle 1941 yılında bestelediği ve Op.19 numarasını verdiği 'Eski Üslupta Kantat' eseri Barok tarzı armoni ve kontrpuan anlayışıyla yazılmış bir eser olması bakımından, Saygun'un Batı müziği çokseslilik kuramlarını özümsediğini ve hakim olduğunu gösteren önemli bir göstergesidir.

Saygun, 1931 yılında yurda döndüğünde, Cumhuriyetin siyasi ideolojisi çağdaş ve

milli Türk müziği oluşturulmasına yönelik politikalarıyla baskın ve müdahaleci bir tutum sergilemektedir. Özellikle 1934 yılından itibaren etkisini daha çok gösteren bu siyasi ideoloji, besteciyi derinden etkilemiş ve Atatürk'ün de telkinleriyle bu ideolojik müzik hareketinin savunucularından ve uygulayıcılarından birisi olmuştur. Bu yönde birçok müzikolojik araştırma ve çalışma yapmış, Türk müzik kültürünü halk müziği odaklı olarak derinlemesine incelemiştir. Bu sayede Türk halk müziği konusunda geniş bilgi sahibi olmuş, kendisi ve ülkemiz için önemli bir kazanım haline getirmiştir.

Saygun'un eserlerini önemli yapan özelliklerinden birisi de çağının müzik tekniklerini ve evrensel müzik kültürünü çok iyi benimsemiş olmasından kaynaklanmaktadır. Eserlerinde özümsemiş olduğu müzik kültürü ve çağın tekniklerini, Türk motiflerine uygun bir şekilde çağdaş armoni anlayışı ile yansıtmıştır. "Önder Kütahyalı'ya göre, Saygun'un çağdaşlık anlayışı Anadolu'nun evrenselleşmesiyle ilintilidir. Bu kavrayış, Anadolu'nun geçmişiyle, günümüzdeki birikimiyle, folkloruyla ve makamlarıyla ele alınarak gerçekleşecektir. Amacına ulaşmak için bestecinin belirli bir "eklektizm"in yolundan gittiği söylenebilir" (Aydın, 2011: 123).

Saygun, Türk müziğine geniş bir pencereden bakmış ve yalnızca halk müziği motiflerini kullanmamıştır. Halk müziği motiflerinin yanında makamsal dizilerin halk müziğine yansıyan melodilerini de göz ardı etmemiştir. Giray, "Saygun Türk halk ve sanat müziklerinin dizisel yakınlıklarını kabul etmiştir" (Giray, 2002: 19) diyerek Saygun'un bu görüşüne vurgu yapmıştır. Ayrıca 1940 yılında Halkevlerinde halkın müzik eğitimi için yazdığı kılavuz kitapta, halkın müzik terbiyesinde dikkat edilmesi gereken en önemli noktanın 'Türk'ün hususiyetlerinin kaybolmamasına azamî dikkat' edilmesi gerektiğinden söz ederek bunun yapılmaması durumunda emeklerin boşa gideceğini söylemiştir. Aynı kitapta, kompozitörün milletinden ilham alarak "Türk'ün temiz ve mert sesi olacaktır"[132] diyerek bestecilik konusundaki halkçı ve milliyetçi izlerini yansıtmaktadır.

Okyay, Saygun'un eserleri ve bestecilik anlayışı ile ilgili şunları belirtmiştir:

> Saygun'un müziğinin kökleri Türk halk müziklerindedir, geleneksel Türk sanat müziklerindedir. Ulusallık ve geleneksellik Saygun'un müziğinde sadece bir renk değil, köktür, özdür, yapıtaşıdır. Eserlerin modal ezgi yapısında, ritim zenginliğinde ve tınısal dokusunda hep bu özü, bu ulusal kökleri buluyoruz. Saygun, Türk sanatçı kişiliğinin bu özünü, evrensel bir dil, çokseslilığin çağdaş anlatım teknikleri ile örüyor, zenginleştiriyor. (Okyay, 1990: 17-18)

[132] Ahmed Adnan, (1940), *Halk Evlerinde Musikî*, Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Klavuz Kitaplar: VI.

Saygun için Türk halk türküleri ve motifleri, 'Çoksesli Çağdaş Türk Müziği'ni yaratmada çok önemli bir yer tutmaktadır. 1934 yılında Musiki Muallim Mektebi Mecmuası'nda yayınlanan 'Kompozitörün Çalışmalarına Dair' başlıklı yazısında bu konuya verdiği önemi şu şekilde belirtmiştir:

> Bu güne kadar yapılmış olan müzikle ilgili sayısız tartışmalarda, savunulmasına çalışılan çeşitli iddiaların en önemlilerinden birini aşağıdaki gibi üç ana fikre ayırmak olanağı vardır:
>
> 1. Ulusal müziğe giden yolda "halk türküleri" bize en iyi klavuzdur. Onlardan yararlanmamız gerekir. Bu da türküleri armonilemek, üzerlerinde genişlemesine bir çalışma yapmakla elde edilir.
> 2. Alaturka, Doğu, Bizans, Tekke, v.s. müziği adını alan müzik bizim malımız değildir. O halde bunun üzerinde düşünmek bile yersizdir.
> 3. Başka türlü düşünmek yanlıştır. (Çalgan, 1990: 21-22)

Saygun aynı yazısında, sanatçının kültürünü arttırmak ve görüşünü genişletmek nedeniyle türkülerden yararlanmasının doğal olduğunu, türkülerin notaya alınırken doğru bir şekilde ve eksiksiz alınması gerektiğini, türkülerin notaya alınırken Batı'nın on iki yarım perdeli nota yazısının yetersiz olduğunu, Türkülerin alaturka makamlara uygulamanın yanlış olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca, "Batı'dan tümüyle başka bir ses sistemi içinde olan bizim türkülerimizi armonilemek, karaktere nüfuz edebilmek için çok güzel bir yoldur. Başarı, türkünün karakterine nüfuz derecesine bağlıdır" (Çalgan, 1990: 23), demiştir. Bu yazıda Saygun, "kompozitor türküyü tamamen duymuş, onu doğuran ortamı tanımış, ortamın insanları gibi düşünmüş, acı ve neşelerine katılmış olmalıdır" (Çalgan, 1990: 23), diyerek halk müziğinin sadece notalardan ve ezgilerden değil aynı zamanda bir kültürün, bir yaşam tarzının, bir yaşanmışlığın ve yoğun duyguların ürünleri olduğunu vurgulamıştır.

Saygun, kompozitör için önemli olan bir noktaya daha aynı yazısında değinmiştir. Bu nokta alaturka musikînin melodilerinin kullanılması ile ilgilidir. "Binbir ad verilen müziğin kendi malımız olup olmaması bir kompozitörü ilgilendirmeli mi? "İfade" amaç olduktan sonra, değil bilmem kaç yüz yıldan beri içimizde olan müziklerden, amaca gitmeye yarayanları ayırt etmeksizin cinsine mezhebine bakmaksızın yararlanmak doğal değil midir? Yalnız "yöresel renk" bezirgânlığıyla şöhret aramaya çıkmaktan sakınarak ... Asıl yol ve sanatta her şeyden önce içtenlik ..." (Çalgan, 1990: 23-24).

Saygun'un bu sözleri çoksesli çağdaş Türk müziği eserlerinde hal müziği ezgilerinin yanında, Türk ulusu tarafından benimsenmiş ve kompozitör tarafından amaca uygun bir şekilde kullanılmış makamsal melodilerden de yararlanılmasının doğal karşılanması gerekti-

ğinden söz etmiştir. Zira Saygun, eserlerinde bu türden motifleri özgün bir biçimde işlemiştir. Bunun en güzel örneklerinden birisi 1937 yılında Orkestra için bestelediği Op.14 numaralı Süit'inin, II. bölümünü oluşturan motiflerde kullandığı Segâh makam dizisine ait motiflerdir. Ayrıca Karcığar ve Hüzzam makamlarını kullandığı Op.34 numaralı I. Piyano Konçertosu da buna örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında Türk'ün öz malı olarak gördüğü pentatonik yapıda da eserler vücuda getirmiştir. Buradan hareketle Saygun'un makamsal müzik ile ilgili eleştirdiği noktanın makamsal yapının değil 'tek sesli' (monodik) yapı olduğu sonucu çıkarılabilir. Saygun birçok eserinde halk müziği motiflerini makamsal motiflerle yan yana kullanmış ve Batı müziği çokseslendirme teknikleriyle çağdaş bir anlatım tarzını hedeflemiştir.

Hemen hemen her türde eser besteleyen "Saygun'un duru müzik dili aksak ritimlerin yer aldığı piyano ve keman eserlerinde göze çarpar. Türk halk destanlarını, masalları ve mistik konuları işlediği Opera, Oratoryo ve Sahne Kantatlarında Türkçenin prozodisine (ses uyumuna) önem verdi" (Feridunoğlu, 2005: 265). Ayrıca "Saygun'un bestelerinde halk ezgileri kadar halk masalları, destanlar ve İslâm ilahileri de yer alır" (İlyasoğlu, 1998b: 46).

Saygun, hayatı boyunca Çağdaş Çoksesli Türk Müziği alanında öncü olmuş ve izlediği yol ile yaptığı çalışmalarını şu sözleriyle özetlemiştir:

> Ben sadece çalıştım, başka bir şey yapmadım. Her çalışan gibi, ben de çalıştığım ölçüde başarılı oldum. Daha çok çalışsaydım belki daha başarılı olurdum, bilmiyorum. Bu kadar yapabildim. Üstelik bomboş bir alandı ülkemiz, her şey Atatürk yolunda olsun, ilim yolunda olsun istedim. Bir kişi bir yere kadar yapabilir. Ama benden sonraki kuşakların, genç kuşakların yapacakları çok işler var. Onlar, bizden bu işi daha ileriye götürecekler, her alanda daha ileriye gidecekler. Ben hiç olmazsa yaşamımda bazı şeyler görme olanağını buldum ve sevindim. Hoca olarak da seviniyorum şu anda...
>
> Karşımda öğrencilerimi, arkadaşlarımı görmek mutluluğuma eriştim şimdi... İşte onlar, şimdi çalışıyorlar ve çok şeyler başarıyorlar. Bu başarılarının daha da artarak devam etmesini diliyorum. (Çalgan, 1990: 33-34)

Saygun'un elde ettiği bu başarılı sanat hayatında, yurt içinde ve yurt dışında seslendirilen pek çok eser üretmiş olmakla beraber, pek çok ödül ve ünvana da layık görülmüştür.

1.5.4.2 Saygun'un Eserleri

Bale

- **Op.17 Bir Orman Masalı** (Bale), 1939-1943
- **Op.75 Bir Kumru Masalı** (Üç Perde Bale), 1986-1987

Opera

- **Op.9 Özsoy** (Opera), 1934
- **Op.11 Taşbebek** (Tek Perdelik Opera), 1934
- **Op.28 Kerem** (Üç Perde, Sekiz Sahnelik Opera), 1974-1952
- **Op.52 Köroğlu** (Üç Perde, Sekiz Sahnelik Opera), 1972-1973
- **Op.65 Gilgameş** (Üç Perdelik Opera), 1962-1983

Şan ve Orkestra

- **Ölüler**, (Büyük Orkestra ve Büyük Koro İçin Üç Bölümlü Süit), 1932
- **Op.5 Manastır Türküsü** (Soprano, Koro ve Orkestra için), 1933
- **Op.6 Kızılırmak Türküsü** (Soprano ve Orkestra için), 1933
- **Op.16 Masal** (Bariton ve Orkestra için), 1939
- **Op.19 Eski Üslupta Kantat**, (Solistler, Koro, Orkestra), 1941
- **Op.21 Geçen Dakikalarım** (Bariton ve Piyano için), 1941
- **Op.23 Üç Türkü** (Bariton ve Orkestra için), 1945
- **Op.26 Yunus Emre Oratoryosu**, (Solistler, Koro, Orkestra), 1942
- **Op.41 On Türkü** (Bas ve Orkestra için), 1968
- **Op.48 Dört Lied** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977
- **Op.60 İnsan Üzerine Deyişler I** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977

- **Op.61 İnsan Üzerine Deyişler II** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977
- **Op.63 İnsan Üzerine Deyişler III** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1983
- **Op.64 İnsan Üzerine Deyişler IV** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1978
- **Op.66 İnsan Üzerine Deyişler V** (Soprano ve Piyano için), 1978
- **Op.67 Atatürk'e ve Anadolu'ya Destan** (Solistler, Koro ve Orkestra için),1981-1982
- **Op.69 İnsan Üzerine Deyişler VI** (Soprano ve Piyano için), 1984

Orkestra

- **Op.1 Divertimento** (Darbuka, Saksafonlu Büyük Orkestra), 1930
- **Orkestra için Üç Yazı**, 1931-1933
- **Kurtuluş Şarkısı** 9 Eylül 1934
- **Op.10 İnci'nin Kitabı**
- **Op.13 Sihir Raksı** (Taş Bebek Operası'ndan Orkestra için Süit), 1936
- **Op.14 Süit** (Orkestra için), 1937
- **Op.24 Halay** (Orkestra İçin Halk Dansı), 1942-1944
- **Op.29 I. Senfoni**, 1928
- **Op.30 II. Senfoni**, 1958
- **Op.39 III.Senfoni**, 1960
- **Op.49 Dictum (Deyiş)** (Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 1970
- **Op.53 IV. Senfoni**, 1974
- **Op.57 Ayin Raksı** (Orkestra için), 1975
- **Op.62 Concerto da Camera**, (Yaylı Çalgılar Orkestrası için), 1983

- **Op.70 V. Senfoni**, 1984
- **Op.72 Orkestra için Çeşitlemeler**, (11 Varyasyon), 1986

Solo Çalgı ve Orkestra

- **Burlesque**, (Piyano ve Orkestra için Tek Bölüm), 1933
- **Op.34 Piyano Konçertosu No.1**, 1951-1957
- **Op.44 Keman Konçertosu**, 1967
- **Op.59 Viyola Konçertosu**, 1977
- **Op.71 II.Piyano Konçertosu**, 1985
- **Op.74 Viyolonsel Konçertosu**, 1987

Oda Müziği

- **Op.4 Sezişler** (İki Klarinet için), 1933
- **Op.8 Vurma Çalgılı Kuartet** (Klarinet, Tenor Saksafon, Piyano ve Timpani için), 1933
- **Op.10 İnci'nin Kitabı**
- **Op.12 Sonat** (Çello ve Piyano için), 1935-1936
- **Op.20 Sonat** (Keman ve Piyano için), 1941
- **Op.27 Yaylı Çalgılar Kuarteti No.1**, 1947
- **Op.33 Demet** (Keman ve Piyano için), 1956
- **Op.35 Yaylı Çalgılar Kuarteti No.2**, 1958
- **Horon** (Klarinet ve Piyano için), 1964
- **Op.37 Trio** (Obua, Klarinet ve Arp için), 1966
- **Op.43 Yaylı Çalgılar Kuarteti No.3**, 1966
- **Op.46 Kentet** (Flüt, Obua, Klarinet, Fagot ve Korno için), 1968
- **Op.49 Deyiş (Yaylılar Dörtlüsü için), 1970**

- **Op.50 Üç Prelüd** (İki Arp için), 1972-1973
- **Op.55 Trio** (Klarinet, Obua ve Piyano için), 1975
- **Op.56 Ballad** (İki Piyano için), 1975
- **Op.68 Üç Türkü** (Dört Arp için), 1983
- **Op.73 Poem** (Üç Piyano için), 1986
- **Op.78 Yaylı Çalgılar Kuarteti No.4** , 1990 (tamamlanmamıştır)

Şan ve Piyano

- **Op.23 Üç Türkülük Süit**, (Bariton), 1945
- **Op.41 On Türkü** (Bas), 1968
- **Op.1 Masal** (Ses), 1955
- **O.21 Geçen Dakikalarım** (Bariton), 1941
- **Gençliğe Şarkılar**, (Halkevleri ve Mektepler için), 1939
- **Op.48 Dört Ezgi** (Soprano), 1977
- **Op.60 İnsan Üzerine Deyişler I** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977
- **Op.61 İnsan Üzerine Deyişler II** (Soprano ve Piyano için, orkestra uyarlaması da var), 1977

Solo Çalgı

- **Op.2 Süit** (Piyano için Beş Parça), 1931
- **Op.10 İnci'nin Kitabı**, 1934
- **Op.15 Sonatina** (Piyano için), 1937
- **Op.25 Anadolu'dan** (Piyano için Üç Halk Dansı), 1945
- **Op.51 Küçük Şeyler** (Piyano için), 1950-1952
- **Op.31 Partita** (Solo Çello için), 1954

- **Op.36 Partita** (Solo Keman için), 1961
- **Op.38 Aksak Tartılar Üzerine On Etüd** (Piyano için), 1964
- **Op.45 Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd** (Piyano için), 1967
- **Op.47 Aksak Tartılar Üzerine On Beş Parça** (Piyano için), 1971
- **Op.58 Aksak Tartılar Üzerine On Taslak** (Piyano için), 1976
- **Op.76 Poem** (İki Piyano için), 1989
- **Op.77 Piyano Sonatı**, 1990

Şan ve Koro

- **Op.3 Ağıtlar** (Tenor Solo ve Erkekler Korosu için), 1932
- **Op.7 Çoban Armağanı** (a capella koro için çok seslendirilmiş 6 türkü), 1933
- **İki Motet** (16. Yüzyıl Stilinde Eşliksiz Koro için), 1933
- **Op.18 Dağlardan Ovalardan** (a capella koro için çokseslendirilmiş 10 türkü), 1943
- **Op.22 Bir Tutam Kekik** (a capella koro için çok seslendirilmiş 10 türkü), 1943
- **Op.32 Üç Ballad** (Bariton ve Piyano için), 1956
- **Op.42 Duyuşlar** (Üç Sesli Kadın Korosu için), 1935
- **Op.54 Ağıtlar II** (Tenor ve Erkekler Korosu için), 1974

Marş

- **Atatürk Marşı** (tarihi bilinmiyor)
- **Halkevleri Marşı** (tarihi bilinmiyor)
- **İzci Marşı** (tarihi bilinmiyor)
- **50.Yıl Marşı**

Müzik Eğitimi

- **Op.40 Modal Solfej**, 1967

- **Lise Müzik Kitabı (1-2-3)** (Halil Bedî Yönetken ile), Ankara, 1955
- **Musiki Nazariyatı** (Dört Cilt), Ankara Devlet Konservatuvarı Yayını, I (1958), II (1962), II (1964), IV (1966)
- **Töresel Musiki**, Ankara, 1967
- **Toplu Solfej** (İki Cilt), Ankara, 1968

A. Adnan Saygun'un opus numarası vermediği diğer yapıtları da şunlardır:

- **Re Majör Senfoni**, 1928
- **Fatiha Suresi** (Motet Formunda), Paris 1928-31
- **Beş Yakarış**, 1933

Saygun'un Yayınları

- **Türk Halk Musikîsinde Pentatonizm**, İstanbul, 1936
- **Rize, Artvin ve Kars Havalisi**, Türkü, Saz ve Oyun Havaları, İstanbul, 1937
- **Halk Türküleri** (Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon), İstanbul, 1938
- **Halkevlerinde Musikî**, Ankara, 1940
- **Yalan** (Sanat Konuşmaları), Ankara, 1952
- **Karacaoğlan**, Ankara, 1952
- **"La Musique Turque"**, Müzik Ansiklopedisi, Müzik Tarihi Serisi Cilt I, Paris, 1960
- **"La Genese De La Melodie"**, Budapeşte, 1968
- **Türk ve Macar Müziği Üzerine Çalışmalar**, Budapeşte, 1964
- **Folk Music Research in Türkey** (Bèla Bartòk ile Birlikte), Budapeşte, 1976
- **Atatürk ve Musiki**, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Müzik Yayınları, Ankara, 1981

Ayrıca Saygun'un çok sayıda yayınlanmış makalesi bulunmaktadır.

1.5.4.3 Saygun'un Aldığı Ödül ve Nişanlar

- **Riyaseticumhur Orkestrası (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) Şefliği**, 1934
- **Halkevleri Müfettişliği**, 1939
- **Uluslararası Folk Sempozyunu'nun (Intrnational Folk Music Council) Yönetim Kuruluna Üyeliği**, 1947
- **İnönü Ödülü**, 1948
- **Fransa Milli Eğitim Bakanlığı'nın Palmes Academique Nişanı**, 1949
- **Folklor Araştırmaları Kurumu** (kurul üyeliği), 1955
- **Federal Almanya Frederich Schiller Madalyası**, 1955
- **İtalya'nın Stella Della Soliderieta Nişanı**, 1958
- **İngiltere'nin HarrietCohen Uluslararası Müzik Ödülü'nün Jean Sibelius Kompozisyon Madalyası**, 1958
- **Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Üyeliği**, 1960-1965
- **Devlet Sanatçılığı Ünvanı**, 1971
- **TRT Yönetim Kurulu Üyeliği**, 1972-1978
- **Ege Üniversitesi Fahri Doktora Ünvanı**, 1978
- **Anaadolu Üniversitesi Fahri Doktora Ünvanı**, 1978
- **Atatürk Sanat Armağanı**, 1981
- **Macaristan Hükümeti Bartòk Armağanı**, 1981
- **Osman Hamdi Onur Madalyası**, 1983
- **Kültür Bakanlığı Büyük Ödülü**, 1984
- **Profesör Ünvanı**, 1985
- **Türk Tanıtma Vakfı Tütav Ödülü**, 1986
- **Bartòk'u Anma Komitesi tarafından Pro Cultura Hungarica Ödülü**, 1986

- **Mersin Belediyesi 16. Kültür ve Sanat Şenliği Onur Ödülü**, 1990
- **İstanbul Büyükşehir Belediyesi Ödülü**, 1990
- **Sevda Cenap And Vakfı Altın Onur Madalyası**, 1990

1.5.5 Necil Kazım Akses

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Necil Kazım Akses, II. Meşrutiyet döneminde, 6 Mayıs 1908 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. "1908'de, 20. yüzyıl henüz sekiz yaşındadır. Yeni çağ doğal ve kültürel kimliğinin arayışı içindedir. Dünyanın dört bir yanında bağımsızlık hareketlerinin yaşandığı; imparatorlukların eski görkemini yitirdiği, her ülkenin ulusal kimlik savaşı verdiği bir dönemdir. Necil Kâzım, doğduğu andan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemini ve çöküşünü yaşamış, Cumhuriyet'in kuruluşuna, devrimlere ve meyvelerine tanık olmuştur" (İlyasoğlu, 1998a: 15). İşte dünya ülkelerinin ulusal kimlik savaşı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun ayakta kalma savaşı verdiği bu zor dönemde Mehmet Kâzım Bey ve Emine Akses'in çocukları olarak dünyaya gelmiştir. "Babası Mehmet Kâzım Bey, Necil Kâzım'ın anımsadığı yıllarda Harbiye Nezareti'nde posta müdürüymüş. Annesi ise Girit'ten İzmir'e gelip yerleşen bir ailenin kızıdır. Anne ve baba İstanbul'da tanışıp evlenmişler, Balkan Savaşı'na hazırlanan yıllarda her ikisi de yüksek birer memur olarak görev yapmışlar ve anlaşılan ortanın üstü bir sınıfın insanlarıymış" (İlyasoğlu, 1998a: 15).

Akses, küçük yaşlarında Kemani Kevser Hanım'dan keman eğitimi almaya başlamıştır. "Yedi yaşında İstanbul Sultanisi'ne girdim. Bir yandan da ilk ciddi keman derslerimi almaya başladım. Tabii ki Kemani Kevser Hanım'dan. Birlikte Şehzadebaşı'na, Şamlı İskender'e gittik. Bana bir keman, reçine filan alındı. Başladım kemana. Kevser Hanım bana alaturka değil, alafranga öğretiyordu" (İlyasoğlu, 1998a: 20). "Sanatçımız ilkokula giderken babası ölünce, annesiyle teyzelerinin elinde büyümüş ve destek gören bir müzikal ortamda yetişmiştir" (Aydın, 2011: 148). Akses, keman eğitimi ile ilgili olarak şunları belirtmiştir; "Birinci Dünya Savaşı içindeyiz (1914-15). Ben Sultani'nin Kısm-ı Livaniye'sine gidiyorum. Annemi Maarif Nezareti Kandilli Kız Lisesi'ne müdire tayin etti. Aile Kandilli'ye, okula yakın bir yere taşındı. Geniş bir evdi. Oraya Abdurrahman dayım da gelip gitmişti. Ben ise leyliyim. İstanbul'dan iyice koptuk. Annem kemandan kopmamam için bana okula gelebilecek bir hoca, Kemancı Yorgi'yi tuttu. Bir süre gitti, sonra duraklama devri geldi kemanda" (İlyasoğlu, 1998a: 20).

Akses, bu arada "Madam Rafael'den kısa bir süre piyano dersleri de almıştır. Orta-

okulun son sınıfındayken eğitimini Almanya'da tamamlayan Mesut Cemil ile tanışınca çalgı seçimi konusundaki düşüncesini değiştirmiş ve kemanı bırakarak Mesut Cemil'den viyolonsel dersleri almaya başlamıştır. Mesut Cemil, viyolonselin yanı sıra, Akses'e kulak eğitimi çalışmaları da yaptırmıştır." (Aydın, 2011: 148). Akses, İstanbul Sultanisi'nde geçirdiği lise yıllarında, uzaktan akrabası olan Mesut Cemil ile çalışmalarını şu şekilde anlatmıştır; "Bu arada Mesut Cemil bende kompozisyon yeteneği bulmuştu. Onunla çalıştığım parçalar benzerinde, çokseslilik manası içinde ama tek sesli olarak parçalar yazmaya başlamıştım" (İlyasoğlu, 1998a: 23). Akses'in bu beste denemelerini besteciliğe uzanan yolun ilk adımları olarak görmek mümkündür. Bir süre sonra ise viyolonsel öğrenimine Sezai Asal [Asaf] ile devam etmiştir. Akses bu konuyu şöyle anlatmıştır;

> Bu sıralarda İstanbul Sultanisi'ne müzik hocası olarak Sezai Asal (1898-1968) ve Seyfettin Asal (1901-1955) gelir. Her İkisi de Viyana'da okumuş ve 1924'te yurda dönerek Darülelhan'da göreve başlamış seçkin sanatçılardır. Seyfettin Asal zamanın en iyi kemancılarından biridir. Sezai Asal ise önemli bir çellist. Her ikisinin de, hem ders vermeye yetenekleri hem de öğrencilere örnek olan konser etkinlikleri etkileyicidir . . . Böylece Sezai Bey ile viyolonsel öğrenimime devama koyuldum. Sezai Asal gibi hoca, İstanbul'daki yokluklar içinde bir müzik varlığı idi. Viyolonsel derslerime devam ederken yeni yeni besteciler tanımaya başladım; bunlar küçükken kemanda çaldığım bestecilerden farklı kişilerdi. Sezai Asal da benim kompozisyona ilgimi sezdi ve bunun üstüne gitmemi salık verdi. Ben yine Mesut Cemil'e danıştım ne yapabilirim diye. Mesut Cemil kompozisyon ile bu kadar ilgilendiğimi görünce Darülelhan'daki Manas Efendiyi tavsiye etti. Bir de Paris'ten yeni gelen bir genç var, Cemal Reşit Rey, dedi. O da olabilir, dedi. Bana Cemal Reşit Rey adı daha cazip geldi, kim bilir belki de Türk adı diye. Onun sınıfına yazılmaya karar verdim. Aslında kendisini daha önce hiç tanımamıştım. (İlyasoğlu, 1998a: 23-24)

Akses, İstanbul Erkek Lisesi'nin ikinci sınıfındayken aynı zamanda Darülelhan'a devam etmiş ve burada Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine girmeye başlamıştır. Akses, Rey'in armoni derslerine katılmadan önce sınıf arkadaşı olan Ferid Alnar'ın ders notlarından çalışarak hazırlık yapmıştır.[133]

Akses, Darülelhan'a girişiyle istediği müzik çevresinin içine girmiş olur. Darülelhan'ın geniş müzik atmosferinin, Akses'in bestecilik hayatının gelişmesinde önemli bir katkısı olduğunu söylemek mümkündür. Zira burada müzik alanında o dönemin en iyi hocalarının ve yetenekli öğrencilerin bulunduğu göz önüne alındığında Akses'in olumlu yönde etkilenmesi bilgi, birikim ve müzik kültürünün geliştiğini söylemek mümkündür. Akses, Rey'in derslerini de şöyle anlatmaktadır; "Bu arada Cemal Reşit Rey, bize öyle besteciler tanıtı-

[133]"Ben de kendimi aylar evvel İstanbul Lisesi'nde hazırlamıştım bu kurlara [Rey'in armoni dersleri]. Sınıf arkadaşım Ferid Alnar, Batı armonisi üstüne eğitim görmüştü. Onun notlarını okuyarak hazırlık yaptım" (İlyasoğlu, 1998a: 24).

yordu ki! Türkiye'de o zaman Beethoven, Mozart, Haydn ve zorlukla Wagner'i tanırdık. Bir de popüler salon musikisi bestecilerini. Başka bildiğimiz yok! Cemal Reşit yepyeni bir ufuk açtı. Empresyonistleri ve ona yönelik bestecileri getirdi. Debussy, Cesar Franck, Gabriel Dupondt'un bir kenteti ki, bugün bile bu besteciden konuştuğumda hâlâ bilene rastlamıyorum ... Bu konserleri dinlemeye başladım. Artık Kemani Kevser Hanım'ın öttürdüğü bülbül sesi bitmişti benim için Cesar Franc'ın triosunu dinledikten sonra dünyam değişmişti. Cemal Reşit Rey'in, bizim okulda Ali Sezin (1897-1950)'in ve özel olarak Sezai Asal'ın öğrencileri olarak liseyi bitirdim" (İlyasoğlu, 1998a: 25). Darülelhan'da geçirdiği bu müzikal ufkunu açan yıllardan sonra ise hayatının diğer bir dönüm noktasını oluşturan yurtdışında eğitim almaya karar vermiştir.

1926 yılında liseyi bitiren Akses, Avrupa'da eğitim görme isteğini annesine danışmış o da bu kararını deneyimli birisine danışarak onaylamıştır. "Edebiyat hocam Hakkı Tarık Us aynı zamanda Giresun mebusu ve Vakit gazetesinin sahibiydi. Bana yol gösterebilecek, muteber bir kişi, gayet hesaplı görüşlü bir zattı. Annem o ne karar verirse uygularız dedi. Gittik. Dedi ki: 'Eğer maddi kazancı olsun diye düşünüyorsanız bu çocuk mühendis olur, borsacı olur, iş adamı olur. Endişe etmeyin, bırakın gönülden bağlandığı bu meslekte öğrenim yapsın. Yine başaracaktır.' Annem de bunun üzerine olur dedi" (İlyasoğlu, 1998a: 27). Akses, hocası Sezai Asal gibi, Joseph Marx'ın öğrencisi olmak ve müzik eğitimine devam etmek için 1926'nın Eylül ayında Viyana'ya gitmiştir.

"Viyana Müzik Akademisi'nde viyolonsel ve müzik teorisi giriş sınavlarını kazandıktan sonra, Kleinecke'nin viyolonsel, Joseph Marx'ın armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon öğrencisi olur. Aynı dönemde Hasan Ferid Alnar da Marx'ın öğrencisidir. İstanbul'dayken Cemal Reşit Rey armoniyi Fransız Dubois sistemine göre öğretmiş bulunuyordu. Akses Viyana'da Marx ile Alman sistemine göre tekrar armoni çalışmıştır. Bu öğrenimi kısa sürede tamamlayarak kontrpuan ve füg derslerine katılır. Müzik teorisi bütünüyle tamamlandıktan sonra, çok istediği serbest kompozisyon çalışmalarına başlar. Bu gelişmelerin ardından bazı piyano ve enstrümantal parçalar yazmıştır" (Aydın, 2011: 150). Burada Marx'ın tavsiyesi ile bestecilik alanında çalışmalarını sürdürür. Amacı artık iyi bir kompozitör olmaktır.

Akses, kısıtlı ve kendi maddi imkanlarıyla gittiği Viyan'da bir yıllık eğitimini tamamladıktan sonra devlet bursu almaya hak kazanır.

Akses, Viyana'daki öğrenim yılları sırasında Türk müziği nazariyatçısı ve bestecisi Hüseyin Sadettin Arel'in kızı Naciye Hanım ile evlenmiştir.

> Naciye Hanım ünlü Türk müziği bestecisi ve nazariyatçısı Hüseyin Sadettin Arel'in kızıdır. Sürekli müzik ve müzikçilerin arasında büyümüştür. Bu öyküyü büyük kızı Sevil Ülgür'den dinliyoruz: "Dedemin (Arel) cumartesi günleri müzik günleri varmış evinde. Kültürlü, üst düzey insanlar gelirdi, ben bile hatırlarım sonradan . . . Babam da o toplantılara gelirmiş. Hatta dedemden prozodi dersi alırmış. Aynı dersleri Alnar da alırmış. Dedem, anlaşılan öğrencileri arasında Necil Kâzım'ı kendisine damat olarak seçmiş. Kızını onunla evlendirmeye layık bulmuş. Annem, Naciye Hanım (1324 doğumlu) ise evde, özel hocalarla yetiştirilmiş, piyano çalan, genel kültürü geniş bir genç kızmış. Babamla nişanlanmışlar. 1930 başlarında olsa gerek. Ardından da Pera Palas'ta bir düğün ile evlenmişler 1931'de. Ve hemen Viyana'ya, oradan da Prag'a gitmişler. Annem bu arada Viyana Devlet Müzik ve Temsil Akademisi'nde piyano tahsil etmiş. Bana da Prag'da hamile kalmış. Sonra İstanbul'a dedemlerin yanına gelmişler ve ben İstanbul'da dünyaya gelmişim. (İlyasoğlu, 1998a: 51)

> Akses 1931 yılında Viyana Müzik Akademisi'nin kompozisyon bölümünü tamamlamıştır. Ardından Meisterklasse'ye (ustalık sınıfına) alınarak tekrar Marx'ın öğrencisi olmuştur. Viyana'daki eğitimini bitirdikten sonra 1932'de Çekoslavakya'ya gitmiş ve Prag Devlet Konservatuvarı'na yüksek kısım öğrencisi olarak kabul edilmiştir. Burada Josef Suk'un kompozisyon öğrencisi olan Akses, Alois Hàba'dan 'çeyrek ve altıda bir ton sistemi'ni öğrenmiştir. Prag'daki öğrenim yılları sırasında bir perdelik "Mete" adlı bir opera ve "Çiftetelli" başlıklı senfonik dans gibi eserler yazmıştır. Prag'daki iki yıllık eğitimini, 1934 yılında Josef Suk ve Alois Hàba'dan diploma alarak tamamlamıştır. Viyana ve Prag'daki eğitim Akses için bir bilgi zenginleşmesi olmuştur. (Aydın, 2011: 150)

Necil Kâzım, Viyana ve Prag'daki müzik öğrenimini tamamladıktan sonra 1934 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. Döndüğünde Avrupa'daki sanat çevrelerinden edindiği önemli bilgi/birikimi ve elinde bestelediği önemli eserler bulunmaktaydı. Bu döneme kadar (1934) bestelediği eserler arasında; 'Prelüd ve Fügler' (Piyano için) 1929, "Beş Piyano Parçası' 1930, 'Poem' (Keman ve Orkestra için) 1930, 'Şiir-Poeme' (Orkestra için) 1932-1933, 'Mete' (Tek perde opera) 1933, gibi önemli eserleri bulunmaktadır.

Necil Kâzım, Türkiye'ye döndüğünde kendisini ister istemez Atatürk'ün emriyle başlatılmış olan 'Musiki İnkılâbı' çalışmalarının içinde bulur. Necil Kâzım'dan önce müzik öğrenimlerini Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde tamamlamış olan ve ülkelerine müzik alanında hizmet etmek için geri dönen önemli müzik adamlarının[134] arasında yer almıştır. Bu arada, her zaman kendisine kol kanat geren aile dostları Hakkı Tarık Us, Necil Kâzım'ın "Atatürk ile ile arasında bir bağ kurulmasını ve soyadının Akses olmasını sağladı" (Kolçak, 2006b:19).

Akses, 1934 yılının "Eylül ayında Musiki Muallim Mektebi'nde öğretmen olarak görev alarak form bilgisi ve prozodi dersleri vermeye başlamıştır" (Aydın, 2011: 150). Eylül ayının sonunda ise Atatürk'ün emri ile kendisine bir opera bestelemesi ısmarlanmıştır.

[134]Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Ahmed Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Ekrem Zeki Ün, Cevat Memduh Altar

Aynı etkinlikte Saygun'a da bir opera bestelemesi görevi verilmiştir. Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin on beşinci yıldönümü kutlamaları kapsamında sergilenecek olan operalardan 'Taş Bebek'i Saygun, 'Bay Önder'i de Akses bestelemiş, librettoları Münir Hayri Egeli tarafından yazılmıştır. Bu iki opera 27 Aralık 1934 akşamı, Saygun'un yönetiminde Ankara Halkevi'nde sergilenmiştir. Daha önce bahsettiğimiz üzere özellikle Burhan Belge gibi isimler sonradan bu operaları eleştirmiş olsalar da bu eserler Türk müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Operanın Taş Bebek ve Bay Önder operalarının temsilinden hemen sonra Atatürk, Akses'e memnuniyetini ifade ederek şunları söylemiştir "Bu ülkede operalar, Türk operaları, yabancı operalar sahnelenmeli (dedi). Sofya'da Askeri Ateşe iken birçok Rus, İtalyan ve Alman operasını Bulgarca izlediğini anlattı. Eğer bir Aida Bulgarca sahnelenebiliyorsa, neden Türkçe olarak da sahnelenmesin" (Aydın, 2011: 151). Bunun yanı sıra Necil Kâzım'ın Atatürk ile ilgili başka bir anısı da, Musiki İnkılâbı ile ilgilidir. Aslında Atatürk'ün Musiki İnkılâbı'ndan beklentisini ve hayalindeki yeni Türk müziğinin nasıl olduğunu bu anı özetlemektedir.

> Bu arada Necil Kâzım'ın Atatürk'e yaranmak için çevresindekiler tarafından klasik Türk müziğinin çokseslendirilmesine ilişkin bir anısı var: "Atatürk devamlı çokseslilikten bahsediyor. Ona yaranmak için o sıralarda çevresinde bulunan yakınlarından Feyha Talay'ın babası Ferid Talay, Tatyos Efendi'nin *Hüseyni Peşrevi*'ni ve *Saz Semaisi*'ni çokseslendirmeyi aklına koyuyor. İstanbul'da Manas Efendi'ye gelip bu işi yapıyorlar. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın başkemancısı Halil Onayman da bunu orkestraya çaldırtmak üzere hazırlıyor. Atatürk'ün çevresine Ruşen Eşref, Yakup Kadri'nin yanı sıra bu işten anlayacak adamlar da çağırılıyor. Praetorius, Hasan Ferid Alnar gibi müzik adamları da geliyor. Konser başlıyor, yenilip içiliyor. Atatürk Praetorius'a eğilip teknik bir takım açıklamalar alıyor konser hakkında. Sonra Hasan Ferid'e dönüyor, o da kem küm ederken, "Bu bir irticadır, efendiler" diye bağırıyor. "Tatyos Efendi'yi yenileyin demedim ki ben size, yeni bir müzik yaratın, dedim. (İlyasoğlu, 1998a: 70)

1934 yılı Akses'in hayatında olduğu gibi Türkiye'deki müzik hayatında da bir dönüm noktasıdır. 1 Kasım 1934 yılı TBMM açılış konuşmasında Atatürk'ün müzik üzerine söyledikleri dönemin bürokratları tarafından yanlış algılanıp Türk müziğinin yasaklanması da 1934 Kasım ayında gerçekleşmiştir. Bu arada müzik alanında yapılacak inkılabın yol haritasının belirlenmesi için Atatürk'ün emri ile dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen başkanlığında bir komisyon toplanmıştır. Bu toplantıda Ahmed Adnan Saygun,Cemal Reşit Rey, Mahmut Ragıp Gazimihal, Hasan Ferid Alnar, Ferhunde Ulvi Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Necdet Bey, Halil Bedii Yönetken, Nurullah Şevket Bey, Cevat Memduh Altar gibi isimlerin yanında Necil Kâzım Akses de bulunmuştur. Bu komisyonda alınan kararlar bir rapor olarak

hazırlanmıştır. “Bu rapora göre; Her türlü müzik ihtiyacını karşılayarak, bütün müzik şubelerini içine alan bir müessese kurulmalı ve adı Devlet Musiki Konservatuvarı veya Musiki veya Tiyatro Akademisi olmalıdır, deniliyordu” (Kolçak, 2006b: 20). Bu karar daha sonra Atatürk tarafından onaylanmış ve Ankara’da bir Devlet konservatuvarı kurulması çalışmalarına başlanmıştır.

Ankara’da kurulacak konservatuvar için yabancı uzman görüşleri alınmış ve 1935-1937 yılları arasında ülkemize birkaç defa gelen Paul Hindemith’in hazırladığı raporlar ve öneriler esas alınarak çalışmalar sürmüştür. Hindemith, Türkiye’ye geldiğinde onunla birlikte çalışması için Necil Kâzım Akses görevlendirilmiştir. “Çok iyi anlaşan iki müzisyen İzmir civarında incelemeler yaptılar. Kurulan yeni konservatuvarın hem baş muavinliğini hem de kompozisyon hocalığını üstlenen Necil Kâzım, Paul Hindemith ile yeni konservatuvarın programını belirlediler” (Kolçak, 2006b: 21). 1 Kasım 1936’da eğitime başlanan konservatuvardaki görevlerinin yanı sıra Akses, beste yapmaya da devam etmektedir. “ . . . aynı yılın [1936] Ekim ayında piyano için “Minyatürler”i tamamlar. Yedi parçadan oluşan “Minyatürler”i Akses yakın arkadaşı Ulvi Cemal Erkin’e adamıştır” (Aydın, 2011: 151).

1936 yılında, ülkemizde halk müziği araştırmaları yapmak için, besteci ve folklor araştırmacısı olan Bela Bartok Türkiye’ye gelmiştir. 2 Kasım 1936’da kendi isteğiyle Halkevinin davetlisi olarak ülkemize gelen Bartòk, Saygun ve Akses’le birlikte Adana’da yaklaşık üç hafta kalarak halk müziği derlemeleri yapmışlardır. Akses bu gezi ile ilgili olarak şunları aktarmıştır; “Adana’da, Halkevi, Belediye Reisi hepsi kurban oldular bize, oraya gittik, onlarla alakadar olduk diye. Bartòk titiz bir adamdı” diyor Akses. Ve ekliyor: “Türk ritimlerini Bulgar ritmi diye kullandı sonradan!” (İlyasoğlu, 1998a: 77).

Bu dönemden sonra Akses, askerlik görevini de tamamlamıştır. “. . . 1938-1939 yıllarında İstanbul’da Harbiye ve Selimiye’de rahat bir askerlik dönemi geçirdi. Hafta sonları evine çıkabiliyor ve beste yapabiliyordu . . . Ankara Kalesi adlı eserini bu askerlik döneminde tasarlamaya başladı” (Kolçak, 2006b: 22). Askerlik döneminde bile müzikten ayrı kalmamayı başaran besteci, askerlik görevini tamamladıktan sonra Ankara’ya döndü. “Ancak askerliğini tamamladıktan sonra Ankara’ya görevinin başına dönmesi Naciye Hanım ile arasını açtı. Bu anlaşmazlık sonunda evlilik sona erdi” (Kolçak, 2006b: 22). Fakat özel yaşantısındaki bu olumsuzluklar bile Akses’i müzikten koparmamıştır. “Necil Kâzım bu arada Ulvi Cemal Erkin ile birlikte sözlerini şair Orhan Şaik Gökyay’ın yazdığı Konservatuvar Marşı’nı besteledi” (Kolçak, 2006b: 22).

1939 yılında cağdaş Türk müziği bestecilerini bir araya getiren bir konser yapılmıştır.

> 19 Şubat 1939 tarihinde, çağdaş müziğimizin öncü bestecilerini ilk kez bir araya getiren önemli bir konser verilir Ankara'da. Bu konserin başlığı "Modern Türk Musiki Festivali"dir ve amacı halkevlerinin kuruluşunun yedinci yılını kutlamaktadır. Bir de tarihi önemi vardır: Bu konserde ilk kez Türk Beşleri'nin senfonik yapıtları bir arada çalınır: Cemal Reşit Rey'in *Karagöz Senfonik Süiti*; Hasan Ferid Alnar'ın *Orkestra Süiti*; Necil Kâzım Akses'in *Çiftetelli-Senfonik Grotesk Dans*'ı; Ulvi Cemal Erkin'in *Piyano ve Orkestra için Konsertino*'su ve Ahmed adnan Saygun'un *Sihir Raksı*. Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası eşlik etmiş, yapıtlar, Rey, Alnar ve Saygun'un yönetiminde seslendirilmiştir. (İlyasoğlu, 1998a: 78)

Atatürk'ü yakından görme ve tanıma fırsatı bulan Akses, Cumhuriyete bağlı ve içinde Atatürk sevgisi olan ve O'na minnet duyguları besleyen bir bestecidir.

> Öğrencilerinden Argun Defne, onun özellikle son döneminde Atatürk adına yazdığı büyük senfonik yapıtlara değiniyor ve hocasının şu sözünü anımsıyor: "Beni yetiştiren, burs verip okutan, bugünlere getiren Atatürk'e borcum hâlâ bitmedi. Bu eserleri yazarak ben ona borcumu ödemeye çalışıyorum" Ve ekliyor Argun Defne: "En son üstünde çalıştığı eser, *Çanakkale Şehitlerine*, *6. Senfoni*, ömrünün sonunda bile Atatürk'e borç ödüyor hocam."
>
> Özellikle Cumhuriyet'in ellinci yılı kutlamalarında bir coşkudur almış Necil Bey'i. Önce *Ellinci Yıl Marşı*'nı bestelemiş. Aynı yıl, *"Cumhuriyetimizin Ellinci Yılına"* alt başlığını taşıyan büyük orkestra için *Sesleniş*'i ortaya çıkartmış. Yine aynı alt başlıkla soprano, solo, koro ve orkestra için *Senfonik Destan*'ı bestelemiş.
>
> Atatürk'ün 100. yaş kutlamaları sırasında yazdığı "Barış için Savaş", "Atatürk Anısına" alt başlığını taşıyan bir senfonik şiir. Ve 1988'de tamamladığı *Beşinci Senfoni*'si tümüyle Atatürk'ün söylevleriyle örülmüş: *Atatürk Diyor ki!*. Atatürk'ün sanat ve müzik üstüne sözlerini bir araya getirmiş, çocuklar korosuna, büyükler korosuna söyletmiş büyük senfoni orkestralarıyla . . . En sonunda Atatürk'ü konuşturmuştur kendi müziği içinde. (İlyasoğlu, 1998a: 81)

Atatürk'ten sonra, İsmet İnönü döneminde de Cumhuriyet coşkusundan hiçbir şey kaybetmeyen Akses, bestecilik hayatına devam etmiş ve kendisi de viyolonsel dersleri[135] alan İnönü'den destek görmüştür.

Akses 1941 yılında ikinci eşi olan Saadet Hanımla evlenmiştir.[136] Besteci 1942 yılında, tasarlamaya askerlik döneminde başladığı Ankara Kalesi adlı eserini tamamlamıştır. "Eser, ilk kez, Dr. Ernst Praetorius yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasınca 22.10.1942 gecesi Ankara Radyosunda başarıyla seslendirildi" (Saydam, 1989: 215). Bir

[135]"İsmet İnönü'nün özel merakı müziktir. Kendisi de viyolonsel dersleri almakta ve halktan biri gibi konservatuvara gidip ünlü hoca Zirkin ile çalışmaktadır . . . Zirkin o zaman dünyada bir tane. İnönü Zirkin'i köşke, kendi ayağına çağırmıyor. Bizim gibi odaya geliyor. Dışarda arabalar bekliyor. Yaverler, korumalar bekliyor. Zirkin de nasıl talebe yetiştiriyorsa öyle davranıyor. Reisicumhur diye ayırt etmiyor onu" (İlyasoğlu, 1998a: 85).

[136]Saydam, 1989: 215.

yıl sonra aynı eser daha sonra da " . . . Berlin'de Fritz Zaun yönetiminde Berlin Şehir Orkestrası tarafından seslendirilmiş ve Deutsche Gramophon'un Polydor serisinde pşağa alınmıştır. Ayrıca yurtdışında plağa alınmış ilk Türk eseri olma özelliğini taşır" (İlyasoğlu, 1998a: 87). Bestecinin bu eseri, çağdaş çoksesli Türk sanat müziğinin yurtdışında tanınmasına vesile olan önemli bir eser olarak görülmektedir.

Necil Kâzım Akses, besteciliğinin yanı sıra devletin resmi kurumlarında aldığı görevlerle de önemli bir konuma sahiptir.

> Ankara Devlet Konservatuvarının müdürlüğünü yaparken 1949 yılında Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, 1954 yılında İsviçre, bir süre sonra da Federal Almanya'da Türkiye Kültür Ateşeliği ve Öğrenci Müfettişliği görevinde bulundu. Tekrar anavatanı Türkiye'ye dönen Akses, 1958 yılında Ankara Devlet Operası Genel Müdürlüğüne atandı. Bundan sonra tekrar öğretim görevine dönerek Ankara Devlet Konservatuvarının bestecilik bölümü şefliğini aldı. Bu arada yaratılarıyla büyük başarılar kazanan sanatçı, kompozitör olarak dış ülkelere davet edildi ve uluslararası müzik yarışmalarında, jüri üyeliklerine de seçildi. (Saydam, 1989: 216)

Daha sonra 1971 yılında yeniden Devlet Opera ve Balesi genel müdürlüğü görevini üstlenen Akses, 1972'de kendi isteği ile emekli olmuştur[137]. Emekli olmadan önce "14 Haziran 1971 tarihinde ilk defa verilen Devlet Sanatçısı unvanına layık görüldü" (Kolçak, 2006b: 32). Ayrıca Akses, "1971'de merkezi Tunus'ta bulunan "Centre Mediterranèen de Musique Comparè et de Danse"ın kuruluşunda yönetim kurulu üyesi ve başkanvekili seçilmiştir" (İlyasoğlu, 1998b: 57).

Bestecilik ve yöneticilik hayatında son derece üretken ve başarılı olan Akses 16 Şubat 1999 Salı günü sabahı 91 yaşındayken[138] hayata veda etmiş ardında birçok eser ve sayısız öğrenci bırakmıştır.

1.5.5.1 Akses'in Bestecilik ve Armoni Anlayışı

Necil Kâzım Akses'in bestecilik yaşantısını Mesut Cemil'den viyolonsel dersleri aldığı yıllardaki denemelerinin dışında, dört döneme ayırarak incelemek mümkündür. Bunlardan birincisi, bestecinin Avrupa'da öğrencilik yıllarında yaptığı besteleri de içermektedir. Yurt dışında müzik öğrenimine başladığı 1926 yılı ve yurda döndüğü 1934 yılı arasında kalan dönemdeki eserleri Akses'in besteciliğe başlangıç eserleri olarak görülebilir. Bestecinin bu

[137] İlyasoğlu, 1998b: 57.
[138] Kolçak, 2006b: 40.

dönem eserlerinde Viyana ve Prag'da aldığı müzik eğitiminin ve Avrupa'daki sanat çevrelerini yakından görmüş olmanın verdiği bir birikimi kullandığını söyleyebiliriz.

> Akses, Viyana Müzik Akademisinde Prof. Kleinecke'den viyolonsel, zamanın ünlü bestecisi Hofrat Dr. Joseph Marx gibi bir büyük bir ustanın yanında armoni, kontrpuan ve kompozisyon, Viyana Üniversitesinden Prof. Dr. Graf'tan müzik tarihi, H.v. Karajan'ın öğretmeni Prof. Sznodisky'den piyano, Prof. Furtzter'den Partitur çalma öğrenmeye başladı. Avrupa'nın başta gelen müzik merkezlerinden biri olan Viyana'da iyi bir çevre edinen sanatçı, burada çağdaş bestecilerle de tanıştı. Ayrıca çalışmalarını sürdürürken eski Barok, Klasik ve Romantiklerin yaratılarını da inceleme olanağı buldu. Böylece genç Akses, Barok Çağının bütün İtalyan bestecileriyle birlikte «3 - B»ler diye anılan Bach, Beethoven ve Brahms gibi ünlü ustaları çok sevmiş ve kendine özgü bir sanat yolu izlemeye başlamıştır. Bu dönemde «Prelüd ve Fügler», «5 Piyano Parçası», «Allegro Foroce», ile «1 Piyano Sonatı» gibi yaratılar meydana getirmiştir. Bunlar ilk kez, sanatçı Viyana'da öğrenciyken çalınmış ve ünlü Universal-Edition Nota Basımevince yayımlanmıştır. (Saydam, 1989: 214)

Akses, Graf ile yaptıkları derslere ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır;

> Benim talebeliğim sırasında Viyana'da müzik tarihi dersine Profesör Graf gelirdi. İlk dersinde piyananun başına geçti ve bu sömestr Wagner'in *Tristan-Isolde*'sini tahlil edeceğiz, dedi. Hem tahlilini yaptı, hem de tarih boyunca armonik ve melodik değişiklikler nasıl olmuştur, onun izahatını yaptı. Böylece eseri hem tarih yönünden hem de müzikal bünye bakımından analizini yaparak öğretirdi. İşte müzik tarihi budur, bunun yapılması gerekir. (İlyasoğlu, 1998a: 107)

Akses, öğrencilik yıllarındaki ikinci bir öğrenimini de 1932'de Prag Devlet Konservatuvarı'nın yüksek kısım öğrencisi olarak tamamlamıştır. Burada ünlü Çek besteci Joseph Suk'un kompozisyon öğrencisi olmuş ve 'Çeyrek Ton' sisteminin kurucusu olan Alois Hàba'dan çeyrek ve altıdabir ton sistemini öğrenmiştir. Bütün bu öğrenim ve çalışmalar Akses'in kompozisyon bilgisini ve armoni anlayışını geliştirmiş ve kendine özgü stil yaratmada etkili olmuştur. Özellikle Suk ve Hàba'dan, yeni müzik akımlarını ve değişik kompozisyon stillerini öğrenerek bilgi birikimini zenginleştirmiştir.

Kolçak'a (2006b) göre; Akses'in bestecilik hayatı dört döneme ayrılmaktadır. Buna göre birinci dönem 1929-1947 yılları arasında kalan dönemdir. Birinci döneminin ilk eserleri Avrupa'daki öğrencilik yıllarında öğretmenlerinin yönlendirmesiyle ortaya çıkmıştır. "Bu çalışmalarda Türk müziğinden makamsal ve folklorik yönlerden yararlanma henüz tam olarak başlamamıştır" (Kolçak, 2006b: 43). Akses'in Türk halk müziği ve makamsal müzik motiflerini 1934 yılında ülkemize döndükten sonra kullanmaya başlamıştır. 1934 yılında Atatürk'ün isteğiyle yazdığı Bayönder Operası'ndan sonraki eserlerinde Türk müziğinden yararlanmaya başladığını söylemek mümkündür.

> Artık halk müziği, geleneksel müziğimizin melodik, ritmik ve makamsal dokusu, özel ilgi duyduğu divan müziği onun ilham kaynakları olmaya başlamıştı. Türk müziği ile ilgili ilk çalışmaları halk türkülerinin çok seslendirilmesi ile başladı. Daha sonra halk danslarının ve geleneksel müziğin rehberini taşıyan eserler ortaya çıktı. Mesela 1946 yılında bestelediği 1. Yaylı Çalgılar dörtlüsünün ikinci bölümü zeybek tarzında bir ezgi ile başlar. Daha sonra çift temalı makamsal bir Füg sunulur. Viyolonselin sunduğu tema ise Bestenigâr makamındadır. Makamsal füg bu şekilde bölüm sonuna kadar devam eder. Yine birinci dönem eserleri arasında yer alan 1936 yılında piyano için yazılmış olan Minyatürler halk müziğinin etkisi altında bestelendi. (Kolçak, 2006b: 43-44)

Necil Kâzım Akses'in eserlerin Aydın (2011) ise, şu şekilde değerlendirmiştir;

> 1940'a kadar olan dönemde oluşan, genellikle piyano ve piyano eşlikli solo parçalardan atonal yazım tekniği yaratmak istediği farkedilir. Diğer yandan ilk eserlerinden itibaren makamları kullanmıştır. Karşıtlık oluşturan bu iki yaklaşım, sonraki dönemlerde makamların soyut bir anlayışla kullanılmasıyla ortak noktada buluşacaktır. Türk Beşleri'nden diğer besteciler gibi Akses de kendi stilini oluşturmada geleneksel sanat ve halk müziği gereçlerinden yararlanmıştır. (Aydın, 2011: 153)

Akses'in bestecilik yaşamının ikinci dönemini 1947-1969 yılları arasında bestelediği eserleri kapsayan dönem olarak söylenebilir.

> Necil Kâzım Akses'in ikinci dönem bestecilik ürünleri 1947 yılında büyük orkestra için yazdığı felsefi bir düşünceyi işleyen Ballad adlı eseri ile başlar. Bu eserde geleneksel müzik, mehter müziği ve halk müziği öğeleri kullanan besteci 1964 yılında On Piyano Parçası'nı ve 1966'da da 1. Senfonisini yazar. (Kolçak, 2006b: 44)

Akses, 1. Senfoni'sindeki armoni anlayışını ve anlatımını şöyle açıklamıştır:

> Birinci Bölüm, sürekli tekrarlanan ve bölümün süresi içinde değişik register'lerde yerleşen bir "bas" üzerine kurulmuş bir form içinde yazılmıştır. Bas teminin kemikleşmiş ritmik parçasından olan ve vurma çalgılar gurubunda seslendirilen bir başlangıç, senfoninin girişidir. İkinci bölüm bir sonat biçimidir. Birden fazla tem (politematik) senfonik yapının malzemesini oluşturur. Üçüncü bölümde karşıtlık oluşturan iki kısa bölme, önceki temleri kontrpuantik işlemelerle geliştirir. Ritmik ve neşeli bir havada sona eren Senfoni'nin tümünde ele alınan öğeler bestecinin deyişiyle "Türkiye'nin doğu sınırlarından batı sınırlarına kadar yeni bir müzik dilinde bütün Türkiye sathının atmosferini stilize bir şekilde yaşatır. (İlyasoğlu, 1998a: 163)

Akses, Ballad'ı besteledikten sonra uzunca bir süre (yaklaşık on yıl) ara vermiştir. Bunun sebebi olarak, yurdışı gezileri, konserler, jüri üyelikleri ve daha önce bahsettiğimiz resmi kurumlardaki görevlerinden kaynaklandığı söylenebilir. Akses'in halk ezgilerini çokseslendirmekten vazgeçtiği dönem olarak yine ikinci dönemi gösterebiliriz. Bunun sebebi olarak, British Council'in davetlisi olarak İngiltere'ye gittiğinde, Akses'in onuruna verilen

bir kokteylde Sir William Walton ile yaptıkları sohbetin etkili olduğu söylenebilir. Walton ile yaptıkları sohbette Akses ülkemizde yapılan halk müziği çokseslendirme çalışmalarından bahsettiğinde "Walton ise şöyle bir saptama yapar: "Ben size samimi bir şey söyleyeyim mi? Anlattıklarınız şuna benziyor: Kulübeleri toplayıp saray yapmaya. Öyle saray olmaz!" (İlyasoğlu, 1998a: 111). Walton'un bu saptaması, Akses'in halk müziğinin çokseslendirilmesi konusundaki fikirlerini değiştirmede etkili olduğunu söylemek mümkündür. "Necil Kâzım Bey bu saptamadan şöyle bir ders çıkartmıştır: Halk türküleri öylece kalmalı. Onları toplayıp da bir büyük senfoni yazamazsınız." Ve o günlerden başlayarak halk ezgilerini çokseslendirmekten yana olmamıştır" (İlyasoğlu, 1998a: 111).

Akses'in üçüncü dönem eserlerini 1969-1976 yılları arasında bestelediği eserleri olarak görmek mümkündür.

> Üçüncü yaratıcılık döneminde 1969'da tamamlanan Itri'nin Neva Kâr Üzerine Scherzo ortaya çıktı. Itri'nin Neva Kâr'ı Akses'e esin kaynağı olmuştu. Kendi bestecilik anlayışı ile geçmişe dayanan ama yepyeni, çağdaş bir eser yarattı. TRT'nin siparişi üzerine yazdığı Keman Konçertosunu da 1969'da tamamladı. 1972 yılında bestelediği İkinci Yaylı Dörtlüsü üçüncü dönemde yer alan başlıca eserleridir. (Kolçak, 2006b: 44)

Necil Kâzım Akses'in dördüncü ve son dönem eserlerini de 1976-1992 yıllarına rastlamaktadır.

> 1976'dan başlayan son dönemine Akses koro ve orkestra için geniş çaplı yapıtlar verdi. Bu dönemin ilk yapıtı ***Bir Divandan Gazel***'dir. Tenor solo ve orkestra için olan yapıt Kanuni Sultan Süleyman'ın sonradan Hürrem Sultan adını alan Rus asıllı cariyesine olan aşkını dile getiren gazeli üstüne yazılmıştır. Gazelde Osmanlı İmparatorluğu'nun görkemi de vurgulanır. Besteci tenor partisinde Kanuni'nin "Muhibbi" mahlası ile yazdığı özgün dizelerini kullandı. Yapıtta saray müziğinde estetik değer taşıyan "terennüm" adı verilen tekrarlanan nakarat "Ya-lelli-lelli-terelelli'ye de yer verdi. Aynı zamanda *aleatorik* (rastlamsal) müzik tekniğini kullandığı ilk yapıtıdır. (Feridunoğlu, 2005: 270)

Akses, Bir Divandan Gazel adlı eserinden sonra da makamları soyut ve amodal bir anlayışla kullandı[139]

> 1976-1977'de tamamladığı Orkestra Konçertosunda bu yeni anlayışa yer vererek yenilikleri şöyle açıkladı; "Amodal, bu eser modal değildir anlamına gelmez. Eserimi mod düşüncesinden yola çıkarak soyut bir makam anlayışı içinde işledim." ... Akses aynı düşünce ve rastlamsal yazı tekniği ile 1977'de Viyola Konçertosunu, 1980'de viyolonsel ve orkestra için İdil adlı eserlerini yarattı. Necil Kâzım Akses 6 senfonisinin büyük bir kısmını yaratıcılığının son döneminde besteledi. Bestecinin son dönemdeki en karakteristik eserlerinden biri de 1990 yılında 80 yaşındayken yazdığı Dördüncü

[139] Kolçak, 2006b: 44.

> Yaylı Sazlar Dörtlüsüdür. İlk yaylı çalgılar dörtlüsünün yazılışı ile arada 45 yıl vardır. Necil Kâzım artık çağımızın atonal tekniği ve anlayışı içine girmiştir. (Kolçak, 2006b: 44-45)

Usmanbaş, Akses'in yapıtlarını şu şekilde değerlendirmiştir;

> Akses'in ilk yaratıları: Saksafon ve piyano için *Allegro Feroce*, *Piyano Sonatı*, daha başlangıçta onun ilerdeki özgün müzik dilinin en belirgin özelliği olan yoğun yazısının belirtilerini hemen taşır. Ama yalnız bu değil: Cesur bir armonik ve ritmik doku, politonalite, ezgilerin kakışımından korkmadan üst üste yığılmaları, piyanonun vurumsal kullanılışı ve zaman zaman gözüküp kaybolan makamsal renkler. (İlyasoğlu, 1998a: 189)

Saydam (1989), Yeni-Romantizm'i ve Çağdaş İzlenimciliği (impressionizm'i) eserlerinde dile getiren dünyaca ünlü büyük bir Türk bestecisi[140] olarak tanımlamıştır. Akses ise kendi eserlerindeki armonik anlayışını ve makamları kullanma biçimini anlatırken şunları söylemiştir;

> Benim besteleme şeklim, bir makamı alıp da çokseslendirmek değildir. Ama o makamı bazen teknik anlamda, bazen de o makamı makam akşı içinde değil de, aynı notalarla başka bir yol vererek kullanırım. Avrupa teknik gelişimi içinde şu düşünceyi örnek alarak derim ki, tonalite kavramı en basit anlamı ile majör ve minöre dayanır ve bu majör-minör düşüncesi içinde çok seslilik vardır. Bir zaman geliyor 20. yüzyılın başında, tonalite anlamından uzaklaşmaya çalışıyor besteciler ve atonalite çıkıyor. Atonalite demek, tonsuzluk demek değildir. Ama klasik musikinin yeni tonal musikinin kalıpları dışında, kadans kavramının dışında bir şey. Gayet serbest olarak bir atonal yazı sistemine gidiliyor . . . Bu yazı sisteminde atonalite demek, muhakkak disonansları (kakışımlar) kullanmak değil, Do-mi-sol akorunu da kullanırsınız. Fakat diğer akorlarla ilişkisinde, tonal musikinin anlamı içindeki birleşme kavramı yoktur . . . Bu atonal sistemden oniki ton sistemine de geliniyor. Ondan sonra da buna paralel olarak, bitonal üzerine olan musiki var. Politonal musiki var . . . Bu anlam içinde biz, gene makamları amodal olarak da kullanabiliriz; yani makamlar modlarsa, bu modlar poli modal de olabilir ve makamın klasik düşüncesi içinde, makamı anlatan seyrinin dışında da kullanılabilir. Şimdi o sistemler düşünülerek, ilk defa 'Itri'nin Nevâ Kâr'ı Üzerine Scherzo'da ilk temeli atılmış ondan sonra da bu günkü yazı şekline ulaşılmıştır. (Kolçak, 2006b: 42-43)

Kendi ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Akses, cesur ve serbest stili ile çoksesli çağdaş Türk sanat müziğimize yeni bir soluk getiren ve kendisinden sonraki nesil besteciler için de yeni kapılar aralayan önemli bir bestecidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren Atatürk'ün gösterdiği çoksesli Türk müziği hedefine ulaşan besteci, Tam da Atatürk'ün istediği gibi Tatyos Efendi'nin, Itri'nin ya da başka değerli Türk makam müziği bestecisinin eserini alıp çokseslendirmek yerine, yeni bir yaklaşımla kendine özgü anlatım ve armoni anlayışıyla, dünyada yüz ağartacak değerde yeni bir Türk müziği yaratmayı hedeflemiştir.

[140] Saydam, 1989: 217.

1.5.5.2 Akses'in Eserleri

Opera

- **Mete** (Tek perde), 1933
- **Bayönder** (Tek perde), 1934
- **Timur** (4 perde)
- **Mimar Sinan**, 1980

Şan ve Orkestra

- **Şiir ve Müzik "Ölü Sılaya Giderken"** (Bas Bariton ve Orkestra İçin", 1935
- **Cumhuriyetimizin 50. Yılı Marşı** (Koro ve Orkestra için Senfonik Marş), 1973
- **"Senfonik Destan" Cumhuriyetimizin 50. Yılına** (Soprano solo, Koro, Orkestra), 1973
- **"Sololar Geçidi"** Timur Operası'ndan (Soprano, Mezzo Soprano, Bariton, Bas Bariton, Büyük Orkestra), 1974
- **"Bir Divan'dan Gazel"** (Tenor, Orkestra), 1976
- **Senfoni No.5 "Atatürk Diyor Ki"** (Tenor Solo, Çocuk Korosu, Karma Koro, Org, Büyük Orkestra), 1988
- **Senfoni No.6 "Ölümsüz Kahramanlar"** (Bariyon Solo, Koro, Büyük Orkestra), 1992

Orkestra

- **Şiir-Poeme**, 1932-1933
- **Bir Yaz Hatırası** "Boğaz İçinde Sabah", 1932-1933
- **Çiftetelli Op.6** (Senfonik Dans), 1934
- **Ankara Kalesi "Senfonik Tarih"** (Senfonik Şiir), 1942
- **Ballade**, 1947
- **Eskilerden İki Dans "Minuetto"**, "Siciliana", 1960

- **Senfoni No.1**, 1966
- **Itri'nin Nevakarı Üzerine Büyük Orkestra İçin Scherzo**, 1969
- **"Sesleniş" Cumhuriyetimizin 50. Yılına**, 1973
- **Orkestra İçin Konçerto**, 1976-1977
- **Senfoni No.2** (Yaylı Çalgılar), 1978
- **Senfoni No.3**, 1979-1980
- **"Barış İçin Savaş"** (Atatürk'ün Anısına Senfonik Şiir), 1981

Solo Çalgı ve Orkestra

- **Poem** "Keman ve Orkestra İçin", 1930
- **Poem** (Viyolonsel), 1946
- **Keman Konçertosu**, 1969
- **Viyola Konçertosu**, 1977
- **Idyll** (Viyolonsel), 1980
- **Senfoni No.4** "Sinfonia Romanesca Fantasia' (Viyolonsel, Orkestra), 1982-1984

Oda Müziği

- **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü İçin Giriş ve Füg**, 1930-1931
- **Allegro Feroce** (Klarnet-Saksofon ve Piyano), 1930
- **Allegro Feroce** (Viyola ve Piyano Çevirisi)
- **Poem** (Piyano ve Keman), 1930
- **Üç Poem** (Mezzosoprano, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü), 1933
- **Sonat** (Flüt, Piyano), 1933
- **Yaylı Çalgılar Üçlüsü**, 1945
- **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.1**, 1946

- **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.2** "Ağır Kuartet", 1971
- **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.3**, 1979
- **Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No.4**, 1990

Şan ve Piyano

- **Portreler I** "Şan ve Piyano İçin 6 Poem", 1964
- **Portreler II** "Şan ve Piyano İçin 7 Poem", 1975
- **Şiirlere Müzik - Portreler II**, 1975
- **Hayır mı?, Evet mi?**, 1988

Solo Çalgı

- **Prelüd ve Fügler** (Piyano), 1929
- **Turkische Invention** (Piyano)
- **Beş Piyano Parçası**, 1930
- **Piyano Sonatı**, 1930
- **Minyatürler** (Piyano), 1936
- **Eskilerden İki Dans** (Piyano)
- **On Piyano Parçası**, 1964
- **Capriccio** (Viyola), 1977
- **Acıklı Ezgi** (Viyola), 1984

Koro

- **Çokseslendirilmiş Türküler**, 1936
- **Üç Poem** "Karma Koro İçin" (1. Çoruh, 2. Dağlar, 3. Yayla Duman), 1945
- **Eşliksiz Çoksesli Koro Kompozisyonları**, 1947
- **Halk Türküleri Üzerine Eşliksiz 5 Koro Parçası** (1. Ekini Biçer Oldum, 2. Eli Elekli Gelin, 3. Koyunu Hor Eyledim, 4. Tutam Yar Elinden, 5. Gelin Havası), 1963

- **On Türkü** (Eşliksiz Karma Koro), 1964
- **İstanbul'a Gönül Veren Ozanlar** (Eşliksiz Çoksesli Karma Koro), 1983
- **Dört Sesli Eşliksiz Koro İçin İki Türkü** (1. Kolbaşı (Yine de Şahlanıyor), 2. Kars'a Giderim.

Sahne Müziği

- **Sofokles'in "Antigone" Oyunu** (Üfleme Çalgılar), 1942
- **Shakespeare'in "Julius Caeser" Oyunu** (Üfleme Çalgılar), 1942
- **Sofokles'in "Kral Oidipus" Oyunu** (Üfleme Çalgılar ve Kadınlar Korosu), 1943

Marş

- **Devlet Konservatuvarı Marşı** (Ulvi Cemal Erkin ile birlikte; Koro ve Orkestra), 1940
- **Türkiye Marşı**
- **İzciler** (Koro ve Orkestra)
- **Birlik Marşı**
- **11. Tümen Marşı**

1.5.5.3 Akses'in Aldığı Ödül ve Nişanlar

- **Batı Almanya'da "Medal of First Class Service", 1957**
- **İtalyan hükümeti tarafından "Cavaliere Ufficiale" nişanı, 1963**
- **İtalyan Hükümetinin "Commendatore" madalyası, 1973**
- **Tunus'ta "Bourgiba Art and Culture" madalyası, 1973**
- **Türkiye'de "Devlet Sanatçılığı", 1971**
- **Türk hükümetinin "Atatürk Sanat Armağanı", 1981**
- **Sevda Cenap and Müzik Vakfı'nın "Onur Ödülü Altın Madalyası", 1992**

1.6 Araştırmanın Problemi

Bu araştırmanın ana problemi "Cumhuriyetin ilk yıllarındaki (1923-1952) müzik politikaları, Türk bestecilerin armoni anlayışını ne derece etkilemiştir?" şeklinde belirlenmiştir.

1.7 Araştırmanın Alt Problemleri

Bu araştırmanın alt problemleri şu şekilde sıralanmıştır;

1. Toplum, kültür ve sanat arasındaki ilişkinin müziksel bakış açısına etkisi var mıdır?
2. Türk müzik kültürünün tarihi kökleri var mıdır?
3. Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve sanat politikalarında, rejimin müzik sanatına ve bilimine bakış açısı nasıldır?
4. Türk Beşleri'nin çokseslendirmesini yaptığı türkülerdeki armoni anlayışları nasıldır?

1.8 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Türk Beşleri'nin koro için düzenlediği çoksesli türkülerin; armoni, kontrpuan, sesin bilimsel kullanımı, motif yapıları ve ezgi geliştirimi, insan sesi kullanımı, besteleme teknikleri, tonal ve makamsal yapı gibi armoni anlayışını oluşturan ve etkileyen konuların analizinin yapılması amaçlanmaktadır. Ayrıca Türk müzik kültüründen yola çıkarak, Erken Cumhuriyet Dönemi'indeki kültür politikalarının müzik alanına etkileri ve müdahaleleri incelenerek Türk Beşleri'nin türkü düzenlemeleri üzerindeki yansımaları irdelenecektir.

1.9 Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Türk Beşleri'nin koro için çokseslendirdiği türküler'de kullandıkları yöntemlerin armoni anlayışı bakımından kapsamlı analiziyle; sonraki dönemlerde türkü çokseslendirmelerine ışık tutması ve türkü çokseslendirmesi alanında yeni yöntem ve yaklaşımların geliştirilmesine katkı sağlaması bakımından önemlidir. Ayrıca, eserlerin oluşturulmuş olduğu dönemin toplumsal dokusu keşfedilmeye çalışılarak, incelenen eserlerin nasıl

bir sosyo-kültürel-politik atmosfer içerisinde ortaya konulduğu araştırılacak ve o döneme ait ulusal müzik politikaları ortaya konulacaktır.

1.10 Araştırmanın Sayıltıları

Bu araştırmaya başlamadan önce; Erken Cumhuriyet Dönemi'inde(1923-1952) toplumsal gelişim ve değişime yol açan kültür ve müzik politikaları, kültür ve müzik ilişkisi, Türk Müzik Kültürü, çokseslendirme yöntemleri, Türk Müziği çokseslendirme yaklaşımları, müzik sosyolojisi, müzik felsefesi, besteci ve halk ilişkisi, müzikoloji ve müziksel analiz konularını kapsayan-içeren birçok kitap, makale, bildiri, lisansüstü tezler ve internet sayfaları taranmış, çokseslendirilmesi yapılmış Türkü düzenlemeleri incelenmiştir. Yapılan araştırma ve incelemeler neticesinde aşağıda belirtilen sayıltılar odak alınmıştır.

- İdeoloji ve Modernleşme kavramlarının toplumsal yapıların ve kültürel yapıların üzerinde olumlu ya da olumsuz etkileri vardır.
- Kültür ve müzik arasında yakın bir ilişki ve etkileşim vardır.
- Osmanlı'nın son dönemlerindeki batılılaşma hareketleri Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikalarının hazırlayıcı unsuru olarak değerlendirilebilir.
- 19. yüzyılda ulusalcılık akımları müzik kültürü ve müzik yapıtlarını etkileyerek ulusal müzik kavramını oluşturmuştur.
- Cumhuriyetin ilk yıllarında Atatürk, modernleşme için "Türk Müzik İnkılabı"nı ön şart olarak görmüş ve bu alanda çalışmalar başlatmıştır.
- Besteci, halk ve ideoloji arasında ilişki vardır.
- Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminde başlatılan batı müziğinin yaygınlaştırılması ve kurumsallaştırılması çalışmalarına en çok katkıda bulunan bestecilerimiz olmuşlardır.
- Türk Beşleri'nin çokseslendirdikleri türküler, Türk müziği çokseslendirme yöntemleri ve armoni anlayışları özgün olması bakımından önemlidir.

1.11 Araştırmanın Sınırlıkları

Bu araştırma, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak çoksesli çağdaş Türk müziği bestecileri olarak bilinen; Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'in koro için çokseslemesini yaptıkları türkü düzenlemelerinin, armoni anlayışını oluşturan temel kavramlar bakımından incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.

1.12 İlgili Yayın ve Araştırmalar

KARADUMAN (2009), "A. Adnan Saygun (1907-1991) Op.36 Solo Keman İçin Partita (Yapısal Analizi ve Yoruma Yönelik Teknik Çalışmalar)" adlı sanatta yeterlik çalışmasında, A. Adnan Saygun'un yaşamı ve sanat anlayışı anlatılmış, yaylı çalgılar için yapıtları hakkında bilgi verilmiş, XX. yüzyılın diğer solo keman yapıtları besteleniş tarihlerine göre listelenmiş, A. Adnan Saygun'un op. 36 Solo Keman için Partita'sının yapısal analizi yapılmış ve son olarak eserin çalınmasında karşılaşılacak teknik güçlüklerin aşılabilmesi için önerilen çalışma yöntemleri eser üzerinde örnekler verilerek gösterilmiştir.

ERKILIÇ (2011), "Ahmet Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri" adlı yüksek lisans tezinde, bestecinin yaşam hikayesi, yaşadığı dönem ve yaratıcılığı hakkında bilgiler verilmiş, A. Adnan Saygun'un piyano yapıtlarından "İncinin Kitabı" (1934), "Sonatine" (1938), "Anadolu'dan" (1945), "Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüt" (1964), "Aksak Tartılar Üzerine On İki Prelüd" (1967) adlı eserlerinin müzikal analizleri yapılmıştır. Saygun'un bu eserlerdeki Türk halk müziğine bağlılığı, makamsal ve ritim özellikleri, halk enstrümanlarının seslendirilişi ve icraya bağlı özellikleri, melodik-armonik dili, form ve piyanizim özellikleri yönünden incelenmiş ve bu araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

YÜKSEL (2006), "Ahmed Adnan Saygun'un 1. Senfoni'sinin Modal / Tonal ve Formal Yapısı" adlı yüksek lisans tezinde, Ahmed Adnan Saygun, "Op.29 1. Senfoni"sinde kullandığı makamlar, modlar ve tonal diziler incelenerek ortaya konulmuş ve bu araştırmaya kaynak oluşturmuştur.

YÖRE (2010) "Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi" adlı doktora tezi müzikolojik bağlamda, ulusalcılık kavramının müzikle olan tarihsel ve kültürel ilişkisinin bir sanatçı bireyin görüşlerine ve çalışmalarına yansımasının Saygun örneğinde değerlendirilmesinden oluşmaktadır. Ayrıca Saygun'un ulusalcılık ideolojisini müziğe nasıl yansıttığı araştırılmış ve bu çalışmaya kaynak oluşturmuştur.

KARCEBAŞ (2012), "Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği Eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri" adlı yüksek lisans tezinde Türk beşlerinin yaşam öyküleri anlatılmış, her bestecinin Türk halk müziğine ait eserlerinden, piyano eşlikli ve koro düzeninde olanlarının üçer tanesi yatay ve dikey çokseslendirme yöntemleri açısından incelenmiştir. Ayrıca, Türk Beşleri tarafından çokseslendirilen türkülerin, modal ve tonal yapıları ortaya konmuştur.

UYAR (2010), “Cemal Reşit Rey ve Eserlerinin İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde Cemal Reşit Rey’in yaşam öyküsü araştırılmış, Cemal Reşit Rey’in Türk müzikallerindeki yeri ve önemi ortaya konulmuştur. Ayrıca bestecinin, incelenen müzikallerindeki müziksel form ve armonik yapıları incelenmiştir.

GÜLER (2010), “Cemal Reşit Rey’in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları” adlı yüksek lisans tezinde, Türkiye’de çok sesli müziğin benimsenmesi yaygınlaşması ve sevilmesi kapsamında Cemal Reşit Rey’in katkıları araştırılmış ve bu çalışmaya kaynak oluşturmuştur.

SINIR (2006), “Hasan Ferit Alnar’ın Makamlardaki Armoni Anlayışı (Yunus Emre İlahisi ve Kanun Konçertosunda H.F. Alnar’ın Makamlar İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması)” adlı yüksek lisans tezinde, Alnar’ın Yunus Emre İlahisi ve Kanun Konçertosu müziksel analizler yapılarak, Alnar’ın armoni anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

DOLGUN (2008), “Necil Kâzım Akses’in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü’nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi” adlı sanatta yeterlik tezinde, Akses’in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü adlı eserindeki yerel makamları, polifonik yazı tekniğini, disonansları ve bağımsız bağlanışlı akor yığınlarını nasıl kullandığı ortaya konmaya çalışmış ve bu çalışmaya kaynak oluşturmuştur.

AKGÜN (2010), “Türk Beşleri’nin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, Türk Beşleri olarak adlandırılan, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses’in yazmış oldukları orkestra eserlerinde, flütün nasıl kullanıldığı incelenmiş ve incelenen eserlerdeki flüt soloları analiz edilmiştir. Bu çalışmada, Türk Beşleri’nin çağdaş Türk müziğine getirdikleri yenilikler ile eserlerinde flütün yeri ve önemi incelenmiştir.

ÖGÜTCÜ (2009), “Ulvi Cemal Erkin’in “Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü” Adlı Eserlerinin Keman Teknikleri ve Biçimsel Yönden İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, adı geçen eserlerin keman teknikleri ve biçimsel yönden incelenmesi amaçlanmış; böylece eserlerin keman eğitimi ve öğretiminde tanınarak daha bilinçli çalışılmasına katkı sağlayabilmesi hedeflenmiştir.

GÜLBEY (2005), “Ahmed Adnan Saygun’un 2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti’nin Modal ve Formal Yapısı” adlı yüksek lisans tezinde, Saygun’un adı geçen eserinde kullandığı makamsal yapılar, kullandığı çokseslendirme teknikleri ve armoni anlayışı ölçü ölçü incelenerek ortaya konmuştur.

BÖLÜM II

2 YÖNTEM

2.1 Araştırmanın Modeli ve Yöntemi

Bu araştırmada, nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin birlikte bulunduğu karma araştırma yöntemi kullanılmıştır. "Karma yöntemle araştırma yapmak ise çeşitli yöntemler kullanarak olayları bir çerçeve içerisinde sunma, analiz etme ve bir araya getirmektir. Johnson ve Turner (2003) karma araştırmanın temel ilkesini, "araştırmacı farklı strateji, yöntem ve yaklaşımları kullanarak çoklu veriler toplamalı" diye ifade etmektedir. Öte yandan, Creswell (2006) karma yaklaşımın temel önermesini "nicel ve nitel yaklaşımları birlikte kullanmak, her iki yaklaşımı tek başına kullanmaya oranla araştırma problemlerini daha iyi anlamamızı sağlar." şeklinde vermektedir" (Baki ve Gökçek, 2012: 2). Karama araştırma yönteminde uygun modeli seçmek için farklı tasarımlar ileri sürülmüştür. "Creswell (2003) altı temel tasarım ortaya koymuştur. Bunlar; (1) Sıralı açıklayıcı tasarım; öncelik nicel verilerdedir, nitel veriler nicel verileri artırmak için toplanır. (2) Sıralı araştırıcı tasarım; öncelik nitel verilerdedir, nicel veri nitel verileri çoğaltmak için kullanılır. (3) Sıralı dönüşümsel tasarım; önce nicel veri toplanıp analiz edildikten sonra nitel veriler alınabilir veya tersine önce nitel veri toplanıp analiz edilir sonra nicel veri elde edilebilir. (4) Eşzamanlı üçgenleme; bu tasarımda nicel ve nitel veriler aynı zamanda toplanıp analiz edilir. (5) Eşzamanlı iç içe geçmiş; eşzamanlı üçgenlemeye benzer olarak nicel ve nitel veriler aynı zamanda toplanır ve analiz edilir. Ancak, genelde nicel ya da nitel veriye ağırlık verilir. (6) Eşzamanlı dönüşümsel; nicel ve nitel veriler aynı zamanda toplanıp, analiz edilir. Öncelik veri türlerinden nitel veya nicel olana verilmekle birlikte bazı durumlarda her iki veri türüne de eşit önem verilebilir" (Gökçek ve diğerleri, 2013: 438-439)

Bu araştırmada karma yöntem tasarımlarından sıralı araştırıcı tasarım kullanılmıştır. Buna göre önce nicel araştırma modellerinden tarihî ve tarama modelleri kullanılarak veriler toplanmış ve analiz edilmiştir. Araştırmada, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren başlayan siyasi, ekonomik ve kültürel devrimler ile paralel bir seyir sürdüren "Türk Müzik İnkılabı"nı oluşturan faktörler tarihi araştırma modeli kullanılarak incelenmiş ve betimsel bir analizle

ortaya konulmuştur. "Betimsel Analiz: ... Verilerin olduğu gibi gösterildiği, betimlendiği, resmedildiği, anlatıldığı analiz şeklidir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 158). Bu araştırmanın amacı ve problem cümlesiyle ilişkili olarak, bu türden bir analiz yapabilmek için Türk müzik kültürünün tarihsel ana hatları tarihsel araştırma modeline uygun olarak araştırılıp betimlenmesi gereklidir denebilir.

Tarihsel araştırma modeli ile Türk müzik kültürünün tarihsel kökleri betimlenerek ortaya konulmuş ve Cumhuriyet dönemi ile bağları araştırılmıştır. "Tarih, geçmişteki olgularla kanıtlamaya dayalı bağ kurma süreci ve bu sürecin sonunda elde edilen dirik bilgiler olarak tanımlanabilir. Tarihi araştırmalarda olguların geçtiği yer, zaman, kişi ve kurumlar belirtilmeli ve bunlar arasındaki neden sonuç bağı kanıtlanmalıdır" (Baykal'dan (1974) aktaran, Sönmez ve Alacapınar, 2011: 42). Ayrıca bu araştırma modeline göre "Türk Müzik İnkılabı"nın oluşturulmasında, geliştirilmesinde ve yaygınlaştırılmasında etken olan kurum, kişi ve ideolojiler araştırılmış ve bunlar arasındaki neden sonuç bağları kurularak kanıtlanmaya çalışılmıştır. "Tarihi kanıtlama işi genellikle belgeleme yoluyla yapılabilir" (Sönmez ve Alacapınar, 2011: 42). Bu bağlamda Cumhuriyet dönemi müzik politikalarını işleyen kitap, dergi, makale, gazeteler, anılar, atasözleri, vecizler vb. belgelere ulaşılmış ve bu belgeler incelenerek analiz edilmiştir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte başlayan kültürel değişim ve dönüşüm, dönemin sosyal yapısının yanı sıra toplumun bir parçası olarak çoksesli çağdaş Türk müziği bestecilerini de etkilemiştir. Bu anlamıyla bu araştırma tarihsel sosyolojik bir inceleme de içermektedir.

> Hakiki tarihsel sosyolojik incelemeler, aşağıdaki karakteristiklerin hepsine ya da bazılarına sahiptirler. En temel olarak, zamana ve mekâna somut bir şekilde yerleşmiş olduğu anlaşılan toplumsal yapılar ya da süreçlerle ilgili sorular sorarlar. İkincisi, süreçleri zaman içinde ele aldıkları gibi, sonuçların nedenlerini açıklamada zamansal ardışıklığı da ciddiye alırlar. Üçüncüsü, pek çok tarihsel çözümleme, bireysel yaşamlarda ve toplumsal dönüşümlerde niyet edilen ve edilmeyen sonuçların açığa çıkmasından anlam çıkarmak için, önemli eylemlerin ve yapısal bağlarının etkileşimine dikkat eder. Son olarak, tarihsel sosyolojik incelemeler, özgül türden toplumsal yapıların ve değişim kalıplarının tikel ve değişik özelliklerini aydınlatırlar. (Skocpol, 2002: 2)

Bu kapsamıyla tarihsel sosyolojik inceleme konusu olarak, bu araştırmada; dönemin sosyolojik, tarihsel, siyasi ve kültürel özellikleri göz önüne alınarak, Türk Beşleri'ni oluşturan her bir bestecinin bireysel yaşantıları ve dönemin kültürel değişimlerinden ne derece etkilendikleri, amaçlarının ne olduğu, çoksesli çağdaş Türk müziğine ne gibi katkıları olduğu, Musiki İnkılâbı kapsamında Türk müzik kültürüne nasıl bir katkı sağladıkları gibi konular betimlenerek ortaya konulmuştur. Ortaya konulan bu konulardan hareketle Türk Beşleri'nin

Armoni anlayışlarının nasıl geliştiği ve koro için düzenledikleri çoksesli türkülere nasıl yansıttıklarının cevapları aranacaktır.

Araştırmanın sonraki aşamasında doküman analizi yapılarak; Türk Beşleri'nin Geleneksel Türk Halk Müziği'ne (GTHM) ait çokseslendirdikleri türkü düzenlemelerinin notaları üzerinde; armoni, kontrpuan, sesin bilimsel kullanımı, motif yapıları ve ezgi geliştirimi, insan sesi kullanımı, besteleme teknikleri, tonal ve modal yapı gibi armoni anlayışını oluşturan ve etkileyen konuların analizi yapılmıştır.

Ayrıca, Türk Beşleri'ne ait eserler, türlerine göre sınıflandırılarak nicel verilere dönüştürülmüş, tablolar ve grafikler yoluyla yorumlanmıştır.

2.2 Verilerin Toplanması ve Analizi

Bu araştırmada, karma araştırma yöntemi tasarımlarından, sıralı araştırıcı tasarım kullanılarak verilere ulaşılmıştır. Verilere ulaşmak için konuyla ilgili alanda geniş çaplı bir literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda, toplum-kültür-sanat, Türk kültürü, Türk müzik kültürü, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, armoni, kontrpuan ve GTHM konularına odaklanarak; kitap, makale, tez, çeviri, gazete, dergi, nota ve benzeri dokümanlar toplanmıştır. Toplanan dokümanlardan araştırmanın amacı ve problemi ile ilişkili olanları birincil kaynaklar olarak gruplanmış ve veriler bu kaynaklar incelenerek elde edilmiştir.

Toplanan belge ve bilgiler incelenerek elde edilen veriler, öncelikle betimsel bir analizle ortaya konulmuştur. Bu araştırmadaki betimsel analizin kapsamı daha çok Toplum-Kültür-Sanat, Türk kültürü, Türk müzik kültürü, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, armoni, kontrpuan ve GTHM konularına ilişkin; kitap, makale, tez, çeviri, gazete, dergi gibi kaynaklardan oluşmaktadır. Bu kaynakların incelenmesiyle Türk Beşleri'nin armoni anlayışlarına etki edecek bütün tarihsel, toplumsal, siyasal, eğitimsel ve kültürel etkenler betimlenerek ortaya konulmuştur. Ayrıca araştırmanın amacı ve problemi ile ilişkili olan, Osmanlıca belge ve metinler Latin alfabesine çevrilerek literatüre özgün katkılar da sağlanmıştır.

Türk Beşleri'nin düzenledikleri GTHM'ne ait çoksesli türkü notaları ise müzik alanına özgü müziksel analizler yoluyla incelenerek yorumlanmıştır. Bu kapsamda Türk Beşleri'ne ait çoksesli koro için düzenlenmiş türkü notaları; müzikal form analizi, biçim ve stil analizi, armonik analiz, kontrpuantik analiz, ezgi gelişimi analizi, makamsal analiz, tonal analiz ve ritmik analiz gibi tekniklerle incelenerek analiz edilmiştir.

Bu sayede elde edilen tarihi ve sosyolojik verilerle, müziksel analizler ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Ayrıca, SPSS veri analizi programı kullanılarak Türk Beşleri'ne ait eserler, türlerine göre sınıflandırılarak yüzdelik oranları hesaplanmış ve sayısal ortama aktarılarak tablolar yoluyla görselleştirilmiştir.

BÖLÜM III

3 BULGULAR VE YORUM

3.1 Birinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

Bireyler, ortak gereksinim ve şartlarda bir araya gelerek toplumu oluştururlar. Her toplumun kendine özgü bir karakteristik yapısı vardır. Bu karakteristik yapı içerisinde en belirgin olarak gözlemlenebilen unsurlardan birisi de, o toplumun sanatı ve sanat eserleridir. Sanatın birey ve toplum üzerindeki etkisi, o topluma ait kültür yapısı içerisinde işlevseldir. Sanat eserleri, içinde üretildikleri toplumun izlerini taşıması ve kültürel yapılarına ait ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Bu sanat ürünleri içerisinde en önemlilerinden birisi de müzik sanatıdır.

İnsan hayatının her evresinde etkileşim içerisinde olduğu müzik sanatı ve ürünleri, üretildikleri toplumun içerisinde bireyi en çok etkileyen, diğer toplumlardan ayıran ya da yaklaştıran ve kültür yapısına ait ipuçları veren ürünlerdir. Müzikal ürünler birey, toplum ve kültürel yapıyla etkileşim halindedir. Bu kapsamda her toplum kendi müzik kültürü içinde kendi ses sistemini oluşturur, müziklerini de bu ses sistemi doğrultusunda anlamlandırırlar. Dolayısıyla her toplumun kendine ait bir müziksel ses sistemi ve bu sistemi içinde barındıran bir kültürel yapıları vardır. Bu yapısıyla müziğin toplum içerisinde ve toplumlar arasında önemli işlevleri vardır. Bu kapsamıyla müziğe, bireyler arasında bağlar kurması, aidiyet duygusu oluşturması, kültürel özellikleri barındırması, kültürün sonraki kuşaklara aktarılması, tarihsel izler barındırması, bir toplumun diğer toplumlardan farklılıklarını ya da benzerliklerini ortaya çıkarması gibi önemli işlevler yüklenmiştir. Buradan hareketle Türk müzik kültürü de kendine has bir yapıyla tarihin süzgecinden geçmiş, sistemleşerek, gelişerek, zenginleşerek ve değişerek günümüze ulaşmıştır.

3.2 İkinci Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

Sanat eserlerinin toplumsal ve tarihsel ortamda ortaya çıkmasından hareketle, sanatın içinde oluştuğu toplumdaki değişim ve gelişimlerin tarihsel sürecinin incelenmesi gereklidir.

Müziğin kültürel yapının içine gömülü olduğu düşüncesinden hareketle, söz konusu Türk müziği olduğunda, Türk müzik kültürünün tarihsel süreci, değişim ve gelişiminin önemi ortaya çıkmaktadır. Türk müzik kültürü, M.Ö. 3. binden itibaren Altay dönemine kadar dayandırılmaktadır. Daha sonra Türklerin Orta Asya'ya yayılmalarıyla birlikte M.Ö. 2. Binden itibaren Orta Asya Türk müzik kültürü olarak değerlendirilmektedir. Müzik, Türk müzik kültürünün dayandırıldığı eski dönemlerde önceleri bir sanat olarak değil, diğer eski dünya toplumlarında olduğu gibi dinsel ve büyüsel olarak görülmektedir. Şamanlar tarafından dinsel ve tedavi edici olarak icra edilen müzik Türklerin hayatında önemli bir yer bulmuştur.

Türklerin bir devlet olarak tarih sahnesine çıkışları Hun İmparatorluğu döneminde olmuştur. M.Ö. 204 tarihinde kurulan Büyük Hun İmparatorluğu ile birlikte, Türklerin hayatında müziğe yeni bir anlam kazandırılmıştır. Önceleri dinsel ve büyüsel olarak toplum hayatında kendini gösteren müzik, bunların yanında Büyük Hun İmparatorluğu döneminde kurumlaşarak askeri bir müzik topluluğuna yani tuğ takımına dönüşmüştür. Hatta tahta geçen hakanlara egemenliklerinin simgesi olarak, sancakla birlikte davul da verilmesi gelenek haline getirilmiştir. Ayrıca Hun kağanları, müziğe çok önem vermiş ve saraylarında müzik toplulukları bulundurmuşlardır.

Bu dönemin diğer bir özelliği ise İpek Yolu sayesinde İran ve Çin müzikleriyle etkileşime girmesi ve halk arasında da müziğin gelişerek yaygınlaştığıdır. Halk arasında aşk, alay etme, övme ve ninni gibi müzik türlerinin yaygınlaşması ve kopuz eşliğinde söylenen destanlar, öyküler ve şiirler halk arasında yaygınlaşmıştır. Böylelikle bu dönemde bir halk müziği ile askeri müzik varlığını söylemek mümkündür.

Daha sonra ilk kez milli bir kültürden söz edilen Göktürk (552-744) döneminde de müzik, tıpkı Hunlarda olduğu gibi devlet katında ve halk arasında gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde, ozan müziği, askeri müzik, dini müzik ve eğlence müziği gelişimini sürdürmüştür. Hatta zaman zaman tuğ takımının dini merasimlerde de yer aldığı ileri sürülmektedir. Ayrıca bu dönemde köbürge denilen davul ve boru devletin resmi çalgıları statüsüne gelmiştir.

Göktürkler döneminin diğer önemli müziksel gelişimlerini de şu şekilde sıralayabiliriz; tuğ müziğinde üflemeli çalgıların önemin artması ve bu sayede ezgisel boyutun önem kazanması, çalgısal (kök) ve sözel müziğin (ır veya yır) birbirinden ayrılarak adlandırılması, parmak ya da tezene ile çalınan kopuzun yay ile de icrası (ıklığ), perde sayısının artmasıyla makamsal müziğin ilk aşamalarının oluşumu (bu dönemde beş perdelilikten, altı ve yedi perdeliliğe doğru bir gelişim görülmektedir).

Başka bir önemli gelişme ise bir Türk müzikçisi olan Sucup Akari'nin 560'lı yıllarda 12 perdeli Türk (sanat) müziği ses sistemini Çinli müzikçilere tanıtmış olmasıdır. Bu bulgudan hareketle, 6. yüzyılda sistemleştirilmiş bir Türk müziği ses sistemi olduğu kanaatine varılabilir.

Türk tarihinde müzik, 744'te kurulan Uygur Devleti döneminde de hem devlet katında hem de halk arasında vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Bu dönemde de altın başlı sancakların yanında Altınlı davul ve altınlı boru kağanlık simgeleri olmuştur. Ayrıca tuğ takımları bu dönemde de varlığını sürdürmüş, VIII. ve IX. yüzyıllarda tuğ takımında zurna da kullanılmıştır. Bu dönemde 12 perdeli Türk müziği ses sistemi iyice kökleşmiş ve 17 perdeli ses sistemine giden bir gelişim göstermiştir.

Orta Asya'da kurulan ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlılar (840-1212) döneminde ise Türk müziği, İslam ülkelerinin kültüründen de etkilenerek gelişimini sürdürmüştür. Bu dönemde Türk cami ve tekke müziğinin ilk örnekleri ortaya çıkmış, tanbur eşliğinde şarkı söyleme geleneği başlamış, tuğ takımı tabılhaneye dönüşmüştür.

Bu dönemde, bir sekizlinin on yedi aralığa bölündüğü ve ilk sesin sekizlisi ile birlikte 18 perdeden oluştuğu geleneksel Türk sanat müziği ses sistemi Farabî (874-950) tarafından Horosan Tanburu üzerinde anlatılmıştır.

Karahanlılar ile hemen hemen aynı dönemde Gazneliler (962-1187) ve Büyük Selçuklu Devleti (1040-1157) de kurulmuştur. Gazneliler Devleti'nin başkenti Gazne'nin Müslüman dünyasında metropol ve bir kültür merkezi haline gelmesi Türk müzik kültürünü de yakından etkilemiştir. Selçuklular döneminde de Türk müzik kültürü gelişimi sürdürmeye devam etmiştir. Bu dönemde Arap ve Fars kültürü ile etkileşim içine giren Türk müzik kültürü; halk müziği, askeri müzik, dini müzik ve sanat müziği olarak belirginleşmeye başlamıştır. Türk müziği bu denli bir gelişim ve değişim geçirirken, bir yandan da Türk ilim adamları tarafından müzik üzerine birçok eser ve inceleme yapılmıştır. Bu zaman sürecinde Fârâbî (870-950), İbn-i Sînâ (980-1037), Urmiyeli Safiyüddin (1224-1294) ve Timurlar döneminde (1370-1507) Abdülkadir Merâgî (1353-1435) gibi müzik kuramcılarının çalışmalarıyla Türk müziği irdelenmiş ve incelenmiştir.

Bu çalışmada, Osmanlı dönemi Türk müzik kültürü ve sistemi üç evrede incelenmiştir. İlk evre de (1299-1520), Türk sanat müziğinde yeni makamlar ve usuller kullanılmaya başlanmış, Süleyman Çelebi'nin "Mevlid"i gibi kendi türünde günümüze ulaşabilen eserler meydana getirilmiş, Ahmetoğlu Şükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Lâdikli Mehmet Çelebi ve

Sirvanlı Fetullah Mümin gibi müzikçiler tarafından önemli kuramsal çalışmalar yapılmıştır. Osmanlı Devleti'ne başkentlik eden Bursa, Edirne ve İstanbul büyük birer müzik merkezi durumuna gelmiş, Tabılhane Mehterhane'ye ve Saray Musiki Meşkhanesi ise Enderun Musiki Mektebi'ne dönüşmüştür. Ayrıca, geleneksel Türk halk müziğinde kopuzcu-ozanlık geleneği yerini yavaş yavaş sazcı-âşıklık geleneğine bırakmaya başlamıştır.

Orta evrede (1520-1826), geleneksel Türk sanat müziği besteleme ve seslendirme bakımından yüksek düzeye ulaşmış, özellikle Lâle Devri'nde kentsel eğlence müziği büyük bir canlılık kazanmıştır. Ayrıca bu dönemde Türk müziği, aktarım yöntemi olarak meşk sistemi etkinliğini sürdürmüştür. Ayrıca, Şeyhülislâm Esat Efendi Tezkire'sini, Ali Ufki Avrupa "nota yazısı'nı Türk müziğine uyarlayıp Mecmua-i Saz-ü Söz adlı eserini yazdı. Bunun yanı sıra Itri ünlü Bayram Tekbiri'ni ve Neva-Kâr'ını besteledi. Hafız Post, Itri, Kantemiroğlu, Nay'i Osman Dede, Ebubekir Ağa, Sadullah Ağa ve Tanburi Mustafa Çavuş gibi ünlü besteciler yetiştiler ve günümüze kadar ulaşan çok sayıda eserler verdiler. Geleneksel Türk halk müziğinde ise Köroğlu ve Pîr Sultan Abdal (16. yy.), Karacaoğlan (16.yy.) ve Aşık Ömer (17. yy.), Ravzi ve Hocaoğlu (18. yy.) gibi aşıklar tarafından aşık müziği yaygınlaşarak gelişti. Bu dönemde ayrıca Avrupa müzik kültürü ile Türk müzik kültürü etkileşim içine girdi. Bununla birlikte, Sultan III. Selim döneminde "Nizam-ı Cedit" (Yeni Düzen) Programı çerçevesinde öncelikle askerî müzikte yenileşme ve çoksesli Batı-Avrupa müziğinden yararlanma eğilimleri iyice belirginleşti ve güçlendi. Buna göre, batılı anlayışla ilk askeri bando oluşturulmuş (1794) ve eğitime başlanmıştır.

Son evreyi ise 1826-1922 tarihleri arasında düşünmek mümkündür. Bu dönemdeki Çağdaş çoksesli Türk müziğine giden yoldaki en önemli gelişme Mızıka-i Hmayun'un kurulmasıdır. II. Mahmut Batılılaşma çalışmaları kapsamında 1826 yılında Yeniçeri Ocağı'nı kapatmıştır. Dolayısıyla Ocağa bağlı olan Mehterhane de kapatılarak, yerine Batılı bir anlayışla Muzika-i Hümayun kurulmuştur. Muzıka-i Hümayun devletin resmi askeri bandosu olmasının yanında, Türk ve Batı müziği eğitimi veren bir müzik okulu görünümündedir. Ayrıca bu kurumda Türk müziği nota yazısı olarak bilinen Hamparsum nota yazısı yerine Batı müziği nota yazısı kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı Mızıka-i Hümayun'la birlikte çoksesli müziğe verdiği önemi ortaya koymuştur.

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra (1908), Maarif Nezareti'nin (Milli Eğitim Bakanlığı'nın) teşebbüsü ile kurulan *Darü'l-Bedayi*'de (güzellikler evi- 1914) tiyatronun yanında müzik eğitimi verilmesi planlanan diğer bir kurumdur.

Bir yandan Batılı anlayışla tiyatro kurulurken diğer yandan da Avrupa'da hızla geli-

şen halk bilimi (folklor) çalışmaları ve milli devlet yapılanması, Osmanlı'yı da etkilemeye başlamıştır. Necip Asım (Yazıksız) ve Ziya Gökalp gibi dönemin aydınları tarafından Türk folklorüne atıfta bulunan yazılar yazılmıştır. Milli Türk müziğinin Anadolu halkında mevcut bulunan halk şarkılarının olduğu dile getirilmeye başlanmıştır. Bu düşünce sadece dönemin aydınları arasında değil aynı zamanda Osmanlı'nın resmi kurumlarında da yansımalarını bulmuştur.

10 Ağustos 1332 (Miladi; 23 Ağustos 1916) tarihli Muallim Dergisi'nde Maarif Şuunu başlığı altındaki yazıda bir musiki cemiyeti kurulduğundan bahsedilmektedir. Bu yazıda, müziğin de bir fen olduğundan, eğitimdeki etkisinden ve insan ruhundaki etkisinden bahsedilmekte ve Eski Washington Sefiri Yusuf Ziya Paşa başkanlığında bir heyet oluşturulduğundan bahsetmektedir. Yazıda heyetin azaları da şu şekilde belirtilmiştir; "Memleketimizin musiki üstadlarından İsmail Hakkı, Kâzım, Zeki, Zâti Beylerle, Ali Rıfat, Zekâizâde Ahmet, Abdulkadir, Anton, Leon ve Gomidas Efendiler bu komisyonun azalarıdırlar" (Muallim Dergisi, 1916: 58). Bu heyetin görevi ise "Mekatibde musikinin hüsn-ü talimi ve âsâr eslâfın ihya ve muhafazası ve Anadolu milli terennümatına göre milli bir musiki tanzimi ve musikide mütehassıs muallimler yetiştirilmesi" olarak tanımlanmıştır. Bu heyetin çalışmalarının ilk resmi Türk konservatuvarı olan Darülelhan'ın kurulmasına altyapı oluşturduğunu söylemek mümkündür. Zira bir yıl sonra 1917'de Darülelhan (nağmeler evi) kurulmuştur. Fakat Darülelhan, 1. Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti'ne getirdiği olumsuz sonuçlara bağlı olarak 1918'de kapanma sürecine girmiştir.

Osmanlı'nın bu son dönemlerindeki çalışma ve ilgili kurumlar Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte hızlı bir değişim ve dönüşüm sürecine girerek devam etmiştir. Dârülbedâyi Şehir Tiyatrosu'na, Mızıka-i Humayun Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na, Darülelhan ise Devlet Konservatuvarına dönüştürülmüş, fakat bu üç kurum da bir mahiyet değişikliğine uğramış ve Cumhuriyet döneminin Batılılaşma ve millileşme çabaları içerisinde, rejimin kültür politikalarına göre dönüştürülmüş/değiştirilmiştir.

Bütün bu tarihi gelişim, değişim ve dönüşümleri göz önüne aldığımızda, Türk müzik kültürünün binlerce yıllık tarihi köklerinin olduğunu söylemek mümkündür.

3.3 Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Atatürk ve Cumhuriyetin kurucu kadrosu, kültür politikalarında Batı'yı örnek alan bir anlayışı benimsemişlerdir. Atatürk'ün hedefle-

diği modern ve ulusal kültür oluşturma düşüncesi beraberinde bazı inkılapların da yapılması zorunluluğunu getirmiştir. Bu inkılaplar arasında en çok tartışılanı Musiki İnkılâbı olmuştur. Buradan hareketle Cumhuriyetin kurucu kadroları tarafından, Batılı olmaya görünürlük kazandırma konusunda vitrin olarak müziğin seçildiğini söylemek mümkündür.

Her alanda Osmanlı'nın izleri silinmeye çalışılırken, Osmanlı'dan miras kalan alaturka musiki, yeni Cumhuriyeti temsil edecek düzeyde görülmemiş, bunun yerine Batı'nın müzik yöntemleriyle işlenmiş Türk halk müziği konulmak istenmiştir. Çünkü Atatürk'e göre bir ulusun kültür alanındaki değişimine ölçü, müzik alanındaki değişikliği kavrayabilmesidir. Bu düşüncenin temelinde ise Ziya Gökalp'in Türkçülüğün Esasları kitabında yazdığı milli müzik formülünün yattığı kabul edilmektedir. Gökalp'e göre, Anadolu'da Türk'e ait olan halk ezgileri toplanıp, Batı'nın müzik yöntemleriyle armonize edilirse hem milli hem de Batılı bir müziğe kavuşulmuş olacaktır. Bu kapsamda pek çok tartışma ve çalışma yapılmış fakat en fazla 1 Kasım 1934 tarihinden itibaren yoğunlaşmıştır.

Atatürk'ün 1 Kasım 1934 TBMM açılış konuşmasında müzik üzerine şunları söylemiştir;

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir.
>
> Bugün dinletmeye yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. (Kocatürk, 1984: 132-133)

Atatürk'ün bu konuşmasından sonra alaturka musikinin radyolardan yasaklanmasına kadar varan bir süreçle, yeni bir dönem başlamıştır. 2 Kasım 1934 tarihinden itibaren dönemin yazarları tarafından, gazete ve dergilerde yazılan yazılar aracılığıyla alaturka musiki hedef tahtasına oturtulmuş, geriliğin ve şarklılığın sembolü olarak ötekileştirilmiştir. Onun yerine ritmik ve melodik malzemesini Türk halk şarkılarından, tekniğini ise Batı'dan alan çağdaş çoksesli Türk müziği konmak istemiştir.

1936 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla modern anlamda Batı'lı bir müzik eğitimi kurumuna kavuşulmuştur. Bununla birlikte, çağdaş çoksesli Türk müziğini yaratmaları için yurtdışına müzik eğitimine gönderilen öğrenciler de yurda dönmüş ve aldıkları müzik eğitimi doğrultusunda ürünlerini vermeye başlamışlardır. Buradan hareketle Cumhuriyet döneminde, çağdaş çoksesli Türk müziğinin ilk temsilcileri olarak görülen Türk

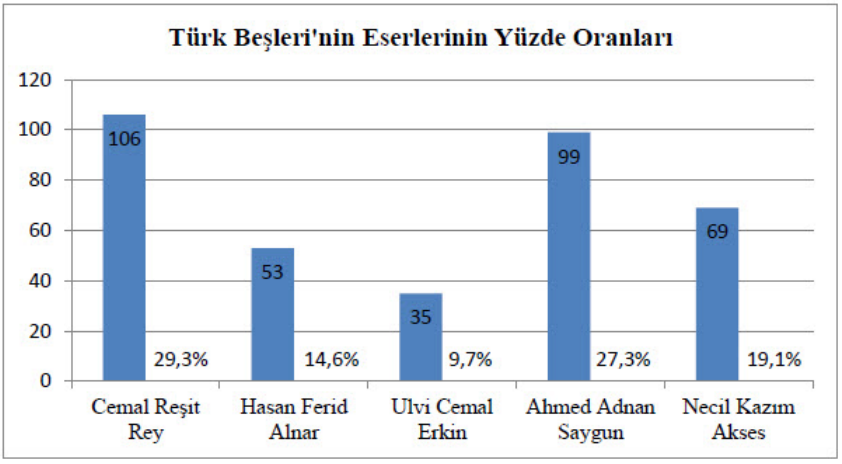
Beşleri'nin ve ürettikleri eserlerin önemi ortaya çıkmaktadır. Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri, ritmik ve melodik malzemesini Türk müziğinden alan özgün eserlerinin yanı sıra pek çok türküyü de kendilerine has armoni anlayışıyla çokseslemişlerdir. Bu sayede halka Batı'nın çokssesliliği tanıtılmak, sevdirilimek ve benimsetilmek istenmiştir.

3.4 Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular ve Yorum

Türk Beşleri Cumhuriyet döneminin ilk kuşak çağdaş çoksesli Türk müziği bestecileri olarak tarihe geçmiş ve kendilerine has armoni anlayışlarından dolayı ilk çağdaş çoksesli Türk müziği ekolünü oluşturarak çok sayıda esere imza atmışlardır. Tablo-1 ve Şekil-31 incelendiğinde Türk Beşleri'nin tespit edilebilen eserlerinin toplam sayısı 362'dir. Bu sayıya göre, 106 eserle Cemal Reşit Rey %29,3 oranında en çok eseri olan bestecimizdir. Rey'i müteakiben; 99 eser ve %27,3 oranla Saygun, 69 eser ve %19,1 oranıyla Akses, 53 eser ve %14,6 oranıyla Alnar gelmektedir. 35 eser ve %9,7 oranı ile en az yapıtı bulunan bestecimiz ise Ulvi Cemal Erkin'dir.

Besteciler	Eser Sayısı	%
Cemal Reşit Rey	106	29,3
Hasan Ferid Alnar	53	14,6
Ulvi Cemal Erkin	35	9,7
Ahmed Adnan Saygun	99	27,3
Necil Kazım Akses	69	19,1
Toplam	362	100

Tablo - 1: Türk Beşleri'nin Toplam Eser Sayıları ve Oranları



Şekil - 31: Türk Beşleri'nin Toplam Eser Sayılarının Yüzdelik Grafiği

3.4.1 Cemal Reşit Rey

Cemal Reşit Rey'in eserleri türlerine göre sınıflandırıldığında[141] ; opera, operet, müzikal, şan ve orkestra, orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo çalgı, koro, sahne müziği, film müziği, radyo için müzikli skeç ve marş olmak üzere 14 farklı türde 106 eseri tespit edilmiştir. Tablo-2 ve Şekil-32'deki yüzdelik tablo ve grafik incelendiğinde, Rey'in 14 eserle %13,2 oranında en fazla orkestra türüne ait yapıtlarının olduğu tespit edilmiştir.

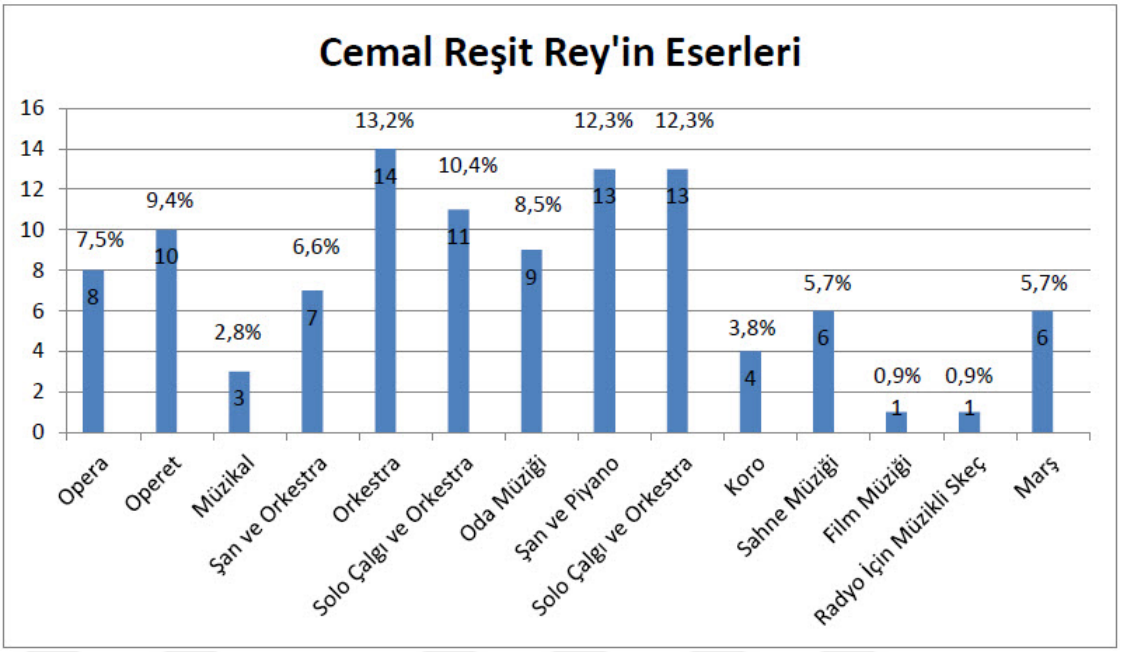
Ayrıca, her birinden 13 eserle %12,3 oranında şan ve piyano ile solo çalgı için, 11 eserle %10,4 oranında solo çalgı ve orkestra için, 10 eserle %9,4 oranında operet, 9 eserle %8,5 oranında oda müziği için, 8 eserle %7,5 oranında opera, 7 eserle %6,6 oranında şan ve orkestra için, her birinden 6 eserle %5,7 oranında sahne müziği ve marş, 4 eserle %3,8 oranında koro için, 3 eserle %2,8 oranında müzikal, herbirinden 1 eserle %0,9 oranında en az film müziği ve radyo için müzikli skeç için yapıtı olduğu belirlenmiştir.

Bu araştırmanın odak noktasını oluşturan GTHM'ne ait türkü çokseslemelerinin de yer aldığı çoksesli koro türündeki 4 eseri ise toplam eserlerinin %3,8'ini oluşturmaktadır.

Cemal Reşit Rey'in Eserleri	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Opera	8	5,1	7,5	7,5
Operet	10	6,4	9,4	17,0
Müzikal	3	1,9	2,8	19,8
Şan ve Orkestra	7	4,5	6,6	26,4
Orkestra	14	9,0	13,2	39,6
Solo Çalgı ve Orkestra	11	7,1	10,4	50,0
Oda Müziği	9	5,8	8,5	58,5
Şan ve Piyano	13	8,3	12,3	70,8
Solo Çalgı	13	8,3	12,3	83,0
Koro	4	2,6	3,8	86,8
Sahne Müziği	6	3,8	5,7	92,5
Film Müziği	1	0,6	0,9	9,4
Radyo İçin Müzikli Skeç	1	0,6	0,9	94,3
Marş	6	3,8	5,7	100,0
Total	106	67,9	100	-
Missing System	50	32,1	-	-
Total	156	100,0	-	-

Tablo - 2: Cemal Reşit Rey'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları

[141] Türk Beşleri'nin eserleri türlerine göre sınıflandırılırken Ersin Antep tarafından yapılan "Türk Bestecileri Eser Kataloğu"ndan yararlanılmıştır. (ANTEP, Ersin (2006), "Türk Bestecileri Eser Kataloğu", Ankara, Sevda Senap And Müzik Vakfı Yayınları.)



Şekil - 32: Cemal Reşit Rey'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği

3.4.2 Hasan Ferit Alnar

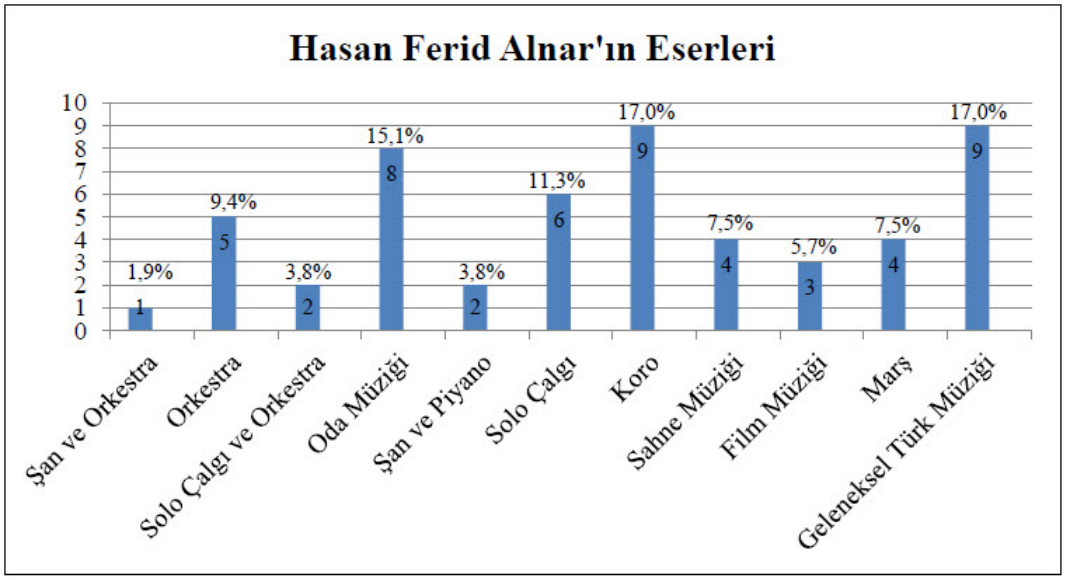
Hasan Ferit Alnar'ın tespit edilebilen tüm eserleri türlerine göre sınıflandırıldığında; şan ve orkestra, orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo çalgı, koro, sahne müziği, film müziği, marş ve geleneksel Türk müziği türlerinde toplamda 53 eseri tespit edilmiştir. Tablo-3 ve Şekil-33'teki yüzdelik oranlar incelendiğinde, Alnar'ın toplam eser sayısına göre her birinden 9 eser ve %17,0 oranında koro için ve geleneksel Türk müziği formunda, 8 eserle %15,1 oranında oda müziği için, 6 eserle %11,3 solo çalgı için, 5 eserle %9,4 oranında orkestra için, her birinden 4 eser ve %7,5 oranında sahne müziği ve marş, 3 eserle %5,7 oranında film müziği, her birinden 2 eser ve %3,8 oranında solo çalgı ve orkestra ile şan ve piyano için, 1 eserle %1,9 oranında şan ve orkestra için eserinin bulunduğu belirlenmiştir.

Alnar'ın bütün eserleri incelendiğinde, her birinden 9 eser ve %17,0 yüzdelik dilimi ile en çok koro için ve geleneksel Türk müziği formunda eser yazdığı, buna karşılık 1 eser ve %1,9 yüzdelik dilimi ile en az şan ve orkestra için yazdığı eserlerinin olduğu tespit edilmiştir.

Bu araştırmanın odağı olan koro için türkü çokseslemeleri Alnar'ın 9 eser ve %17,0 yüzdelik dilimini oluşturan koro eserleri içerisinde yer almaktadır.

Hasan Ferid Alnar'ın Eserleri	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Şan ve Orkestra	1	0,6	1,9	1,9
Orkestra	5	3,2	9,4	11,3
Solo Çalgı ve Orkestra	2	1,3	3,8	15,1
Oda Müziği	8	5,1	15,1	30,2
Şan ve Piyano	2	1,3	3,8	34,0
Solo Çalgı	6	3,8	11,3	43,3
Koro	9	5,8	17,0	62,3
Sahne Müziği	4	2,6	7,5	69,8
Film Müziği	3	1,9	5,7	75,5
Marş	4	2,6	7,5	83,0
Geleneksel Türk Müziği	9	5,8	17,0	100,0
Total	53	34,0	100,0	-
Missing System	103	66,0	-	-
Total	156	100,0	-	-

Tablo - 3: Hasan Ferid Alnar'ın Eserlerinin Yüzdelik Oranları



Şekil - 33: Hasan Ferid Alnar'ın Eserlerinin Yüzdelik Grafiği

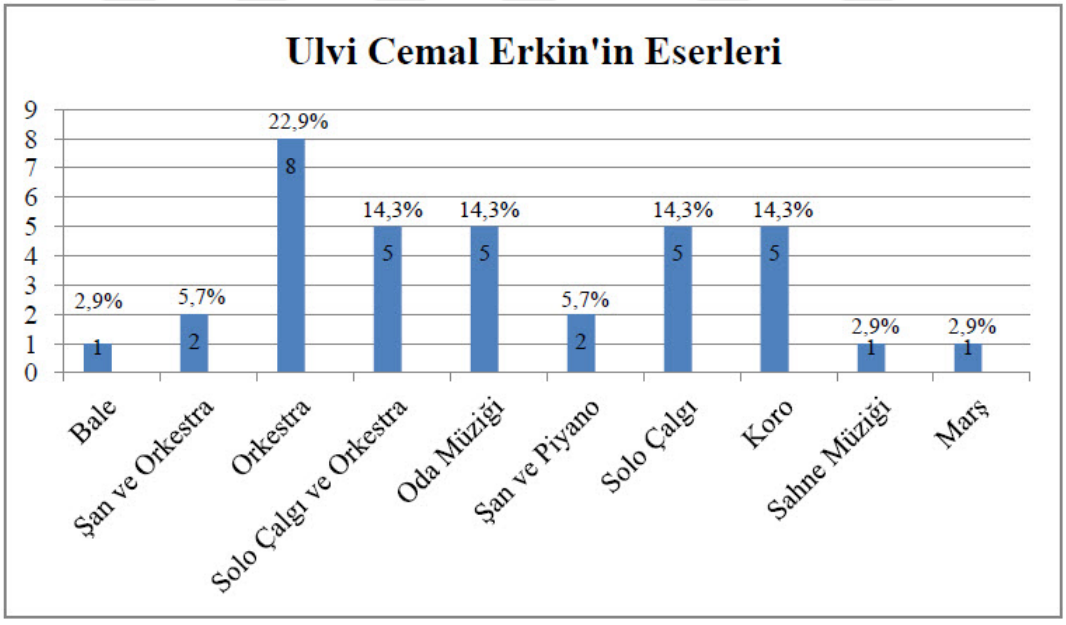
3.4.3 Ulvi Cemal Erkin

Ulvi Cemal Erkin'in tespit edilebilen tüm eserleri türlerine göre sınıflandırıldığında; bale, şan ve orkestra, orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo çalgı, koro, sahne müziği ve marş türlerinde toplamda 35 eseri tespit edilmiştir. Tablo-4 ve Şekil-34'teki yüzdelik tabloları incelendiğinde, Erkin'in toplam eser sayısına göre; 8 eserle %22,9 oranında en fazla orkestra için eserleri olduğu görülmektedir. Ayrıca, her birinden 5 eser ve %14,3 oranında solo çalgı ve orkestra için, oda müziği için, solo çalgı için ve koro için yazdığı eserleri bulunmaktadır. Bunların dışında, 2 eserle %5,7 oranında şan ve orkestra için

Ulvi Cemal Erkin'in Eserleri	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Bale	1	0,6	2,9	2,9
Şan ve Orkestra	2	1,3	5,7	8,6
Orkestra	8	5,1	22,9	31,4
Solo Çalgı ve Orkestra	5	3,2	14,3	45,7
Oda Müziği	5	3,2	14,3	60,0
Şan ve Piyano	2	1,3	5,7	65,7
Solo Çalgı	5	3,2	14,3	80,0
Koro	5	3,2	14,3	94,3
Sahne Müziği	1	0,6	2,9	97,1
Marş	1	0,6	2,9	100,0
Total	35	22,4	100,0	-
Missing System	121	77,6	-	-
Total	156	100,0	-	-

Tablo - 4: Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları

ve her birinden 1 eser ve %2,9 oranında bale, sahne müziği ve marş türlerinde eserlerinin olduğu belirlenmiştir. Buna göre Erkin'in tüm eserleri incelendiğinde 8 eser ve %22,9 oranla, en fazla orkestra için eserinin olduğu, buna karşılık her birinden 1 eser ve %2,9 oranında en az; bale, sahne müziği ve marş türlerinde eserleri olduğu tespit edilmiştir.



Şekil - 34: Ulvi Cemal Erkin'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği

Erkin, kendine özgü armoni anlayışıyla özgün bestelerinin yanı sıra, birçok türküyü çokseslendirmiştir. Ayrıca özgün eserlerinde kullandığı Türk halk müziğine ait ezgilerin derlenmesi aşamasında da aktif görev almış ve eserlerinde halk melodilerinden de esinlenmiştir. Bu araştırmada odak olan koro için türkü çokseslemeleri Erkin'in toplam eserlerinin arasında

5 eserle %14,3 oranında koro için yazdığı eserlerinin içinde yer almaktadır. Bu araştırmada Erkin'in düzenlediği ve tespit edilebilen toplam 16 türkünün analizi yapılmıştır.

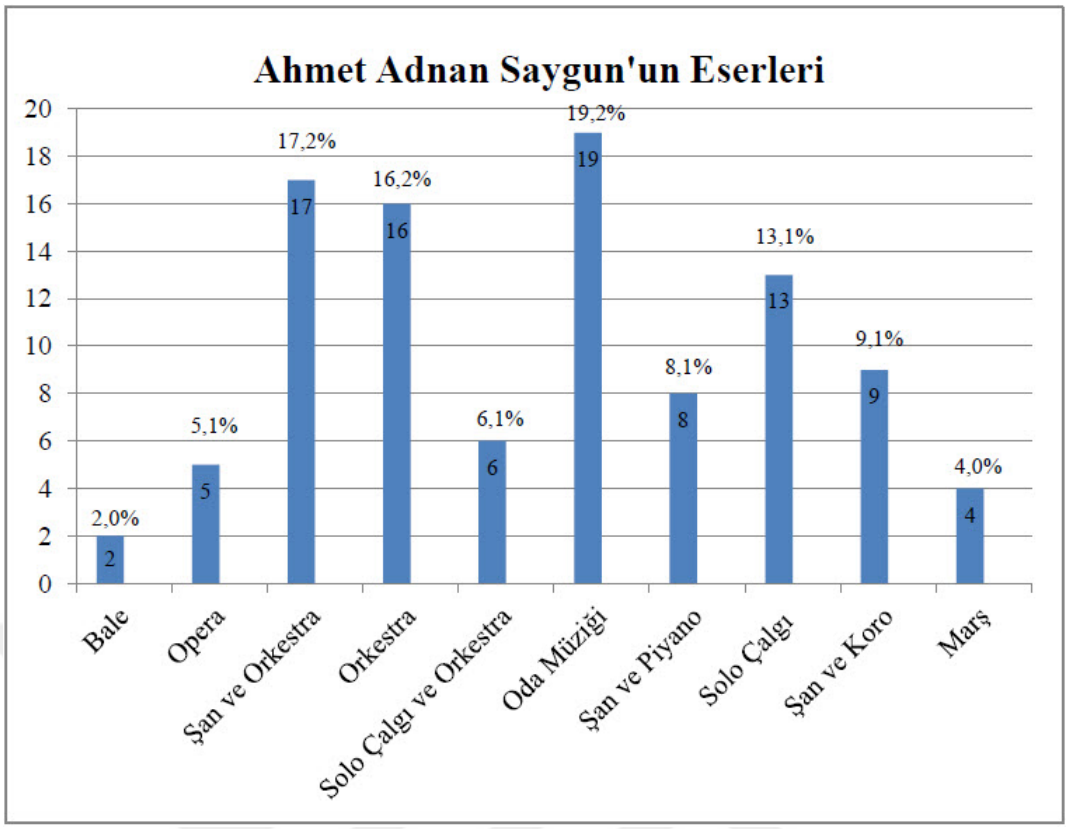
3.4.4 Ahmed Adnan Saygun

Ahmed Adnan Saygun'un tespit edilebilen tüm eserleri türlerine göre sınıflandırıldığında; bale, opera, şan ve orkestra, orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo çalgı, şan ve koro ve marş türlerinde toplamda 99 eseri tespit edilmiştir. Tablo-5 46 ve Şekil-35'teki yüzdelik oranları incelendiğinde, Saygun'un toplam eser sayısına göre, oda müziği türünde 19 eserle %19,2 oranında en fazla oda müziği türünde eserleri olduğu görülmektedir. Ayrıca, 17 eserle %17,2 oranında şan ve orkestra, 16 eserle %16,2 oranında orkestra eseri, 13 eserle %13,1 oranında solo çalgı için, 9 eserle %9,1 oranında şan ve koro için, 8 eserle %8,1 oranında şan ve piyano için, 6 eserle %6,1 oranında solo çalgı ve orkestra için, 5 eserle %5,1 oranında opera eseri, 4 eserle %4,0 oranında marş ve 2 eserle %2,0 oranında en az bale türünde eseri olduğu belirlenmiştir.

Saygun'un türkü çokseslemeleri diğer eserlerine oranla %9,1'lik bir dilimi oluşturan, şan ve koro için yazdığı eserlerinin içinde yer almaktadır.

Ahmed Adnan Saygun'un Eserleri	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Bale	2	1,3	2,0	2,0
Opera	5	3,2	5,1	7,1
Şan ve Orkestra	17	10,9	17,2	24,2
Orkestra	16	10,3	16,2	40,4
Solo Çalgı ve Orkestra	6	3,8	6,1	46,5
Oda Müziği	19	12,2	19,2	65,7
Şan ve Piyano	8	5,1	8,1	73,7
Solo Çalgı	13	8,3	13,1	86,9
Şan ve Koro	9	5,8	9,1	96,0
Marş	4	2,6	4,0	100,0
Total	99	63,5	100,0	-
Missing System	57	36,5	-	-
Total	156	100,0	-	-

Tablo - 5: Ahmed Adnan Saygun'un Eserlerinin Yüzdelik Oranları



Şekil - 35: Ahmed Adnan Saygun'un Eserlerinin Yüzdelik Grafiği

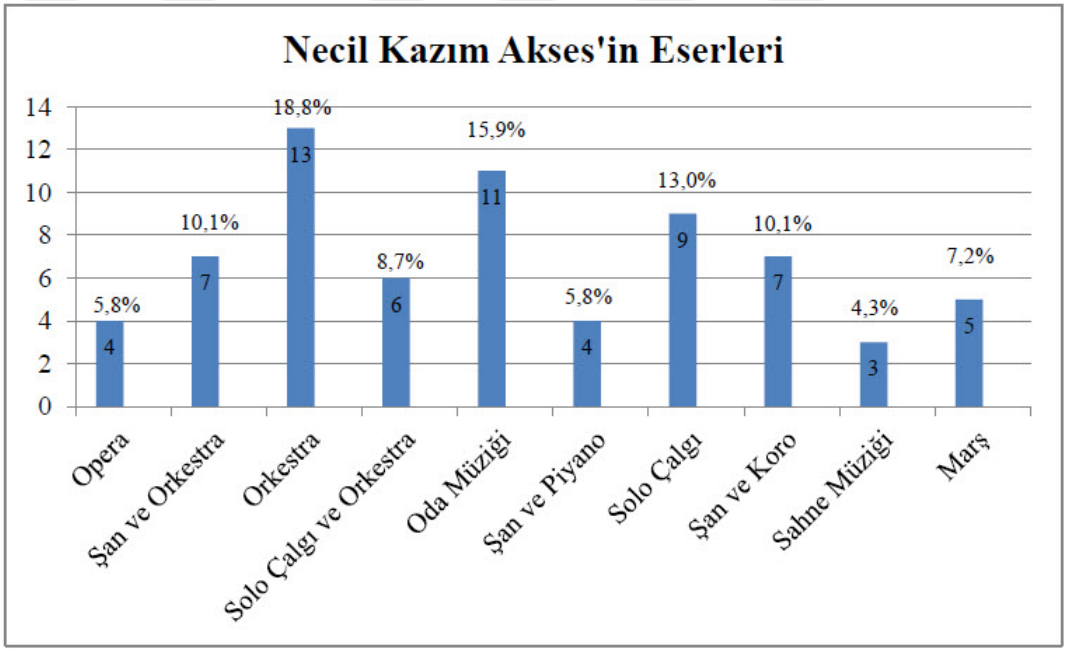
3.4.5 Necil Kazım Akses

Necil Kazım Akses'in tespit edilebilen tüm eserleri türlerine göre sınıflandırıldığında; opera, şan ve orkestra, orkestra, solo çalgı ve orkestra, oda müziği, şan ve piyano, solo çalgı, koro, sahne müziği ve marş türlerinde toplamda 69 eseri tespit edilmiştir. Tablo-6 ve Şekil-36'daki yüzdelik oranlar incelendiğinde, Akses'in toplam eser sayısına göre, 13 eserle %18,8 oranında en fazla orkestra için yazdığı eserleri olduğu görülmektedir. Ayrıca, 11 eserle %15,9 oranında oda müziği, 9 eserle %13,0 oranında solo çalgı için, her birinde 7 eserle ve %10,1 oranında şan ve orkestra ile koro için, 6 eserle %8,7 oranında solo çalgı ve orkestra için, 5 eserle %7,2 oranında marş, 4 eserle %5,8 oranında opera eseri, 3 eserle %4,3 oranında sahne müziği eseri olduğu belirlenmiştir. Akses'in bütün eserleri incelendiğinde, 13 eser ve % 18,8 yüzdelik dilimi ile en çok orkestra için eser yazdığı, buna karşılık 3 eser ve %4,3 yüzdelik dilimi ile en az sahne müziği için yazdığı eserlerinin olduğu saptanmıştır.

Bu araştırmanın odağı olan koro için türkü çokseslemeleri Akses'in 7 eser ve %10,1 yüzdelik dilimini oluşturan koro eserleri içerisinde yer almaktadır.

Necil Kazım Akses'in Eserleri	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
Opera	4	2,6	5,8	5,8
Şan ve Orkestra	7	4,5	10,1	15,9
Orkestra	13	8,3	18,8	34,8
Solo Çalgı ve Orkestra	6	3,8	8,7	43,5
Oda Müziği	11	7,1	15,9	59,4
Şan ve Piyano	4	2,6	5,8	65,2
Solo Çalgı	9	5,8	13,0	78,3
Şan ve Koro	7	4,5	10,1	88,4
Sahne Müziği	3	1,9	4,3	92,8
Marş	5	3,2	7,2	100,0
Total	69	44,2	100,0	-
Missing System	87	55,8	-	-
Total	156	100,0	-	-

Tablo - 6: Necil Kazım Akses'in Eserlerinin Yüzdelik Oranları



Şekil - 36: Necil Kazım Akses'in Eserlerinin Yüzdelik Grafiği

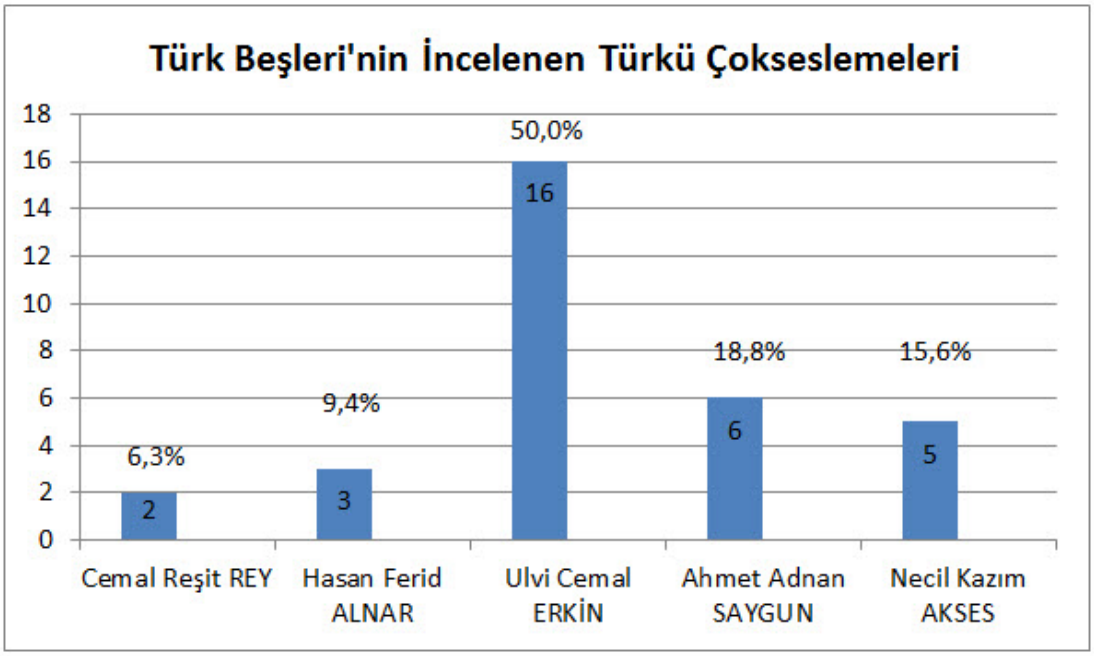
3.4.6 Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri

Bu çalışmada, Türk Beşleri'nin koro düzeninde çokseslemesini yaptığı türkülerden, toplam 32 türkünün armonik anlayış bakımından analizi yapılmıştır. Tablo-7 ve Şekil-37'deki oranlar incelendiğinde, Cemal Reşit Rey'in 2 türkü ile %6,3, Hasan Ferid Alnar'ın 3 türkü ile %9,4, Ulvi Cemal Erkin'in 16 türkü ile %50,0, Ahmed Adnan Saygun'un 6 türkü ile %18,8 ve Necil Kazım Akses'in 5 türkü ile %15,6 oranında türkü çokseslemesi incelenmiştir. Buna göre 16 türkü ve %50,0 oranla en çok Ulvi Cemal Erkin'e ait türkü çokseslemesi, 2 türkü ve

Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri	Eser Sayısı	%
Cemal Reşit Rey	2	6,3
Hasan Ferid Alnar	3	9,4
Ulvi Cemal Erkin	16	50,0
Ahmed Adnan Saygun	6	18,8
Necil Kazım Akses	5	15,6
Toplam	32	100

Tablo - 7: Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri Sayıları ve Oranları

%6,3 oranla en az Cemal Reşit Rey'e ait olan türkü çokseslemesi incelenmiştir.



Şekil - 37: Türk Beşleri'nin Türkü Çokseslemeleri Yüzdelik Grafiği

3.4.7 Cemal Reşit Rey'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi

3.4.7.1 Niksarın Fidanları (Kalenin Bedenleri)

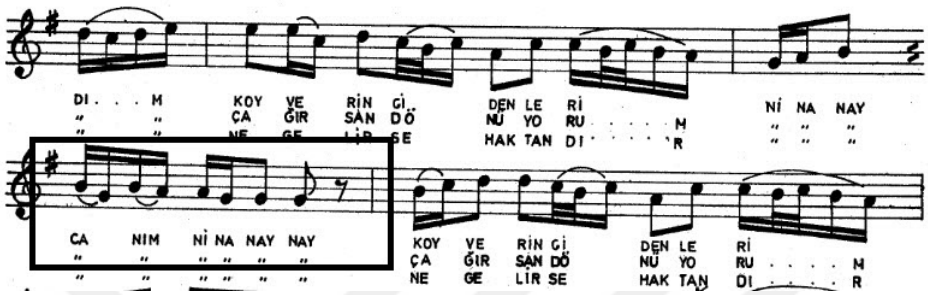
TRT THM repertuvarında 693 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Kalenin Bedenleri" adlı türkü, Tokat-Niksar yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 4/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda değiştirici işaret olarak FA♯ kulanılmış, ezgi akışı içerisinde ise zaman zaman FA♮ değiştirici işareti kullanılmıştır. (Şekil-38)



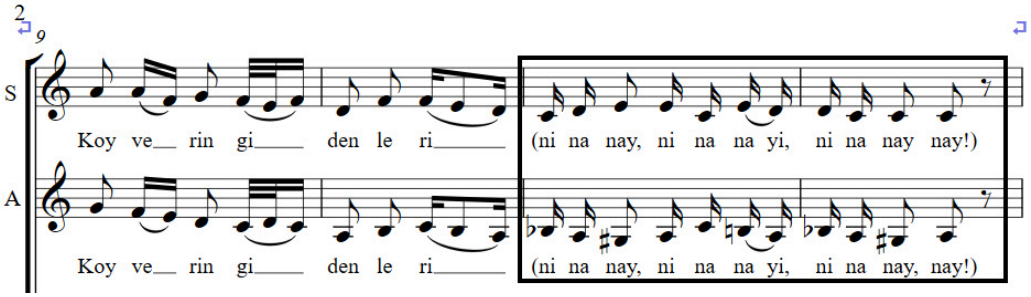
Şekil - 38: Niksarın Fidanları TRT notası.

Rey, soprano, alto, tenor ve bas sesleri için dört sesli olarak çokseslendirdiği türküyü 2/4'lük ölçü birimi ile yazmıştır. Besteci düzenlemesine nakaratta bulunan ezgiyi dört ölçülük bir girişle piyano partisine vermiş ve 5. ölçüden itibaren piyanoya herhangi bir eşlik vermeyerek koroyu ön plana çıkarmıştır. Ana ezgiyi soprano partisine veren besteci, soprano partisinin ses sınırlarını aşmamasını da düşünerek TRT notasında SOL üzeri yazılmış olan türküyü DO üzerine transpoze ederek yazmıştır.

Türkü, söz yönünden incelendiğinde ise Rey'in düzenlemesi ve TRT notasında bulunan sözlerin aynı olduğu fakat tekrarlanan sözlerde ve nakaratlarda küçük değişiklikler yaptığı gözlenmiştir. TRT notasında "Ninanay canım ninanay nay" olarak verilen sözler (Şekil-39), Erkin'in çokseslemesinde "Ninanay, ninanayi, ninanay, nay" şeklinde verilmiştir. (Şekil-40) TRT notasında metronom belirtilmemişken, Rey ise düzenlemesinde metronomu dörtlük notaya 69-72 olarak (M.= ♩= 69-72) vermiştir.



Şekil - 39: Niksarın Fidanları: Örnek - 1a



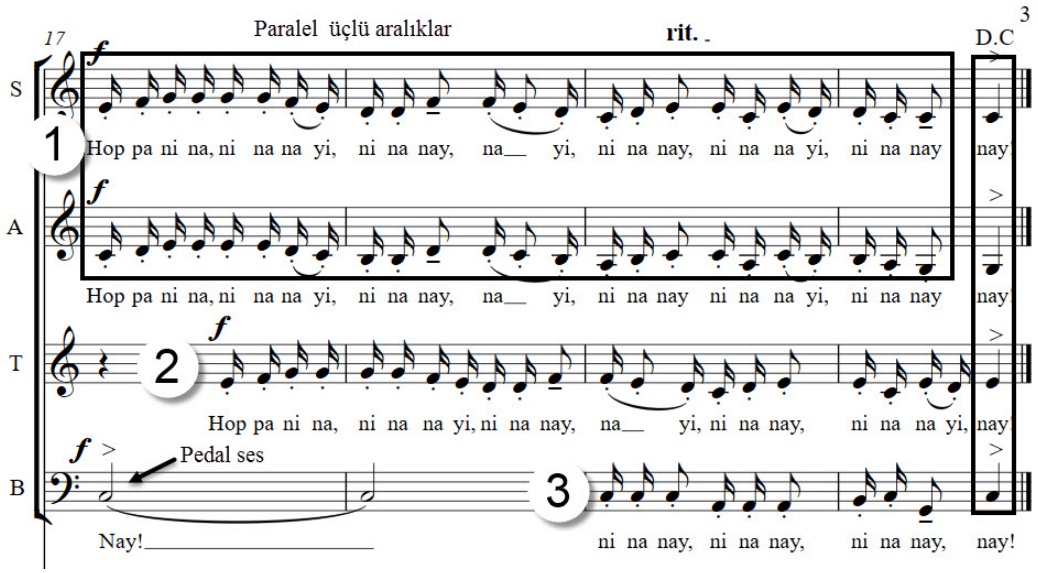
Şekil - 40: Niksarın Fidanları: Örnek - 1b

Rey'in yaptığı çoksesleme, armoni anlayışı bakımından incelendiğinde ise, bestecinin türküyü do majör olarak ele aldığı söylenebilir. Rey, türküyü tonal bir armoni anlayışı ile dikey ve yatay çokseslilik unsurlarını birlikte kullanarak çokseslemiştir. Buna 5. - 8. ölçüler arasındaki dört ölçülük bölümü örnek olarak gösterebiliriz. 5., 6. ve 7. ölçülerde soprano partisindeki ana ezgiye, alto, tenor ve bas partileri karşı ezgiler oluşturacak şekilde ve dikey olarak da uyumlu bir yapıyla eşlik etmektedir. Rey, sopranodaki durağan motifi diğer partilerdeki karşı ezgilerle hareketlendirmiştir. 8. ölçüde ise eşlik partilerindeki bazı sesleri altere ederek (LA♭, MI♭) tonal etkiyi kırmayı denediği söylenebilir. (Şekil-41)



Şekil - 41: Niksarın Fidanları: Örnek - 2

Rey düzenlemesini 5-8. ölçülerdeki yapıya benzer bir şekilde devam ettirmiş fakat, bitirişteki son dört ölçüde kanonik bir yapı kullanmıştır. 17. ve 18. ölçülerde, bas partisinde do sesi pedal olarak tutarken, alto partisi, soprano partisini paralel üçlü aralıkla takip etmiştir. 17. ölçünün ikinci vuruşundan itibaren tenor partisi, soprano partisindeki ezgiyi kanonik yapıyla seslendirmiştir. Rey'in düzenlemesinin, 19. ve 20. ölçülerinde de bas partisi de bu kanonik yapıya katılmıştır. Rey, düzenlemenin en sonunda I. derece akorunu duyurarak düzenlemesini sonlandırmıştır. Rey, düzenlemesindeki bu kanonik bitirişe nüans ekleyerek staccato yazmıştır. Bu sayede son bölüm daha belirgin ve keskin olmuş ve kulakta bıraktığı etki artmıştır. (Şekil-42)



Şekil - 42: Niksarın Fidanları: Örnek - 3

3.4.7.2 Tini Mini Hanım (Şeftali Ağaçları)

TRT THM repertuvarında 580 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Şeftali Ağaçları" adlı türkü, Sinop yöresine aittir. DO kararlı olarak yazılan türkünün donanımında herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 2/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Ayrıca TRT notasında metronom hızı olarak dörtlük notaya 86 (♩= 86) olarak belirlenmiştir. (Şekil-43)



Şekil - 43: Şeftali Ağaçları TRT notası.

Rey, orjinali tek ses için derlenen türküyü, piyano eşlikli olarak, soprano, alto, tenor ve bas sesleri için düzenlemiştir. Rey, TRT notasında DO kararlı yazılan türküyü, kendi çokseslemesinde soprano partisinin ses sınırlarını zorlamamak için bir ses aşağı alarak Sİ kararlı olarak yazmış ve Sİ MAJÖR olarak tasarlamıştır. Rey düzenlemesinde söz, ritim ve ezgi motiflerini hiç değiştirmeden olduğu gibi alarak kullanmıştır.

Cemal Reşit Rey, çokseslemesine türkünün nakaratını oluşturan "Tinimini Hanım" motifini piyanoda duyurarak başlamıştır. (Şekil-44, Şekil-45)

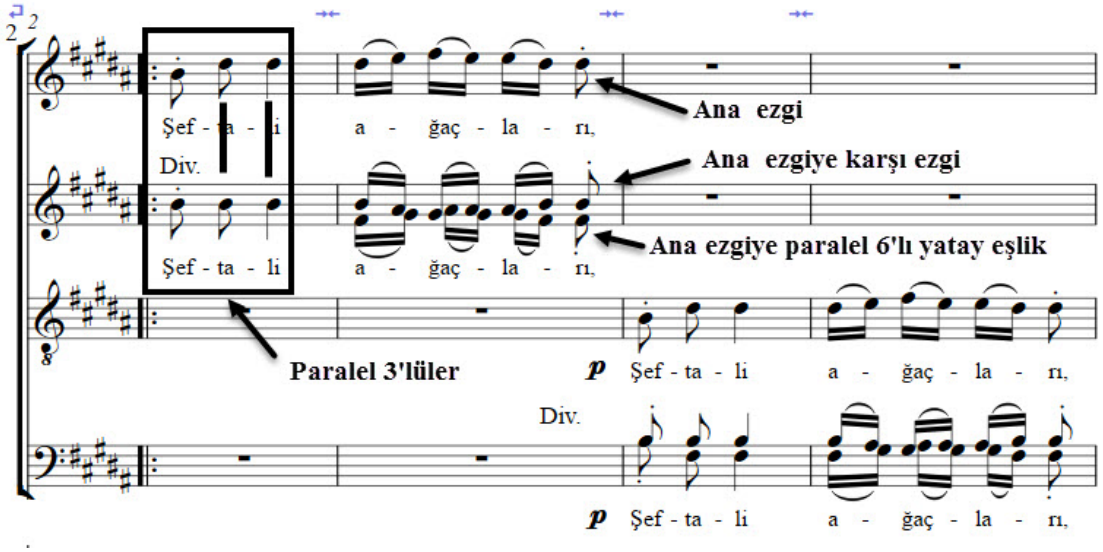


Şekil - 44: Şeftali Ağaçları: Örnek - 1a



Şekil - 45: Şeftali Ağaçları: Örnek - 1b

Rey, türkünün birinci temasını kadın ve erkek seslerine karşılıklı atışma şeklinde düşünerek çokseslemiştir. Alto ve bas partilerini ikiye bölerek divisi olarak yazmıştır. 2. ölçüde alto partisi, sopranodaki ana ezgiye paralel üçlü ile eşlik etmiştir. 3. ölçüde ikiye bölünen altonun alttaki sesi, paralel altılılarla eşlik ederken, üstteki sesi sopranodaki ana ezgiye ters hareketle bir karşı ezgi oluşturmuştur. Dikey olarak bakıldığında ise Sİ MAJÖR tonalitesinin I. derece akorunu duyuran bir yapı bulunmaktadır. Aynı yapı daha sonra tenor ve bas sesler arasında oluşturulmuş, piyanoya ise eşlik verilmemiştir. (Şekil-46)



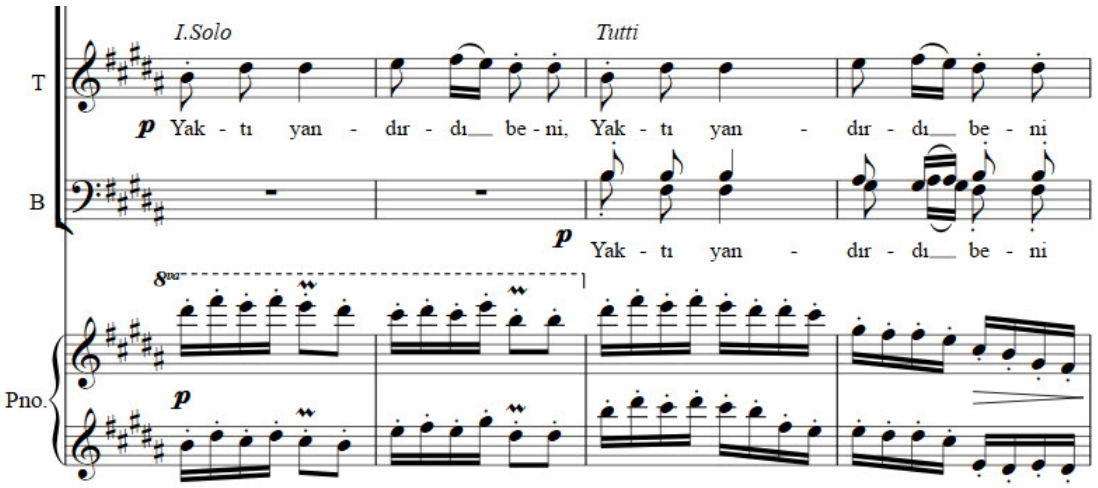
Şekil - 46: Şeftali Ağaçları: Örnek - 2

Bu yapının benzeri bir yapı da 6., 7., 8. ve 9. ölçülerde de mevcuttur. Fakat bu bölümde dikey olarak bakıldığında Sİ MAJÖR tonalitesini hissettirecek akor çeşitliliği göze çarpmaktadır. (Şekil-47)



Şekil - 47: Şeftali Ağaçları: Örnek - 3

10. ve 11. ölçülerde ana ezgiyi tenor partisi seslendirirken, piyano da düzenlemenin ilk ölçüsünde kullanılan motifin varyasyonlarıyla eşlik etmektedir. 12. ve 13. ölçülerde tenor ana ezgiyi söylerken bas partisi divise olarak eşlik etmektedir. Rey, burada da yatay olarak paralel 6'lıları ve dikey olarak da akor yapılarını net bir şekilde kullanmıştır. Piyano ise, ilk ölçüdeki motifi geliştirerek eşliğe devam etmiştir. Burada piyanonun motifi işlemesi, ana ezgideki monotonluğu kırmış ve düzenlemeye melodik bir zenginlik katmıştır. (Şekil-48)



Şekil - 48: Şeftali Ağaçları: Örnek - 4

18 - 21. ölçüler arasında ise an ezgiyi soprano partisi ile piyanonun sağ el partisine veren Rey, alto, tenor, bas ve piyanonun sağ el partisinde Sİ MAJÖR I. derece akorunu oluşturan Sİ-RE-FA seslerini duyurmuştur. Özellikle piyanonun sol el partisi bir bakıma Sİ MAJÖR akorunu pedal olarak duyurmaktadır. (Şekil-49)



Şekil - 49: Şeftali Ağaçları: Örnek - 5

Rey, 22 - 25. ölçülerde de bas partisinin kontrpuantik eşliğinde ana ezgiyi tenor partisine vermiştir. Piyano ise tenor partisinin 22. ve 23. ölçülerindeki temayı onaltılık notalarla çeşitleyerek eşlik etmiştir. Rey, bu bölümden sonra düzenlemesini Sİ MAJÖR tonik akoru yerine VI. derece akoru ile bitirerek bitiş hissini zayıflatmayı tercih etmiştir.

Rey, armonik anlayış bakımından yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını birlikte kullandığı düzenlemesinde, türkünün her temasını farklı bir biçimde çokseslemeyi düşünmüş, türkünün içinden aldığı motif örneklerini işleyerek piyano eşliği oluşturmuş ve TRT notasında bulunmayan nüans işaretleri ekleyerek melodiyi zenginleştirmiştir.

3.4.8 Hasan Ferid Alnar'ın Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi

3.4.8.1 Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum

TRT THM repertuvarında 691 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum" adlı türkü, Adıyaman yöresine aittir. Donanımda değiştirici işaret olarak Sİ♭[2] kulanılmış, ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işareti kullanılan türkü, LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 4/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-50)



Şekil - 50: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum TRT notası.

Alnar, tek ses için derlenmiş olan türküyü soprano, alto, tenor ve bas sesleri için dört sesli olarak çokseslemiştir. Bestecinin bu düzenlemesi Devlet Konservatuvarı Yayınları No.15 olarak 1959 yılında Ankara'da yayımlanmıştır. Alnar, TRT notasında 4/4'lük ölçü

biriminde yazılmış olan türküyü 2/4'lük ölçü birimi ile yazmış ve soprano partisinin ses sınırlarını da düşünerek bir ses aşağı alarak SOL kararlı olarak yazmıştır. Besteci, TRT notasında donanıma yazılmış olan Si♭[2] değiştirici işareti kullanmamıştır. Ayrıca TRT notasında metronom belirtilmemişken Alnar düzenlemesinde beş ayrı metronom hızı belirlemiştir. Bunlar sırasıyla ilk ölçüden itibaren ♩= 80, 10. ölçüden 19. ölçüye kadar ♩= 88, 19. ölçüden 27. ölçüye kadar ♩= 96, 27. ölçüden 37. ölçüye kadar ♩= 104 ve 37. ölçüden düzenlemenin sonuna kadar da ♩= 112, olarak belirlenmiştir. Diğer bir fark Alnarın tenor partisinde kullandığı anahtardır. SOL ve DO anahtarlarını birleştirerek kendine has bir anahtar oluşturmuştur. (Şekil-51)



Şekil - 51: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 1

Türkü söz yönünden incelendiğinde ise Alnar'ın düzenlemesi ve TRT notasında bulunan sözlerin küçük değişiklikler dışında aynı olduğu gözlenmiştir. Örnek olarak TRT notasında "Ah ilen vah ilen günüm geçirdim" sözleri Erkin'in düzenlemesinde "Ah ile vah ile günüm geçirdim" şeklinde yazmıştır. (Şekil-52, Şekil-53). Ayrıca TRT notasında "Kaleden kaleye taş ben olaydım, elâ göz üstüne kaş ben olaydım, yalınız kalana eş ben olaydım sözlerini Alnar, Kaleden kaleye kuş ben olaydım, yarimin bastığı taş ben olaydım, elâ göz üstüne kaş ben olaydım" şeklinde farklı yazmıştır.



Şekil - 52: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 2a

Düzenlemeyi armoni anlayışı bakımından incelediğimizde ise, Alnar, türkünün dizi seslerini kullanarak modal akorlar oluşturmuştur. Buna örnek olarak 10. ölçüde bas ve tenor



Şekil - 53: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 2b

partilerindeki RE-SOL ile alto ve soprano partilerindeki DO-FA dörtlü aralıklardan oluşan akor gösterilebilir. (Şekil-54)



Şekil - 54: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 3

Alnar, çokselemesinde dikey çokseslilik unsurlarının yanı sıra, yatay çokseslilik unsurlarını da kullanmıştır. Yatay çoksesleme unsurlarını kullanırken türkünün dizinden esinlenerek ve hüseyni makam dizisini hatırlatıcı karşı ezgiler kullanmaya özen göstermiştir. Ayrıca türkünün ana ezgisindeki melodi motiflerini başka ses alanlarına taşıyarak oluşturduğu karşı ezgiler yatay çokseslilik unsurlarından biridir. Buna örnek 23-25. ölçülerdeki alto ve tenor partilerindeki karşı ezgiler gösterilebilir. (Şekil-55)



Şekil - 55: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 4

Düzenlemenin sonunda ise SOL ve RE seslerinde oluşan bir pedal ile düzenlemeyi sonlandırmıştır. Bu iki ses, hüseyni makam dizisinin bir ses aşağı göçürülmüş karar sesi ve güçlüsüdür. Normalde hüseyni makam dizisinin karar sesi LA, güçlüsü ise Mİ sesidir. Alnar türkünün ana ezgisini sopranonun ses sınırlarını aşmaması için bir ses aşağı aldığından düzenlemede karar ses SOL, güçlü ise RE sesleridir. Alnar'ın bu bitirişle, makamsal unsurları gözeten bir armoni anlayışıyla türküyü çokseslediği söylenebilir. (Şekil-56)



Şekil - 56: Kaleden Kaleye Şahin Uçurdum: Örnek - 5

3.4.8.2 Tevenkte Üzüm Kara

TRT THM repertuvarında 314 repertuvar numarasıyla kayıt altına alın "Tevekte Üzüm Kara" adlı türkü, Sivas-Zara yöresine aittir. Donanımda değiştirici işaret olarak Si♭[2] kullanılmış, ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işareti kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 2/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Türkünün TRT notasında metronom hızı ♩= 83 olarak belirlenmiştir. (Şekil-57)



Şekil - 57: Tevekte Üzüm Kara TRT notası.

Alnar, tek ses için derlenmiş olan türküyü soprano, alto ve tenor partileri için üç sesli koro için düzenlemiştir. Alnar'ın düzenlemesinde göze çarpan ilk detay türkünün ismini "Tevenkte Üzüm Kara" olarak vermesidir. TRT notasında ise türkünün adı "Tevekte Üzüm Kara"

olarak verilmiştir. Tevek, özellikle Sivas ve Malatya yörelerinde üzüm yaprağının veya dalının yerel adıdır. Fakat Alnar bu kelimeyi "Tevenk" olarak almıştır. Besteci, TRT notasında LA kararlı yazılan türküyü soprano partisinin ses sınırlarını zorlamamak için FA kararlı olarak yazmış, donanımdaki Sİ♭^{2} değiştirici işaretini kullanmamıştır. Donanımda değiştirici işaret kullanmayan Alnar, FA MİNÖR tonunun değiştirici işaretleri olan Sİ♭, Mİ♭ ve LA♭'ü türkünün içerisinde kullanmıştır. Ayrıca besteci, türküyü TRT notasındaki gibi 2/4'lük ölçü biriminde yazmış fakat metronom hızını ♩= 72 olarak belirlemiştir. Bu düzenlemesinde de tenor partisini SOL ve DO anahtarlarından oluşan kendine özgü bir anahtarla yazmayı tercih etmiştir. (Şekil-58)



Şekil - 58: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 1

Düzenleme söz yönünden incelendiğinde ise küçük farklılıklar dışında Alnar'ın TRT notasındaki sözlerle aynı sözleri kullandığı söylenebilir. Farklılığa örnek olarak TRT notasında "Salkımı düzün kara" olarak verilen sözlerin, Alnar'ın düzenlemesinde "Salkımı üzüm kara" olarak görülmektedir. (Şekil-59, Şekil-60)



Şekil - 59: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 2a



Şekil - 60: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 2b

Alnar, düzenlemeye ana ezgiden aldığı bir temayı kullanarak başlamıştır. Alto partisine okuttuğu bu temaya tenor partisinde oluşturduğu sade bir karşı ezgi ekleyerek bir giriş oluşturmuştur. Tenor partisindeki bu karşı ezgi aynı zamanda FA MİNÖR tonalitesini de hissettirmektedir. (Şekil-61, Şekil-62)

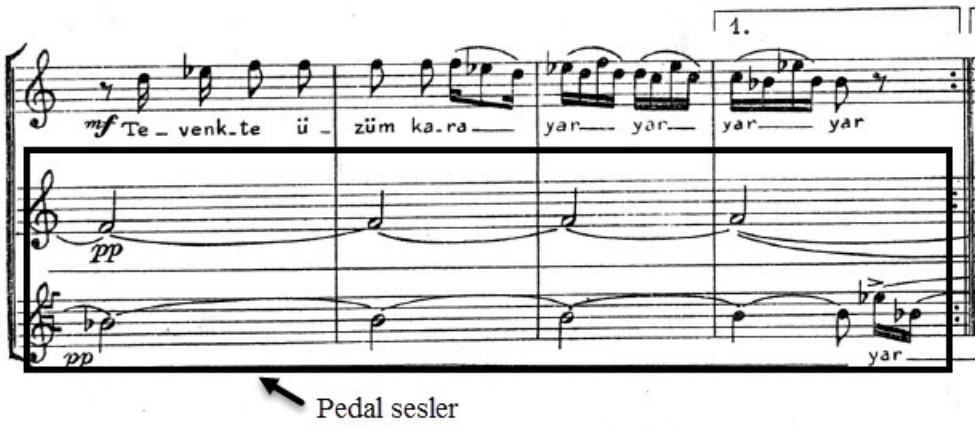


Şekil - 61: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 3a



Şekil - 62: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 3b

5-9. ölçüler arasında ana ezgi soprano partisine geçmiş tenorda Si♭, ve altoda FA sesleriyle pedal ses tutmaktadır. (Şekil-63)



Şekil - 63: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 4

10. ölçüden itibaren başlangıçta duyulan FA MİNÖR tonalitesi yerini dörtlü ve ikili aralıklardan oluşan akorlarla modal bir etkiye bırakmaktadır. Ayrıca, soprano partisindeki ana ezgiye, alto ve tenorda karşı ezgiler görülmektedir. Alnar, bu karşı ezgileri yine türkünün temalarından alarak oluşturmuştur. (Şekil-64)



Şekil - 64: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 5

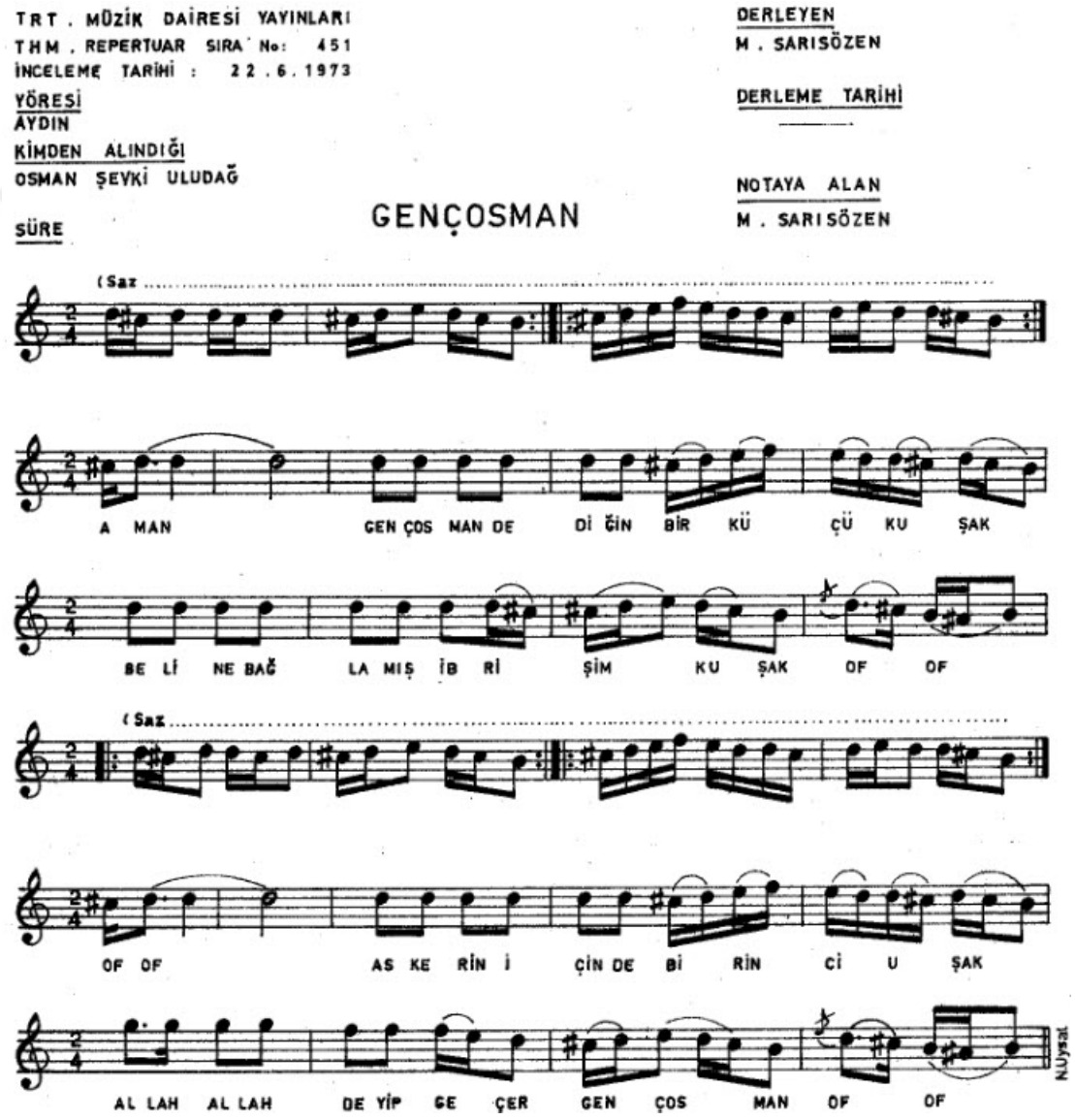
Alnar, düzenlemesinin son bölümünde de kanonik bir yapı kullanarak yalın bir polifoni elde etmiştir. Bitirişte ise tenorda ve sopranoda FA sesi, altoda ise DO seslerinden oluşan modal bir akor yapısı kullanmıştır. (Şekil-65)



Şekil - 65: Tevekte Üzüm Kara: Örnek - 6

3.4.8.3 Genç Osman

TRT THM repertuvarında 451 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan “Genç Osman” adlı türkü, Aydın yöresine aittir. Donanımda değiştirici işaret kullanılmamış fakat ezgi akışı içinde DO♯ değiştirici işareti kullanılan türkü, Sİ kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 2/4’lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-66)



Şekil - 66: Genç Osman TRT notası.

Besteci düzenlemesini büyük oranda TRT notasıyla aynı şekilde ele almıştır. Bununla birlikte söz yönünden bazı küçük farklılıklar görülmektedir. Buna örnek olarak TRT notasında "Genç Osman dediğin bir küçük uşak" verilen sözler, Alnar'ın düzenlemesinde "Genç Osman dediğin bir ince uşak" olarak verilmiştir.

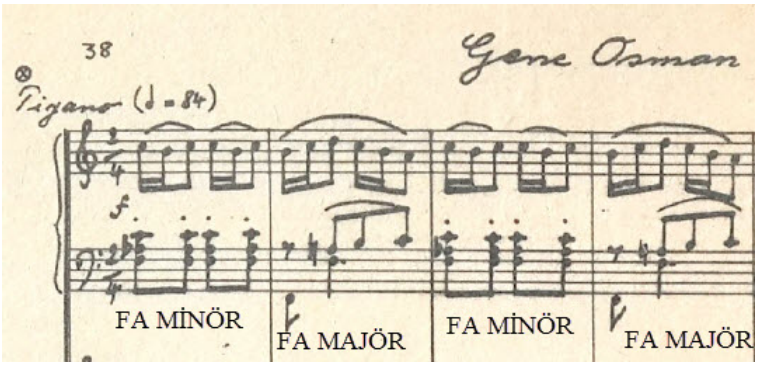
Alnar, tek ses için derlenmiş olan türküyü 1963'te piyano eşlikli olarak soprano, alto, tenor ve bas sesleri için dört sesli olarak çokseslemiş ve ana melodiyi soprano partisine vermiştir. Alnar, tenor partisinde yine SOL ve DO anahtarlarının birleşiminden oluşturduğu anahtarı kullanmıştır (Şekil-67). Besteci 2/4'lük ölçü birimi ile yazdığı düzenlemesinin metronom hızını ♩= 84 olarak belirlemiştir. Alnar, TRT notasında saz olarak verilen bölümü piyano partisine vererek ve türküyü bir ses aşağı alarak çokseslemesine başlamıştır. Donanımda değiştirici işaret kullanmayan besteci ezgi akışı içerisinde ana melodide Mİ♭ ve SOL♯ değiştirici işaretlerini kullanmıştır.



Şekil - 67: Genç Osman: Örnek - 1

Düzenleme armonik anlayış bakımından incelendiğinde ilk dikkat çeken ayrıntının Ro-

mantik dönem bestecilerinde görülen minör ve major akorların art arda kullanılmasının olduğu söylenebilir. Alnar, çokseslemesinin ilk dört ölçüsünde FA MİNÖR ve FA MAJÖR akorları birbiri ardına kullanarak farklı bir etki yaratmıştır. (Şekil-68)



Şekil - 68: Genç Osman: Örnek - 2

Alnar düzenlemesinde daha çok dikey çoksesleme anlayışını ön planda tutmuş, türküyü tonal ve modal akorlar kullanarak çokseslemiştir. 13-17. ölçüler arasında kalan bölüm incelendiğinde Alnar'ın akorları oluştururken tonal ve modal etkileri birlikte kullanmaktan çekinmediği söylenebilir. (Şekil-69)



Şekil - 69: Genç Osman: Örnek - 3

3.4.9 Ulvi Cemal Erkin'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi

3.4.9.1 Altı Türkü (Karışık Koro İçin)

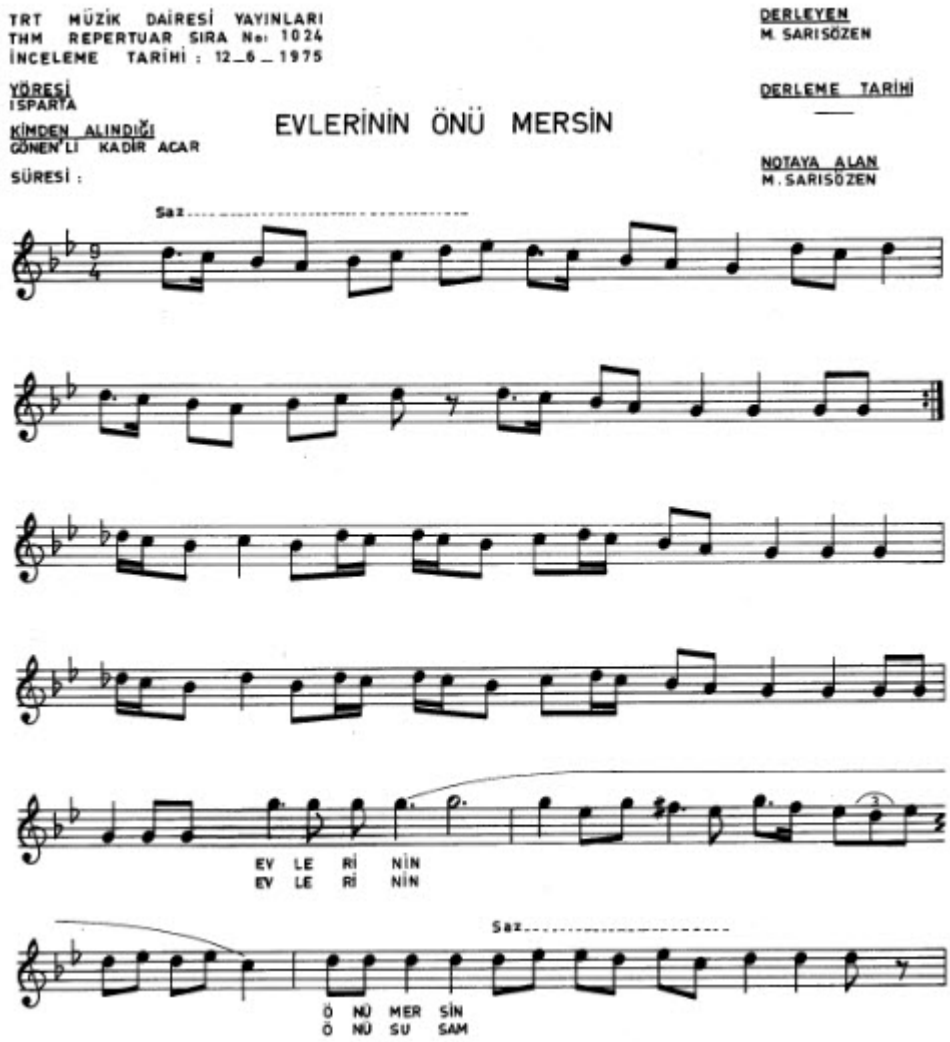
Erkin'in 1945 yılında çokseslemesini yaptığı altı türkülük kitapçık, Devlet Konservatuvarı Yayınları No.6 olarak 1955 yılında Ankara'da yayınlanmıştır. Türkülerin sıralaması aşağıda belirtildiği gibidir. Aşağıdaki listede bestecinin türküleri çokseslediği tarihler de belirtilmiştir.[142] Düzenlemelerin yer aldığı kitapçık 'Milli Kütüphane'den temin edilmiş ve ekler kısmında orjinal basımı verilmiştir.

1. Evlerinin Önü Mersin (Ankara, 15.3.1945)
2. Ferahi (Ankara, 14.2.1945)
3. Sen Kimin Canısın (Ankara, 12.4.1945)
4. Su Gelir Ark Uyanır (12.4.1945)
5. Keklik Türküsü (23.4.1945)
6. Yenge Kızın Bir Tane (25.4.1945)

[142]Çokseslemelerin yapıldığı tarihler kitapçıktaki her türkü çokseslemesinin altında besteci tarafından verilmiştir.

3.4.9.1.1 Evlerinin Önü Mersin

TRT THM repertuvarında 1024 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan “Evlerinin Önü Mersin” adlı türkü, Isparta yöresine aittir. Donanımda değiştirici işaret olarak Si♭, ve Mi♭, kulanılmış, ezgi akışı içerisinde ise Re♭, ve Fa♯, değiştirici işaretleri bulunmaktadır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün karma bir usul desenine (9/4 ve 7/4) sahip olduğu gözlemlenmiştir. (Şekil-70)



Şekil - 70: Evlerinin Önü Mersin TRT notası.

Erkin düzenlemesinde, TRT repertuvarında bulunan notanın orjinal şekline bağlı kalmıştır. Türkü söz yönünden incelendiğinde ise Erkin’in düzenlemesi ve TRT notasında bulunan sözlerin aynı olduğu gözlemlenmiştir. TRT notasında ilk dört ölçüde sözler girmeden önce bir saz bölümü bulunmaktadır. Ancak Erkin, bu saz bölümünü düzenlemesinin sonuna ekleyerek, düzenlemeye söz bölümüyle başlamıştır. Erkin, türkünün saz bölümlerini “oy”, “la”, “hay dah da” ve “hey amman” gibi sözcüklerle melodik olarak seslendirilmesini tercih

etmiştir.

Erkin'in düzenlemesi armonik anlayış bakımından incelendiğinde, türkünün ana melodisini tenor partisine verdiği, türkünün TRT notasında bulunan saz bölümlerini ise diğer partilerde duyurduğu gözlemlenmiştir. Buna örnek olarak 3. ölçüde soprano ve alto partilerinde türkünün saz bölümlerinin kullanılışını göstermek mümkündür. (Şekil-71 ve Şekil-72)



Şekil - 71: Evlerinin Önü Mersin TRT: Örnek -1a.



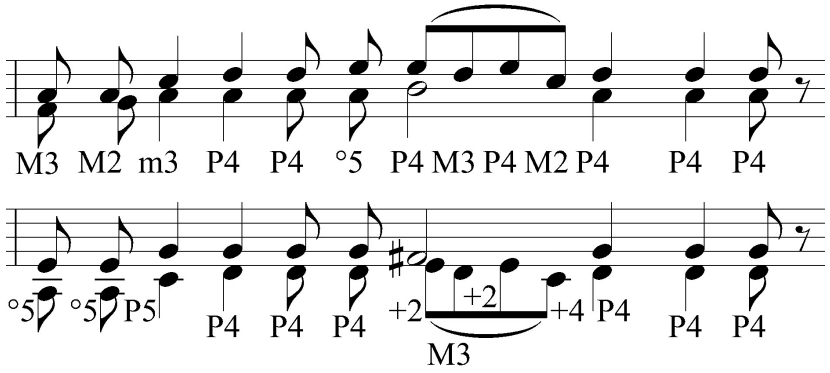
Şekil - 72: Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 1b

Ayrıca Erkin, çokseslemesinde tenor partisindeki ana melodiye kendine özgü olan karşı ezgiler de kullanmıştır. Bu yapıya 19. ve 20. ölçülerdeki soprano partisinde bulunan karşı ezgiler örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-73)



Şekil - 73: Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 2

Erkin, düzenlemesinde çoksesleme yöntemi olarak; yatay çoksesleme ve dikey çoksesleme yöntemlerini kullandığı gözlemlenmiştir. Yatay çoksesleme yaptığı bölümlerde, paralel bir hareketle 2'li, 3'lü, 4'lü ve 5'li aralıkları kullanarak bir yatay çokseslilik oluşturmuştur. Buna 3. ve 10. ölçüler örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-74)



Şekil - 74: Evlerinin Önü Mersin:Örnek - 3

Erkin'in çokseslemesi akor yönünden incelendiğinde, ağırlıklı olarak 2'li, 4'lü, ve 5'li aralıklardan oluşan akor kurulumlarını görmek mümkündür. Bu akor yapıları empresyonist müzik akımında sıklıkla kullanılan akor yapıları olmakla birlikte, Türk müziği çokseslemelerinde de bulunmaktadır. Erkin'in aldığı kompozisyon eğitimi ve etkilendiği empresyonist akımın da katkısıyla yeni akor kurulumları ve tınılar aramayı tercih etmiştir. Bu sayede kendine özgü bir akor kurulumu kullanmayı tercih ettiği söylenebilir. Bu türden akor yapılarına,

türkü düzenlemesinde sıklıkla yer vermiş ve tonaliteyi kırmayı denemiştir. Bu akor yapısına 6., 11. ve 13. ölçüler örnek olarak gösterilebilir. 6. ölçüde sesler dikey olarak düşünüldüğünde; bas partisi RE - LA♭, eksik beşli, alto partisi DO - FA♯, artık dörtlü ve soprano partisi DO - RE büyük ikili aralıklarla birlikte seslendirilerek özgün bir tını elde edilmiştir. (Şekil-75)



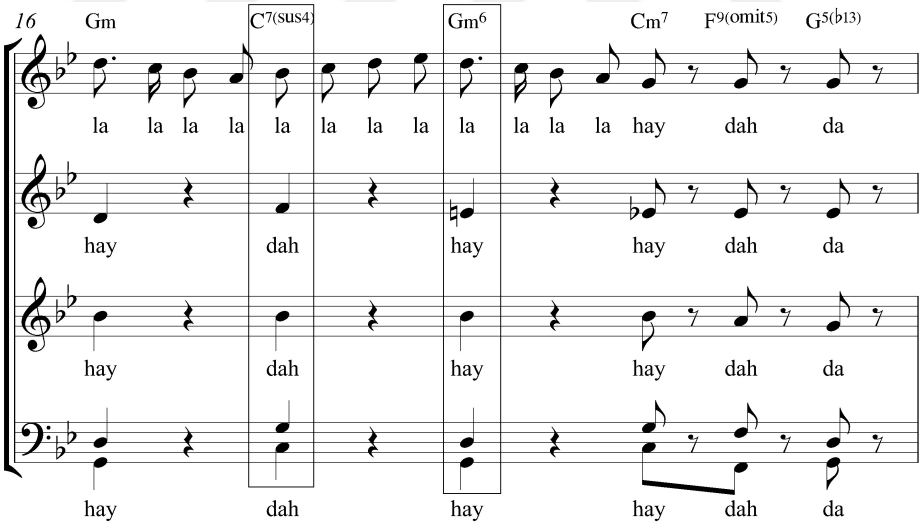
Şekil - 75: Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 4

Erkin, çokseslemesinde zaman zaman tonal etki yaratacak üçlüsel akorlara da yer vermekten kaçınmamıştır. Nihavend makam dizisinin, tampere sistemdeki sol minör dizisine uygunluk göstermesi Erkin'in düzenlemede bu tür tonal akorlar kullanmasını kolaylaştırmıştır. Buna türden akor yapısına 7., 12., ve 14. ölçülerde kullandığı sol minör tonik akoru örnek olarak gösterilebilir. Bu akorun devamında ise sol minör tonunda I-IV-V-I (tam kadans) bağlantısını taklit eden bir yapı dikkat çekmektedir. Fakat Erkin, bu tonal yapının etkisini yedili, artık beşli ve eklenmiş on birli akorlar kullanarak ve ölçü sonunda yalnızca sol sesini duyurarak kırmıştır. (Şekil-76)



Şekil - 76: Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 5

Erkin, düzenlemesinde bölünmüş üçlü akor ve eklenmiş sesli akorlar yapıları da kullanmıştır. Buna örnek olarak 16. ölçüdeki C7 akoruna bir dörtlü aralık ekleyerek oluşturduğu akor ve Gm akoruna dizinin 6. sesini ekleyerek oluşturduğu ek altılı akor gösterilebilir. (Şekil-77)

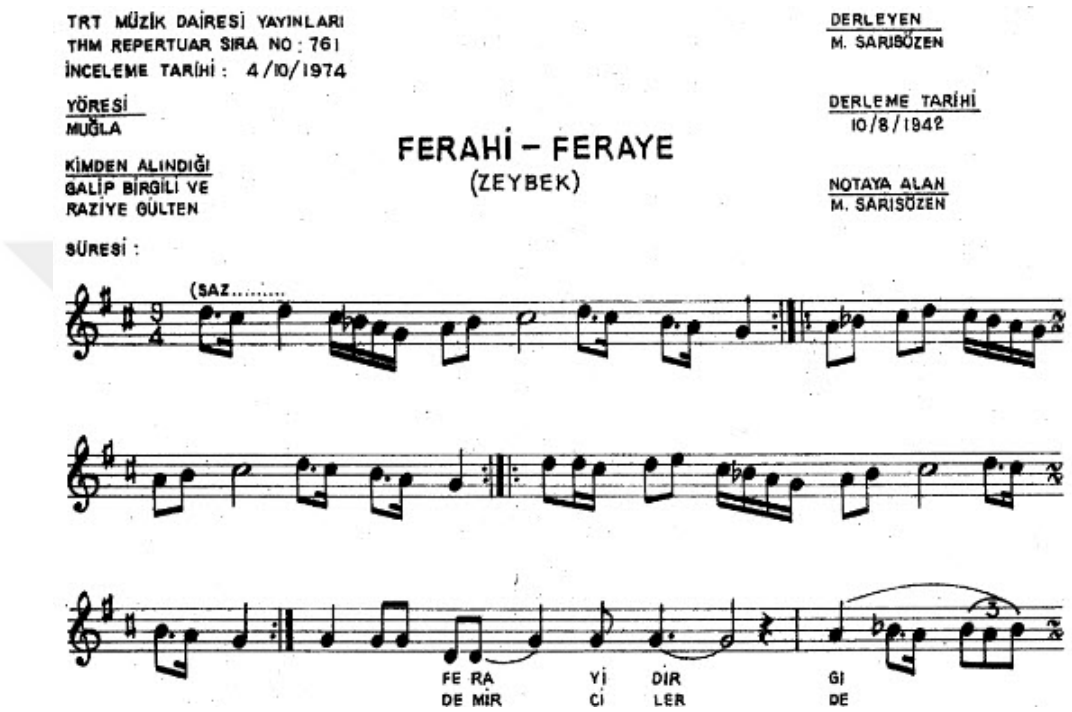


Şekil - 77: Evlerinin Önü Mersin: Örnek - 6

Erkin'in çokseslemesini yaptığı "Evlerinin Önü Mersin" türküsü armoni anlayışı bakımından genel olarak değerlendirildiğinde; bestecinin herhangi bir çoksesleme yöntemine bağlı kalmadan yatay ve dikey çoksesleme unsurlarını birlikte kullandığını, dörtlü akor, yedili akor, dokuzlu akor, on birli akor gibi akor kurulumlarının yanında, ikili, dörtlü ve beşli aralıkların üst üste gelmesiyle oluşan akor yapılarını kullanarak kendine özgü bir armoni anlayışı yansıttığı söylenebilir.

3.4.9.1.2 Ferahi

TRT THM repertuvarında 761 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Ferahi-Feraye" adlı zeybek türündeki türkü, Muğla yöresine aittir. Donanım bakımından incelendiğinde ise, donanıma FA♯ ve DO♯ konulduğu, ezginin içerisinde ise Sİ♭ ve Mİ♭ kullanılan türkünün SOL kararlı olarak yazıldığı tespit edilmiştir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 9/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-78)



Şekil - 78: Ferahi-Feraye TRT notası.

Erkin, türküyü soprano, alto, tenor ve bas seslerinden oluşan karma koro için düzenlemiş ve ana melodiyi soprano partisine vermiştir. Besteci, düzenlemesinde TRT repertuvarında bulunan orjinal notadaki melodik yapıya bağlı kalmıştır. Erkin 9/4'lük ölçü birimini 4/4 + 2/4 + 3/4 şeklinde bölümlendirerek kullanmıştır. Donanımdaki değiştirici işaretleri ise TRT notasındakinin tersine, donanımda Sİ♭ ve Mİ♭, ezgi içerisinde ise FA♯ ve DO♯ kullanmıştır.

Türkü söz yönünden incelendiğinde ise Erkin'in düzenlemesi ve TRT notasında bulunan sözlerin aynı olduğu fakat bazı kelimelerin farklı yazıldığı tespit edilmiştir. Örnek olarak yöresel ağız özelliklerinden kaynaklanan ve TRT notasında "Ferayidir gızın adı" sözlerini Erkin, düzenlemesinde "Ferayedir kızın adı" şeklinde yazmıştır. Bunun sebebi harf devriminden sonra, dönemin siyasi ideolojisinin Türkçeyi sadeleştirme çalışmalarına bağlanabilir. Çünkü Türk Beşleri, genel yapı olarak Atatürk'ün bütün devrimlerine kendi alanlarında destek vermişlerdir. Aynı şekilde Erkin TRT notasında bulunan sözlerdeki ulamaları da

kullanmamıştır. Örnek olarak TRT notasında "Se-vip se-vip ay-rıl-ma-sı gü-co-lur" sözlerini Erkin, "Se-vip se-vip te ay-rıl-ma-sı güç o-lur" şeklinde yazmıştır.

TRT notasında ilk dört ölçüde sözler girmeden önce bir saz bölümü bulunmaktadır. Ancak Erkin, bu saz bölümünü düzenlemesinde kullanmamış ve söz kısmı ile düzenlemeye başlamıştır.

Erkin'in, "Ferahi-Feraye" adlı türküyü çokseslemedeki armoni anlayışı incelendiğinde, diğer türkü düzenlemelerine benzer bir şekilde, herhangi bir çoksesleme yöntemi ile sınırlamadan yatay ve dikey olarak kendine özgü ve özgür bir armoni anlayışı sergilediğini söylemek mümkündür. Erkin'in düzenlemesindeki yatay çokseslilik unsurları incelendiğinde, türkünün TRT notasında bulunan saz kısımlarını eşlik konumunda kalan partilere dağıttığı gözlenmiştir. Buna örnek olarak düzenlemenin tenor partisinin 2. ölçüsünün sonundan başlayıp 3. ölçünün başlangıcında devam eden "of of aman hey" sözlerinin yer aldığı bölümü gösterebiliriz. Bu bölüm TRT notasında saz olarak belirtilmiştir. (Şekil-79, Şekil-80)



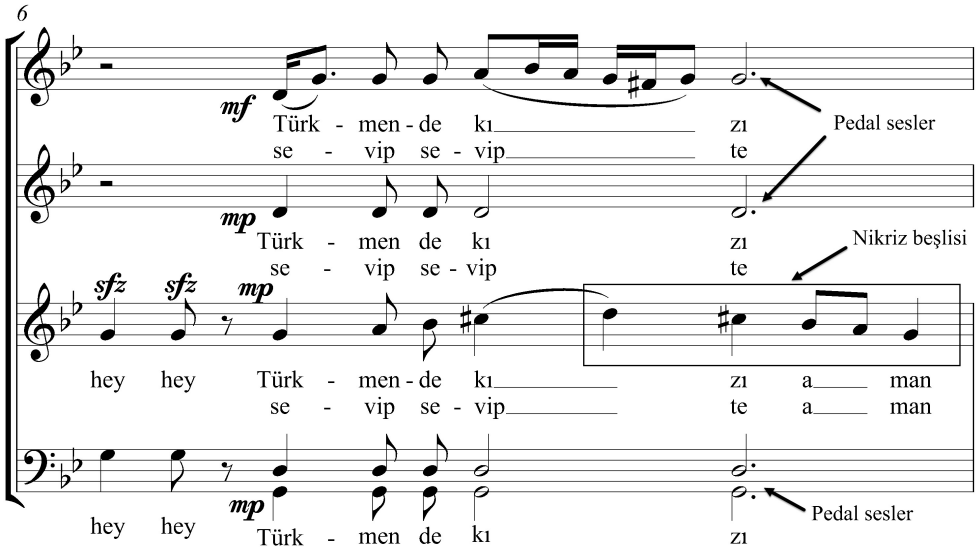
Şekil - 79: Ferahi-Feraye:Örnek - 1a



Şekil - 80: Ferahi: Örnek - 1b

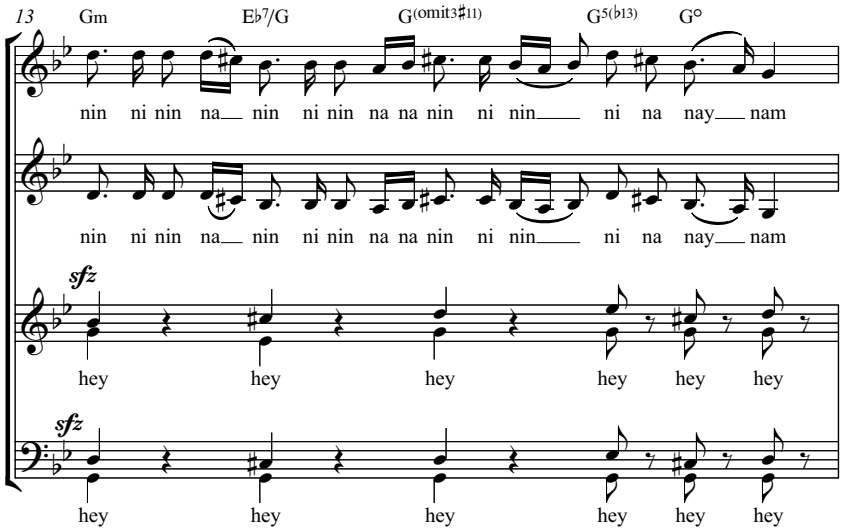
Erkin, ana melodiye karşı ezgi olarak Nikriz beşlisini inici olarak aynen kullanmıştır. Buna 6. ölçüdeki tenor partisi örnek olarak gösterilebilir. Bu ölçüde Soprano partisi karar ses olan SOL sesinde (rast perdesinde) tam karar yaparken, tenor partisi Nikriz beşlisini

duyurarak inici bir seyirle sol sesinde tam karar yapmıştır. Bu yatay harekete karşılık bas ve alto partileri Nikriz makam dizisinin karar sesi olan SOL ve güçlüsü olan RE seslerinde ikilik notalarla pedal sesler oluşturmuştur. (Şekil-81)



Şekil - 81: Ferahi: Örnek - 2

Erkin, bu düzenlemesinde de ezgi akışı içerisinde tonal etki bırakan akor beşli, yedili, dokuzlu, on birli ve on üçlü akor yapılarını kullanmıştır. Buna örnek olarak 13. ve 14. ölçülerdeki akor yapılarını göstermek mümkündür. (Şekil-82)



Şekil - 82: Ferahi: Örnek - 3

3.4.9.1.3 Sen Kimin Canısın (Fincanı Taştan Oyarlar)

TRT THM repertuvarında 315 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Fincanı Taştan Oyarlar" adlı türkü, Sivas yöresine aittir. Donanım bakımından incelendiğinde ise, donanıma Sİ♭ konulduğu, ezginin içerisinde ise DO♯^{2} kullanılan türkünün LA kararlı olarak yazıldığı tespit edilmiştir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 5/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-83)



Şekil - 83: Fincanı Taştan Oyarlar türküsü TRT notası.

Erkin, soprano, alto, tenor ve bas seslerden oluşan karma koro için düzenlediği türküyü TRT notasındaki orjinal haline bağlı kalarak çokseslemiştir. TRT notasında türkünün ismi "Fincanı Taştan Oyarlar" olarak verilmişken, Erkin türkünün ismini "Sen Kimin Canısın" olarak vermiştir. Besteci düzenlemesinde, TRT notasında bulunan ve yalnızca THM'de kullanılan DO♯^{2} değiştirici işaretini tampere sisteme uygun olmayışından kullanmamış bunun yerine DO♯ kullanmıştır. Düzenleme söz yönünden incelendiğinde, TRT notasında bulunan birinci sözler ve bağlantı kısmı kullanılmıştır.

Erkin, düzenlemesine TRT notasındaki saz kısmını "lay lari la" sözcükleriyle alto partisine okutarak başlamıştır. Bu bölümde soprano partisi susarken, tenor ve bas partileri akor oluşturacak şekilde dikey olarak eşlik etmektedir. Erkin'in, bu giriş bölümünde kullandığı akor yapılarını türkünün dizi seslerinden oluşturduğu söylenebilir. Buna örnek olarak 4. ölçüdeki akorlar gösterilebilir. Bu ölçüdeki ilk akorda; bas partisinde türkünün karar sesi olan LA, soprano partisinde dizinin güçlüsü olan RE ve tenor partisinde divisi olarak DO♯ ve Mİ♭ sesleri bir sonraki akordaki LA-RE- Mİ♭ seslerinden oluşan dörtlü akor yapısına çözül-

müştür. Benzer bir şekilde 8. ölçüde de bas partisinde türkünün karar sesi olan LA, soprano partisinde dizinin 4. derecesi olan RE ve tenor partisinde divisi olarak DO♯ ve Mİ♭ sesleri bir sonraki akordaki LA-RE seslerinden oluşan bir aralıkla tam karar etkisi uyandırmıştır. (Şekil-84)



Şekil - 84: Sen Kimin Canısın: Örnek - 1

Erkin, düzenlemesinde ana ezgiye karşı paralel ve ters hareketlerle yatay çoksesleme unsurlarını da kullanmıştır. Bu yatay hareketler aynı zamanda dikey olarak incelendiğinde akor olarak da değerlendirilebilir. Erkin düzenlemesinin bitiriş kısmında ise 23. ölçüden başlayan kanonik bir yapı kullanmış ve en sonda RE-LA seslerini kullanarak düzenlemesini sonlandırmıştır. (Şekil-85)



Şekil - 85: Sen Kimin Canısın: Örnek - 2

3.4.9.1.4 Su Gelir Ark Uyanır

TRT THM repertuvarında 571 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan 'Su Gelir Ark Uyanır" adlı türkü Erzurum yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, birleşik usullerden 10/8'lik (2+3+2+3) usul kalıbında olduğu gözlenmiştir. Türkü donanım bakımından incelendiğinde ise, donanımda FA♯ kullanıldığı gözlenmiştir. (Şekil-86)



Şekil - 86: Su Gelir Ark Uyanır türküsü TRT notası.

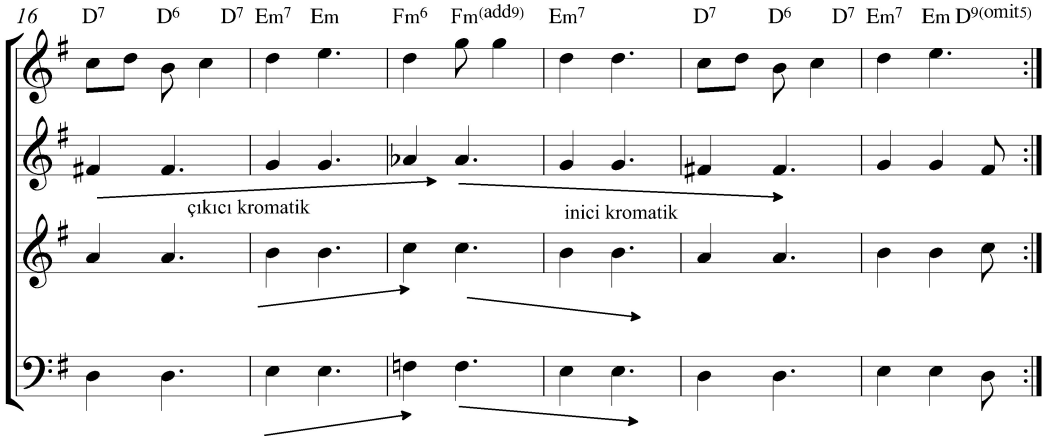
Erkin, soprano, alto, tenor ve bas seslerle karma koro için düzenlediği türküye, TRT notasında bulunmayan 2/4'lük makamsal bir etki uyandıran kanonik yapıyla başlamıştır (Şekil-87). Bu kanonik yapının sonunda ölçü birimini TRT notasında 10/8'lik olan ölçü birimini 5/8 olarak kullanmıştır. Düzenleme söz yönünden incelendiğinde ise bestecinin TRT notasındaki sözlere bağlı kaldığı gözlenmiştir. Fakat TRT notasında bulunan sözlerdeki ulamaları kullanmamıştır. Örnek olarak TRT notasında "Su ge-lir arı-ku-ya-nır" ve "dağ-la-roy" şeklinde ulama yapılarak hecelere bölünmesine karşın Erkin, "Su ge-lir ark u-ya-nır" ve "dağ-lar-oy" şeklinde yazmayı tercih etmiştir.

Erkin'in düzenlemesi armonik anlayış bakımından incelendiğinde, dikey olarak tam



Şekil - 87: Su Gelir Ark: Örnek - 1

beşli akorları, eksik beş akorları, majör yedili, minör yedili ve ek altılı akorları gibi tonal düşünceyle kurulmuş akorlar göze çarpmaktadır. Bu akorları art arda kullanırken, akor seslerini altere ederek alto, tenor ve bas partilerinde yatay olarak kromatik iniş çıkışlar oluşturacak şekilde tasarlamıştır. Bu tasarıya 16-21. ölçüler arasında kalan bölüm örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-88)



Şekil - 88: Su Gelir Ark Uyanır: Örnek - 2

3.4.9.1.5 Keklik Türküsü

TRT THM repertuvarında 224 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Keklik İdim Vurdular" adlı türkü, Şarkışla yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, basit usullerden 2/4'lük usul kalıbında olduğu gözlenmiştir. Türkü donanım bakımından incelendiğinde ise donanımda Si♭[2], ezgi akışı içerisinde FA♯ kullanıldığı gözlenmiştir. (Şekil-89)



Şekil - 89: Keklik İdim Vurdular türküsü TRT notası.

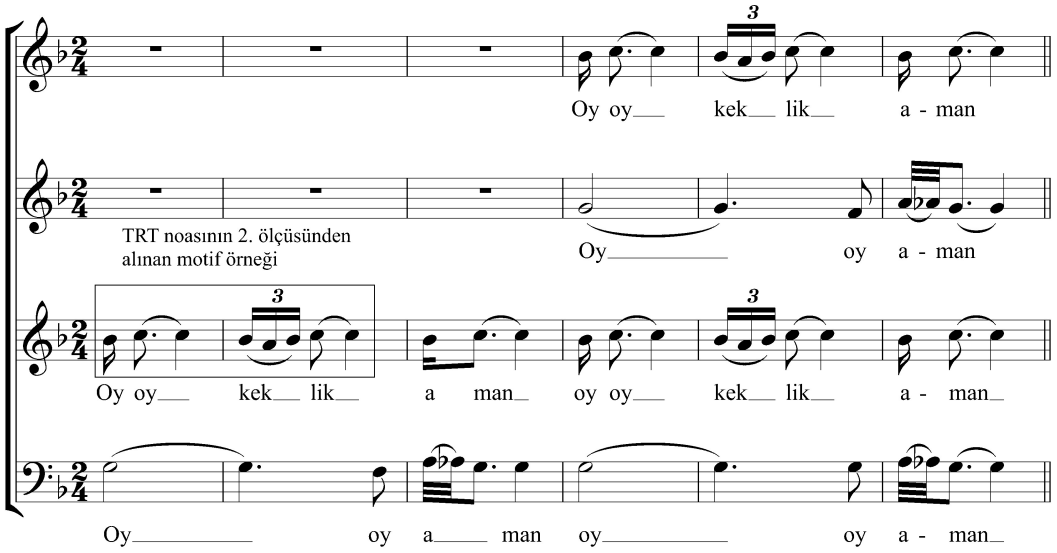
Erkin, TRT notasında LA kararlı olarak yazılan türküyü, SOL perdesine göçürerek (transpoze) ederek ve donanımda Si♭ kullanarak soprano, alto, tenor ve bas seslerle karma koro için düzenlemiş, ana ezgi soprano partisine verilmiştir. Erkin'in düzenlemesi söz yönünden incelendiğinde, TRT notasındaki sözlerde bulunan ulamaları kullanmadığı görülmüştür. Örnek olarak TRT notasında "a-nam-da-na-yır-dı-lar" şeklinde hecelere ayrılan sözleri "a-nam-dan a-yır-dı-lar" şeklinde hecelere ayırmıştır.

Erkin düzenlemesine, TRT notasında bulunmayan fakat ezgi ve ritim yapısını orjinal notanın içinden türettiği Hüseyni makam karakterini yansıtan 6 ölçülük kanonik bir girişle başlamıştır. Girişte kullandığı bu motif örneğini TRT notasının 10. ölçüsünden almış ve genişleterek yazmıştır. (Şekil-90, Şekil-91)

19. ölçüye kadar ana ezgideki motifler diğer partilerde taklit edilerek kanonik bir ya-

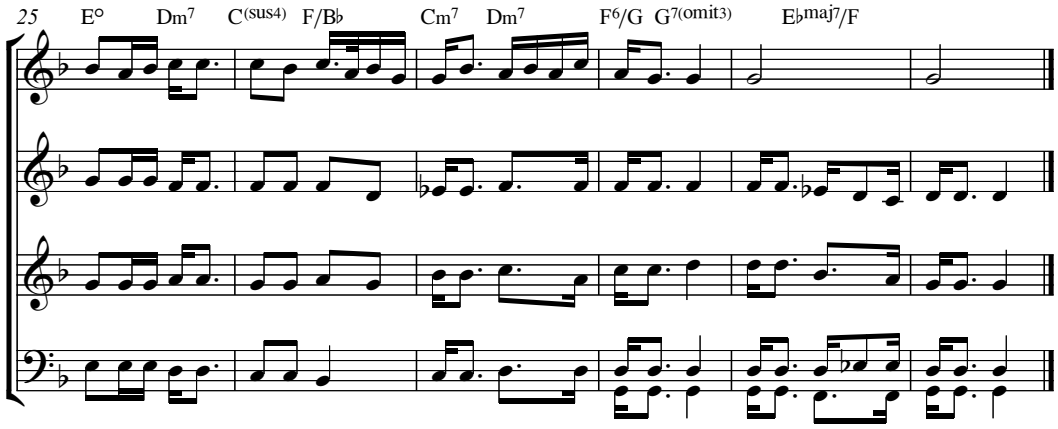


Şekil - 90: Keklik Türküsü: Örnek - 1a



Şekil - 91: Keklik Türküsü: Örnek - 1b

pıyla devam eden çokseslemede, 19-20. ölçülerde soprano ve alto partisinde unison olarak devam etmiştir. 21. ölçüden bitişe kadar ise ana ezgi, tonal etki bırakan dikey bir armoni anlayışıyla ve ana ezginin ritim yapısı taklit edilerek armonize edilmiştir. Erkin, düzenlemesini son ölçüde SOL-RE beşli aralığı ile tamamlamıştır. (Şekil-92)



Şekil - 92: Keklik İdim Vurdular: Örnek - 2

3.4.9.1.6 Yenge Kızın Bir Tane

TRT THM repertuvarında 1145 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Yenge Kızın" adlı türkü, Rize yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, 7/8'lik (2+2+3) usul kalıbında olduğu gözlenmiştir. Türkü donanım bakımından incelendiğinde ise, donanımda FA♯, ezgi akışı içerisinde ise Mİ♭ ve Sİ♭ değiştirici işaretlerini kullanıldığı gözlenmiştir. (Şekil-93)



Şekil - 93: Yenge Kızın türküsü TRT notası.

Erkin, soprano, alto, tenor ve bas seslerle koro için düzenlediği türkünün donanımında, Sİ♭ ve Mİ♭ kullanmış ezgi akışı içinde ise Sİ♮ olarak almıştır. Bunun sebebinin TRT notasında RE üzeri Hicaz olan türkünün düzenlemede SOL üzeri Hicaz dizisine göçürülmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Erkin, ilk dört ölçüde bas partisi de oktav farkı ile divisi olarak SOL sesini duyurarak başlamıştır. 5-8. ölçüler arasında bastaki SOL sesine, tenor partisinde RE♭ sesini yine divisi olarak eklemiş, 9-12. ölçülerde ise alto partisine FA sesini ekleyerek uyumsuz aralıklardan oluşan bir akor yapısıyla bir giriş bölümü tasarlamıştır. (Şekil-94)

13. ölçüden itibaren, sopranonun seslendirdiği ana ezgiye diğer partiler yine SOL-RE♭ -FA seslerinden oluşan akorla başlamıştır. Düzenlemesinde sıklıkla kullandığı bu akor seslerini türkünün dizisinden aldığı söylenebilir. SOL perdesine göçürdüğü Hicaz makam dizisinde karar sesi SOL ve yeden FA sesidir. RE♭ ise pestleştirilmiş beşinci derece sesi olarak düşünülebilir.



Şekil - 94: Yenge Kızın Bir Tane: Örnek - 1

14. ölçüde ise soprano SOL karar sesini duyururken, alto partisinde FA- Mİ♮ - RE♭ -DO seslerinden oluşan DO üzeri hicaz dörtlüsünü inici olarak kullanmıştır. (Şekil-95)



Şekil - 95: Yenge Kızın Bir Tane: Örnek - 2

Erkin'in çokseslemesinde türkünün dizi sesleri içerisinden aldığı seslerle ve bu seslerin altere edilmiş durumlarıyla akorlar ve karşı ezgiler oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca Erkin'in, çokseslemesinde nüans işaretlerini de kullanarak etkiyi arttırmayı hedeflediğini söylemek mümkündür.

3.4.9.2 Koro İçin On Türkü

1967 yılında Ankara'da Devlet Konservatuvarı Yayınları No.39 olarak basılan bu yayında çoksesli koro ve piyano eşlikli çoksesli koro için düzenlemeler bir arada bulunmaktadır. Düzenlemelerin yayındaki sıralaması aşağdaki listede belirtildiği gibidir. Notaların orjinal hali ekler kısmında verilmiştir.

Koro İçin On Türkü

1. Madımak
2. Deli Kız
3. Dirvana
4. Domdurmacı
5. Salına Salına
6. Nasihat
7. Biz Canları Güle Vermişiz
8. Yandım Çavuş
9. Dumanlı Dağlar
10. Sarı Gelin

3.4.9.2.1 Madımak

TRT THM repertuvarında 1737 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Madımak Oylum Oylum" adlı türkü, Sivas yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 4/4'lük ölçü biriminde ve sebare olarak yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda herhangi bir değiştirici işaret kullanılmayan türkü LA üzeri ♩♩= 63 metronom hızıyla yazılmıştır. (Şekil-96)



Şekil - 96: Madımak Oylum Oylum TRT notası.

Erkin, türküyü "Madımak" (Sivas Kadın Halayı) adıyla, piyano eşlikli olarak; soprano, alto, tenor ve bas partileri için dört sesli olarak düzenlemiştir. Erkin 2/4'lük ölçü birimi ile yazdığı düzenlemesinde metronom hızını ♩= 63 olarak belirlemiştir. Düzenleme, melodi ve

söz yönünden incelendiğinde ise küçük farklılıkların dışında TRT notasıyla uygunluk göstermektedir. Söz yönünden farklılıklara örnek olarak TRT notasında "Madımak oylum da oylum" şeklinde verilen sözler, Erkin'in düzenlemesinde "Madımak oylum oylum" şeklinde verilmiş, TRT notasında "Teke tüke sakalı" şeklinde verilen sözler ise Erkin'in düzenlemesinde "teke teke çakalı" şeklinde verilmiştir. (Şekil-97, Şekil-98)

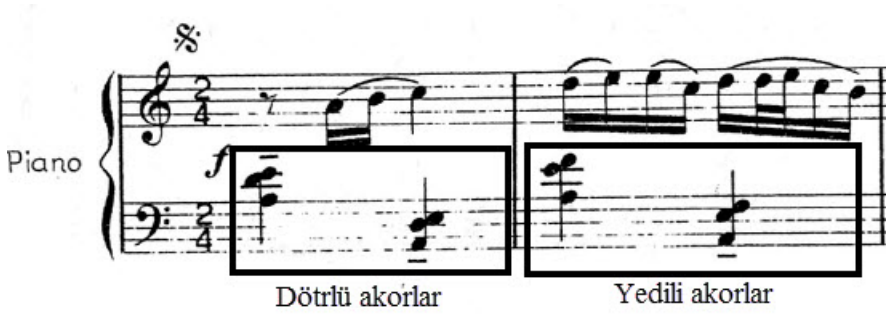


Şekil - 97: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 1a



Şekil - 98: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 1b

Erkin'in yaptığı düzenleme armonik anlayış bakımından incelendiğinde ise, çokseslemesini açık bir şekilde çağdaş dönem armoni anlayışıyla akorları özgür bir şekilde kullanarak yaptığı görülmektedir. Düzenlemesine ana ezgiyi piyano partisine vererek başlamıştır. Sağ el ana melodiyi seslendirirken sol el ise dörtlü ve yedili akorlar ile eşlik etmektedir. Bu eşlik biçimi düzenlemenin 13. ölçüsüne kadar devam etmektedir. İlk ölçüde kullandığı akor LA-RE-Mİ dörtlü akoru iken, ikinci ölçüde kullandığı akoru ise FA-LA-DO-Mİ seslerinden oluşan FA MAJÖR 7'li akorun 5'lisi atılmış 2. çevrim durumu olarak nitelemek mümkün. Fakat her iki akorun ortak yanı uyumsuz seslerden oluşan akorlar olmasıdır. Bunun sebebi Erkin'in tonal bir etki bırakmak istememesi olarak değerlendirilebilir. (Şekil-99)



Şekil - 99: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 2

İlk ölçüdeki ikinci akoru, sağ el partisindeki DO sesini de ekleyerek nitelersek bölünmüş üçlü akor olarak da nitelenebilir. LA-DO-RE-Mİ seslerinden oluşan bir akor olarak nitelendirdiğimizde ise LA MİNÖR akoruna 4'lü ekleyerek ouşturulmuş bir bölünmüş üçlü akoru elde edebiliriz. Bu akor çeşidi de yine çağdaş dönem bestecilerinin kullandığı akor çeşidi olarak karşımıza çıkmaktadır. (Şekil-100)



Şekil - 100: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 3

Aynı mantıkla ikinci ölçüdeki akor, sağ el piyano partisindeki ana melodide bulunan seslerle birleştirildiğinde farklı olarak nitelendirilebilir. Buna göre ikinci ölçüdeki akoru üst partiyle birleştirdiğimizde RE MİNÖR 9'lu akor olarak da niteleyebiliriz. Burada önemli olan kullanılan akorların çağdaş bir armoni anlayışıyla oluşturulmuş olmasıdır. (Şekil-101)



Şekil - 101: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 4

5. ölçüden itibaren piyano partisine soprano ve alto partisi de katılmıştır. Besteci bu-

rada piyanodaki sağ el partisinin üst seslerini sopranoya, alt seslerini de altoya okutmayı tercih etmiştir. Bu paralellik düzenlemenin bitiriş bölümüne kadar sürmüştür. (Şekil-102)



Şekil - 102: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 5

Erkin, 13. ölçüden itibaren, düzenlemesine tenor ve bas partilerini de eklemiş ve piyano eşlik biçimini de değiştirmiştir. Türkünün tek düzeliğinin kırıldığı bu bölümde alto ve bas partilerine kromatik bir iniş hareketi ile melodik zenginlik verilmiş, sol el piyano partisinin üst sesleri ve tenor partisinde de paralel bir şekilde karşı ezgilerle bir hareketlilik sağlanmıştır. Ayrıca korodaki bas partisi ve piyanoda sol elin alt sesleri arasında da paralel bir melodik yürüyüş bulunmaktadır. 13-17. ölçüler arasında ayrıca tonal etkiler de hissedilmektedir. Bu etkilerin 16. ölçüdeki RE MAJÖR ve SOL MAJÖR 7'li akorlardan kaynaklandığını söylemek mümkündür. (Şekil-103)



Şekil - 103: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 6

Erkin düzenlemesini yine piyano partisiyle sağ elde ana ezgi ve sol elde LA-RE-Mİ dörtlü akorlarını duyurarak sonlandırmıştır. (Şekil-104)



Şekil - 104: Madımak Oylum Oylum: Örnek - 7

3.4.9.2.2 Deli Kız

TRT THM repertuvarında 1538 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Deli Kız Sinin Geliyor" adlı türkü, Bayburt yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 12/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda herhangi bir değiştirici işaret kullanılmayan türkü RE kararlı olarak üç sekizliğe 92 metronom hızıyla yazılmıştır. (Şekil-105)



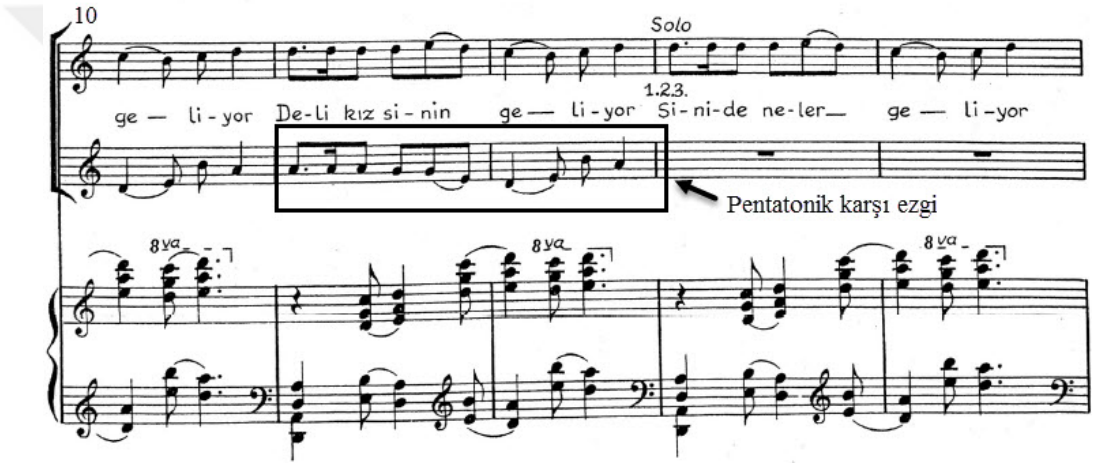
Şekil - 105: Deli Kız Sinin Geliyor TRT notası.

Erkin, TRT notasında Bayburt yöresine ait olarak verilen türküyü "Erzurum Oyunu" olarak vermiştir. 6/8'lik ölçü birimiyle yazdığı düzenlemesinde metronom hızını ise TRT notasından farklı olarak ♩.= 60 şeklinde vermiştir. Türkünün melodik yapısı sadece bir tek motiften oluşmaktadır. (Şekil-106)



Şekil - 106: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 1

Erkin, düzenlemesini piyano eşlikli olarak soprano ve alto sesler için düzenlemiş ve tek temadan oluşan ezgi motifini soprano partisine vermiştir. Alto partisinde ise bu ana temaya paralel ve pentatonik bir motifle karşı ezgi oluşturmuştur. Kendi buluşu olan bu karşı ezgi ise Erkin tarafından her tekrarında çeşitlenerek kullanılmıştır. Bu kontrşan temasındaki minimal değişikliklerle motifin monotonluğunu kırmayı hedeflediği söylenebilir. (Şekil-107, Şekil-108, Şekil-109, Şekil-110)



Şekil - 107: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2a



Şekil - 108: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2b



Şekil - 109: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2c



Şekil - 110: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 2d

Piyano partisinde oluşturduğu akor yapıları ise türkünün temasına paralel bir şekilde pentatonik yapıyı duyurarak düzenlemenin sonuna kadar aynı yapıyla devam etmiştir. Bu yapıda besteci RE-Mİ-SOL-LA-Sİ-RE seslerini akor oluşturacak şekilde dikey olarak tasarlamıştır. Bu tasarıda, sağ el ve sol el yapılarında bir ters hareketle eşlikteki monoton yapıyı kırmayı denediği söylenebilir. (Şekil-111)



Şekil - 111: Deli Kız Sinin Geliyor: Örnek - 3

3.4.9.2.3 Dirvana

TRT THM repertuvarında 1533 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Dirvana Vurdum Uçti" adlı türkü, Trabzon-Gomera yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 10/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda FA♯ değiştirici işaret kullanılan türkü RE kararlı olarak ♩♩.= 54 metronom hızıyla yazılmıştır. (Şekil-112)



Şekil - 112: Dirvana Vurdum Uçti TRT notası.

Erkin, soprano, alto, tenor ve bas sesleri için LA kararlı olarak çokseslediği türkünün donanımında herhangi bir değiştirici işaret kullanmamış, fakat ezgi akışı içerisinde DO♯ ve FA♯ değiştirici işaretlerini kullanmıştır. Besteci türküyü 2 + 3 şeklinde bölerek 5/8'lik ölçü birimiyle yazmış, düzenlemesinde metronom hızını ise 60 olarak vermiştir.

Türkü armoni anlayışı bakımından incelendiğinde ise Erkin'in, tonal etki bırakan 3'lü akorlar ve 7'li akorlar gibi yapılar kullandığını, bunun yanında, modal etkiler bırakan 4'lü akor yapılarını da kullandığını söylemek mümkündür. Akorları kullanırken klasik armonide olduğu gibi derece ilişkisi gözetmediğini, ana ezgideki seslere kendi armoni anlayışını yansıtaan akorsal yapılar kullandığı söylenebilir.

İlk ölçüde LA-RE-Mİ-LA dörtlü akor yapısını kullanan besteci, İkinci ölçüde ise SOL-Sİ-RE-FA 7'li akoru kullanmıştır. Ayrıca 2. ölçünün devamında Mİ-SOL-Sİ-DO♯ akorundaki DO♯ 'i kendisinden sonra gelen Sİ notasının geciktirmesi olarak düşünebiliriz. (Şekil-113)



Şekil - 113: Dirvana: Örnek - 1

Daha çok empresyonist akımın armoni anlayışını yansıtan bu çokseslemede Erkin, bu akor yapılarını, eşlikteki monoton yapıyı kırmak için altere ederek de kullanmıştır. Erkin, dikey olarak çokseslediği türküde, yatay unsurları da göz ardı etmemiştir. partiler arasında kontrast yaratan ters hareketleri de düşünmüştür.

3.4.9.2.4 Dondurmacı

TRT THM repertuvarında 1759 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Dondurmam Buz" adlı türkü, İstanbul yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 9/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamış, ezgi akışı içerisinde zaman zaman LA♯ değiştirici işaret kullanılan türkü SOL kararlı olarak ♪= 240 metronom hızıyla yazılmıştır. (Şekil-114)

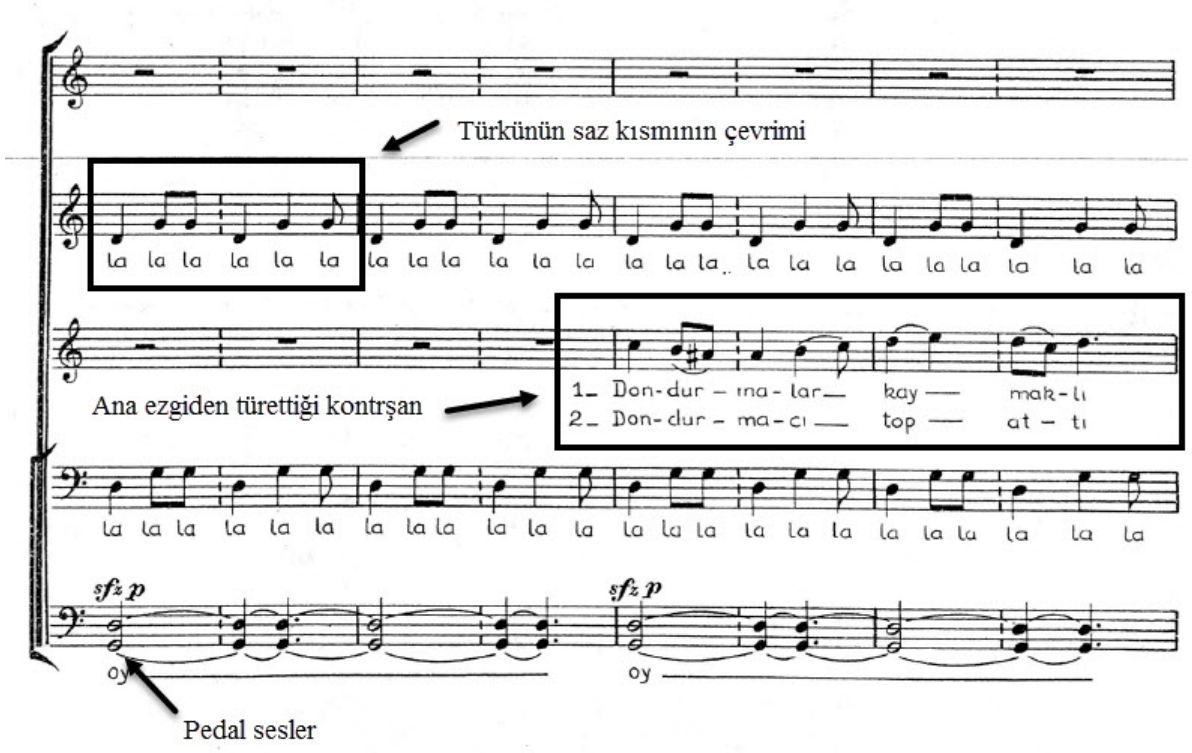


Şekil - 114: Dondurmam Buz TRT notası.

Erkin, türküyü, soprano, alto, tenor ve bas sesleri için çokseslemiştir. Ana ezgiyi soprano partisine veren besteci melodide TRT notasını birebir kullanmıştır. Erkin düzenlemesinde ölçü birimini 4 + 5 şeklinde ikiye bölerek 9/8'lik yazmıştır. Besteci, metronom hızını ise ♩= 126 olarak belirlemiştir.

Erkin, düzenlemesinde bas partisini divisi olarak bölmüş, bas partisinin alt sesinde

düzenlemenin sonuna kadar SOL-RE seslerini pedal olarak kullanmış, üst seste ise türkünün TRT notasında bulunan saz kısmını ters çevirerek kullanmıştır. TRT notasında SOL-RE-RE olan motifi Erkin, RE-SOL-SOL olarak değiştirmiştir. Bu değişikliği alto partisine de veren besteci bu yapıyı düzenlemenin sonuna kadar aynı şekilde sürdürmüştür. Erkin bu tekdüze eşlik yapısına 6. ölçüden itibaren, tenor partisinde türkünün ana melodisinden türettiği bir karşı ezgiyi eklemiş ve eşlik yapısının monotonluğunu kırmıştır. (Şekil-115)



Şekil - 115: Dondurmacı: Örnek - 1

Erkin yatay çoksesleme unsurları ile tasarladığı bu eşlik yapısına 10. ölçüden itibaren soprano partisinde ana ezgi de katılmış ve düzenleme bu şekilde devam etmiştir. Erkin, eşlikteki monoton yapıyı daha önce incelediğimiz düzenlemelerinde olduğu gibi ana ezgiden türettiği minimal kontrşan motiflerini çeşitleyerek kırmıştır.

Erkin, düzenlemeyi bas partisinde SOL-RE pedal seslerini tutarak ve bütün partileri unison olarak başlangıçta kullandığı yapıyla sonlandırmıştır. (Şekil-116)



Şekil - 116: Dondurmacı: Örnek - 2

3.4.9.2.5 Salına Salına

TRT THM repertuvarında 2333 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Salına SAlına Suya Gidersin" adlı türküde Karadeniz yöresine aittir. Sİ kararlı olarak yazılan türkünün donanımında değiştirici işaret olarak FA♯ kulanılmış, ezgi akışı içerisinde ise Mİ♭ değiştirici işareti kullanılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise 9/8'lik ölçü birimi ile yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-117)

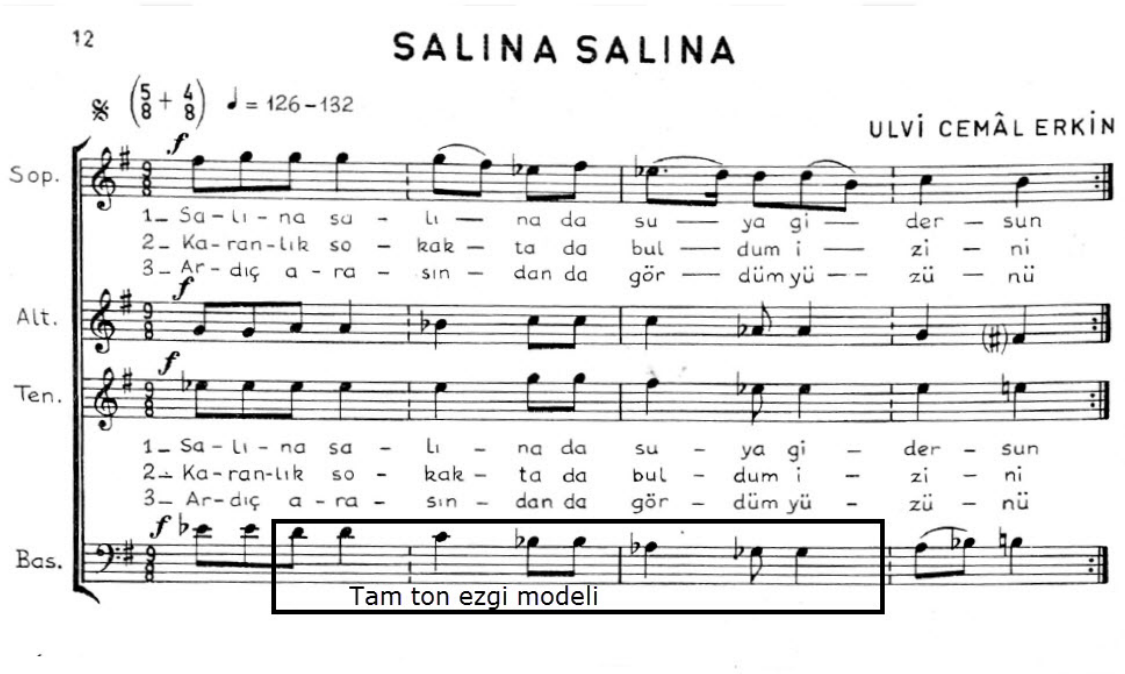


Şekil - 117: Salına Salına Suya Gidersin TRT notası.

Erkin, türküyü soprano, alto, tenor ve bas seslerinden oluşan karma koro için çokseslemiştir. Besteci TRT notasındaki gibi donanımda FA♯ , ezgi akışı içerisinde ise Mİ♭ değiştirici işareti kullanılmıştır. Erkin düzenlemesinde ölçü birimini 5 + 4 şeklinde ikiye bölerek 9/8'lik yazmıştır. Besteci, TRT notasından farklı olarak düzenlemesine ♩= 126-132 olacak şekilde metronom hızı belirlemiştir.

Erkin'in bu türküdeki armoni anlayışı, diğer türkü çokseslemelerine göre farklı bir yapıdadır. Tonal ya da modal olarak değerlendirmenin güç olduğu çoksesleme unsurları, daha çok atonal armoni anlayışına yakındır. Sopranodaki ana melodiye alto, tenor ve bas partileri uyumsuz armonik hareketler ve bağımsız yatay hareketlerle eşlik etmektedir. (Şekil-118)

Buna ek olarak özellikle bas partisinde büyük ikili aralıklardan oluşan (tam ton dizisi) ezgisel yürüş dikkat çekmektedir. Bu türden yapılar 20. yüzyıl bestecilerinin tonaliteyi kırmak için başvurdukları yeni yönelimler arasındadır. Erkin de, 20. yüzyılın armoni anlayışına uygun bir şekilde uyumsuz aralıklardan oluşturduğu akorlar ve tonaliteden uzaklaştıran ezgisel yürüyüşleri bu çokseslemesinde özgürce kullanmıştır. (Şekil-118)



Şekil - 118: Salına Salına: Örnek - 1)

3.4.9.2.6 Nasihat

TRT THM repertuvarında 558 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim" adlı türkü Çorum yöresine aittir. LA kararlı olarak yazılan türkünün donanımında değiştirici işaret olarak Sİ♭[2] kulanılmış, ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işareti kullanılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise 4/4'lük ölçü birimi ile yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-119)



Şekil - 119: Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim TRT notası.

Erkin, türküyü soprano, alto, tenor ve bas seslerinden oluşan karma koro için çokseslemiştir. Düzenleme 4/4'lük ölçü birimi ile RE kararlı olarak yazılmıştır. Erkin, TRT notasından farklı olarak düzenlemesine ♩= 52-54 olacak şekilde metronom hızı belirlemiştir.

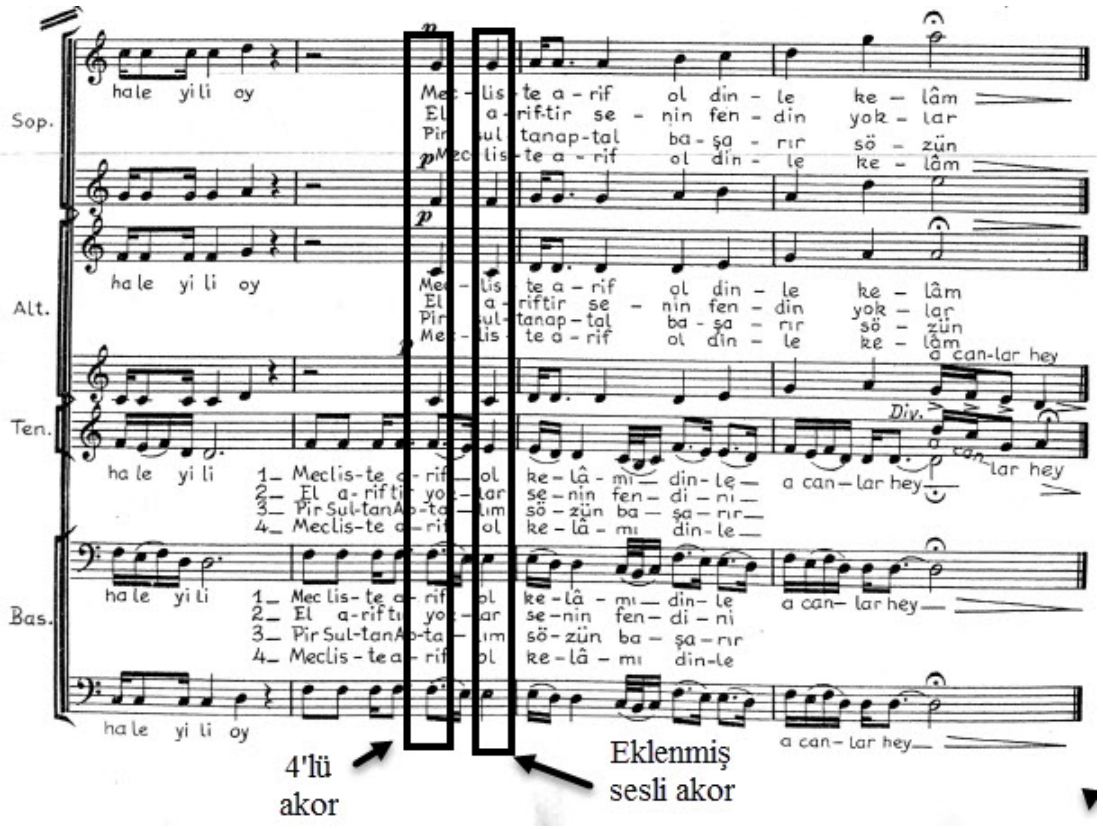
Erkin, çokseslemesinin ilk altı ölçüsünde tenor partisini divise olarak yazmış, ana ezgiyi tenor partisinin alt sesi ile bas partisine unison olarak paylaştırmıştır. soprano alto ve tenor partisinin üst sesi -A- vokali ile bestecinin tasarladığı minimal bir karşı ezgiyi seslendirmektedir. Soprano, alto, ve tenor partisindeki bu karşı ezgiler aynı zamanda dikey olarak incelendiğinde uyumlu ve uyumsuz aralıklardan oluşan akorsal yapılar da göze çarpmaktadır. Buna 6. ve 7. ölçülerdeki paralel 5'li ve paralel 2'li hareket eden akorsal yapının SOL MAJÖR akoruna bağlanması örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-120)



Şekil - 120: Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim: Örnek - 1

Erkin, çokseslemesinin 7. ölçüsünden itibaren eşlik yapısını değiştirmiştir. Bu yeni eşlik yapısında tenor partisini teksese indirmiş diğer üç partiyi divise olarak iki sesli yazmıştır.

Böylelikle 7 partili bir çoksesleme yapısı oluşturmuştur. Erkin, dikey çoksesleme unsurlarını kullandığı bu yapıda, dörtlü akorlar ve eklenmiş sesli akorları özgür bir şekilde kullanmıştır. Buna örnek olarak 11. ölçüdeki DO-FA-SOL 4'lü akoru ve DO-Mİ-FA-SOL eklenmiş sesli akoru göstermek mümkündür. Besteci, çokseslemesini RE-LA 5'li ve Mİ-LA 4'lü aralıklardan oluşan bir akorla sonlandırmıştır. (Şekil-121)



Şekil - 121: Dinle Sana Bir Nasihat Edeyim: Örnek - 2

3.4.9.2.7 Biz Canları Güle Vermişiz

TRT THM repertuvarında 2469 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınmış olan deyiş türündeki“Biz Canları Güle Vermişiz” adlı türkü, Sivas-Kangal yöresine aittir. DO kararlı yazılan türkünün donanımında herhangi bir değiştirici işaret kullanılmamıştır. Türkünün üzerinde yapılan usul incelemesinde ise 7/8’lik ölçü birimi ile yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-122)



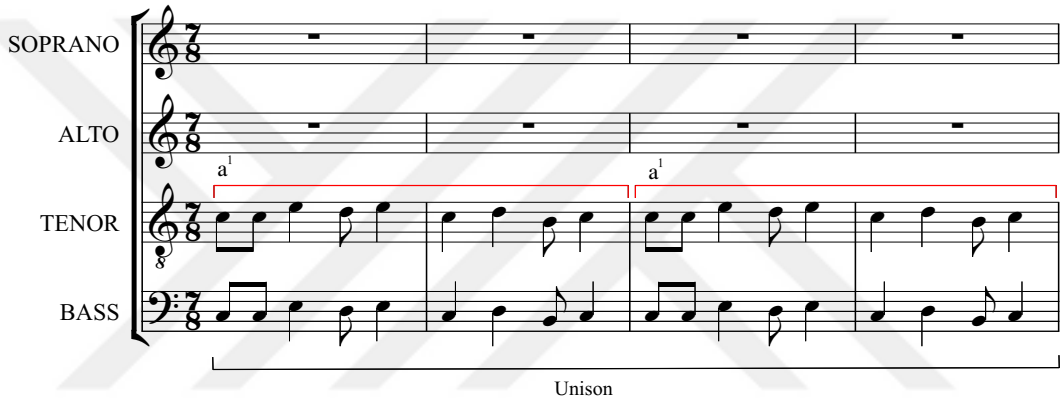
Şekil - 122: Biz Canları Güle Vermişiz TRT notası.

Türkü’nün çokseslemesi yapılırken TRT THM repertuvarı’ndaki otantik notasyonu değiştirilmeden birebir aynı olarak alınmıştır. 7/8’lik ölçü birimi 4+3 şeklinde bölünerek ifade edilmiştir. GTHM’de herhangi bir bileşik usulün şemalandırılmasında her basit usul ayrı ayrı ele alınmakta ve bu basit usullerin birleşiminden oluşan bileşik usuller belirlenmektedir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde iki tane sekizlik değer birleştirilerek dörtlük küme halinde ifade edilmiştir. GTHM’de 7/8’lik ölçüler aşağıdaki gösterildiği üzere üçlü sonda, ortada ve başta olmak üzere üç şekilde bölünerek ifade edilir.

Ayrıca türkünün TRT notasyonunda metronom hızı belirtilmemişken, Erkin ise, türkün’nün metronom hızını 42 olarak belirlemiştir.

$\frac{7}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{2}{8} + \frac{3}{8} \right)$ $\frac{7}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8} \right)$ $\frac{7}{8} = \left(\frac{3}{8} + \frac{2}{8} + \frac{2}{8} \right)$

Bu türkünün çokseslemesi, tonal armoni unsurları içerisinde , dikey çokseslendirme yöntemi kullanılarak yapılmıştır. Batı müziği ses sistemine göre DO MAJÖR tonunda, düşünülerek çokseslemesi yapılan Türkü'nün otantik notasyonunda ilk dört ölçü saz olarak bulunmaktadır. Düzenlemede ise bu bölüm tenor ve bas sesleri arasında bir sekizli aralığı ile unison olarak paylaştırılmış ve tek sesli olarak bırakılmıştır. Bas ve tenor partilerine verilen bu teksesli başlangıcın, Türkü'nün ana motifini duyurmak için düşünüldüğü söylenebilir. (Şekil-123)



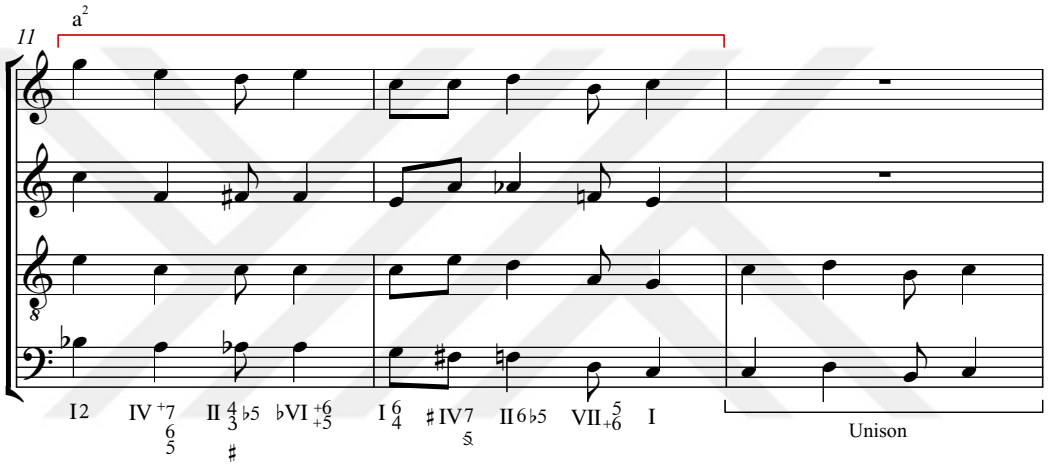
Şekil - 123: Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 1

5. ve 6. ölçülerden itibaren Türkü'nün ana ezgisi soprano partisine verilerek ana motif diğer üç parti dikey olarak çokseslendirilmiştir. 5. ölçünün ilk vuruşunda birinci derece tonik akoru yerine, tonik pareleli olan altıncı derece minör akorla başlangıç yapılmış ve birinci derece tonik hissi zayıflatılarak cümle sonuna bırakılmıştır. Daha sonra bir ölçülük motif örneği tekrar bas ve tenor partilerine unison olarak paylaştırılmıştır. Bu armonik ilerleyişin aynısı sekiz, dokuz ve onuncu ölçülerde tekrar edilmiştir. (Şekil-124)

11. ve 12. ölçülerde Türkü'nün ana ezgisi ilk vuruşta dizininin güçlü sesi olan SOL ile başlamakta ve ilk motifteki armonize ile farklılaşmaktadır. İki ölçülük bu cümlede birinci derece tonik akorunun ikinci çevrim küçük yedilisi ile başlayıp bas partisinde kromatik bir inişle birinci derece tonik akoruna doğru bir armonik ilerleyiş görülmektedir. Daha sonra 13. ölçüde motif örneği tekrar bas ve tenor partilerine unison olarak paylaştırılmıştır. Bu armonik ilerleyişin aynısı on dördüncü, on beşinci ve on altıncı ölçülerde ile on yedi ve on sekizinci ölçülerde tekrar edilmiştir. (Şekil-125)



Şekil - 124: Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 2



Şekil - 125: Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 3

Türkü'nün son ölçüsü olan 17. ölçüde besteci bitirmek için ikinci derece subdominant paraleli akorunu çevrimleri ile devam etmiş, ardından dominant etkisini arttırıp tonik akoruna çözmek için dominant dokuzlu akoru kullanılarak en sonda tonik akorunda bitirilmiştir. (Şekil-126)



Şekil - 126: Biz Canları Güle Vermişiz: Örnek - 4

3.4.9.2.8 Yandım Çavuş

TRT THM repertuvarında 1110 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "İstanbuldan Üsküdara Yol Gider (Yandım Çavuş)" adlı türkü, İstanbul yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 9/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda Sİ♭^{2} ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işaretleri kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. (Şekil-127)

Erkin, türküyü RE kararlı olarak soprano, alto, tenor ve bas sesleri için karma koro düzeninde çokseslemiştir. Donanımda Sİ♭ değiştirici işaret kullanan Erkin, düzenlemesinde ölçü birimini 5 + 4 şeklinde ikiye bölerek 9/8'lik yazmıştır. Besteci, metronom hızını ise ♪= 200 olarak belirlemiştir. Düzenleme söz yönünden incelendiğinde ise TRT notasında bulunan sözlerle aynı olduğu gözlenmiştir.

Erkin'in çokseslemesini yatay bir çoksesleme anlayışıyla ele aldığını söylemek mümkündür. Bu anlayışa, düzenlemenin başından sonuna kadar soprano partisine verdiği ana ezgiye, alto tenor ve bas seslerdeki kontrpuantik ezgi çizgisi örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-128)

Fakat bu yatay anlayışın yanı sıra, dikey olarak incelendiğinde uyumlu ya da uyumsuz akorsal yapıları göz ardı etmemiştir. Dikey çoksesleme açısından incelendiğinde daha çok 4'lü aralıklardan oluşan akorlar kullanan besteci, zaman zaman tonal etki bırakan üçlü akorlar da kullanmıştır. Tonal etki bırakan akorlara örnek olarak 9. ölçüdeki SOL MAJÖR ve FA MAJÖR üçlü akorlar gösterilebilir. (Şekil-129)



Şekil - 127: Yandım Çavuş TRT notası.

Erkin, düzenlemesinde zaman zaman 7'li akor, 9'lu akor, geciktirme ve süsleme notaları da kullanmıştır. Buna örnek olarak, 1. ölçüdeki Mİ♭ Majör 7'li akoru ve bu akor üzerindeki DO-Sİ♭ 6-5 gecikmesi ve tenor partisindeki RE-SOL süsleme nota gösterilebilir. (Şekil-130)



Şekil - 128: Yandım Çavuş: Örnek - 1



Şekil - 129: Yandım Çavuş: Örnek - 2



Şekil - 130: Yandım Çavuş: Örnek - 3

3.4.9.2.9 Dumanlı Dağlar

TRT THM repertuvarında 658 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Başı Pare Pare Dumanlı Dağlar" adlı türkü, yöre olarak Erzincan-Bağlarca Köyü'ne aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise türkünün 11/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda Si♭[2] ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işaretleri kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Ayrıca TRT notasında türkünün metronom hızı da ♪= 136 olarak belirlenmiştir. (Şekil-131)



Şekil - 131: Başı Pare Pare Dumanlu Dağlar TRT notası.

Erkin, türküyü TRT notasına uygun bir şekilde LA kararlı olarak tenor solo ile soprano, alto, tenor ve bas sesleri için karma koro düzeninde çokseslemiştir. Donanımda herhangi bir

değiştirici işaret kullanmayan Erkin, ezgi akışı içerisinde FA♯ değiştirici işaretini kullanmıştır. Besteci, düzenlemesinde ölçü birimini 4 + 3 + 4 şeklinde üçe bölerek 11/8'lik yazmıştır. Erkin, metronom hızını ise ♩= 54 olarak belirlemiştir. Düzenleme söz yönünden incelendiğinde ise TRT notasında bulunan sözlerle uygunluk gösterdiği gözlenmiştir.

Düzenlemeyi armonik anlayış bakımından incelediğimizde ise, bestecinin diğer türkü çokseslemelerinden farklı bir yapı görülmektedir. Çokseslemenin başından sonuna kadar tutan bir pedal ses ile, tenor solodaki ana ezgiye diğer dört parti "ohey" vokaliyle eşlik etmektedir. Buna göre soprano, alto ve tenor partileri divisi olarak Mİ-LA bas partisi ise divisi olarak LA-RE 4'lü aralıklarıyla eşlik etmektedir. Bununla birlikte soprano, alto ve tenor partilerinde divisi olarak RE-SOL 4'lü aralığından oluşan çarpma nota ve bas partisinde de divisi olarak SOL-DO 4'lü aralığından oluşan çarpma notalar bulunmaktadır. Bestecinin sade bir çokseslemeye anlayışı ile ele aldığı türküde, tutan seslerle tenor solodaki ana ezgiyi ortaya çıkarmayı düşündüğü söylenebilir. (Şekil-132)



Şekil - 132: Dumanlu Dağlar Örnek - 1

3.4.9.2.10 Sarı Gelin

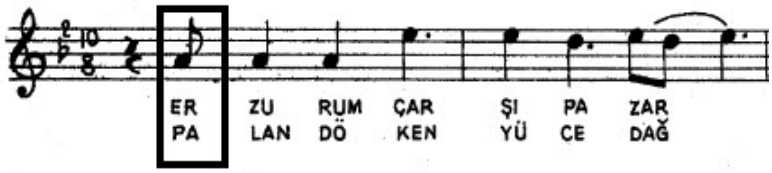
TRT THM repertuvarında 615 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Erzurum Çarşı Pazar" adlı türkü, Erzurum yöresine aittir. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise türkünün 10/8'lik ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Donanımda $Si\flat^2$ ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işaretleri kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. (Şekil-133)



Şekil - 133: Erzurum Çarşı Pazar TRT notası.

Erkin, türküyü TRT notasına uygun bir şekilde LA kararlı olarak soprano, alto, tenor ve bas sesleri için karma koro düzeninde çokseslemiştir. Erkin donanımda herhangi bir değiştirici işaret kullanmamıştır. Besteci, düzenlemesinde ölçü birimini 2 + 3 şeklinde ikiye bölerek 5/8'lik yazmıştır. Ayrıca TRT notasında olmamasına karşın metronom hızını da 50 olarak belirlemiştir. Düzenleme söz yönünden incelendiğinde ise TRT notasında bulunan sözlerle uygunluk gösterdiği gözlenmiştir.

Erkin, düzenlemesinde TRT notasındaki bazı sesleri değiştirmiştir. TRT notasının 1. ölçüsünde ilk notada LA yerine SOL kullanmıştır. (Şekil-134, Şekil-135)



Şekil - 134: Sarı Gelin: Örnek - 1a



Şekil - 135: Sarı Gelin: Örnek - 1b

Aynı şekilde 4. ölçüdeki FA♯ yerine, Mİ-SOL seslerini kullanmıştır. (Şekil-136, Şekil-137)



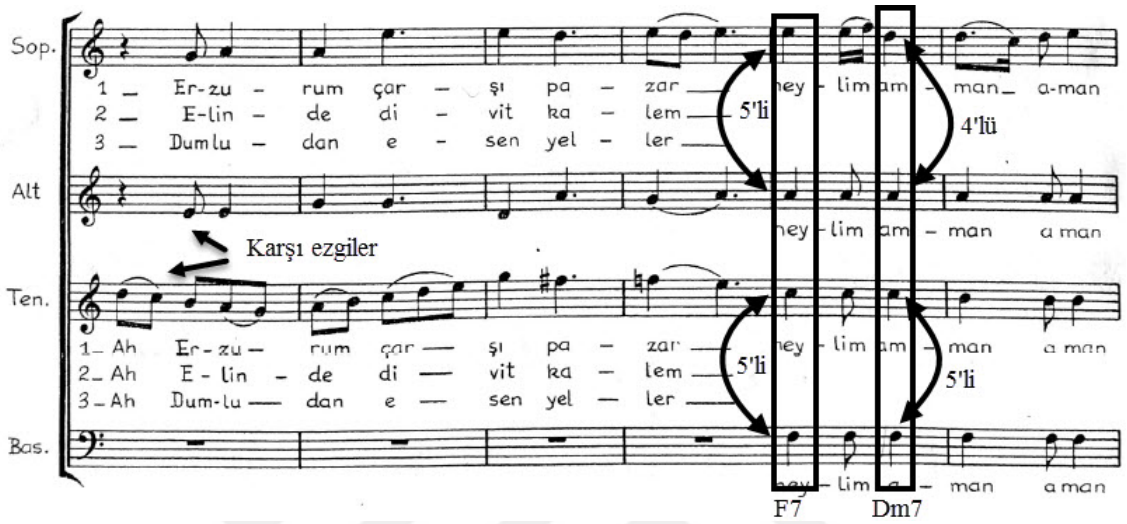
Şekil - 136: Sarı Gelin: Örnek - 2a



Şekil - 137: Sarı Gelin: Örnek - 2b

Erkin, çokseslemesine bas ve tenor partilerini divisi olarak ikiye bölmüş ve paralel 5'lilerden oluşan bir giriş müziği yazarak başlamıştır. Besteci ana ezgiyi soprano partisinde 9. ölçüden itibaren başlatmıştır. 9-12. ölçüler arasında sopranodaki ana ezgiye, diğer partiler kontrpuantik bir anlayışla eşlik etmektedir. 13. ölçüden itibaren ise eşlik yapısı dikey olarak gözlenmektedir. Dikey olarak incelendiğinde uyumlu ve uyumsuz aralıklardan oluşan akorsal yapılar kullandığı gözlenmiştir. Bu akor yapıları içerisinde ağırlıklı olarak 4'lü ve beşli aralıklardan oluşan akorlar bulunmaktadır. Buna akor yapılarına 13. ölçüdeki akorlar örnek

olarak verilebilir. Bas ve tenor partilerindeki FA-DO 5'li aralık ve alto ile soprano arasındaki LA-Mİ 5'li aralıktan oluşan akor aynı zamanda FA MAJÖR 7'li olarak da nitelendirilebilir. Benzer şekilde aynı ölçüdeki Bas ve tenor partilerindeki FA-DO 5'li aralık ve alto ile soprano arasındaki LA-RE 4'lü aralıktan oluşan akor aynı zamanda RE MİNÖR 7'li olarak da nitelendirilebilir. (Şekil-138)



Şekil - 138: Sarı Gelin: Örnek - 3

Ayrıca zaman zaman tonal etki bırakan üçlü akor yapılarını da çokseslemesinde kullanmıştır. Fakat bu üçlü akor yapılarını kullanırken, hem klasik armonide çok kullanılmayan paralel 5'li hareketle hem de sopranodaki ana ezgideki seslerle birleşince 7'li akorlar oluşturmuştur. (Şekil-139)

Erkin, çokseslemesine başlangıçta kullandığı yapıya benzer bir tasarı ile son vermiştir. Bitirmek için yazdığı bu son kısımda da eşliği zenginleştirmek ve hareket katmak için düzenlemesinde sıklıkla kullandığı şekilde, bas partisine kromatik bir ezgi yürüyüşü vermiştir. (Şekil-140)



Şekil - 139: Sarı Gelin: Örnek - 4



Şekil - 140: Sarı Gelin: Örnek - 5

3.4.10 Ahmed Adnan Saygun'un Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi

Saygun'un çokseslemesini yaptığı altı türkülük kitapçık, Devlet Konservatuvarı Yayınları No.24 olarak 1961 yılında Ankara'da yayınlanmıştır. Türkülerin sıralaması aşağıda belirtildiği gibidir. Düzenlemelerin yer aldığı kitapçık 'Milli Kütüphane'den temin edilmiş ve ekler kısmında orjinal basımı verilmiştir.

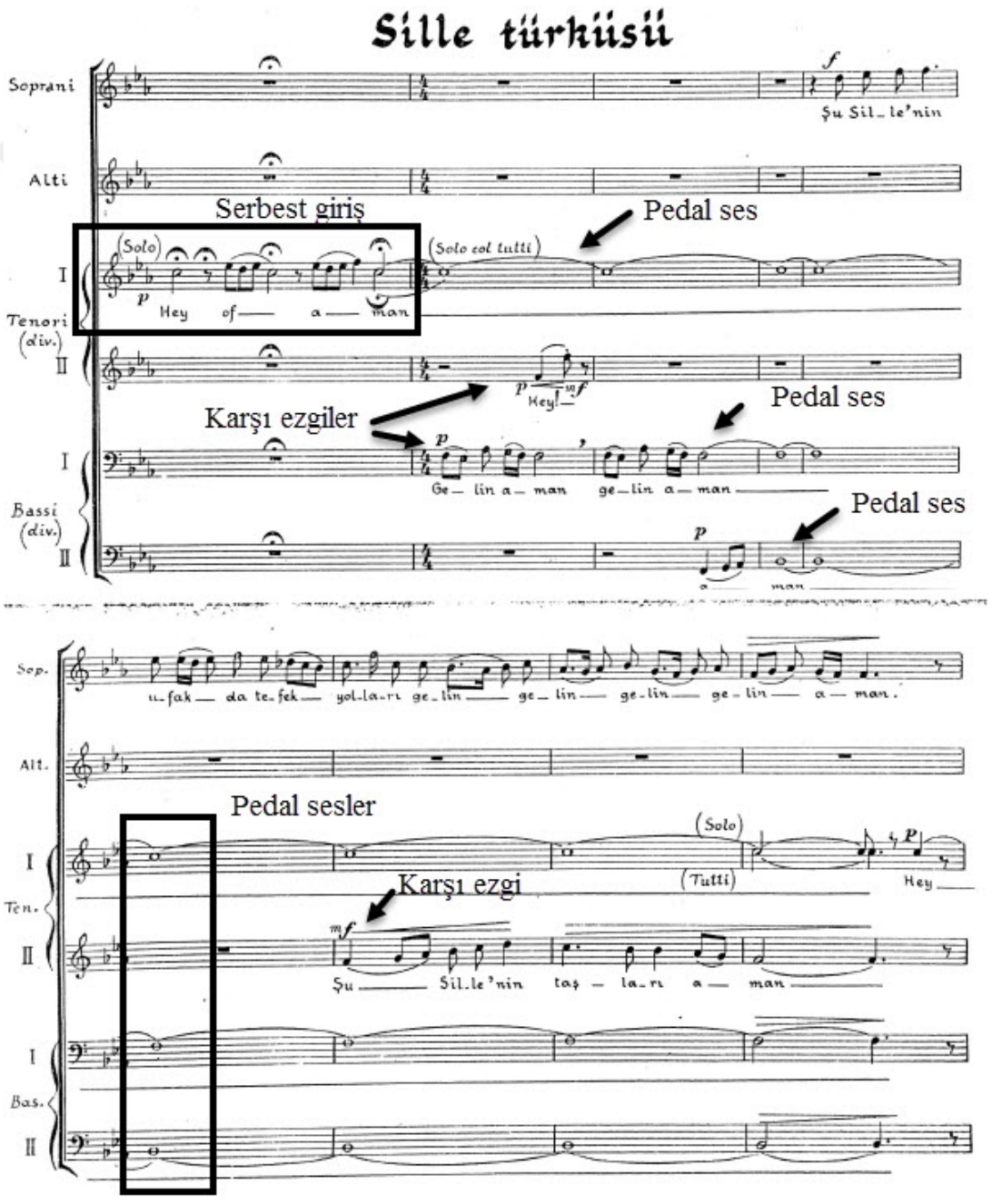
3.4.10.1 Koro İçin 6 Parça

KORO İÇİN 6 PARÇA

1. SİLLE TÜRKÜSÜ
2. AK KOYUN
3. BEBEK
4. YAVUZ GELİYOR
5. EĞİN TÜRKÜSÜ
6. ALTUN YÜZÜK

3.4.10.1.1 Sille Türküsü

Saygun'un, bu çokseslemesinde ağırlıklı olarak yatay çoksesleme yöntemini kullandığını söylemek mümkündür. Tenor partisi serbest girişten sonra, DO sesinde pedal yapmış ve diğer partiler türkünün melodisinden türetilen karşı ezgilerle eşlik etmektedir. 5. ölçüden itibaren ana melodi soprano partisine geçmiştir. Soprano ana melodiyi seslendirirken, divisi olan tenor partisinde alt ses ana melodiye karşı ezgi oluşturmuş, diğer partiler ise FA-Sİ♭-DO 4'lü akorunu oluşturacak şekilde pedal seslerle tutmuştur. (Şekil-141)



Şekil - 141: Sille Türküsü: Örnek - 1

19. ve 20. ölçülerde ana melodi tenor partisinde iken, bas partisi divisi olarak karşı ezgilerle eşlik etmiş, 21. ve 22. bu kez ana melodi sopranoya geçmiş, alto partisi divisi olarak dörtlü aralıklarla süsleme notalar ekli bir karşı ezgi oluşturmuştur. Ayrıca ana melodiye eşlik eden bu karşı ezgiler dikey olarak incelendiğinde ise genellikle 4'lü akorlar oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. (Şekil-142)



Şekil - 142: Sille Türküsü: Örnek - 2

Saygun, çokseslemesinde kanonik yapıları da kullanmıştır. Buna, soprano ve alto par-

tilerinin 30. ölçüsündeki kanonik yapı ve 35-36. ölçülerdeki soprano, alto ve tenor partilerindeki kanonik yapı örnek olarak gösterilebilir. (Şekil-143)



Şekil - 143: Sille Türküsü: Örnek - 3

Besteci çokseslemesini FA-Sİ♭-DO 4'lü akorunu kullanarak sonlandırmıştır. (Şekil-144)



Şekil - 144: Sille Türküsü: Örnek - 4

3.4.10.1.2 Ak Koyun

TRT THM repertuvarında 1390 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Ak Koyun Meler Gelir" adlı türkü Yozgat yöresine aittir. Donanımda değiştirici işaret olarak Si♭[2] kulanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 2/4'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Türkünün metronom hızı ise ♩= 63 olarak belirlenmiştir. (Şekil-145)



Şekil - 145: Ak Koyun Meler Gelir TRT notası.

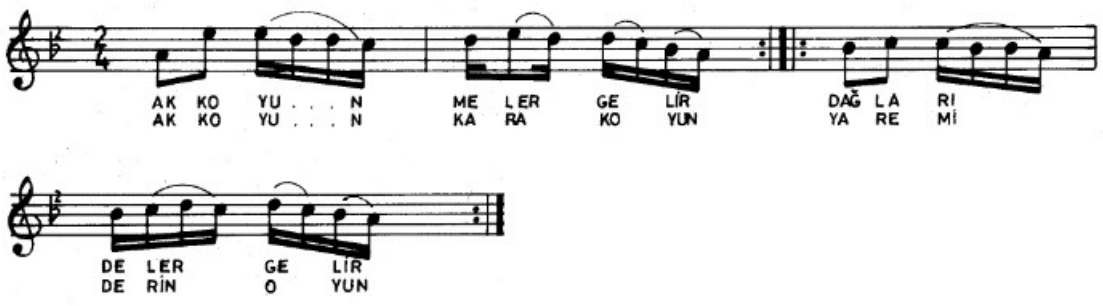
Saygun, türküyü soprano, alto, tenor ve bas sesleri için dört sesli olarak çokseslemiştir. Türkünün TRT repertuvarındaki notasyonunda donanımında Si♭[2] değiştirici işareti kulla-

nılmasına karşın Saygun, düzenlemesinde iki koma değerini kullanmamış ve yalnızca Sİ♭ değiştirici işaretini kullanmıştır. TRT repertuvarındaki notasyonunda LA kararlı olarak yazılan türkü, Saygun'un düzenlemesinde SOL kararlı olarak yazılmıştır.

Düzenlemenin ölçü birimi incelendiğinde ise TRT repertuvarındaki notasyonunda ölçü birimi 2/4'lük olarak belirtilmiş ve türkünün sonuna kadar hiç değişmemiştir. Saygun ise düzenlemesine 4/4'lük olarak başlamış ve sırasıyla 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 5/4, olarak ölçü biriminde yer yer değişikliklere gitmiş ve 4/4'lük ölçü birimiyle bitirmiştir. TRT notasyonunda metronom hızı dörtlük noya 63 (♩= 63) olarak belirlenmiştir. Fakat Saygun, herhangi bir metronom hızı belirtmemiştir.

Çoksesleme armoni anlayışı bakımından incelendiğinde ise, Saygun, düzenlemesinde türkünün otantik yapısını bozmamak için tonal bir yapıyla dikey olarak armonize etmemiş, bunun yerine kontrpuantik bir çokseslendirme yöntemini kullanmıştır. Çünkü düzenleme tonal olarak düşünüldüğünde SOL MİNÖR olarak değerlendirilip ve Mİ notası bemol olarak yazılacaktı. Fakat Saygun Mİ sesini natürel olarak düşünmüştür. Sadece sondan bir önceki ölçüde Mİ♭ olarak altere edilmiştir.

Türkünün TRT notasyonun ile Saygun'un düzenlemesinde ritimsel kalıp ve bazı notalarda farklılıkları bulunmaktadır. (Şekil-146, Şekil-147)



Şekil - 146: Ak Koyun: Örnek - 1a



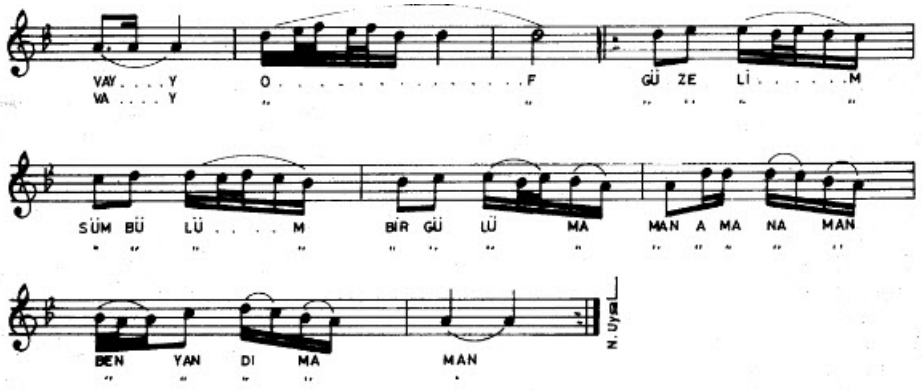
Şekil - 147: Ak Koyun: Örnek - 1b

Söz yönünden bakıldığında ise ilk göze çarpan detay, Saygun'un düzenlemesinde TRT notasyonunda olmayan bir dörtlük bulunması ve bu dörtlükle türküye giriş yapmasıdır. Bu

sözler şöyledir:"Göl kenarı saz olur, Gül açılır yaz olur, Ben yarime gül demem, Gülün ömrü az olur"

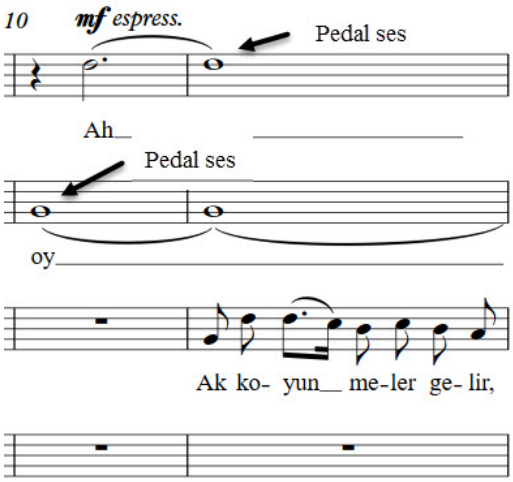
Ayrıca türkünün TRT notasyonundaki sözlerine bakıldığında 6. ve 7. ölçülerde bulunan sözler birbirine ulanarak hecelere ayrılmış ve Ha-ki-kat-li Ya-rol-sa şeklinde verilmiştir. Saygun ise bu heceleri Ha-kî-kat-lı Yar Ol-sa şeklinde hecelere ayırmıştır.

Saygun, TRT notasyonunda bulunan 11. ve 18. ölçüler arasındaki sözleri düzenlemesinde kullanmamıştır. (Şekil-148)



Şekil - 148: Ak Koyun: Örnek - 2

Saygun düzenlemesinin girişinde TRT notasyonunda olduğu gibi alto partisi ile tek sesli olarak başlamıştır. Türkünün ilk motifini duyurduktan sonra, onuncu ölçüden itibaren Alto partisinde SOL, Soprano partisinde ise RE seslerini pedal olarak kullanmış ve bu sesleri iki ölçü boyunca devam ettirmiştir. On birinci ölçüden itibaren ise türkünün ana motifini Tenor partisine vermiştir. (Şekil-149)



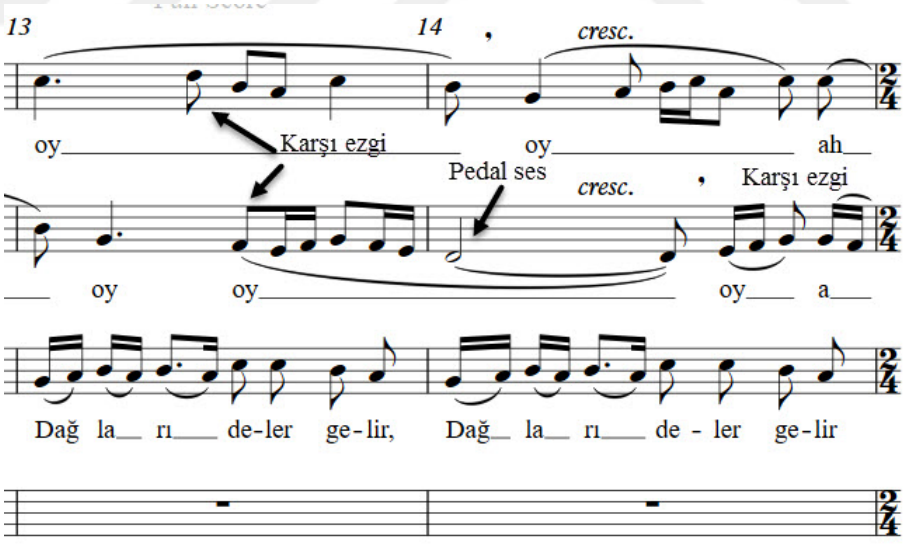
Şekil - 149: Ak Koyun: Örnek - 3

12. ölçüde ise Tenor ana ezgiyi söylerken, Alto ve Soprano partileri ana motifi taklit ederek karşılıklı olarak konturpuantik bir yürüyüş yapmışlardır. (Şekil-150)



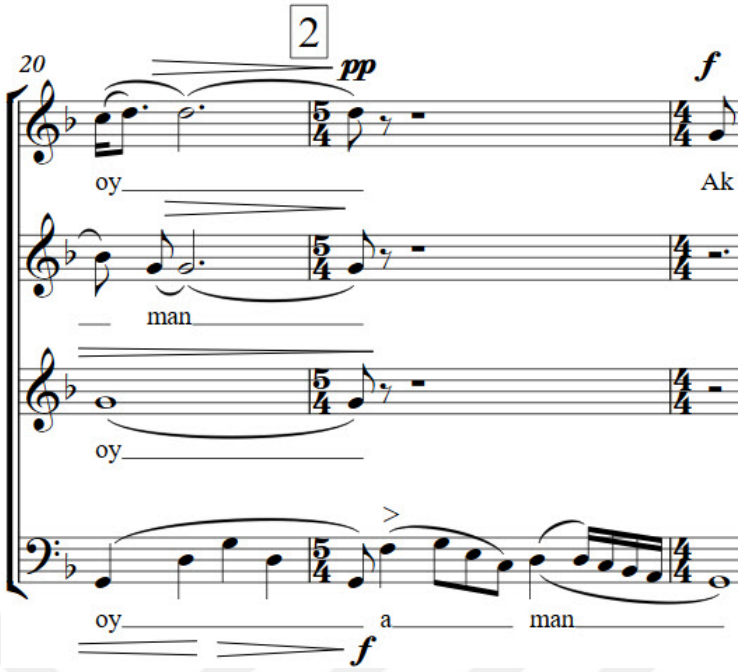
Şekil - 150: Ak Koyun: Örnek - 4

13. ve 14. ölçülerde ise Tenor partisi ana motifin varyasyona uğramış şeklini söylerken Alto ve Soprano partileri yine bu ezgiye karşı ezgi oluşturacak bir şekilde ana motifi hatırlatan taklitlerle devam ettirilmiştir. (Şekil-151)



Şekil - 151: Ak Koyun: Örnek - 5

20. ölçüye kadar türkünün ana motifini Tenor partisi söylerken, Alto ve Soprano partileri kontrpuantik bir yürüyüşle eşlik etmeye devam etmiştir. 20. ölçüde ise Bas partisi de türkünün karar sesi ile beşlisini duyurarak eşliğe katılmıştır. Bu ölçüde Alto ve Tenor partileri SOL sesini tutmuş ve Soprano partisi de RE sesini tutarak dizinin beşlisini duyurmuştur. 21. ölçüde ise Bas partisinde inici bir yürüyüşle karar ses olan SOL sesine inmiştir. (Şekil-152)



Şekil - 152: Ak Koyun: Örnek - 6

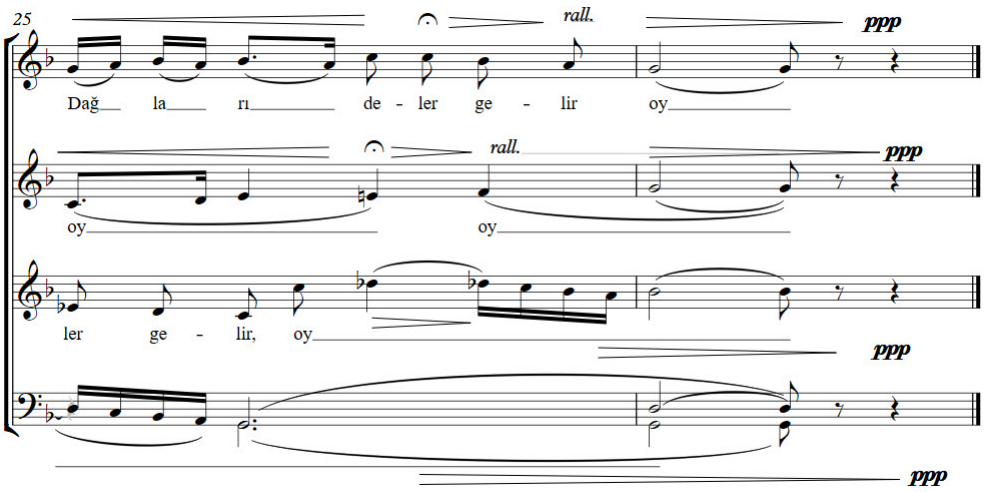
22. ölçüden itibaren ise Soprano, Alto ve Tenor partileri kanonik bir yürüyüşle ana motifi söylemeye devam etmiştir. Bas partisi ise 22. ölçüde karar sesi tutmuş devamında ise diğer partilere karşı ezgi ile eşlik etmiştir. (Şekil-153)



Şekil - 153: Ak Koyun: Örnek - 7

Düzenlemenin son bölümünü oluşturan 25. ve 26. ölçülerde ise Tenor partisinde altere edilmiş Mİ♭ ve RE♭ sesleri eklenerek türkünün ana motif zenginleştirilmiş, Bas partisi ise SOL sesini pedal ses olarak tutmuştur. (Şekil-154)

Ayrıca Tenor partisinin RE♭ sesinden LA sesine inişi Karcığar makam dizisini hatırlatmaktadır.



Şekil - 154: Ak Koyun: Örnek - 8

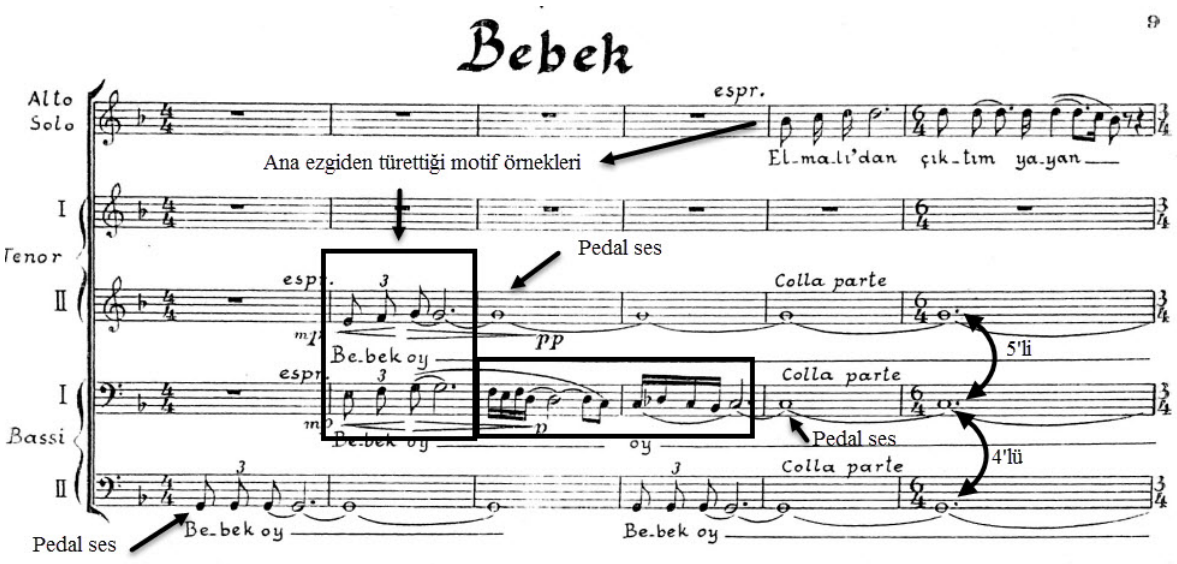
3.4.10.1.3 Bebek

Saygun, ağıt türündeki türküyü alto solo, tenor ve bas sesleri için koro düzeninde çokseslemiştir. Besteci, tenor ve bas sesleri divisi olarak yazmıştır. Saygun, SOL kararlı yazdığı türkünün donanımında Si♭ değiştirici işaret kullananmış, ezgi akışı içerisinde ise RE♭ değiştirici işaretini kullanmıştır. Çoksesleme usul yönünden incelendiğinde sırasıyla 4/4'lük, 6/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük, 3/4'lük, 2/4'lük, 13/8'lik, 4/4'lük, 3/4'lük 4/4'lük, 3/4'lük, 4/4'lük, 6/4'lük 3/4'lük, 4/4'lük, 6/4'lük, 3/4'lük ve 4/4'lük ölçü birimlerini ardı ardına kullanmıştır. Bu sayede çokseslemesinin belirli bir usul değil, serbest bir usul etkisi kazandırmıştır.

Saygun'un türküyü çokseslemedeki armoni anlayışı bakımından incelendiğinde ise, başlangıçta kendine özgü bir giriş müziği tasarlayarak ana melodiye hazırlık yaptığı söylenebilir. Bastaki alt sese SOL sesini pedal olarak tutan besteci, bas partisinin üst sesinde ve tenor partisinin alt sesinde ana motifin başka ses üzerine aktarılmış minimal örneklerini kullanarak bir giriş müziği oluşturmuştur. 5. ölçüden itibaren alto solonun ana melodiyi seslendirmesine, bas ve tenor partisinde 4'lü ve 5'li aralıklardan oluşan pedal sesler eşlik etmektedir. (Şekil-155)

Altodaki ana ezgiye, 7. ölçüden 11. ölçünün sonuna ikiye bölünmüş olan bas partisi SOL-DO, tenor partisinin alt sesi ise SOL pedal sesleri ile eşlik etmekte, 11. ölçünün sonundan itibaren ise bu seslere tenor partisinin üst sesinde RE notası eklenmektedir.'lü ve 5'li aralıklardan oluşan bu akorsal yapı 19. ölçüye kadar sürmektedir. Böylece 4'lü armoni kullanarak sade bir eşlikle ana melodi ön plana çıkarılmaktadır. (Şekil-156)

Çokseslemesini benzer bir yapıyla sürdüren Saygun, bitiriş kısmında eşlikteki mono-



Şekil - 155: Bebek: Örnek - 1



Şekil - 156: Bebek: Örnek - 2

tonluğu kırmak ve bitişe hazırlık yapmak için tenor partisindeki alt seste çıkıcı bir melodik motif, üst seste ise inici bir melodik motifle hareket kazandırmıştır. Ayrıca son akorda SOL-

DO-LA♭-RE♭-SOL seslerinde oluşan bitiş hissi vermeyen bir akorla askıda bitirmiştir. Bu bitirişin sebebi, bir bebeğin üzücü ölümünü anlatan türkünün, hikayesinden kaynaklanan bir hüzünlü havayı yansıtmak ve acıların dinmediğini/bitmediğini vurgulama isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. (Şekil-157)



Şekil - 157: Bebek: Örnek - 3

3.4.10.1.4 Yavuz Geliyor

TRT THM repertuvarında 643 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Yavuz Geliyor" adlı türkü, Karadeniz yöresine aittir. Donanımda Si♭[2] değiştirici işareti kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 7/8'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Türkünün metronom hızı ise ♩♩♩♪= 52 olarak yazılmıştır. (Şekil-158)



Şekil - 158: Yavuz Geliyor TRT notası.

Saygun, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü SOL kararlı olarak soprano, alto, tenor ve bas partileri için dört sesli olarak koro düzeninde çokseslemiştir. Besteci TRT notasında 7/8'lik ölçü birimiyle yazılan türküyü 7/16'lık ölçü birimiyle kaleme almıştır. TRT notasında sözleri bulunan türküyü Saygun, sözsüz olarak çokseslemiştir.

Trükü, armonik anlayış bakımından incelendiğinde ise Saygun'un, önce bas partisi sonra da tenor partisinin katıldığı ana melodiyi duyuran unison bir giriş müziğiyle çokseslemesine başladığı görülmektedir. (Şekil-159)



Şekil - 159: Yavuz Geliyor: Örnek - 1

Bu girişten sonra dört farklı yapıyla ana melodiyi zaman zaman değiştirmeden, zaman zaman çeşitleyerek kullanmış ve eşlik yapılarını da buna göre oluşturmuştur. Buna göre 1. bölümde 17. ve 24. ölçüler arasında bas ve tenorun seslendirdiği ana ezgiye alto SOL sesini tutarak eşlik etmiştir. (Şekil-160)



Şekil - 160: Yavuz Geliyor: Örnek - 2

25. ve 28. ölçüler arasında soprano partisi de ana melodiyi seslendirerek katılmıştır. (Şekil-161)



Şekil - 161: Yavuz Geliyor: Örnek - 3

29. ile 40. ölçüler arasında ise ana melodi soprano ve alto partilerine geçerken tenor ve bas partilerinde bestecinin tasarladığı karşı ezgilerle eşlik etmektedir. (Şekil-162)



Şekil - 162: Yavuz Geliyor: Örnek - 4

Her sekiz ölçüde yeni bir ritmik ve melodik eşlik üreten besteci, ana melodiyi partiler arasında sürekli olarak paylaştırmıştır. Örnek olarak 41. ölçü ile 44. ölçüler arasında bu kez ana melodi yalnız alto partisinde duyulurken soprano SOL sesini tutmuş, bas ritmik bir şekilde oktav sıçramalarıyla SOL sesini duyurmuş, tenor ise inici kromatik bir hareketle eşlik

etmiştir. (Şekil-163)



Şekil - 163: Yavuz Geliyor: Örnek - 5

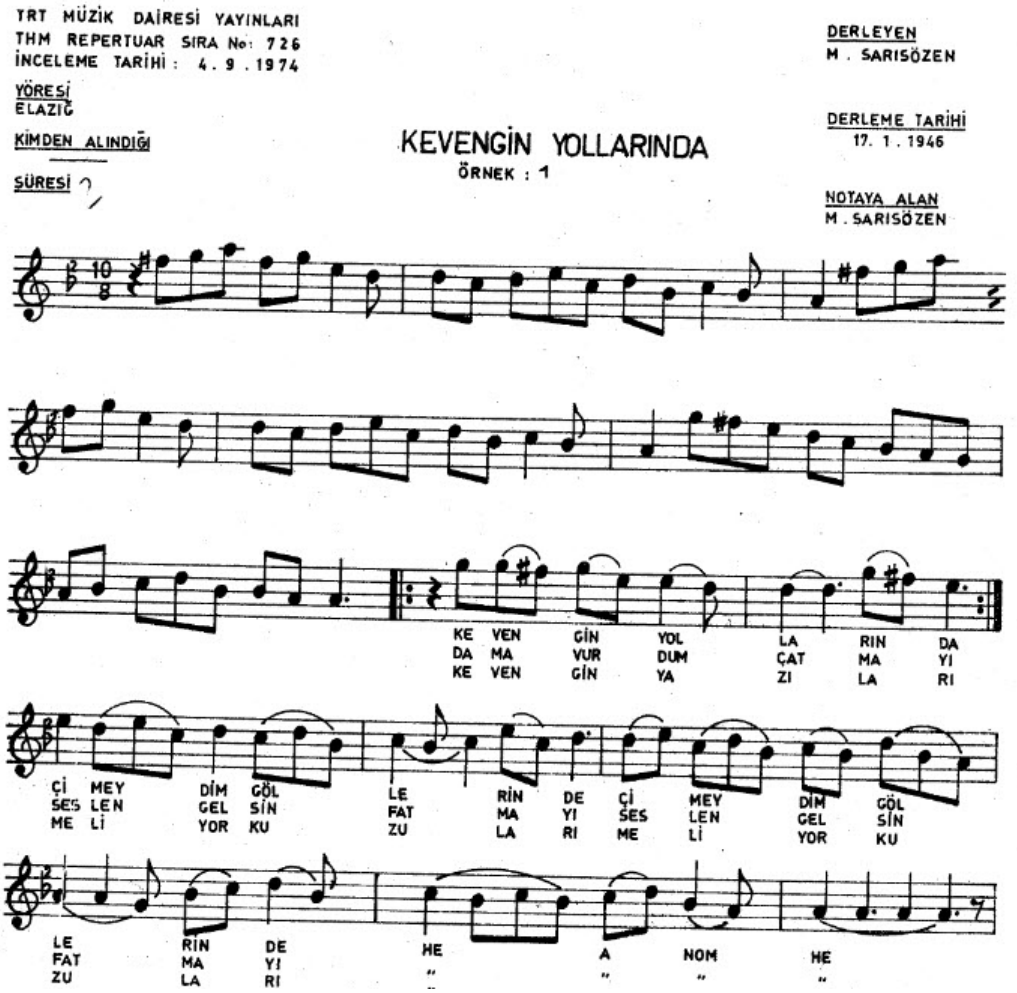
Karadeniz yöresinin canlı ritmik ve melodik yapısına güzel bir örnek teşkil ede türkünün ana melodisi, sürekli değişerek devam eden eşlik yapısıyla çokseslemenin sonuna kadar devam etmiş ve bitiriş kısmında da ana melodinin bir özeti niteliğindeki motif örnekleriyle son bulmuştur. (Şekil-164)



Şekil - 164: Yavuz Geliyor: Örnek - 6

3.4.10.1.5 Eğin Türküsü (Kevengin Yollarında)

TRT THM repertuvarında 726 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Kevengin Yollarında " adlı türkü, Elazığ yöresine aittir. Donanımda Si♭[2], ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işaretleri kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 10/8'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-165)

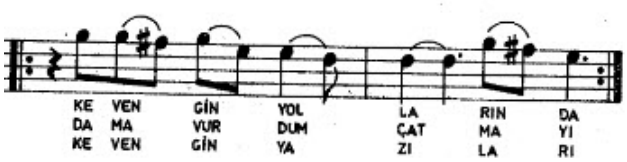


Şekil - 165: Kevengin Yollarında TRT notası.

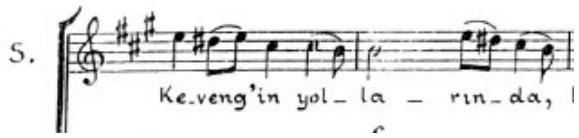
Saygun, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü FA♯ üzerine soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir. Donanımda FA♯, DO♯, SOL♯değiştirici işaretlerini kullanan Saygun, ölçü birimi olarak da TRT notasından farklı olarak 9/8'lik ölçü birimi kullanmıştır. Aradaki bu ritmik farklılık melodideki ritmik yapıyı farklılaştırmıştır.

Saygun'un çokseslemesi söz yönünden incelendiğinde ise TRT notasından farklılıklar göze çarpmaktadır. Saygun TRT notasında olmayan "Kevenk yolu bu mudur, Testi dolu su mudur, Hey anom hey" şeklindeki sözlerle başlamaktadır. Ayrıca TRT notasındaki bağlantı kısmı ile 2. ve 3. kıtalarıda çokseslemesinde kullanmamıştır. Sözlerin yanı sıra ana melodide

de bazı küçük değişiklikler bulunmaktadır. (Şekil-166, Şekil-167)



Şekil - 166: Kevengin Yollarında: Örnek - 1a



Şekil - 167: Kevengin Yollarında: Örnek - 1b

Saygun, türküyü dörtlü armoni anlayışıyla düzenlemiştir. Buna örnek olarak ilk ölçüden itibaren, basta divisi olarak Sİ-FA♯ve tenorda DO♯ seslerinde oluşan ve ana melodiye pedal olarak eşlik eden akorsal yapı gösterilebilir. Besteci bu tutan akor sesleri düzenlemesinin son üç ölçüsüne kadar sürdürmüştür. (Şekil-168)



Şekil - 168: Kevengin Yollarında: Örnek - 2

Bu akorsal yapıya alto ve divisi olarak yazdığı tenor partisinin üst sesinde de karşı ezgiler kullanarak kontrpuantik bir yapı eklemiştir. (Şekil-169)



Şekil - 169: Kevengin Yollarında: Örnek - 3

3.4.10.1.6 Altun Yüzük

TRT THM repertuvarında 318 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Altın Yüzük Var Benim" adlı türkü, Orta Anadolu yöresine aittir. Donanımda Si♭^{2}, değiştirici işareti kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 9/8'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-170)



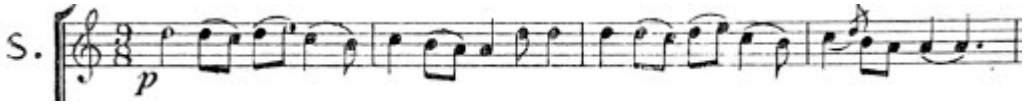
Şekil - 170: Altın Yüzük Var Benim TRT notası.

Saygun, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü TRT notasındaki gibi LA kararlı olarak, soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir. Türkünün TRT notasında kullanılan Si♭^{2} değiştirici işaretini çokseslemesinde kullanmayan Saygun, çokseslemesinin donanımında da herhangi bir değiştirici işaret kullanmamıştır. Çoksesleme usul yönünden incelendiğinde ise TRT notasındaki gibi 9/8'lik olarak kaleme almıştır. Saygun, çokseslemesinde türkünün sözlerini yazmamayı tercih etmiştir.

TRT notası ve Saygun'un çokseslemesindeki ana melodi incelendiğinde ise küçük farklılıklar dışında benzer olduğu gözlenmiştir. (Şekil-171, Şekil-172)



Şekil - 171: Altun Yüzük: Örnek - 1a



Şekil - 172: Altun Yüzük: Örnek - 1b

Saygun, çokseslemesinde ana ezgiyi soprano partisine vermiştir. Türkünün otantik halinde dört ölçülük tek bir motif örneği bulunmaktadır. Saygun, çokseslemesinde bu motif örneğini başlangıçta yalnız soprano partisinde kullanmış, 6. ölçüden itibaren alto partisinde tutan ses olarak LA pedal sesini eklemiş ve 9. ölçüden itibaren ise kendi tasarısı olan bir bas partisi eklemiştir. Bu bas partisi Mİ-SOL-LA-DO seslerinden oluşan ve pentatonik özellik gösteren bir motif örneğidir. (Şekil-173)



Şekil - 173: Altun Yüzük: Örnek - 2

13-16. ölçüler arasında ana melodiye bu kez bas ve tenor arasında 5'li tenor ve alto arasında 4'lü aralıklardan oluşan 4'lü akorla eşlik etmektedir. Bu eşlik alto, tenor bas partilerinde kapalı ağızla "m" vokali ile yapılmaktadır. (Şekil-174)



Şekil - 174: Altun Yüzük: Örnek - 3

Saygun, 17. ve 18. ölçüler arasında ise tekdüze devam eden mana melodi yerine kendi tasarısı olan bastaki pentatonik motifi alto partisine de yazmış tenor partisine de Mİ pedal sesini vermiştir. Bu bölümde sopranodaki ana melodi bulunmamakta ve bastaki pentatonik motif ön plana çıkmaktadır. Türkünün otantik yapısında bu bölüm bulunmamaktadır. (Şekil-175)



Şekil - 175: Altun Yüzük: Örnek - 4

Devamındaki 19. ve 20. ölçülerde, soprano ve tenor partileri ana melodiyi seslendirirken, bas ve alto ise pentatonik eşlik yapısını seslendirmektedir. 21. ve 22. ölçülerde alto partisinde bastaki pentatonik motifin varyasyonu göze çarpmaktadır. Bu sayede Saygun'un, eşlikteki monotonluğu kırmayı düşündüğü söylenebilir. (Şekil-176)



Şekil - 176: Altun Yüzük: Örnek - 5

23. ve 26. ölçülerde ise yine ana melodi olmaksızın, bestecinin tasarısı olan pentatonik motifin varyasyonlarını alto, tenor ve bas partilerinde görmek mümkündür. Saygun eşliği hareketlendirmek için ana melodiyi değil kendi tasarısı olan melodileri çeşitleyerek türkünün ritmik ve melodik izlerini taşıyan bir bölüm oluşturmuştur. 27. ve 29. ölçülerde de ana melodi tenor partisine geçmiş ve diğer partiler kontrpuantik bir yapıyla eşlik konumundadır. (Şekil-177)



Şekil - 177: Altun Yüzük: Örnek - 6

Saygun, türkünün çokseslemesinde kendi tasarısı olan kontrpuantik motifleri çeşitleyerek ve ana melodiyi partiler arasında paylaştırarak devam etmiş ve türkünün karar sesi olan LA sesinde bitirmiştir.

3.4.11 Necil Kazım Akses'in Çokseslemesini Yaptığı Türkülerin Yapısal Analizi

3.4.11.1 Halk Türküleri Üzerine 5 Koro Parçası

Necil Kazım Akses'in 1963 yılında çokseslemesini yaptığı beş türkülük "Halk Türküleri Üzerine 5 Koro Parçası" adlı kitapçık, Devlet Konservatuvarı Yayınları No.33 olarak 1966 yılında Ankara'da yayınlanmıştır. Türkülerin sıralaması aşağıda belirtildiği gibidir. Çokseslemelerin yer aldığı kitapçık 'Milli Kütüphane'den temin edilmiş ve ekler kısmında orjinal basımı verilmiştir.

Halk Türküleri Üzerine 5 Koro Parçası

1. Ekini Biçer Oldum
2. Eli Elekli Gelin
3. Koyunu Hor Eyledim
4. Tutam Yar Elinden
5. Gelin Havası

3.4.11.1.1 Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası)

TRT THM repertuvarında 1020 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası)" adlı türkü, Şarkışla yöresine aittir. Donanımda Si♭[2], değiştirici işareti kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 12/8'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. (Şekil-178)



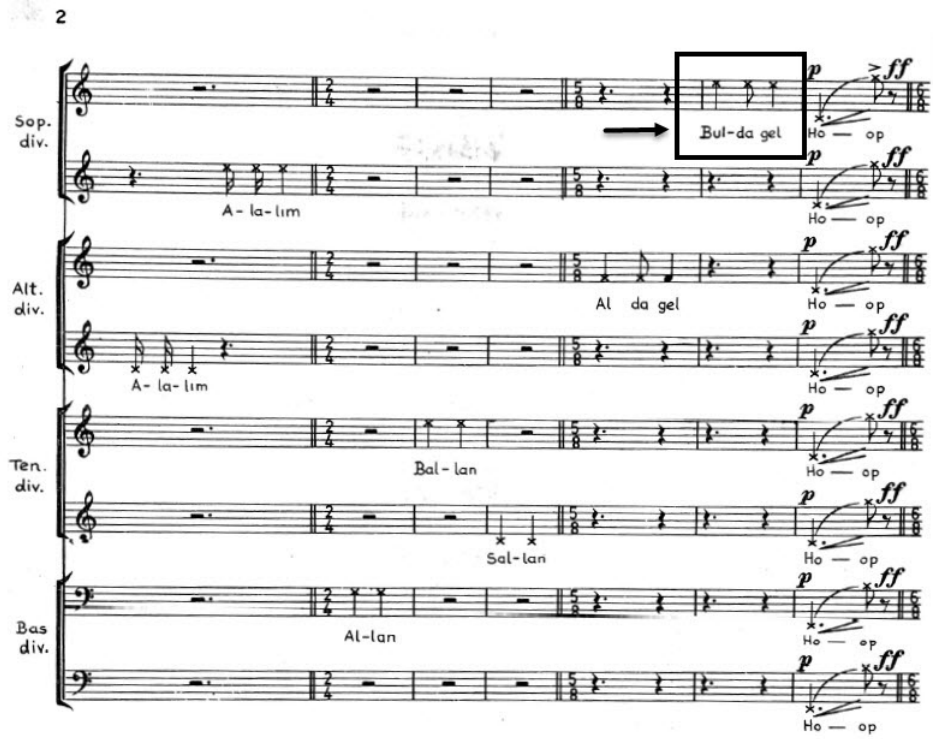
Şekil - 178: Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası) TRT notası.

Akses, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü TRT notasındaki gibi LA kararlı olarak, soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir. Türkünün TRT notasında kullanılan Si♭[2] değiştirici işaretini çokseslemesinde kullanmayan Akses, çokseslemesinin donanımında da herhangi bir değiştirici işaret kullanmamıştır. Çoksesleme usul yönünden incelendiğinde ise TRT notasından farklı olarak 6/8'lik ölçü birimi ile kaleme almıştır. Çoksesleme ezgi akışı bakımından incelendiğinde ise Akses'in, TRT notasındaki melodik yapıyı aynen kullandığı tespit edilmiştir. Akses, çokseslemesine TRT notasından farklı olarak ♩.= 84 olarak metronom hızı belirlemiştir. Ayrıca Akses, çokseslemede, nü-

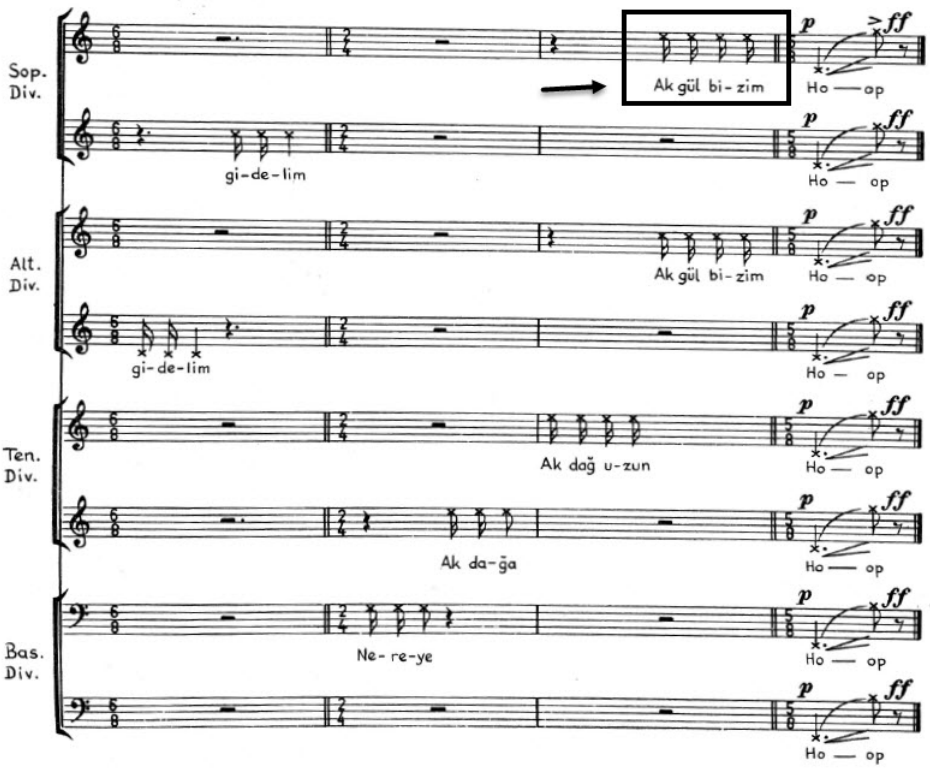
ans ve hız terimlerini de kullanmıştır. Çoksesleme, söz yönünden incelendiğinde ise TRT notasındaki sözlerden bazı farklılıklar bulunmaktadır. Akses, çokseslemesinde TRT notasındaki "Ekin ektim ot bitti, Dalında bülbül öttü, Bülbül ötmez olaydı, Yârim elimden gitti" şeklindeki ikinci sözleri kullanmamıştır. Birinci ve ikinci kıtaları ise iki kıta gibi değerlendirerek dört farklı söz elde etmiştir. Bunun dışında hem TRT notasında, hem de Akses'in düzenlemesinde bulunan serbest sözler bulunmaktadır. Akses'in düzenlemesinde bu serbest sözlerden bazıları farklıdır. Örnek olarak TRT notasındaki birinci serbest sözlerde "Çalda gel" şeklinde verilen söz, Akses'in düzenlemesinde "Bulda gel" şeklinde, TRT notasındaki ikinci serbest sözlerde "Ağ kız bizim" şeklinde verilen söz, Akses'in düzenlemesinde "Ak gül bizim" şeklinde verilmiştir. (Şekil-179, Şekil-180, Şekil-181)



Şekil - 179: Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1a



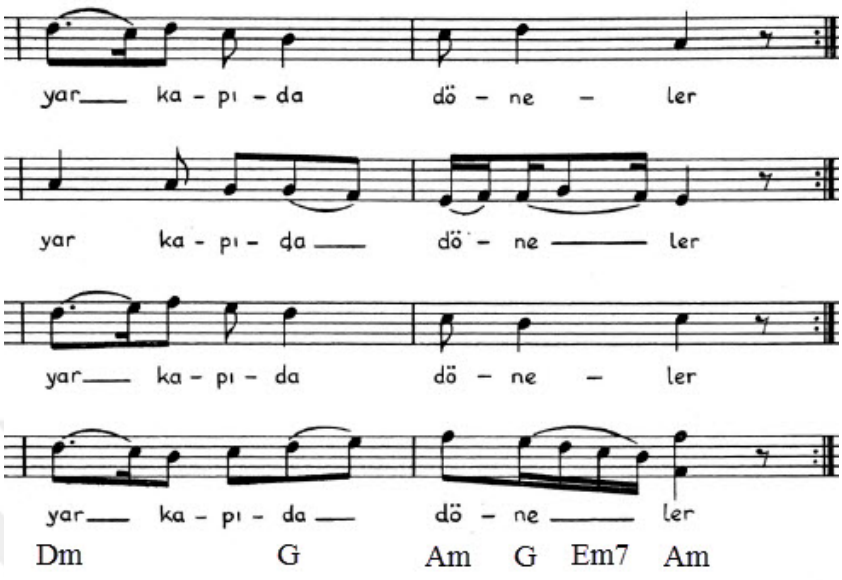
Şekil - 180: Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1b



Şekil - 181: Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 1c

Akses'in düzenlemesi, armonik anlayış bakımından incelendiğinde ise tonal unsurlar içerisinde çoksesleme yapıldığı fakat tonal armonideki derece ilişkilerine tam uygunluk

göstermediği, bunun yanı sıra yatay olarak da ana melodiye kontrşan ezgilerin eşlik ettiği gözlenmiştir. Akses çokseslemeyi RE MİNÖR olarak düşünmüş fakat başlangıçtan itibaren ve bitirişte V. dereceyi minör akoru olarak kullanmayı tercih etmiştir. (Şekil-182)



Şekil - 182: Ekini Biçer Oldum (Irgat Havası): Örnek - 2

3.4.11.1.2 Eli Elekli Gelin

TRT THM repertuvarında 573 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Eli Elekli Gelin" adlı türkü, Burdur - Tefenni yöresine aittir. Donanımda Si♭[2], ezgi akışı içerisinde ise FA♯ değiştirici işaretleri kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 9/16'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. Ayrıca, iki onaltılık notaya 118 olarak metronom hızı da belirtilmiştir. (Şekil-183)

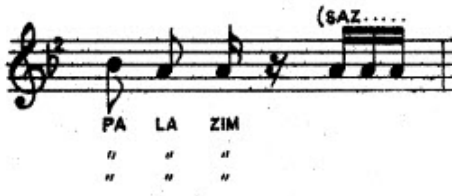


Şekil - 183: Eli Elekli Gelin TRT notası.

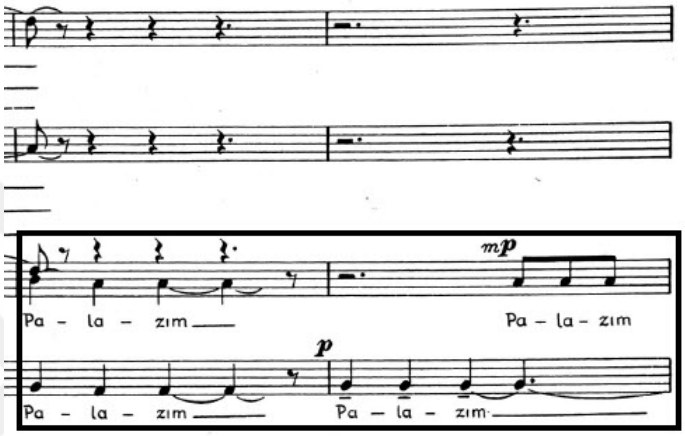
Akses, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü TRT notasındaki gibi LA kararlı olarak, soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir. Türkünün TRT notasında kullanılan Si♭[2] değiştirici işaretini çokseslemesinde kullanmayan Akses, çokseslemesinin donanımında da herhangi bir değiştirici işaret kullanmamış, fakat ezgi akışı içerisinde TRT notasındaki gibi FA♯ değiştirici işaretini kullanmamıştır. Çoksesleme usul yönünden incelendiğinde ise Akses, TRT notasından 9/16'lık ölçü biriminde yazılmış olan türküyü, 9/8'lik ölçü biriminde yazmayı tercih etmiştir. Akses, çokseslemesine TRT notasındaki metronom hızından farklı olarak ♩= 132 şeklinde bir metronom hızı belirlemiştir. Ayrıca Akses, çokseslemede, nüans terimlerini de kullanmıştır

Çoksesleme ezgi akışı bakımından incelendiğinde ise Akses'in, TRT notasındaki me-

lodik yapıyı aynen kullandığı sadece “Palazım” ve “Güzelim” sözlerinden oluşan bağlantı bölümlerini genişleterek kullandığı gözlemlenmiştir. (Şekil-184, Şekil-185)



Şekil - 184: Eli Elekli Gelin: Örnek - 1a



Şekil - 185: Eli Elekli Gelin: Örnek - 1b

Akses’in çokseslemesi armonik anlayış bakımından incelendiğinde ise, çağdaş dönem özelliklerinden ve armoni anlayışından olan ikili akor yapılarını kullandığı, buna ek olarak partileri divisi olarak kullandığı ve kontrpuantik bir yaklaşımla eşliklerini canlandırdığını söylemek mümkündür. Buna örnek olarak 10-12. ölçüler gösterilebilir. (Şekil-186)



Şekil - 186: Eli Elekli Gelin: Örnek - 2

3.4.11.1.3 Koyunu Hor Eyledim

TRT THM repertuvarında tespit edemediğimiz türküyü Akses, soprano, alto, tenor ve bas sesleri için koro düzeninde çokseslemiştir. Akse'in çokseslemesi armoni anlayışı bakımından incelendiğinde, tonal unsurlar içerisinde DO♯ MİNÖR düşündüğünü söylemek mümkündür. Çünkü besteci başlangıç ve bitişte DO♯ MİNÖR akorunu kullanmıştır. Fakat DO♯ MİNÖR tonunun derecelerini fonksiyonel olarak kullanmamıştır. İlk ölçüdeki ikinci akor SOL♯ MİNÖR 7'li akoru olarak değerlendirilebilir. Tonal düşünüldüğünde dominant akorunun majör olması gerekirken Akses, V. derece akorunu minör 7'li olarak kullanmıştır. Dikey olarak incelendiğinde, çokseslemenin sonuna kadar tonal etki bırakan bu şekilde akorlar kullanılmıştır. (Şekil-187)



Şekil - 187: Koyunu Hor Eyledim: Örnek - 1

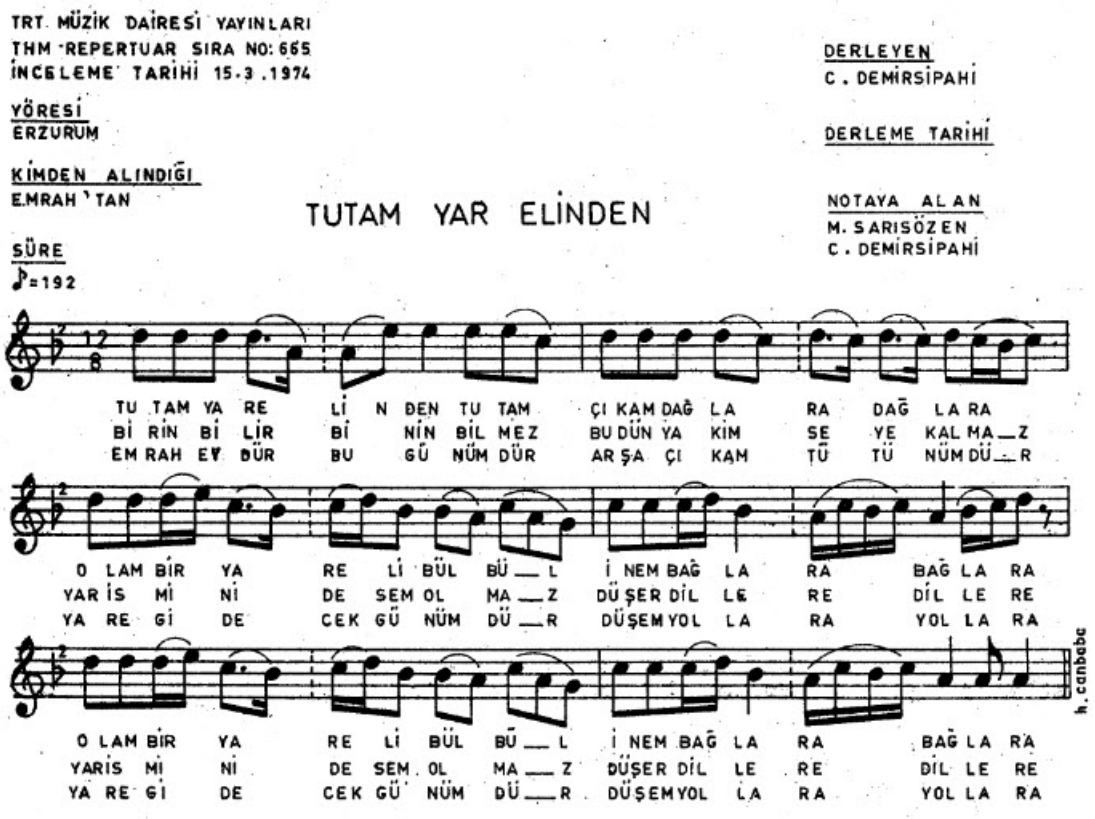
Akses Ana melodideki seslerle birleşince dikey olarak tonal akorlar oluşturmaya, bunun yanı sıra yatay olarak da melodik bir polifoni oluşturmaya dikkat etmiştir. Akses tonal unsurlar içerisinde düşünmüş fakat tonal armonideki basamakların fonksyonel durumunu ön plana çıkarmamıştır. Yatay çokseslilik unsurlarına çokseslemenin son iki ölçüsündeki karşı ezgiler örnek verilebilir. Dolayısıyla Akses, çokseslemesini dikey ve yatay çoksesleme yöntemlerini birlikte kullanarak tonal bir düşünceyle tasarlamıştır. (Şekil-188)



Şekil - 188: Koyunu Hor Eyledim: Örnek - 2

3.4.11.1.4 Tutam Yar Elinden

TRT THM repertuvarında 665 repertuvar numarasıyla kayıt altına alınan "Tutam Yar Elinden" adlı türkü, Erzurum yöresine aittir. Donanımda Si♭[2], değiştirici işareti kullanılan türkü LA kararlı olarak yazılmıştır. Türkü üzerinde yapılan usul incelemesinde ise, türkünün 12/8'lük ölçü biriminde yazıldığı gözlenmiştir. TRT notasında türkünün metronom hızı ♪= 192 olarak belirlemiştir. (Şekil-189)



Şekil - 189: Tutam Yar Elinden TRT notası.

Akses, orjinali tek ses için derlenmiş olan türküyü TRT notasındaki gibi LA kararlı olarak, soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir. Türkünün TRT notasında kullanılan Si♭[2] değiştirici işaretini çokseslemesinde kullanmayan Akses, çokseslemesinin donanımında da herhangi bir değiştirici işaret kullanmamıştır. Çoksesleme usul yönünden incelendiğinde ise TRT notasındaki gibi 12/8'lik olarak yazılmıştır. Akses, çokseslemesine TRT notasındakinden farklı olarak metronom hızını ♩.= 66 olarak belirlemiştir. Ayrıca Akses, çokseslemede, nüans terimlerini de kullanmıştır. Çoksesleme, söz ve ezgi akışı bakımından incelendiğinde ise Akses'in TRT notasındaki söz ve ezgi akışını birebir kullandığını söylemek mümkündür.

Akses'in çokseslemesi armoni anlayışı bakımından incelendiğinde ise, dörtlü armoni

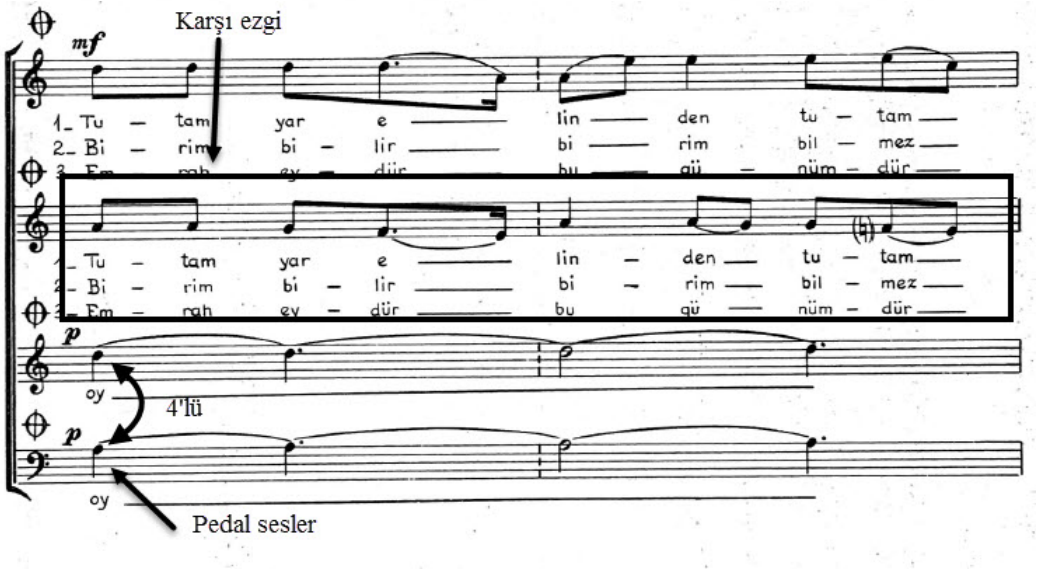
anlayışıyla çağdaş dönemin özelliklerini yansıttığını söylemek mümkündür. Ayrıca alto partisindeki karşı ezgilerle bir yatay çokseslilik unsuru oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Akses çokseslemesine TRT notasında olmayan ve kendi tasarladığı sade bir giriş müziği ile başlamıştır. (Şekil-190)



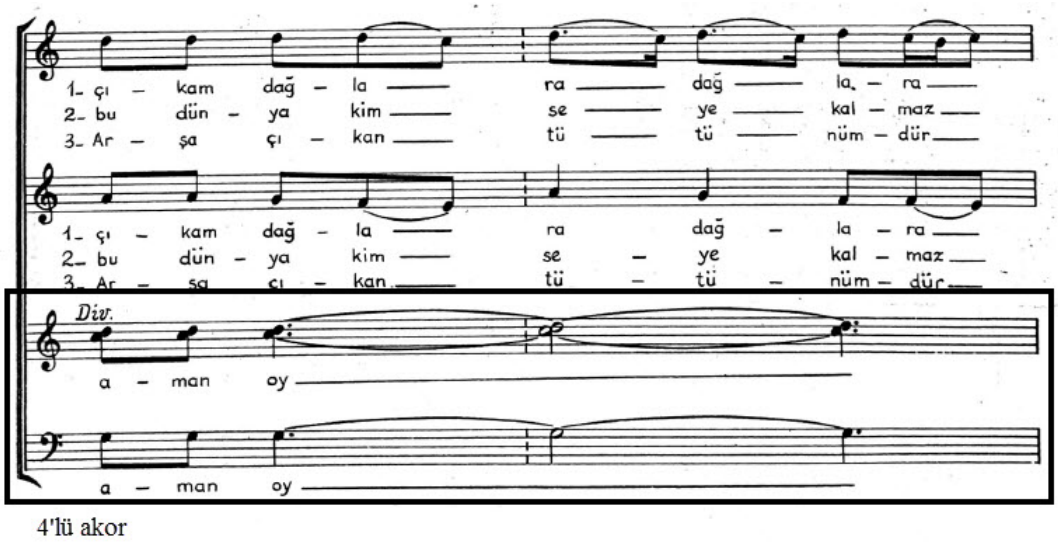
Şekil - 190: Tutam Yar Elinden: Örnek - 1

2 ölçülük bu giriş müziğinden sonra soprano partisine verdiği ana ezgiye alto partisinde karşı ezgiyle, tenor ve bas partilerinde ise 4'lü aralık oluşturacak şekilde pedal seslerle eşlik yazmıştır. (Şekil-191)



Şekil - 191: Tutam Yar Elinden: Örnek - 2

4. ölçüde aynı yapı bulunmasına karşın, tenor partisi ikiye bölünerek yazılmıştır. Besteci bu sayede bas ve tenor partilerinde 4'lü akor elde ederek eşliğine devam etmiştir. Bu kez pedal ses olarak 4'lü akor yapılarını kullanarak eşliği canlandırmayı hedeflemiştir. Akses, çokseslemesini benzer bir yapıda sürdürmüş ve sonlandırmıştır. (Şekil-192)



Şekil - 192: Tutam Yar Elinden: Örnek - 3

3.4.11.1.5 Gelin Havası

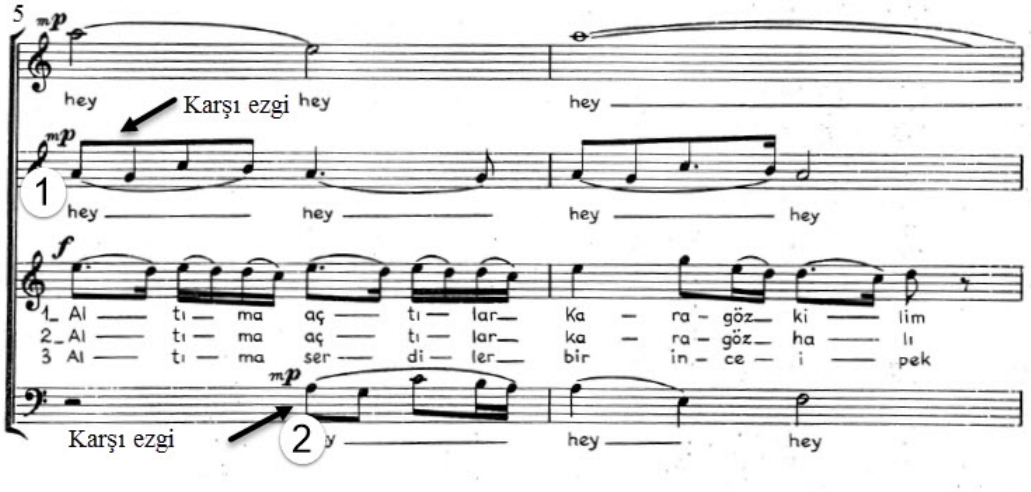
TRT repertuvarında tespit edemediğimiz türküyü Akses, soprano, alto, tenor ve bas partileri için koro düzeninde çokseslemiştir.

Aksesin çokseslemesi armonik anlayış bakımından incelendiğinde daha çok yatay bir çokseslilik oluşturan bir yapı göze çarpmaktadır. Başlangıçta soprano ve alto partilerine verdiği bir giriş müziği tasarlamıştır. Soprano LA ve Mİ sesleriyle bir anlamda pedal konumunda, alto ise bu seslere karşı ezgiyle eşlik etmektedir. (Şekil-193)



Şekil - 193: Gelin Havası: Örnek - 1

5. ve altıncı ölçülerde ise bu yapı devam ederken tenor partisi ana melodiyi seslendirmekte bas partisi ise altodaki motifi kanonik bir şekilde seslendirerek eşliğe katılmaktadır. (Şekil-194)



Şekil - 194: Gelin Havası: Örnek - 2

Benzer yapı çokseslemenin sonuna kadar devam etmiş fakat 12. ölçüden itibaren farklı bir ana melodi soprano partisinde duyulurken, alto partisi çarpma notalar ekli LA pedal sesi ile, tenor ve bas partileri ise sopranodaki ana melodiye karşı ezgi oluşturmuş ve en sonunda LA MİNÖR akor sesleri ile çoksesleme bitmiştir. Çokseslemenin LA MİNÖR ile bitmesi tesadüf ya da sürpriz değildir. Çünkü besteci çokseslemeyi yatay düşünmüş olmasına karşın dikey olarak bakıldığında tonal etkiler bırakan akorsal yapıları da göz ardı etmemiştir. (Şekil-195)



Şekil - 195: Gelin Havası: Örnek - 3

BÖLÜM IV

4 SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

"Türk Beşleri Tarafından Çokseslendirilmiş Olan Türkülerin Armoni Anlayışı Bakımından İncelenmesi" başlıklı bu çalışma ile Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'ten oluşan Türk Beşleri'nin, Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından ne derece etkilendikleri ve çağdaş çoksesli Türk müziğine katkıları incelenmiştir. Bu kapsamda, toplum-kültür-sanat ilişkisinin müziksel bakış açısına etkileri, Türk müzik kültürü, Cumhuriyet dönemi müzik politikaları, Türk Beşlerinin yaşamları ve aldıkları müzik eğitimi ortaya konmuştur. Buradan hareketle Türk Beşleri'nin Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarından nasıl etkilendikleri ve koro düzeninde yaptıkları çoksesli türkülerdeki armoni anlayışlarına nasıl yansıttıklarına dair bulgulardan elde edilen sonuç ve değerlendirmeler şöyledir:

Bireyler, ortak gereksinim ve şartlarda bir araya gelerek toplumu oluştururlar. Her toplumun kendine özgü karakteristik yapısı içerisinde en belirgin olarak gözlemlenebilen unsurlardan birisi de, o toplumun sanatı ve sanat eserleridir. Sanatın birey ve toplum üzerindeki etkisi o topluma ait kültür yapısı içerisinde işlevseldir. Sanat eserleri, içinde üretildikleri toplumun izlerini taşıması ve kültürel yapılarına ait ipuçları vermesi bakımından önemlidir. Bu sanat ürünleri içerisinde en önemlilerinden birisi de müzik sanatı ve o toplumun kültürüyle yoğrulmuş müziksel ürünlerdir.

Müziksel ürünler birey, toplum ve kültürel yapıyla etkileşim halindedir. Bu kapsamda her toplum kendi müzik kültürü içinde kendi ses sistemini oluşturur, müziklerini de bu ses sistemi doğrultusunda anlamlandırırlar. Dolayısıyla her toplumun kendine ait bir müziksel ses sistemi ve bu sistemi içinde barındıran bir kültürel yapıları vardır. Bu yapısıyla müziğin toplum içerisinde ve toplumlar arasında önemli işlevleri vardır. Bu kapsamıyla müziğe, bireyler arasında bağlar kurması, aidiyet duygusu oluşturması, kültürel özellikleri barındırması, kültürün sonraki kuşaklara aktarılması, tarihsel izler barındırması, bir toplumun diğer toplumlardan farklılıklarını ya da benzerliklerini ortaya çıkarması gibi önemli işlevler yüklenmiştir. Buradan hareketle Türk müzik kültürü de kendine has bir yapıyla tarihin süzgecinden geçmiş, sistemleşerek, gelişerek, zenginleşerek ve değişerek günümüze ulaşmıştır.

Günümüze kadar ulaşan bu zengin Türk müzik kültürü, Osmanlı'nın son dönemlerinden itibaren daha çok Batılılaşma çalışmaları çerçevesinde gelişmiştir. İlk kez 1916'da Maarif Vekâleti tarafından milli musiki oluşturmak için bir heyet kurulmuş ve bu heyetin görevlerinden birisi de Anadolu'dan halk şarkılarının toplanması olarak belirlenmiştir. Buradan hareketle Anadolu'dan toplanan halk şarkılarıyla milli bir müzik oluşturma fikri resmi olarak ilk kez 1916'da dönemin Maarif Vekâleti tarafından ileri sürülmüştür. Fakat 1918'de Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması ve İstanbul'un işgal altında olmasından dolayı çalışmalar sekteye uğramıştır.

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Anadolu'dan toplanan halk şarkılarının, Batı müziği tekniğiyle işlenerek modernize edilmesi tekrar gündeme gelmiştir. Bu kapsamda ilk resmi halk müziği derleme girişimi, 1925 yılında Sezai Asaf ve Seyfettin Asaf tarafından Maarif Vekâleti'nin Hars Müdüriyeti bünyesinde yapılmıştır. Daha sonra Darülelhan, İstanbul Belediye Konservatuvarı, Ankara Devlet Konservatuvarı ve günümüzde TRT bünyesinde devam etmiştir. Bu kurumların yanı sıra kişisel derleme çalışmaları da yapılmaktadır.

Yapılan derleme çalışmalarıyla çok geniş bir Türk halk müziği repertuvarı oluşturulmuş ve çağdaş çoksesli Türk müziği bestecilerine zengin bir kompozisyon malzemesi sunulmuştur.

Cumhuriyet döneminde milli musiki tartışmaları özellikle 1920'li yıllarda fikir tartışması olarak kendini daha çok göstermektedir. Milli musikinin nasıl olması gerektiği ile ilgili olarak farklı görüşler ileri sürülmüştür. Birinci görüş olarak; hem geleneksel Türk sanat müziği hem de Türk halk müziğinin melodik-ritmik zengiliği kullanılarak bir milli müzik tanzimi, ikincisi; yalnızca halk müziği ve Batı müziğinin bir sentezi ile oluşturulacak bir milli müzik, üçüncüsü ise; tamamen Batı müziği odaklı bir milli müzik oluşturulması tartışılmıştır. Fakat Osmanlı'dan kalan geleneksel Türk sanat müziği bu tartışmalarda özellikle 1930'lu yıllarda Türk'e ait görülmemiş ve milli bir müzik tanziminde safdışı bırakılmıştır.

1930'lu yıllar geleneksel Türk sanat müziğinin radyolardan yasaklanmasına kadar varan bir süreçle ötekileştirilmiş, yerine milli ve çoksesli Türk müziği olarak Batının müzik tekniğiyle işlenmiş Türk halk şarkıları ve halk şarkılarının melodik-ritmik zenginliğinden yararlanan modern, milli ve çoksesli Türk sanat müziği konulmak istenmiştir. Bu kapsamda 1920'li yıllarda yurt dışına öğrenciler gönderilmiş ve bu öğrencilerin Batı müziği tekniğini öğrenerek çağdaş çoksesli Türk sanat müziğini yaratmaları düşünülmüştür. Yurtdışında müzik eğitimi alarak yurda dönen Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses çağdaş çoksesli Türk sanat müziğinin ilk kuşak

bestecileri olarak bu yeni dönemin öncüleri olmuşlardır.

Türk Beşleri, Cumhuriyet döneminin ilk kuşak çağdaş çoksesli Türk müziği bestecileri olarak tarihe geçmiş ve kendilerine has armoni anlayışlarından dolayı ilk çağdaş çoksesli Türk müziği ekolünü oluşturarak çok sayıda eser yazmışlardır. Geleneksel Türk sanat müziği ve Türk halk müziğinin zengin ritmik ve melodik malzemesini kullanarak çok sayıda özgün eserler veren Türk Beşleri, ayrıca Anadolu'nun dört bir köşesinden toplanan halk türkülerini de kendilerine has armoni anlayışlarıyla çokseslemişlerdir.

Bu araştırmadan elde edilen bilimsel bulgular doğrultusunda, armoni anlayışı şu şekilde ifade edilmiştir;

Armoni anlayışı, bir bestecinin, geçmiş çağlardaki müzik kuramlarını da göz ardı etmeksizin, içinde yaşadığı toplumun; kültür dinamiklerinden, siyasi yönelimlerinden, sanata bakış açısından, müzikal ses sistemlerinden, geleneksel müzik pratiklerinden ve toplumun müziksel beğenisinden hareketle, bestecinin; dünya görüşü, aldığı müzik eğitimi, müzikal malzemeyi kullanış biçimi ve çokseslilikteki düşünüş biçiminin bir bileşkesi olarak açıklanabilir.

Araştırma kapsamında ilgili kütüphaneler ve kişisel arşivlerin taranması sonucu, Türk Beşleri'ne ait koro düzeninde çokseslemesi yapılmış 32 adet türkünün notasına ulaşılmıştır. Araştırmanın evrenini temsil edebileceğinden hareketle, bu türkü çokseslemeleri üzerinde müzikal analizler yapılmış, nicel ve nitel veriler elde edilmiştir.

Türk Beşleri'nin türkü çokseslemeleri üzerinde yapılan müziksel analizler neticesinde, her besteci için sonuçlar elde edilmiştir.

4.1 Cemal Reşit Rey'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı

Cemal Reşit Rey, Cenevre konservatuvarında ve Paris Konservatuvarında piyano, armoni, kontrpuan, org, füg, kompozisyon, yüksek solfej, koro, emprovizasyon ve orkestralama eğitimi görmüş, ayrıca Gabrièl Faure'den bestecilik, orkestra şefi H. Defosse'den orkestra yöneticiliği dersleri almıştır. Rey'in aldığı bu yoğun müzik eğitiminden hareketle Batı müziği tekniğine ve çokseslendirme yöntemlerine hakim olduğunu söylemek mümkündür.

Cemal Reşit Rey, aldığı yüksek müzik eğitiminin yanı sıra Barok literatürünü, Viyana klasiklerini, 19. yüzyıl operasını, Fransız empresyonistleri ve çağdaş müzik akımlarını iyi bilen ve konserlerinde Batı müziğinin örneklerini seslendiren bir icracıdır. Bu özelliği onun

özellikle ulusal eserlere uluslararası nitelik kazandırabilmesinde önemli bir etken olmuştur. Rey'in bu özelliği, halk ezgilerini çoksesli olarak düzenlemesini kolaylaştıran bir etken olarak da görülebilir.

Cemal Reşit Rey'in eserleri üzerinde yapılan müziksel analizlerdeki bulgular doğrultusunda, genel armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Batı müziği tekniği ile yazdığı eserlerde, Türk halk müziği melodik-ritmik zenginliğinden ve geleneksel Türk sanat müziğinin makamsal yapısından yararlandığı görülmüştür.

- Tonaliteyi önemli görmüş, aynı zamanda eserlerinde modaliteyi de kullanmıştır.

- Kompozisyon hocası Gabrièl Faure'nin armoni anlayışından, Stravinski'nin politonalite anlayışından etkilenmiş, Musorgski gibi külçe armoniler kullanmıştır. Ayrıca Bartòk'un armoni anlayışından ve form bakımından Ravel'den etkilenmiştir. Orkestra müziğinde ise Strauss ile Fransız izlenimcileri Chopin ve Ravel etkilerinin görüldüğünü söylemek mümkündür. Rey, orkestra eserlerindeki serbest formu ve kromatizmi de yine Fransız bestecilerden etkilenerek almıştır.

- Cemal Reşit Rey, eserlerindeki armoni anlayışını oluştururken Batı'nın yanlızca tekniğinden etkilenmiş fakat melodik-ritmik yapı bakımından milli Türk kimliğini yansıtan motifleri kullanmış, etkilendiği bütün besteci ve akımlardan ayrı olduğunu göstermiştir. Bunun temel sebebinin ise Musiki İnkılâbı kapsamında yapılan milli musiki oluşturma çalışmalarına verdiği önemden kaynaklandığını söylemek mümkündür.

- Cemal Reşit Rey, Türk halk müziği derleme faaliyetlerinde de görev almış, derlenen türküleri incelemiş, hatta 1927 yılında Dârülelhan tarafından yayınlanan III. ve IV. derleme defterlerindeki sunuş yazılarını yazmıştır. Batı müziği tekniğine ve literatüne hakim olduğu kadar, Türk halk müziğini de özümsemiş bir besteci olarak, 1934'te gerçekleşen ve 'Musiki İnkılâbı' kapsamında yapılan kongreye de katılmış, ülkenin geleceğinde çağdaş çoksesli Türk müziğinin nasıl olması gerektiğine dair alınan kararlarda etkin rol oynamıştır. Bununla birlikte Musiki İnkılâbı'nı desteklemiş ve halkın çokseslilige alışması için eserler yazmıştır.

Cemal Reşit Rey, koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemelerinde kendine özgü armoni anlayışını yansıtarak, armonize ettiği halk türküleri ile milli Türk müziğinin doğmasına liderlik ettiği söylenebilir.

Bu araştırma kapsamında, Cemal Reşit Rey'in çokseslemesini yaptığı türküler üzerinde müziksel analizler yapılmış, ve bu analizlerdeki bulgular doğrultusunda, türkü çokseslemelerindeki armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Cemal Reşit Rey, türkü çokseslemelerini daha çok piyano eşlikli olarak, soprano alto, tenor ve bas partileri için karma koro düzeninde yapmayı tercih ettiği,
- Genellikle türkünün melodisini değiştirmeden kullandığı, melodiye önem verdiği, çokseslemenin başlangıcında TRT notasında olmayan giriş müzikleri eklediği,
- Türküleri, tonal bir armoni anlayışıyla ve zaman zaman derece ilişkilerini gözeterek çokseslediği,
- Dikey ve yatay çokseslilik unsurlarını birlikte kullandığı,
- Çokseslemelerinde, kanonik yapıları kullandığı, tutan seslerde eşlik partilerine kontrpuantik karşı ezgiler yazarak eşlik yapısını hareketlendirdiği,
- Kullandığı akor yapılarında altere seslerle zaman zaman tonaliteyi kırmayı denediği,
- Ana motifin monotonluğunu kırmak için piyano eşliklerinde ana motifi işleyerek varyasyonlarını duyurduğu, ana ezgiyi zaman zaman partiler arasında paylaştırdığı tespit edilmiştir.

Cemal Reşit Rey'in, koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemeleri donanım, söz ve nüans işaretleri yönünden incelendiğinde ise;

- Donanımında koma içermeyen türküleri seçtiği,
- Soprano partisinin ses sınırlarını aşmaması için TRT notasındaki karar sesinden farklı bir sese aktardığı,
- TRT notasındaki sözlere genelde bağlı kalarak fazla değişiklik yapmadığı,
- TRT notasında metronom hızı belirtilmeyen türküye metronom hızı belirlediği, TRT notasında metronom hızı belirtilen türküye ise herhangi bir metronom hızı belirlemediği,
- Yaptığı türkü çokseslemelerinde TRT notasında olmayan nüans işaretlerini de eklediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

4.2 Hasan Ferid Alnar'ın Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı

Hasan Ferit Alnar'ın, ailesi ve yaşadığı çevre bakımından geleneksel Türk sanat müziği çevrelerinde büyümüş ve küçük yaşlarda kanun virtüözü olarak tanınmıştır. Alnar'ın, küçük yaşlardan itibaren kanun çalması ve geleneksel Türk sanat müziği çevrelerinde bulunması nedeniyle makamsal yapılara hakim bir besteci olduğu söylenebilir.

İlk armoni derslerini Hüseyin Sadettin Arel'den alan Alnar, daha sonra armoni, kontrpuan, füg ve piyano derslerini İstanbul'da Edgar Manas'tan almıştır. Aldığı bu eğitimi yeterli bulmayıp, kendi imkanlarıyla yurt dışına gitmiş ve müzik eğitimine yurt dışında devam etmiştir.

Viyana Müzik Akademisi'nde Joseph Marx'dan kompozisyon, Viyana'da Yüksek Müzik Okulu'nda (Hochschule für Musik) Oswald Kabasta'dan orkestra şefliği dersleri almış, 1932 yılında yurda döndükten sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu müzik şefliği, İstanbul Belediye Konservtuvarında müzik tarihi ve armoni öğretmenliği yapmıştır.

1936 yılında Ankara'ya gelen Alnar, yeni açılan Ankara Devlet Konservatuvarında bestecilik öğretmenliği, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda şef yardımcılığı yapmış, sonraki süreçte ise orkestranın şefi olmuştur.

Hasan Ferid Alnar, Türk sanat müziği geleneğinden gelen ve Türk Beşleri içerisinde geleneksel Türk sanat müziği eserleri olan tek besteci olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda, çağdaş çoksesli Türk bestecileri arasında, ilk kez bir Türk çalgısı olan kanun için konçerto yazmıştır.

Alnar'ın eserlerinde makamsal ögeleri ustalıkla kullanması, ailesinin geleneksel Türk sanat müziği ile ilgilenmesinden ve çocukluk yıllarının bu tür müzik çevrelerinde geçmiş olmasından, bir Türk müziği çalgısı olan kanun çalmasından ve Dâruttâlim-i Musiki'de uzun yıllar icra heyetinde dönemin en iyi Türk müziği üstatlarıyla çalışmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu sebeplerden dolayı Alnar'ın eserlerinde, geleneksel Türk sanat müziğimizdeki makamsal ögelere Türk Beşleri üyelerinden daha çok yer verdiği düşünülebilir.

Hasan Ferid Alnar'ın eserleri üzerinde yapılan müziksel analizlerdeki bulgular doğrultusunda, genel armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Eserlerini genellikle klasik formlarda yazan Alnar, geleneksel Türk sanat müziği ve halk müziği ögelerini Batı'nın çoksesli müzik tekniğiyle işlemiş, eserlerini, sade ve

anlaşılır bir armoni anlayışıyla yazmış, eserlerini yazarken yenilikçi, milli hislere ve motiflere bağlı bir tutum sergilemiş olduğu söylenebilir.

Bu araştırmada, Hasan Ferit Alnar'ın çokseslemesini yaptığı türküler üzerinde müziksel analizler yapılmış, ve bu analizlerdeki bulgular doğrultusunda, türkü çokseslemelerindeki armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Hasan Ferit Alnar, türkü çokseslemelerinde, piyano eşlikli, dört sesli ve üç sesli olmak üzere farklı koro düzenleri kullandığı,
- Çokseslemelerinde genellikle türkünün melodisini değiştirmeden kullandığı, giriş müziği kullandığı düzenlemesinde bu bölümü ana ezginin temasından aldığı,
- Alnar'ın, yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını ayrı ayrı ve karma olarak da kullandığı,
- Çokseslemelerinde, tonal ve modal akor yapılarını birlikte kullandığı,
- Eşlik partilerindeki karşı ezgileri ana ezginin temalarından türetmiş olduğu,
- Türkü çokseslemelerinde, kanonik yapılar kullanarak polifoni oluşturduğu,
- Akor yürüyüşlerinde daha çok Romantik dönem bestecilerinde görülen majör ve minör akorların art arda kullanımıyla farklı etkiler yaratmayı denediği,
- Sade ve kolay anlaşılır bir armoni anlayışıyla türkülerin ana melodilerini ön plana çıkarmayı hedeflediği tespit edilmiştir.

Hasan Ferid Alnar'ın, koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemeleri donanım, söz ve nüans işaretleri yönünden incelendiğinde ise;

- TRT notasında, donanımda $\text{Si}\flat^2$ bulunan türküleri seçtiğini, fakat çokseslemesinde $\text{Si}\flat^2$ kullanmadığı,
- Soprano partisinin ses sınırlarını aşmaması için TRT notasındaki karar sesinden farklı bir sese transpoze ettiği,
- TRT notasındaki sözlere genelde bağlı kalarak değiştirmediği,
- TRT notasında metronom hızı belirtilmeyen türküye metronom hızı belirlediği, TRT notasında metronom hızı belirtilen türkünün ise metronom hızını değiştirdiği,
- Çokseslemelerinde TRT notasında olmayan nüans işaretlerini de eklediği,

- Ayrıca SOL ve DO anahtarlarının birleşiminden oluşan kendine has bir tenor anahtarı kullandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

4.3 Ulvi Cemal Erkin'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı

Küçük yaşlarda müzik eğitimi almaya başlayan Ulvi Cemal Erkin, 1925 yılında Milli Eğitim Bakanlığı tarafından, müzik eğitimi alması için Paris'e gönderilmiştir. Paris Konservatuvarı ve daha sonra Ecole Normale de Musique'de yüksek müzik eğitimi almıştır.

1930 yılında piyano ve kompozisyon öğrenimini tamamlayarak diplomalarını almış ve yurda dönmüştür. 1930 ders yılının başında Musiki Muallim Mektebi'nde piyano ve armoni öğretmenliği yapmış, 1936'da Musiki Muallim Mektebi'nin konservatuvara dönüştürülmesiyle birlikte, Ankara Devlet Konservatuvarı'nda piyano bölümü başkanı olmuş ve bir çok özgün eser bestelemiştir. Erkin, öğrencilikten öğretmenliğe geçen bu süreç içerisinde Atatürk'ün başlattığı Musiki İnkılâbı'nı da desteklemiş, yeni çağdaş çoksesli Türk müziğinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Ayrıca Erkin, 1971 yılında Devlet Sanatçısı ünvanı kazanmıştır.

Cemal Reşit Rey'in eserleri üzerinde yapılan müziksel analizlerdeki bulgular doğrultusunda, genel armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Ulvi Cemal Erkin'in genel armoni anlayışı değerlendirildiğinde, Batı'nın polifonik tekniği ile Türk müziğinin monodik ezgi yapısını kendine has bir stille birleştirdiği,
- Eserlerinde, Batı'nın çokseslilik yapısını, geleneksel Türk sanat müziğinin makamsal unsurlarını ve Türk halk müziğinin zengin melodi ve ritim yapısını etkin bir şekilde kullandığı,
- Ulvi Cemal Erkin'in, Debussy ve Ravel İzlenimciliğinin etkisinde kaldığı, fakat kendi özgün stilini oluşturmayı başardığı,
- Eserlerinde, aksak ritimleri kullandığı, dörtlü ve beşli aralıklardan oluşan akorlara armonik yapıda yer verdiği, orjinal yeni akorlar aradığı, özgün eserlerinde Türk müziğindeki doğaçlama havasını yaratmaya çalıştığı, özgün eserlerinin yanı sıra tek sesli olarak yazılmış türküleri çokseslediği tespit edilmiştir.

Bu araştırma kapsamında, Ulvi Cemal Erkin'in çokseslemesini yaptığı türküler üzerinde müziksel analizler yapılmış, ve bu analizlerdeki bulgular doğrultusunda, türkü çokses-

lemelerindeki armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Ulvi Cemal Erkin'in çoksesli koro düzeninde çokseslediği türkülerdeki armoni anlayışı incelendiğinde, soprano, alto, tenor ve bas partilerinden oluşan karma koro düzenini daha çok tercih ettiği, bunun yanında piyano eşlikli olarak soprano ve alto partilerinden oluşan düzeni de kullandığı, bazı çokseslemelerinde ise, soprano alto, tenor ve bas partilerine piyano eşliği de eklediği,
- Türkü çokseslemelerine eklediği piyano eşliğindeki melodileri, partiler arasında paylaştırdığı,
- Türkünün ana melodisini partiler arasında paylaştırdığı gibi yalnızca bir partiye de verebildiği,
- Çokseslediği türkülerdeki eşlik partilerini, zaman zaman divise olarak yazdığı,
- Çokseslemelerinde, genellikle türkünün melodisini değiştirmeden kullandığı, giriş müziği kullandığı çokseslemelerinde bu bölümü ana ezginin temasından ya da türkünün saz bölümünden aldığı, ayrıca türkünün ana melodisi içinde bulunmayan motifleri de kullandığı,
- Çoksesleme tekniği olarak yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını ayrı ayrı veya karma olarak da kullandığı,
- Türkü çokseslemelerinde, tamamen tonal veya modal armoni anlayışının yanında her iki armoni anlayışını beraber de kullandığı,
- Ayrıca atonal armoni anlayışına göre uyumsuz akor yapıları kullandığı, ikili, dörtlü ve beşli aralıkların üst üste gelmesiyle oluşan akor yapıları kullanarak kendine has yeni tınılar aradığı, kullandığı akorların seslerini çokseslediği türkünün dizisinden aldığı,
- Türkü çokseslemelerinde, eşlik partilerindeki karşı ezgileri ana ezginin otantik temalarından türettiği,
- Çoksesleme içerisinde özgün pentatonik karşı ezgiler kullandığı,
- Kanonik yapılar kullanarak polifoni oluşturduğu,
- Eşlik partilerinde tam ton dizisi ve kromatik dizi kullanarak karşı ezgiler oluşturduğu tespit edilmiştir.

Ulvi Cemal Erkin'in koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemeleri, donanım, söz ve nüans işaretleri yönünden incelendiğinde ise;

- Türkülerin TRT notasının donanımında yer alan Si$\flat^2$ Do$\sharp^2$ gibi koma içeren değiştirici işaretleri çokseslemelerinde kullanmadığı,
- Koro partilerinin ses sınırlarını aşmaması için TRT notasındaki karar sesinden farklı bir sese aktardığı,
- Türkü çokseslemelerinde, TRT notasındaki sözlere genelde bağlı kalarak değiştirmediği,
- Çokseslemelerinde, TRT notasındaki ölçü birimlerini bazen değiştirdiği,
- TRT notasında metronom hızı bulunmayan türkülere de metronom hızı belirlediği, TRT notasında metronom hızı bulunan türkülerde ise genellikle metronom hızını değiştirdiği,
- Çokseslemelerinde, TRT notasında olmayan nüans işaretlerini de eklediği tespit edilmiştir.

4.4 Ahmed Adnan Saygun'un Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı

Ahmed Adnan Saygun, küçük yaşlarda ilk müzik eğitimi bilgilerini İzmir'de İsmail Zühtü Bey'den daha sonra piyano eğitimini ise 12-13 yaşlarındayken İtalyan piyano öğretmeni Rosati'den almıştır. Sonraki yıllarda Macar Tevfik Bey'den piyano ve Hüseyin Sadettin Arel'den armoni dersleri aldı. Müzik eğitiminin yanı sıra Fransızca da öğrenen Saygun, armoni ve kontrpuan üzerine Ernst Friedrich Richter'in kitabını gibi pekçok Fransızca gitabı Türkçeye çevirmiş ve bilgilerini arttırmıştır. 1928 yılında müzik öğrenimi için devlet tarafından Paris'e gönderildi. Paris'te önce Ecole Normale de Musique'te Nadia Boulanger ile öğrenimine başladı. Daha sonra Schola Cantorum'a geçti. Schola Cantorum'da Vincent D'Indy ile kompozisyon, Paul Le Flem ile kontrpuan, E. Souberbielle ile org, Amèdeè Gastonè ile Gregoryen müziği, özel olarak Madame Eugène Borrel'den armoni ve kontrpuan, Mösyö Eugène Borrel'den ise füg ve kompozisyon dersleri almıştır.

1931 yılında yurda dönen saygun Musiki Muallim Mektebi'nde kontrpuan ve armoni öğretmeni olarak görev yapmış, 1934 yılında Atatürk'ün direktifiyle Cumhuriyet döneminin ilk operası olan Özsoy'u bestelemiştir, Ayrıca Riyaseti Cumhur Orkestrası şefliği, Ankara

Devlet Konservatuvarı ve İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik teorisi ve kompozisyon öğretmenliği, ayrıca Halkevleri müfettişliği gibi görevlerde bulunmuştur. Bu sayede hem öğrenciler yetiştirmiş hem de Musiki İnkılâbı'nı desteklemiştir.

Ahmed Adnan Saygun, Türk halk müziğini de yakından incelemiştir. Saygun Türk halk müziğinin temelinde pentatonik yapının bulunduğu görüşünü araştırmış, hatta bu konu ile ilgili olarak 1936 yılında Türk Halk Musikîsinde Pentatonism başlığıyla bir makale yayımlamıştır.

Saygun, 1936 yılında ülkemize gelen Macar müzikolog Bèla Bartòk'la beraber Türk ve Macar halk ezgilerini karşılaştırmak ve incelemek için derleme çalışmaları da yapmıştır.

Ahmed Adnan Saygun, yaşamı boyunca Atatürk ilkeleri doğrultusunda hareket etmiş ve Musiki İnkılâbı kapsamında, Türk halk müziğinin ve geleneksel Türk sanat müziğinin ritmik-melodik zenginliklerini kullanarak kendine has armoni anlayışıyla bir çok özgün eser vermiştir. Bunun yanı sıra Türk halk müziğine ait tek sesli türküleri de çoksesleyerek halka çoksesli müziği tanıtmaya, sevdirmeye ve yaygınlaştırmaya çalışmıştır.

Ahmed Adnan Saygun'un eserleri üzerinde yapılan müziksel analizlerdeki bulgular doğrultusunda, genel armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Ahmed Adnan Saygun'un, aldığı yüksek müzik eğitimi sayesinde Gregoryen ezgilerindeki modal üslup, Rönesans'ın polifonisi, Barok dönemin kontrpuan tekniği ve çağdaş dönemin armoni anlayışları ve sanat akımlarını özümsediği,
- Batı'nın müzik tekniği ile Türk müziğinin melodik-ritmik zenginliğini birleştirdiği eserlerinde, çağdaş bir anlatım tarzı hedeflediği,
- Eserlerinde makamları, modal dizileri ve tonal dizileri hem ayrı ayrı hem de beraber kullandığı,
- Eserlerinde kullandığı akor yapılarını, serbest bir armoni anlayışıyla oluşturarak yeni tınılar aradığı,
- Eserlerinde yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını kullandığı,
- Saygun'un, halk türkülerini ulusal müziğe giden yoldaki en iyi kılavuz olarak gördüğü,
- Türküleri armonilemek, üzerlerinde genişlemesine bir çalışma yaparak türkülerden yararlanılması gerektiğini ifade etmiş ve bu kapsamda bir çok türküyü çokseslediği tespit

edilmiştir.

Bu araştırma kapsamında, Ahmed Adnan Saygun'un çokseslemesini yaptığı türküler üzerinde müziksel analizler yapılmış, ve bu analizlerdeki bulgular doğrultusunda, türkü çokseslemelerindeki armoni anlayışına yönelik olarak;

- Ahmed Adnan Saygun'un türkü çokseslemelerinde, daha çok soprano, alto, tenor ve bas partilerinden oluşan karma koro düzenini tercih ettiği, bunun yanı sıra genellikle eşlik partilerini divise yazarak parti sayısını arttırdığı, türkünün ana melodisini partiler arasında paylaştırdığı gibi yalnızca bir partiye de verebildiği,
- Genellikle çokseslediği türkünün TRT notasındaki melodisini değiştirmeden kullandığı,
- Türkü çokseslemelerinde, yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını ayrı ayrı veya karma olarak da kullandığı, fakat kontrpuantik yürüyüşleri daha fazla tercih ettiği,
- Çokseslemelerinde, tamamen tonal veya modal armoni anlayışının yanında her iki armoni anlayışını birlikte de kullandığı,
- Türkü çokseslemelerinde kullandığı akorların seslerini çokseslediği türkünün dizisinden aldığı, eşlik partilerindeki karşı ezgileri ana ezginin otantik temalarından türettiği, çoksesleme içerisinde özgün pentatonik karşı ezgiler kullandığı,
- Çokseslemelerinde, kanonik yapılar kullanarak polifoni oluşturduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Ahmed Adnan Saygun'un, koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemeleri donanım, söz ve nüans işaretleri yönünden incelendiğinde ise,

- Çokseslediği türkünün, TRT notasının donanımında yer alan $\mathrm{Si}\flat^2$ gibi koma içeren değiştirici işaretleri çokseslemelerinde kullanmadığı,
- Bazı çokseslemelerinde partilerin ses sınırlarını aşmaması için TRT notasındaki karar sesinden farklı bir sese aktardığı,
- Çokseslemelerinde, TRT notasındaki sözlere genelde bağlı kalarak değiştirmediği,
- TRT notasındaki ölçü birimlerini bazen değiştirdiği, bazı çokseslemelrinde sık ölçü birimi değişikliğine giderek serbest bir anlatım hedeflediği,

- TRT notasında metronom bulunmayan türkülere de metronom belirlediği, TRT notasında metronom bulunan türkülerde ise genellikle metronomu değiştirdiği,
- Çokseslemelerinde TRT notasında olmayan nüans işaretlerini de eklediği tespit edilmiştir.

4.5 Necil Kazım Akses'in Türkü Çokseslemelerindeki Armoni Anlayışı

Türk Beşleri'nin en genç üyesi olan Necil Kazım Akses, müzik eğitimine küçük yaşlarda Kemani Kevser Hanım'dan aldığı keman dersleri ile başlamıştır. Daha sonra Kemancı Yorgi'den keman, Madam Rafel'den piyano ve akrabası olan Mesut Cemil'den viyolonsel ve kulak eğitimi almıştır. Bir süre sonra viyolonsel eğitimine Sezai Asal [Asaf] ile devam etmiştir.

Akses, İstanbul Erkek Lisesi'nin 2. sınıfındayken eş zamanlı olarak Darülelhan'a devam etmiş ve burada Cemal Reşit Rey'in armoni derslerine katılmıştır. Darülelhan'daki geniş müzik atmosferi sayesinde müzik kültürünü geliştirmiştir.

Akses, 1926 yılında kendi imkanlarıyla Viyana'ya gitmiş, bir yıl sonra devlet bursu almaya hak kazanarak devlet desteğiyle eğitimini sürdürmüştür. Viyana Müzik Akademisi'nde Kleinecke'den viyolonsel, Joseph Marx'dan armoni, füg, kontrpuan ve kompozisyon dersleri almıştır. 1931 yılında Viyana Müzik Akademisi'nin kompozisyon bölümünü tamamlamış, ardından Meisterklasse'ye (ustalık sınıfına) alınmış ve Marx ile çalışmaya devam etmiştir. 1932 yılında Çekoslavakya'ya giden Akses, Prag Konservatuvarı'na yüksek kısım öğrencisi olarak kabul edilmiş, burada Josef Suk'un kompozisyon öğrencisi olan Alois Haba'dan çeyrek ve altıdabir ton sistemini öğrenmiştir.

1934 yılında yurda dönen Akses, MMM'nde form bilgisi ve prozodi dersleri vermeye başlamıştır. Akses, yurda döndükten sonra Türk Beşleri'nin diğer üyeleri gibi Musiki İnkılâbı kapsamındaki çalışmaları desteklemiş, resmi görevler yapmış ve pekçok eser yazarak çağdaş çoksesli Türk müziğine katkı sağlamıştır.

Necil Kazım Akses'in eserleri üzerinde yapılan müziksel analizlerdeki bulgular doğrultusunda, genel armoni anlayışına yönelik olarak;

- Necil Kazım Akses'in, Viyana ve Prag'da aldığı yüksek müzik eğitimi ve Avrupa'daki sanat çevrelerini yakından görmüş olması müzikal bir birikim oluşturmasına yardımcı olduğu, bu sayede kompozisyon bilgisi ve kendine has armoni anlayışını geliştirdiği,

- Avrupa'daki müzik eğitimi sırasında eski Barok, Kalsik ve Romantiklerin eserlerini incelediği, özellikle Viyana'da Profesör Graf'ın derslerinde tarih boyunca armonik ve melodik değişikliklerin nasıl olduğunu öğrendiği,

- Çeyrek ton sisteminin kurucusu olan Alois Haba'dan çeyrek ve altıdabir ton sisteminin yanı sıra yeni müzik akımlarını ve değişik kompozisyon stillerini öğrendiği,

- Necil Kazım Akses'in, 1934 yılında yurda döndüükten sonra geleneksel sanat ve halk müziklerimizin zengin malzemesini eserlerinde daha çok kullanmaya ve halk türkülerini çokseslemeye başladığı,

- Akses'in, 1940 yılına kadar atonal yazım tekniğini geliştirmeye çalıştığı, bunun yanında eserlerinde makamları soyut bir anlayışla ele aldığı,

- Akses'in betecilik yaşamının ikinci dönemini kapsayan 1947-1969 yılları arası, eserlerinde geleneksel Türk sanat müziği, mehter müziği ve halk müziği ögelerine yer verdiği, ayrıca halk türkülerini çokseslemekten vazgeçtiği bir dönem olduğu,

- Necil Kazım Akses, bestecilik yaşamının üçüncü evresi olarak kabul edilen 1969-1976 yılları arasında Itri'nin Neva Kâr Üzerine Scherzo'su gibi makamları soyut olarak ele aldığı çağdaş eserler yarattığı,

- 1976-1992yıllarına rastlayan dördüncü ve son dönem eserlerinde ise rastlamsal müzik tekniğini kullanmış, makamları soyut ve amodal bir anlayışla kullanmış ve atonal takniği ve anlayışını da benimsediği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Bu araştırma kapsamında, Necil Kazım Akses'in çokseslemesini yaptığı türküler üzerinde müziksel analizler yapılmış, ve bu analizlerdeki bulgular doğrultusunda, türkü çokseslemelerindeki armoni anlayışına yönelik şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Necil Kazım Akses'in, türkü çokseslemelerinde daha çok soprano, alto, tenor ve bas partilerinden oluşan karma koro düzenini tercih ettiği, bunun yanı sıra eşlik partilerini bazen divise yazarak parti sayısını arttırdığı,

- Çokseslemelerinde, türkünün ana melodisini partiler arasında paylaştırdığı gibi yalnızca bir partiye de verebildiği,

- Çokseslemelerinde genellikle türkünün TRT notasındaki melodisini değiştirmeden kullandığı,

- Çoksesleme tekniği olarak yatay ve dikey çokseslilik unsurlarını ayrı ayrı veya karma olarak da kullandığı, ayrıca kanonik yapıları da kullanarak polifoni oluşturduğu,
- Çokseslemelerinde çoğunlukla tonal armoni anlayışıyla düşündüğü fakat bunun yanında dörtlü armoni anlayışını yansıtan akor yapılarıda kullandığı, kullandığı akorların seslerini çokseslediği türkünün dizisinden aldığı tespit edilmiştir..

Necil Kazım Akses'in koro düzeninde çokseslediği türkü düzenlemeleri donanım, söz ve nüans işaretleri yönünden incelendiğinde ise,

- Çokseslediği türkünün, TRT notasının donanımda yer alan Si♭^{2} gibi koma içeren değiştirici işaretleri çokseslemelerinde kullanmadığı,
- Çokseslemelerinde, TRT notasındaki karar seslerini değiştirmden muhafaza ettiği,
- TRT notasındaki sözlere genelde bağlı kalarak değiştirmediği,
- TRT notasındaki ölçü birimlerini bazen değiştirdiği, TRT notasında metronom hızı bulunmayan türkülere de metronom hızı belirlediği, TRT notasında metronom hızı bulunan türkülerde ise genellikle metronom hızını değiştirdiği,
- Çokseslemelerinde TRT notasında olmayan nüans ve hız terimleri de eklediği,
- TRT repertuvarında bulunmayan türkü çokseslemelerinin de olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Şekil-196'da verilen 'Armoni Anlayışı Açısından Türk Beşleri'nin Eserlerinin Analizi' şeması incelendiğinde, Türk Beşleri'nin Türkü çokseslemeleri içerisinde, Cemal Reşit Rey 2 türkü ve %100 oranında tonal armoni anlayışı, Necil Kazım Akses; 5 türküden %60 oranında 3'ü tonal armoni anlayışı ve %40 oranında 2'si modal armoni anlayışı, Ulvi Cemal Erkin; 16 türkünün %18.75 oranında 3 türküyü tonal armoni anlayışıyla, %6.25 oranında 1 türküyü atonal armoni anlayışıyla, 7 türküyü %43.75 oranında tonal-modal karma armoni anlayışıyla, 5 türküyü %31.25 oranında modal armoni anlayışıyla, Ahmed Adnan Saygun; 1 türküyü %16.67 oranında tonal-modal karma armoni anlayışıyla, 5 türküyü %83.33 oranında modal armoni anlayışıyla, Hasan Ferit Alnar; 2 türküyü %66.67 oranında tonal-modal karma armoni anlayışıyla, 1 türküyü ise %33.33 oranla modal armoni anlayışıyla çokseslediği tespit edilmiştir.

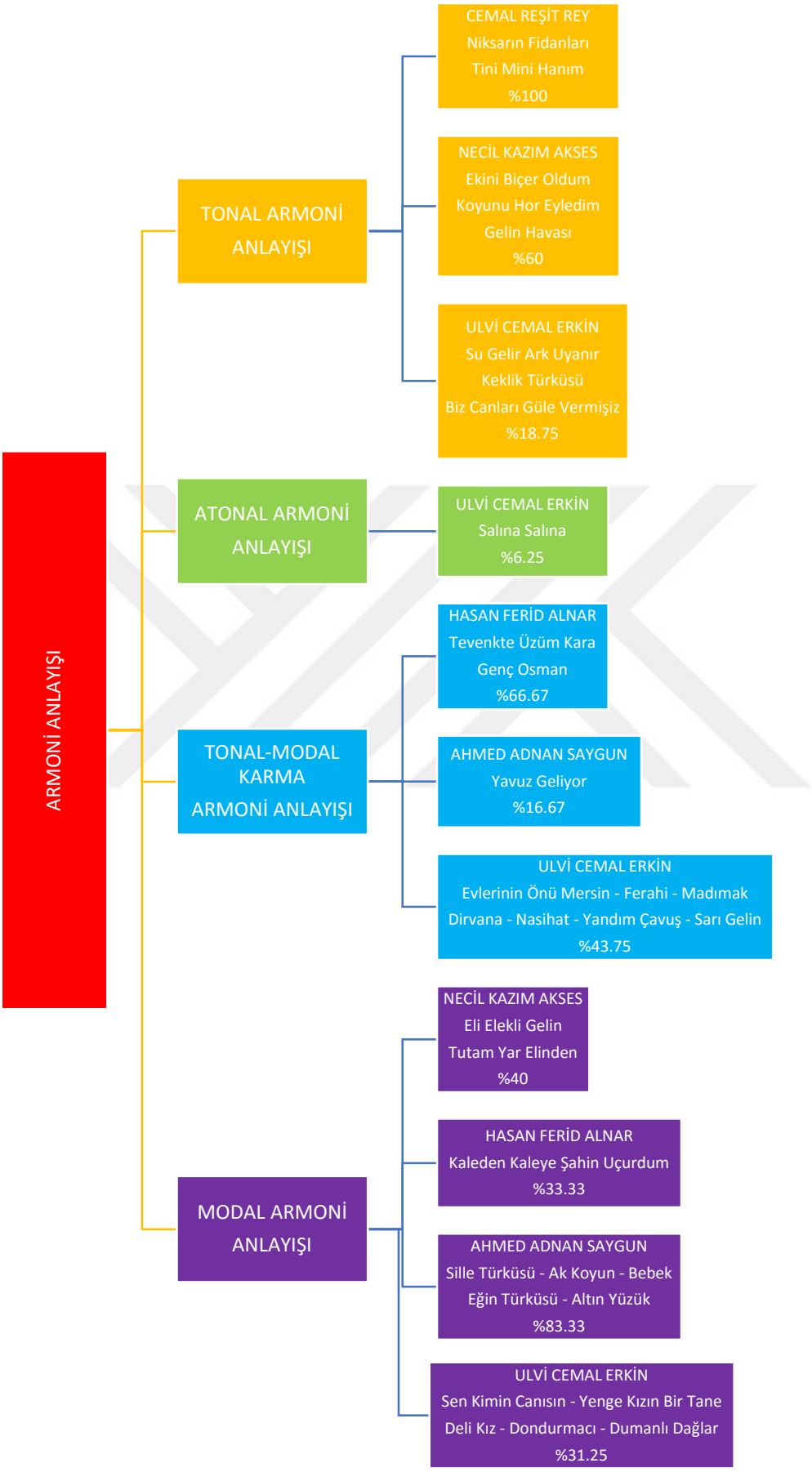
Türk Beşlerinin çokseslemesini yaptıkları türkülerdeki armoni anlayışları genel olarak incelendiğinde, stilize edilişleri farklılık gösterse de, felsefe olarak aynı kaynaktan çıkmış olduğunu söylemek mümkündür. Bunun sebebi, dönemin kültür politikalarından kaynaklanan çoksesli ulusal Türk müziğini yaratma çabalarına bağlanabilir. Türk Beşleri'nin bütün üyeleri Musiki İnkılâbı'na destek vermiş ve yaşamları boyunca bu desteği sürdürmüşlerdir. Musiki İnkılâbı çerçevesinde halk türkülerini Batı'nın müzik tekniği ile işleyerek çokseslemeye çalışmışlardır.

Çokseslemesini yaptıkları türküleri Anadolu'nun farklı yörelerinden seçmiş ve çokseslilliği halka kendi yöresel melodileri ile tanıtmaya, sevdirmeye ve yaymaya çalışmışlardır. Musiki İnkılâbı'nın kültürel dönüşüm hedefleri doğrultusunda, türküleri çoksesleyerek yerel olmaktan çıkarıp ulusal değer ve milli bir anlam yüklemişlerdir. Bu sayede bu çoksesli türküler yoluyla halkta aidiyet duygusu yaratmayı hedeflemişlerdir.

Çoksesleme tekniği bakımından çok başarılı olan bu türkü çokseslemelerinin, halkın beğenisi, çoksesli müziğe alışması, aidiyet duygusu yaratması ve yaygınlaşması konusunda aynı oranda başarılı olduğunu söylemek mümkün olmayabilir. Çünkü çokseslemeyle birlikte türkülerin hem otantik yapısının bozulması, hem de türküleri seslendirmek için ileri düzey bir müzik eğitiminin gerekmesi halk arasında yaygınlaşmasını olumsuz etkilemiştir. Dolayısıyla yapılan bu türkü çokseslemeleri eğitimli müzik çevrelerinin dışına pek fazla çıkamamıştır.

Türk Beşleri, çokseslendikleri türkülerin notalarında yöre, kaynak kişi, derleyen ve notaya alan kişi gibi bilgileri kullanmamışlardır. Bu bilgiler Türk halk müziği çalışmalarında önemli bir yer teşkil etmektedir. Dolayısıyla bu bilgilerin bulunmayışı önemli bir eksiklik olarak görülebilir.

Sonuç olarak Türk Beşleri'nin ürettiği özgün eserler ile türkü çokseslemeleri ulusal ve uluslararası ölçekte değerini korumakla birlikte, sonraki kuşak Türk bestecileri için geniş bir müzikal dünyanın kapılarını açmış, örnek teşkil etmiş ve Türk müziğinde çokseslilik çalışmalarına rehberlik etmiştir.



Şekil - 196: Armoni Anlayışı Açısından Türk Beşleri'nin Eserlerinin Analizi

KAYNAKLAR

ABUDUKELİMI, Bumairimu (2006), *"Uygur Türklerinin Dinî İnanışları"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara.

ACUN, Fatma (2007), "Osmanlı'nın Torunları Cumhuriyet'in Çocukları, Osmanlıdan Cumhuriyet'e Değişme ve Süreklilik", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı, 15*, Isparta, Mayıs 2007, sf. 39-64.

AKALIN, Bedri (1945), "Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu", İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

AKGÜN, Figen (2010), *"Türk Beşleri'nin Orkestra Eserlerindeki Flüt Sololarının İncelenmesi"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Adana.

AKKAŞ, Salih (2015), "Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları" Ankara, Sonçağ Yayınları.

AKSOY, Bülent (2014), "Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Musikîsi Üzerinde Etkileri", *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı Sayı, 57*, s. 690-703.

AKTAŞ, E. ve Y. ÖZDEMİR (2011), "Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Erzurum 2011 Cilt, 15 Sayı,2 s.187-204.

ALANER, A. Bülent (2011), "Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları-Yayıncıları ve Piyano için Yazılmış 14 Eser", T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları, No. 2195-Atatürk Müzik Araştırmaları Merkezi Yayınları, No.1., Eskişehir.

ALANER, A. Bülent (2014a), "Cumhuriyet Döneminde Çok Sesli Müzik", *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, Sayı, 57, s. 719-726.

ALANER, A. Bülent (2014b), "Osmanlı İmparatorluğu'nda Çoksesli Müziğin Gelişimi", *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı* Sayı 57, s. 566-674.

Ali Rıfat (Çağatay) (1895) "Fenn-i Mûsikî", *Malumat*, 11 Mayıs R. 1311/M. 1895, Sayı, 1, s. 10-11.

ALPAGUT, Uğur (2010), "Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün İzleri", İstanbul, Bilim

Kitabevi.

ALTAR, Cevat Memduh (1990), "Cevat Memduh Altar Müzik Eğitiminin Şövalyesi", Yayına Hazırlayan, Erdoğan Okyay, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

ALTAR, Memduh Cevad (1993), "Opera Tarihi" Cilt 4, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları.

ALTINÖLÇEK, H. (2009). "Farklı Toplumlarda Müziğin Duygu Bağını Oluşturmasındaki Fonksiyonel Etkiler", *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*, Ankara, 10-15 Eylül, Müzik, Kültürü ve Eğitimi, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, s. 25-32.

ANTEP, Ersin (2006), "Türk Bestecileri Eser Kataloğu", Ankara, Sevda Senap And Müzik Vakfı Yayınları.

ARI, Asım (2002), "Tevhid-i Tedrisat ve Laik Eğitim", *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara, 2002, Cilt 22, S. 2, s. 181-192.

ARSLAN, Mahmut (2005), "Ziya Gökalp'te Kültür ve Uygarlık Anlayışı", *Sosyoloji Dergisi*, İstanbul, 2005, Cilt, 3, Sayı, 10, s. 11-20, (İ.Ü.E.F. Sosyoloji Bölümü tarafından 25-26 Ekim 2004 tarihinde İstanbul'da düzenlenmiş olan Türkiye'de Sosyoloji, Ziya Gökalp Sempozyumu konulu toplantıda sunulan aynı başlıklı bildirinin metnidir).

ASAF, Seyfettin ve ASAF, Sezai (1925), "Musikimiz Hakkında Bir Rapor", *Muallimler Birliği Dergisi*, Ankara, Kasım 1925 Sayı, 5, s. 226-231.

ASENA, Orhan (1981), "Atatürk ve Ziya Gökalp" Atatürk ve Diyarbakır Kitabından Ayrı Basım, D.Ü. Basımevi.

Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III (1989), Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, s. 125.

AYAN, Dursun (2011), "Bèla Bartòk'un Türk Halk Müziği Derlemeleri Üzerine Çalışmalar", İstanbul, Kitabevi Yayınları.

AYANGİL, Ruhi (2014), "Cumhuriyetin Müzik Devrimi", *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı* Sayı, 57, s. 637-648.

AYAS, Güneş (2014), "Mûsiki İnkılâbının Sosyolojisi", Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim, İstanbul, Doğu Kitabevi.

AYDIN, Yılmaz (2011), "Türk Beşleri", Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

BAKİ, Adnan ve GÖKÇEK, Tuba (2012), "Karma Yöntem Araştırmalarına Genel Bir Bakış", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Güz-2012 Cilt:11 Sayı:42 (001-021). <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/esosder/article/view/5000068527> (10.10.2015)

BAKİHANOVA, Zarife (2003), "Armoni", Ankara, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi.

BALKILIÇ, Özgür (2009), "Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952", Ankara, Tan Kitabevi Yayınları.

BİROL, Bülent (2002), "Toplumsal Yapılanmayla Kültürel ve Müziksel Gelişim Arasındaki İlişki", *Türkiye'de Müzik Sempozyumu*, Sevda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.

BOREL, Eugene (1928), "Türk Mûsikîsi", (çev, Mahmûd Râgıp), *Millî Mecmûa*, 1 Haziran 1928, Sayı, 111, s. 1789-1791.

BUDAK, Ogün Atilla (2006), Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi, Ankara, Phoenix Yayınevi.

BUDAK, Ogün Atilla (2012), "Atatürk'ün Türk Müzik Devrimi Düşüncesi", *Cumhuriyetin İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik (7 Aralık 2009)*, s. 69-85, Yayına Hazırlayanlar, Temuçin F. Ertan, Çağla D. Tağmat, Ankara.

C.H.P. (1934), "Halkevleri Halkodaları 1932-1942".

CANGAL, Nurhan, (1988), "Müzikte Çokseslilığin Gereği" *I. Müzik Kongresi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 14-18 Haziran 1988, sf. 147-151.

CANGAL, Nurhan, (1999), Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi.

CERAN, İlyas (2010), "Cumhuriyet Döneminde Müzikte Modernleşme Süreci", (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

COOK, Nicholas (1999), "Müziğin ABC'si", çev. Turan Doğan, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

ÇAKAR, Doğan (2012), "Cumhuriyet Döneminde Müzik Alanında Yapılan Önemli Çalışmalar", *Cumhuriyetin İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik (7 Aralık 2009)*, s. 29-50, Ankara Üniversitesi Yayınları, Yayına Hazırlayanlar Temuçin F. Ertan ve Çağla D. Tağmat, Ankara.

ÇALGAN, Koral (1990), "Saygun Aynı Zamanda Bir Bilim Adamı", A. Adnan Saygun'a Armğan, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

ÇETİN, Anıl (1996), "Kültür ve Politika", Ankara, Gündoğan Yayınları.

DEĞERLİ, Esra Sarıkoyuncu (2005), *Mustafa Kemal Atatürk'ün Sofya Askeri Ataşeliğinden Ölümüne Kadar Türk-Bulgar İlişkileri (1913-1938)*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Türkiye Cumhuriyeti Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara.

DEMİR, Necati (2009), "Türk Tarihinin ve Kültürünün Kaynağı Olarak Kaya Üzeri Resimler (Petroglifler) ve Yazılar", *ZfWT (Zeitschrift für die Welt der Türken) Journal of World of Turks*, Vol. 1, No. 1. s. 5-19; <http,//www.dieweltdertuerken.org> (12.2.2014)

DEVELLİOĞLU, Ferit (2006), "Osmanlı Türkçe Ansiklopedik Lûgat", Ankara, Aydın Kitabevi.

Dolgun, Aysim (2008), *"Necil Kâzım Akses'in Birinci Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Polimodal ve Politonal Açılardan İncelenmesi"*, (Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

DÖNMEZ, Banu Mustan (2014), "Müziğin Kökeni Üzerine", Ankara, Gece Kitaplığı.

ERDOĞMUŞ, Necmettin (1986), "Amoni Kitabı", Ankara, Kara Kuvvetleri Komutanlığı Yayınları.

ERKILIÇ, Fatma (2011), *"Ahmet Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Ana Sanat Dalı, Kayseri.

EROL, Ayhan (2009), "Müzik Üzerine Düşünmek", İstanbul, Bağlam Yayınları.

ERŞAN, Mesut, "Mustafa Kemal Atatürk'ün Batılılaşma Hakkındaki Düşünceleri", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Atatürk Özel Sayısı*, Aralık 2006, Cilt VIII/Sayı, 3, s. 39-49 <http,//www.aku.edu.tr> (14.09.2014)

ERTAN, Temuçin F., "Türkiye Cumhuriyeti Anayasalarında Laiklik", *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, Mayıs 2007, S. 39, s. 409-423; <http,//dergiler.ankara.e
(01.06.2015)

FERİDUNOĞLU, Z. Lale (2005), "İz Bırakan Besteciler Yaşamları ve Yapıtları", İstanbul,

İnkılâp Yayınları.

FEYZİOĞLU, Nesrin (2006), "Bahtiyar Vahapzade'nin Şiirlerinde İnsan", Erzurum, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 30, s. 111-123.

FICHTER, Joseph H. (2002), "Sosyoloji Nedir?", çev. Nilgün Çelebi, Ankara, Anı Yayıncılık.

FINKELSTEIN, Sidney (1995), "Besteci ve Ulus Müzikte Halk Mirası", çev. M. Halim Spatar, İstanbul, Pencere Yayınları.

FIRAT, Ertuğrul Oğuz, "Çağdaş Küğün Çoksesli Duruma Gelmiş Müzik Evrimi", *I. Müzik Kongresi Bildiriler*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Ankara, 1988 14/18 Haziran, s. 168-172.

GÂZÎMİHAL, Mahmut Râgıp (1924a), "Eser-i Mûsikîde Milliyet", *Darülelhan Mecmuası*, İstanbul, 1 Ağustos 1924, Nomero, 4, s. 150-156.

GÂZÎMİHAL, Mahmut Râgıp (1924b), "İlimde Sathîliğin Mahzûrları", *Millî Mecmûa* (29 Mayıs 1924)), İstanbul, S. 15, s. 230-235.

GÂZÎMİHAL, Mahmut Râgıp (1924c), "Mûsikî ve Ziyâ Gökalp", *Millî Mecmûa*, İstanbul, 5 Kasım 1924, Sayı, 24, s. 383-385.

GÂZÎMİHAL, Mahmut Râgıp (1928), "Musikiye İhtiyaçlarımız" *Çankaya Dergisi*, 15 Mayıs 1928, Sayı 1, s. 60-63.

GÂZÎMİHAL, Mahmut Râgıp (2014), "Mahmut Râgıp Gâzîmihal'den Seçme Müzik Makaleleri - II", (Türk Harf İnkılâbı Öncesi) , (Osmanlıca'dan Latin Harflerine Çevirenler, Bahattin Kahraman, Cansevil Tebiş), Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları.

GERÇEK, İsmail Hakkı (2013), *"Uygur Klasik Türk Halk Müziğindeki On İki Makamın Geleneksel Türk Müziğindeki Karşılıkları Üzerine Bir Araştırma"*, (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı, Malatya.

GİRAY, Selim (2002), "Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları, Bir Kemancıya Rehber", Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

GÖKALP, Ziya (1968), "Türkçülüğün Esasları", İstanbul, Varlık Yayınları.

GÖKALP, Ziya (2010), "Türkçülüğün Esasları", İstanbul, Akvaryum Yayınevi.

GÖKALP, Ziya (2012), "Hars ve Medeniyet", (Hazırlayan, Yalçın Toker), İstanbul, Toker Yayınları.

GÖKBİLGİN, Tayyib (1976), "Ziya Gökalp'e Göre Halkçılık, Milliyetçilik, Türkçülük", *İslam Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1976, C.6, s. 197-211.

GÖKÇE, B. (2004), "Toplumsal Bilimlerde Araştırma", Ankara, Savaş Yayınevi.

GÖKÇEK ve Diğerleri, (2013), "2003-2012 Yılları Arasında Türkiye'de Karma Araştırma Yöntemiyle Yapılan Eğitim Çalışmalarının Analizi", *The Journal of Academic Social Science Studies*, Volume 6 Issue 7, p. 435-456, July 2013. <http://www.jasstudies.com> (10.10.2015)

GÜDEK, Bahar (2014), "Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları", Tarih Okulu Dergisi (TOD), Yıl 7, Sayı 17, s. 629-659.

GÜLBEY, Özge (2005), *"Ahmed Adnan Saygun'un 2. Yaylı Çalgılar Kuvarteti'nin Modal ve Formal Yapısı"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

GÜLER, Gizem (2010), *"Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, Adana.

GÜLLÜLÜ, Sabahattin (1994), "Sanat ve Toplum", Erzurum, Sosyoloji Bölümü Yayınları.

GÜNŞEN, Ahmet (1995), "Altay Türkleri ve Dilleri", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1995, S. 6, s. 213-223.

GÜVENÇ, Bozkurt (2002), "Kültürün ABC'si", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

HALICI, Şaduman (2009), "Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu, Prof. Carl Ebert'in Raporları", Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, 364.

Halk Bilgisi Mecmuası, (1928), "İstanbul Konservatuvarı" , Sayı, 1, s. 177.

HANÇERLİOĞLU, Orhan (1982), "Felsefe Sözlüğü", İstanbul, Remzi Kitabevi.

HINDEMITH, Paul (2013), "Hindemith Raporları - 1935/1936/1937", Yayına Hazırlayan, Şefik Kahramankaptan, (çev. Elif Damla Yavuz), Ankara, SCA Müzik Vakfı Yayınları.

HORWOOD, Frederick J., 1958 Elementary Counterpoint, U.S.A., Robbins Music Corp.

IŞIKLAR, Celâl (2008), "Günümüz Türkiye'sinde Ordunun Askeralma Sisteminin Korunması Meselesi ve Millî Devlet (Ulus-Devlet) Anlayışı ile İlgisi", Gazi Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi 2008, C. XII, S. 1-2, s. 797-821.

İLERİCİ, Kemal (1981), "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

İLYASOĞLU, Evin (1989), "Yirmibeş Türk Besteci", İstanbul, Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, Evin (1997), "Bir Usta Bir Dünya, Cemal Reşit Rey", (Hazırlayan, Fatma Türe), İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi.

İLYASOĞLU, Evin (1998a), "Minyatürlerden Destana Bir Yolculuk, Necil Kazım Akses", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

İLYASOĞLU, Evin (1998b), "Çağdaş Türk Bestecileri", İstanbul, Pan Yayıncılık.

İLYASOĞLU, Evin (1999), "Zaman İçinde Müzik", 5. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

İLYASOĞLU, Evin (2005), "Cemal Reşit Rey Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler", İstanbul, Dünya Yayıncılık A.Ş.

İNAN, Afet (2007), "Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler, (Baskıya Hazırlayan Arı İnan)", İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KAĞITÇIBAŞI, Çiğdem (2000), "Kültürel Psikoloji", İstanbul, Evrim Yayınevi.

KANTARCIOĞLU, Selçuk (1990), "Hükümet Programlarında Kültür", Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

KAPLAN, Ayten (2008), "Kültürel Müzikoloji", İstanbul, Bağlam Yayınları.

KARADUMAN, Nilay (2009), *"A. Adnan Saygun (1907-1991) Op.36 Solo Keman İçin Partita (Yapısal Analizi Ve Yoruma Yönelik Teknik Çalışmalar")*, (Yayımlanmamış sanatta yeterlik eser metni), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yaylı Çalgılar Programı, İstanbul.

KARAKOYUNLU, Yılmaz (2014), "Cumhuriyetin Türk Müziği Politikası", Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı Sayı 57, s. 658.

KARAL, Enver Ziya (1981), "Atatürk'ten Düşünceler", İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları, Milli Eğitim Basımevi.

KARCEBAŞ, Gökçe Ağ (2012), *"Türk Beşleri'nin Türk Halk Müziği eserlerini Çokseslendirme Yöntemleri"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kompozisyon Anasanat Dalı, İstanbul.

KARLIBEL, Aydın (1997), "Bir Usta Bir Dünya, Cemal Reşit Rey", Hazırlayan, Fatma Türe, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Merkezi.

KAYA, Yakup (2012), "Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak Musiki İnkılabı", History Studies, Volume 4/1 2012.

KAYGISIZ, Mehmet (2000), "Türklerde Müzik", İstanbul, Kaynak Yayınları.

KOCABAŞ, Süleyman (2006), "Atatürk ve İnkılaplar Dönemi 1923-1938", İstanbul, Vatan Yayınları.

KOCATÜRK, Utkan (1984), "Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri", Turhan Kitabevi.

KOLÇAK, Olcay (2006a), "Cemal Reşit Rey", İstanbul, Kastaş Yayınevi.

KOLÇAK, Olcay (2006b), "Necil Kâzım Akses", İstanbul, Kastaş Yayınevi.

KOLÇAK, Olcay (2008), "Ulvi Cemal Erkin", İstanbul, Kastaş Yayınevi.

KOLUKIRIK, K. ve A. ÇELİK (2012), "Batı Anadolu'da 1925 Yılında Derlenmiş Zeybekleri İçeren "Yurdumuzun Nağmeleri" Adlı Kitap Üzerine Bir İnceleme", *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2012, Cilt, XVI, S. 1. s. 787-803.

KOLUKIRIK, Kubilay, (2014), "Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân Ve Dârülelhan Mecmuasi", Ankara, Barış Kitabevi.

KONFÜÇYÜS, (1998), "Büyük Bilgi, Müzik Hakkında Notlar", Konfüçyüs felsefesine ait metinler, (çev. M. N. Özerdim), İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

KÖSE, Yücel (2012), "Uygulamalı Kontrapunt Öğretimi", İzmir, Arvo Yayınları.

MARSHALL, Gordon (2003), "Sosyoloji Sözlüğü", çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları.

Milli Eğitim Bakanlığı (MEB), (1995), "Örnekleriyle Türkçe Sözlük", Türk Tarih Kurumu

Basımevi.

Muallim (1916), “Maarif Şuunu, Musiki Cemiyeti” İstanbul, Evkafı İslamiye Matbaası, Sayı, 2 Cilt, 1.Cilt .

OKUR, Hâfız Yaşar (1993), “Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik, Riyâset-i Cumhûr İnce Saz Hey’eti Şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur’un Anıları (1924-1938)”, Hazırlayan, Halil Erdoğan Cengiz, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

OKYAY, Erdoğan (1990), “Adnan Saygun’un Ardından”, A. Adnan Saygun’a Armğan, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

OKYAY, Erdoğan (1999), “Ferid Alnar’a Armğan”, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

OKYAY, Erdoğan (2013), “Ankara Devlet Konservatuvarı (1936)”, Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

ORANSAY, Gültekin (1985), “Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler”, İzmir, Küğ Yayınları.

Osmanlıca Türkçe Sözlük (2002), (Kollektif Yayın), İstanbul, Cihan Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin (1992), “Türk Kültürünün Gelişme Çağları-1”, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

ÖZCAN, Nuri (1994), “Dârütta’lîm-i Mûsikî” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Divantaş Diyanet Vakfı Neşriyat Pazarlama ve Ticaret A.Ş., Cilt, 9, s. 9-10; <http,//www.tdvia.org (10.09.2014)

ÖZCAN, Nuri, (1993), “Dârülelhan” Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, Divantaş Diyanet Vakfı Neşriyat Pazarlama ve Ticaret A.Ş., Cilt, 8, s. 518-520; <http,//www.tdvia.org> (10.09.2014)

ÖZEY, Ramazan (2002), “Tarihte Türk Devletleri ve Hâkimiyet Alanları” Türkler Cilt I, Ankara, Yeni Türkiye Yayınları, s.349-367.

ÖZKUL, Osman (2008), “Kültür ve Küreselleşme Kültür Sosyolojisine Giriş”, İstanbul, Açılım Kitap.

ÖZÖN, Mustafa Nihat (1997), “Osmanlıca Türkçe Sözlük”, İstanbul, İnkılâp Kitabevi.

ÖZTÜRK, O. Murat (2009), “Türkiye’de Müzik Olgusunun “Müzik” Olarak Anlaşılmasında

ve Eğitim Alanındaki Önyargıların Aşılmasında Bütüncül Yaklaşım Gerekliliği Üzerine Tespit ve Öneriler" (Bildiri), *8. Ulusal Müzik EĞitimi Sempozyumu*, Samsun, 23–25 Eylül 2009.

PAÇACI, Gönül (2012), "Yaşarken Tarihi Hissetmek", 1453 *İstanbul Kültür ve Sanat Dergisi*, S. 14, s. 26-31.

PİSTON, Walter, (1970), "Counterpoint", London, Victor Gollancz LTD.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1995), "Türkçe Sözlük", İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Rauf Yektâ Bey (1986), "Türk Musikisi", çev. Orhan Nasuhioğlu, İstanbul, Pan Yayınevi.

REFİĞ, Gülper (1991), "Adnan ve Geçmişten Geleceğe Türk Mûsıkîsi", Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları/1357 Kültür Eserleri Dizisi , 176.

ROSENTHAL, M., P. Yudin (1972), "Materyalist Felsefe Sözlüğü", çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Sosyal Yayınları.

ROUX, Jean-Paul (2008), "Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl", İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

SAY, Ahmet (1992), "Musiki Muallim Mektebi", *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, Cilt, 3, s. 861.

SAY, Ahmet (1992a), "Alnar, Hasan Ferit", *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, Cilt, 1, s. 49.

SAY, Ahmet (1992b), "Darülelhan", *Müzik Ansiklopedisi*, Ankara, Cilt, 2, s. 428.

SAY, Ahmet (2002), "Müzik Sözlüğü", Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SAYDAM, Akif (1989), "Dünyaca Ünlü Müzisyenler de Çocuktu", Ankara, Arkadaş Kitabevi Yayınları.

SAYGUN, Ahmed Adnan (1936), "Türk Halk Musikîsinde Pentatonism", İstanbul, Numune Matbaası.

SAYGUN, A. Adnan (1981), "Atatürk ve Musiki O'nunla Birlikte O'ndan Sonra", Ankara, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

SAYGUN, Ahmed Adnan (1940), "Halk Evlerinde Musikî", Ankara, Cumhuriyet Halk Partisi Yayını, Klavuz Kitaplar, VI.

SELANİK, Cavidan (1996), "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni", Ankara, Doruk Yayımcılık.

SINIR, İsmail (2006), *"Hasan Ferit Alnar'ın Makamlardaki Armoni Anlayışı (Yunus Emre İlahisi ve Kanun Konçertosunda H.F. Alnar'ın Makamlar İçin Uyguladığı Armoninin Araştırılması")*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.

SİPOS, Jànos (2009), "In the Wake of Bartòk in Anatolia (Anadolu'da Bartòk'un İzinde)" , (çev. Sanat Deliorman, Yayıma hazırlayan, Bülent Aksoy), İstanbul, Pan Yayıncılık.

SKOCPOL, Theda, (2002), "Tarihsel Sosyoloji - Bloch'tan Wallerstein'e Görüşler ve Yöntemler", 2. Basım, Editör, Theda Skocpol, Çev. Ahmet Fethi, İstanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

SÖNMEZ, Veysel, F.G. ALACAPINAR, (2011), "Bilimsel Araştırma Yöntemleri", Ankara, Anı Yayıncılık.

SÖZER, Vural (2005), "Müzik Ansiklopedik Sözlük", İstanbul, Remzi Kitabevi.

SÜREYYA, M. ve Z. ÜNGÖR (1926), "Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor", *Maarif Vekaleti Mecmuası*, (1 Mayıs 1926), Sayı, 7, s. 68-70.

Süs, 8 Aralık 1923, s.5-6.

ŞENTÜRK, Nezihe (2012), "Cumhuriyetin Özgün Eğitim Kurumları Halkevleri ve Köy Enstitüleri Bağlamında Birlikte Müzik Yapmanın Önemi", *Cumhuriyetin İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik (7 Aralık 2009)*, s. 23-27, Ankara, Yayına Hazırlayanlar, Temuçin F. Ertan, Çağla D. Tağmat.

TAN, Nail (1982a), "Atatürk ve Türk Halk Müziği 1", Türk Halk Müziği ve Oyunları Folklor Dergisi, Cilt,, 1 Sayı,1, Yıl, 1.

TAN, Nail (1982b), "Atatürk ve Türk Halk Müziği 2", *Türk Halk Müziği ve Oyunları Folklor Dergisi*, Cilt,, 1 Sayı,2, Yıl, 1.

TANJU, Sadun (2012), "Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri", İstanbul, Pan Yayıncılık.

TARCAN, Selim Sırrı (1945), "Müziğin Dili", Ankara, Milli Eğitim Basımevi.

TARMAN, Süleyman (2013), "Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik", Ankara, Müzik

Eğitimi Yayınları.

TEZCAN, Mehmet (2014), "İpek Yolu'nun İran Güzergâhı Ve İpek Yolu Ticaretine İran Engellemesi", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* Sayı, 3/1 2014 s. 96-123.

TOKEL, Bayram Bilge (2014), "Cumhuriyet Dönemi Devlet, Aydın, Müzik İlişkilerine Genel Bir Bakış", *Yeni Türkiye Türk Mûsikîsi Özel Sayısı* Sayı, 57, s. 626-636.

TUTU, M. Tevfik ve Tutu, S. Bahadır Tutu (1999), "Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı", İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi.

Türk Dil Kurumu (TDK), (1998), "Türkçe Sözlük", 9. Baskı, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul.

TÜRKMEN, Uğur (2007), "Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt, 9, Sayı 1, sf. 177-194.

UÇAN, Ali (1996), "İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi", Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

UÇAN, Ali (2000), "Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü", Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

UÇAN, Ali (2012), "Cumhuriyetimizin Oluşma ve İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik Olgusuna Genel Bir Bakış", *Cumhuriyetin İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik Sempozyumu*, Ankara, 7 Aralık 2009, Yayına Hazırlayanlar, Temuçin F. Ertan, Çağla D. Tağmat, s.101-150.

ULUÇ, Murat Özden (2002), "Müzik Sözlüğü", Ankara, Yurt Renkleri.

ULUSKAN, Seda Bayindir (2010), "Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikalari", Ankara, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştirma Merkezi.

UYAR, Tülay (2010), *"Cemal Reşit Rey ve Eserlerinin İncelenmesi"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Programı, İstanbul.

ÜSTEL, Füsun (1994), "1920'li ve 30'lu Yıllarda Millî Musiki ve Musiki İnkılabı", *Defter Dergisi*, İstanbul Metis Yayınları, Yıl,7 Sayı,22.

VURAL, Feyzan Göher (2011), "İslamiyetten Önce Türklerde Kültür ve Müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri", Konya, Çizgi Kitabevi.

YILDIRIM, V. ve T. KOÇ, (2004), "Müzik Felsefesine Giriş", İstanbul, Bağlam Yayınları.

YÖNETKEN, Halil Bedî (1922a), "Bugünkü Musikimiz", *Dergah Dergisi*, İstanbul, 5 Ocak 1922, cilt,2 S. 18, s. 93-94.

YÖNETKEN, Halil Bedî (1927a), "Anadolu Türküleri Paris'de" *Hayat Dergisi*, 3 Mart 1927, Sayı, 14. s.18.

YÖNETKEN, Halil Bedî (1927b). "Millî Mûsikî Hangi Mûsikîdir", *Hayat Dergisi*, Sayı, 9, s. 7.

YÖNETKEN, Halil Bedî (1928), "Alaturka Mûsikîde Son Tezâhürlerin Kıymeti", *Hayat Dergisi*, 28 Haziran 1928, Cilt, 4, Sayı, 83, s.16-17.

YÖNETKEN, Halil Bedî (2012), "Halil Bedî [Yönetken]'den Seçme Müzik Makaleleri, Türk Harf İnkılâbı Öncesi 1922-1928 Arası", (Osmanlıca'dan Latin Harflerine Çevirenler, Cansevil Tebiş, Bahattin Kahraman), Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları.

YÖNETKEN, Halil Bedî, (1922b), "Yarınki Musikimiz", *Yarın Dergisi*, İstanbul, 20 Nisan 1922, C. 2, S. 27, s.37-38.

YÖNETKEN, Halil Bedî, (1924), "Millî Mûsikî", *Darülelhan Mecmuası*, İstanbul, 1 Haziran 1924, Sene,1 Nomero,3, s.129-132.

YÖRE, Seyit (2010), *"Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalcılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi"*, (Yayımlanmamış doktora tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı, Konya.

YÖRE, Seyit (2012), "Temel Besteleme Malzemeleriyle Çağdaş Müzik", İstanbul, Bağlam Yayınları.

YÜKSEL, Bülent (2006), *"Ahmed Adnan Saygun'un 1. Senfoni'sinin Modal / Tonal ve Formal Yapısı"*, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı, İzmir.

ZEREN, Ayhan (1997), "Müzik Fiziği", İstanbul, Pan Yayıncılık.

ZUCKMAYER, Eduard ve diğerleri (1975), "Müzik Teorisi" (Armoni ve Kontrpuan), Ankara, Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Şubesi.

Gazete Kaynakları

Akşam Gazetesi, 9 Eylül 1932. "Konservatuvarı Islah Edecek Profesör Geliyor"

Akşam, 8 Kasım 1934.

Behçet Kemal (1933), *Hakimiyeti Milliye*, (21 Kasım 1933)

BELGE, Burhan (1934), "Bayönder-Taşbebek", *Ulus*, 30 Aralık 1934, s. 3.

Cumhuriyet, (1928), "Harfler Marşı", 29 Eylül 1928.

Hakimiyeti Milliye "Müverrih diyor ki, Gazi Hazretleri faal Oldukları Kadar da Mütefekkirdirler", 3 Aralık 1929, No, 3016, onuncu sene s. 1.

Hakimiyeti Milliye (1929), "Gazi Hz. dün Emil Ludwig'i kabul etti", 1 Aralık 1929, No, 3014, onuncu sene s. 1.

Hakimiyeti Milliye, 25 Kasım 1934.

Hakimiyeti Milliye, 30 Ekim 1933.

Hakimiyeti Milliye, 6 Kasım 1931.

KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri (1922), "Bir Genç Türk Musikişinası", *İkdam*, 16 Haziran 1922.

Ulus, 22 Mayıs 1935 "Kültür Bakanımız Kültür İşlerini Nasıl Anlattı?"

Ulus, 22 Mayıs 1935.

ÜNAL, Kemal (1938), Ulus 8 Ocak 1938.

Vakit, 12 Kasım 1932.

Vakit, 2 Kasım 1934.

Vakit, 23 Mart 1931.

İnternet Kaynakları

ALTAR, Cevat Memduh, "Anılar" *Atatürk, Beni Ve İki Ressamı Niçin Ankara'ya Çağırmıştı?* <http://cevadmemduhaltar.com> (11.01.2015).

ATAY, Falih Rıfkı (1933), "Güzel Sanatlar", *Hakimiyeti Milliye*, 9 Kasım 1933. <http://gazeteler.ankara.ed (11.01.2015).

BEHAR, Cem, "Eugene Borrel" , <http://arsiv.zaman.com.tr//2001/04/01/yazarlar/CemBEHAR.htm>(12.

"Bilge Kağan Yazıtı", <www.gokturkanitlari.appspot.com> (3.12.2014).

Büyük Türkçe Sözlük, "Anlayış" <http://www.tdk.gov.tr> (31.07.2015).

Hindemith (1935a), "PAUL HİNDEMİTH'in 1935 yılında Kültür Bakanlığı'na verdiği 5 bölümlük rapor: A - Orkestra" <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-a.html> (18.01.2015).

Hindemith (1935b), "PAUL HİNDEMİTH'in 1935 yılında Kültür Bakanlığı'na verdiği 5 bölümlük rapor: B - Yüksek Musiki Mektebi" <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-b.html> (18.01.2015).

Hindemith (1935c), "PAUL HİNDEMİTH'in 1935 yılında Kültür Bakanlığı'na verdiği 5 bölümlük rapor: C - İzmir-İstanbul" <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-d.html> (18.01.2015).

Hindemith (1935d), "PAUL HİNDEMİTH'in 1935 yılında Kültür Bakanlığı'na verdiği 5 bölümlük rapor: E - Türk Sanat Musikisinin Teşekkülü" <http://cevadmemduhaltar.com/hindemit-raporu-e.html> (18.01.2015).

IRMAK, Sadi, "İnkılâpların En Zoru", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Mart 1988, S. 11, Cilt IV. <http://www.atam.gov.tr> (6.01.2015).

"İlâ-âhir" <http://www.osmanlicanedemek.com/ila-ahir-60314> (11.10.2015)

KORKMAZ, Zeynep, Harf İnkılâbının 70. Yıl Dönümü" dolayısıyla, 26 Eylül 1998 tarihinde Dolmabahçe (İstanbul) Sarayı'ında yapılan konuşma metnidir. <www.turkoloji.cu.edu.tr> (10.15.2014).

MARX (1932) "Prof. Dr. Joseph Marx'ın İstanbul Valiliğine verdiği raporun hülâsası [özeti]" <http://cevadmemduhaltar.com/marx-raporunun-ozeti.html> (07.01.2015).

MARX, Joseph, (1932) "Prof. Dr. Joseph Marx'ın İstanbul Valiliğine verdiği raporun hülâsası [özeti]", <http://cevadmemduhaltar.com> (07.01.2015).

Milli Kütüphane, "Süreli Yayınlar" <http://sureli.mkutup.gov.tr/> (Tezde kullanılan gazete ve dergilerin nüshalarına buradan ulaşılmıştır.)

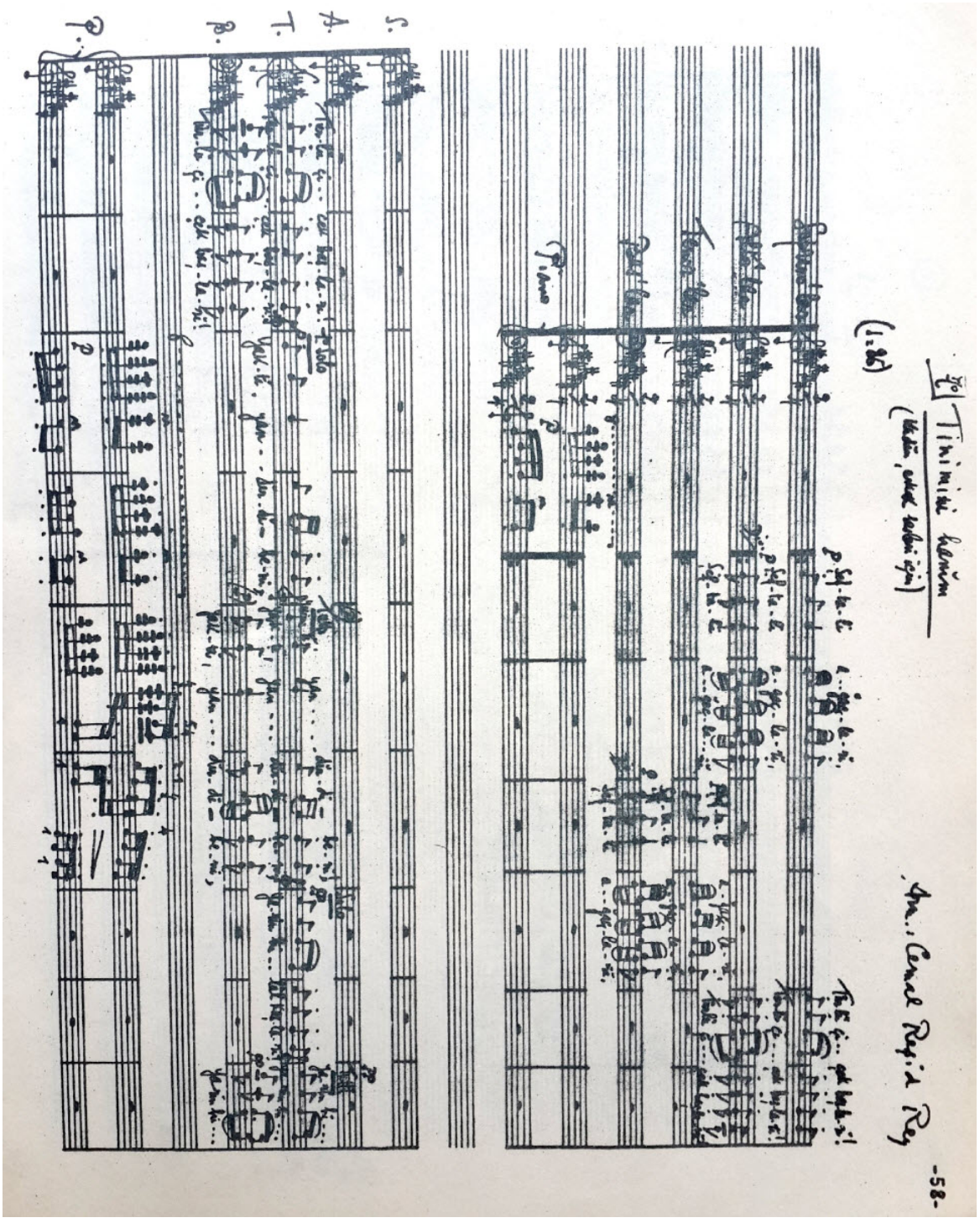
Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin kurulması ile ilgili 25 Haziran 1934 tarihli, 2541 sayılı kanun <www.tbmm.gov.tr> (17.01.2015).

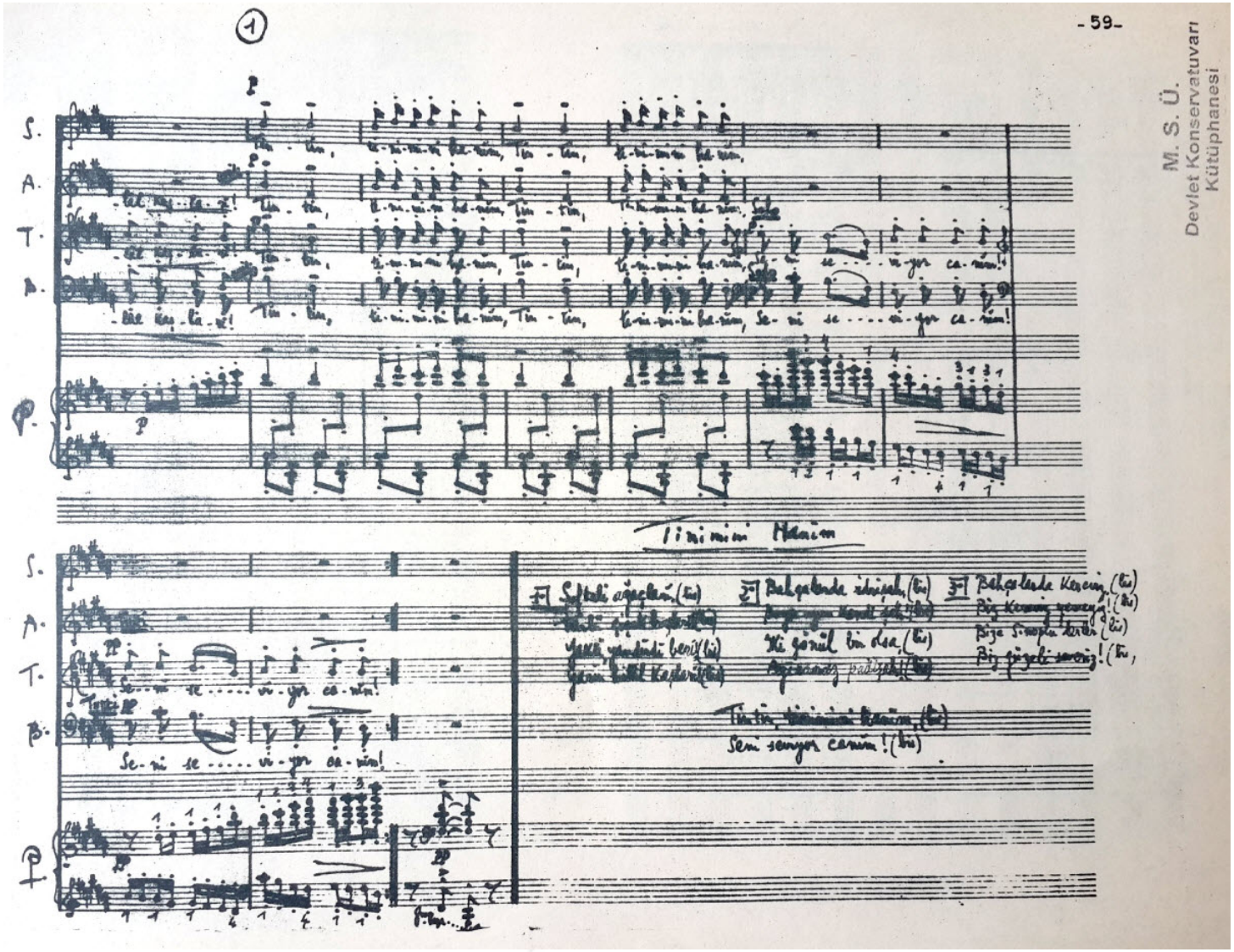
SUMNER, W. G. (1906), "Folkways", New York, Ginn, <http,//www.gutenberg.org> (04.08.2015).

TANJU, Sadun, "Saygun'la söyleşi" Sadun Tanju'nun, Gösteri Dergisi'nde yayımlanan Mart 1991 tarihli yazısından alınmıştır. <www.muziksoylesileri.net> (10.10.2014).

EKLER

EK - 1. Cemal Reşit Rey'in çokseslediği Türkülerin notaları.




- 59 -
M. S. Ü.
Devlet Konservatuvarı
Kütüphanesi
S.
A.
T.
B.
P.
Se - ni se ..... vi - yor ca - nım!
Tiz - tiz, tiz - tiz, Tiz - tiz,


-39-
10] Nikszán Fidankeri
(kezdő, evező dallam igen)
Szöveg: Ismail Rajid Bey
Piano
-40-
J.L.
Nikszán Fidankeri
Hoppa sirsa, ni-ne-nay, ni-ne-nay, nay!
Kajsiran kalenderi
(yar, yar, yar-yar-lan!)
Kajsiran eilenderi
(Ninenay, ninenay, ninenay, nay!)
Hoppa sirsa ninenay
ninenay nay
Ninenay ninenay
Ninenay nay!
Ipek bizak bürümedy
(yar, yar ...
Nikszán fidankeri
(Ninenay ...
Hoppa sirsa ...
Kalelar inyoram
(yar, yar ...
Cajsiran kürüyoram
(Ninenay ...
Hoppa sirsa ...
Cafarini aktardia
(yar, yar ...
Ne gelirse Hakkendir
(Ninenay ...
Hoppa sirsa ...
Kirsadan, Kibrit olduk
(yar, yar ...
Üzüsen yanüyoram
(Ninenay ...
Hoppa sirsa ...
Benjimin sevdigi
(yar, yar ...
Hersen zülmeksendir
(Ninenay ...
Hoppa sirsa ...

EK - 2. Hasan Ferid Alnar'ın çokseslediği Türkülerin notaları.

KALEDEN KALEYE ŞAHİN UÇURDUM

2310343604



Devlet Konservatuvarı Yayınları. 1959 Ankara.
yahya Güneşen

(D M _____)

Millî Kütüphane
Müzik Bölümü


(♩=96)
1.
2.
Türk_men gü_ ze_ li ze_ li.
Türk_men gü_ ze_ li ze_ li.
Türk_men gü_ ze_ li ze_ li. mf Ka_ le_ den ka_ le_ ye_
Türk_men gü_ ze_ li ze_ li. p ka_ le_ ye
p o_ lay_dım_,
p kuş ben o_ lay_dım, ya_ ri_min_ bas_ tı_ğı_ taş o_
kuş ben o_ lay_dım, ya_ ri_min bas_ tı_ğı_ taş ben_ o_
kuş ben o_ lay_dım, ah taş ben o_
taş
(♩ = 104)
1.
2.
ben o_ lay_ dım ben o_ lay_ dım. f E_ lâ_ göz üs_ tü_ ne_
lay_ dım. lay_ dım. mp E_ lâ göz üs_ tü_ ne
lay_ dım lay_ dım. mp E_ lâ göz üs_ tü_ ne
lay_ dım lay_ dım. mp E_ lâ göz üs_ tü_ ne


kaş ben o — lay_dım ,
öy_lo_lur
böy_lo_lur
Türk_men gü —
kaş ben o — lay_dım ,
öy_lo_lur
böy_lo_lur
Türk_men gü —
kaş ben o — lay_dım ,
oy_lo_lur
böy_lo_lur
Türk_men gü —
kaş ben o — lay_dım ,
öy_lo_lur
böy_lo_lur
Türk_men gü —

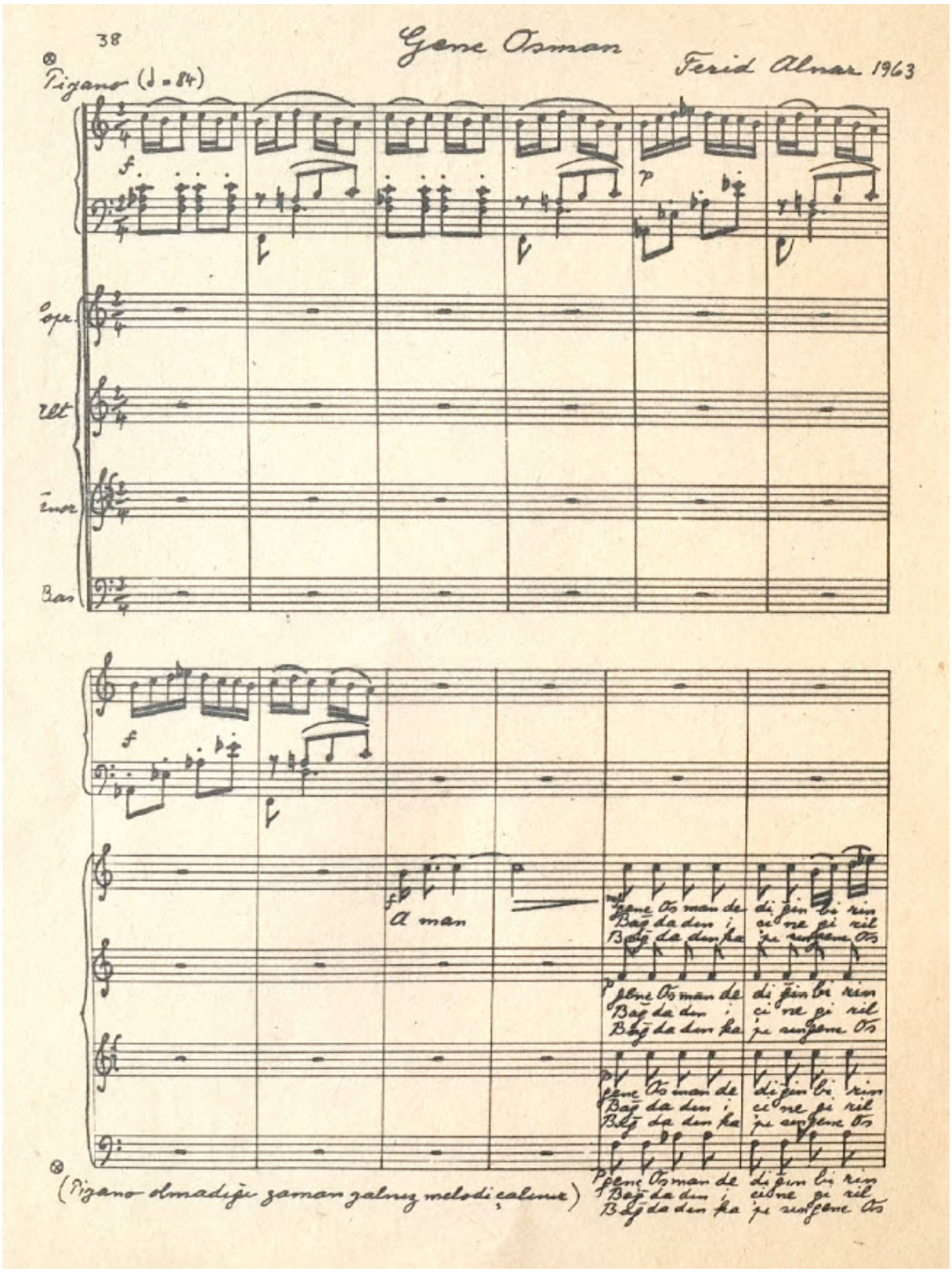

1.
2.
(♩ = 112)
ze — li .
ff Ka — le — den
ka — le — ye
Div.
mf Ka — le — den
ka — le — ye
mf Ka — le — den
ka — le — ye

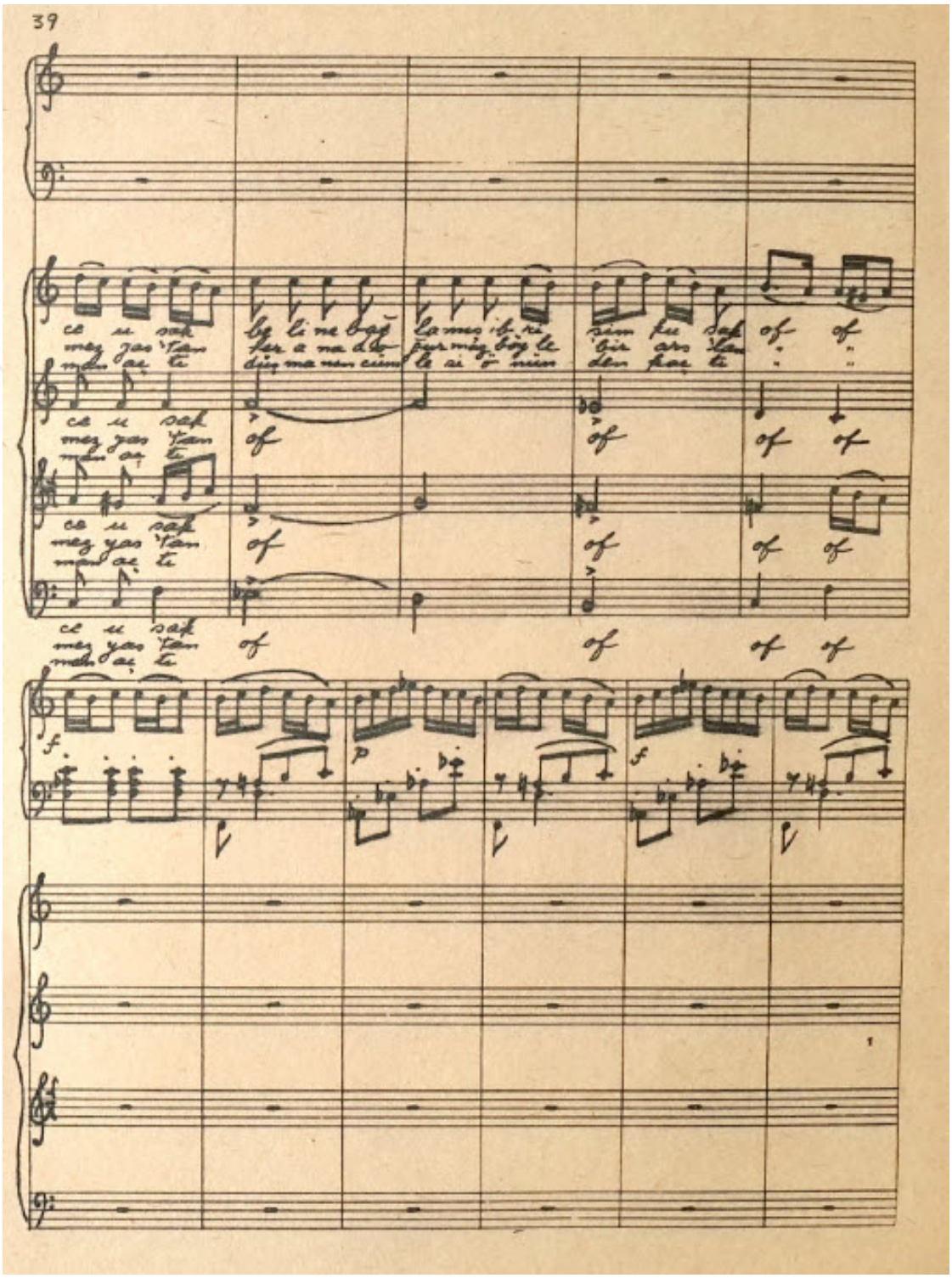

mf hey
Ka — le — den
ka — le — ye
hey
ff
Ka — le — den
ka — le — ye
mf hey
Ka — le — den
ka — le — ye
hey

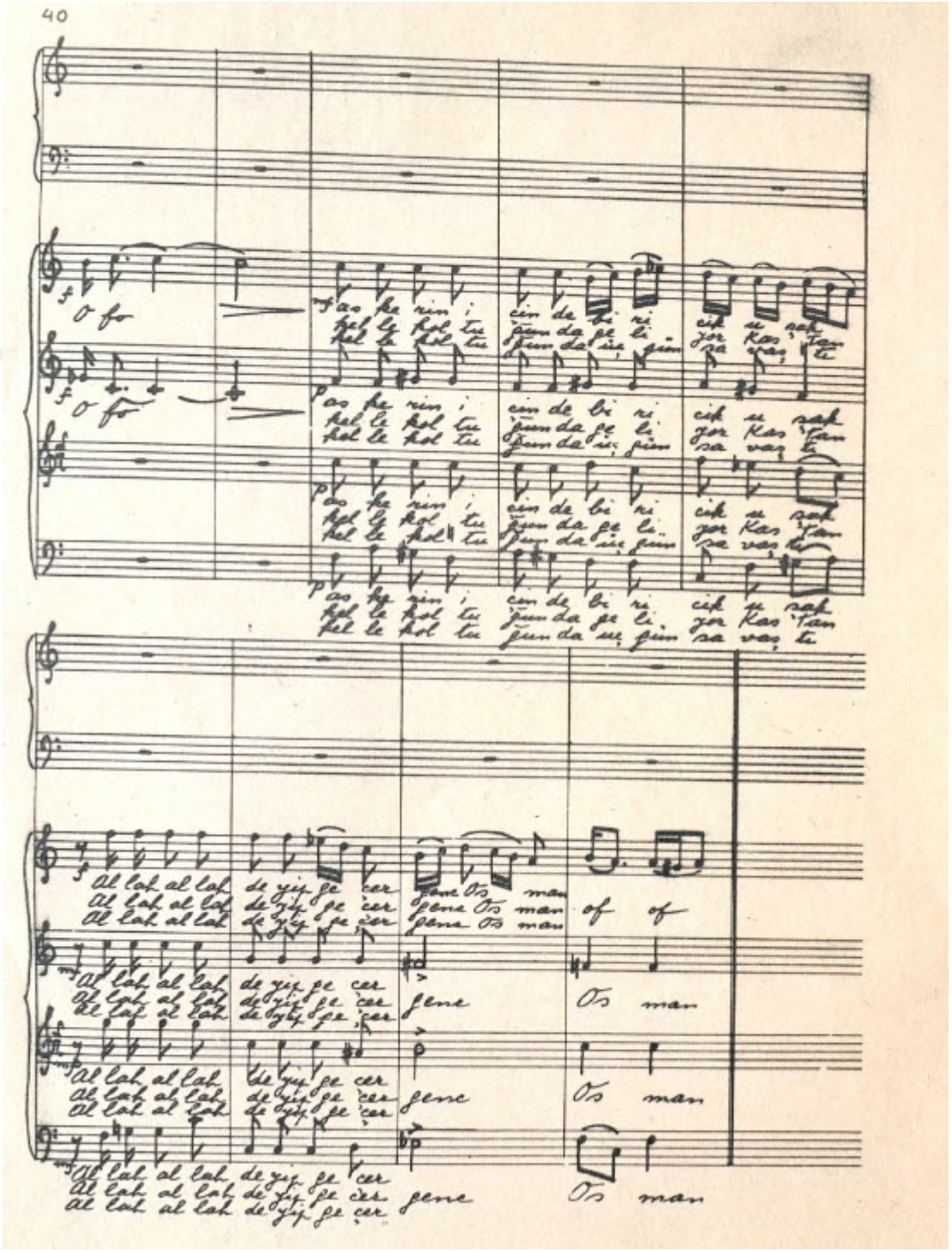
TEVENKTE ÜZÜM KARA (Sivas)




Ben o ya_re vur_gu_ num_ yar yar yar_ a_ man
Ben vur_gu_ num a_ man
Ben o ya_re vur_gu_num yar yar a_ man
f Ben ya_re gi_ de_mi_yom yar yar yar yar
mf Ben ya_ re gi_de_mi_yom ben ya_re gi_ de_mi_yom
yar yar
E_lim boş yü_ züm ka_ ra dil_ey dil_ey yan gu_num
yar
mf E_lim boş yü_ züm ka_ ra
pp yan_ gu_
mf E_lim boş yü_ züm ka_ ra di_ ley
pp yan_ gu_
Ben o ya_re vur_gu_ num yar yar yar_ a_ man.
num
mf Ben o
ya_re vur_gu_
num yar a_ man.
num
yar a_ man.


38
Gene Osman
Ferid Alnar 1963
Tigano (♩ = 84)
Cope
Zilt
Ümit
Bas
f
p
a man
mf
Gene Os man de
Bağ da dan i
Bağ da dan ka
di jin bi rin
ci ne gi ril
je un Gene Os
(Tigano dmadiğu zaman yalnuz melodi calınur)


39


40
O fo
O fo
al lah al lah de yip ge cer gene Os man of of
al lah al lah de yip ge cer gene Os man
al lah al lah de yip ge cer gene Os man
al lah al lah de yip ge cer gene Os man
al lah al lah de yip ge cer gene Os man

EK - 3. Ulvi Cemal Erkin'in çokseslediği Türkülerin notaları.

2310343595



Ulvi Cemâl Erkin

ALTI TÜRKÜ

(KARIŞIK KORO İÇİN)

Devlet Konservatuvarı Yayınları 6
ANKARA 1955

Milli Kütüphane
Müzik Bölümü

Evlerinin önü Mersin.

Ulvi Cemâl Erkin.



Millî Kütüphane
Müzik Bölümü


1. mev-lâm se — ni
2. aç—sam yü zü-nü
oy oy oy
ba—na ver sin bana
bak-sam der sam baksam dur
sam am-man
1. mevlâm se — ni
2. aç-sam yüzü_nü
ba-na
bak sam dur
sfz p
1-2 Al hançe ri — gadı nım — vur — ben ö — la — yım
Ah gapı-nız da— bi ce-nam—
la la la la la la la la la la la la la la la la
hay dah
hay dah da
1-2 kul — ben o — la — yım hay dah hay hay dah da hay dah


mp
la la la la hay dah da la la la la la la la la la la la la la la hey a man
hay hay dah da hay dah hay dah hay dah da
hay hay dah da hay dah hay dah nay dah da
hay hay dah da hay dah hay dah hay dah da
f
Fin.
la la la la la la la la la la la la hay dah da a
mf
Fin.
hay dah hay dah hay dah da a
ff
Fin.
hay dah hay dah hay dah da la la la la la la la la
f
Fin.
hay dah hay dah hay dah da
3
p
a a a a la la la a
p
a a a a la la la a a
mp
la la la la la hey a man la la la la la la la la la la hay dah da la la la la la la la
p
a a man a a la la la a



Ferahi.

Ankara
15. III. 945.

U. C. Erkin.






es mer— ya— rim— de a man da Fe ra — yi
mf Türk-mende se vip te
es mer ya — rim— de a-man-da Fe-ra — yi
mp Türk-mende se — vip se-
es-mer ya — rim— de a — manda Fe-ra — yi of of a-man hey hey
sfz sfz mp Türk-mende se — vip se-
es-mer ya — rim — de a — manda Fe-ra — yi of of a-man hey hey
ff mp Türk-mende se — vip se-
ki — zi ka — tar — la — mış ma-ya- yı
vip — te ay — ril — ma — sı güş o — lur
ki — zi ka — tar — la — mış of of a-man hey ma-ya-yı
vip — te ay — ril — ma — sı güş o — lur
ki — zi — man ka — tar — la — mış of — of a — man hey ma- ya- yı
vip — te a man ay — ril — ma sı of of a man hey güş o lur
ki zi ka tar la mış of of a man hey ma ya yı
vip te ay ril ma sı of of a man hey ma ya yı
of yar yan-dima-man es — mer ya-rim— de a man-da maya — yı
of yar yan-dima-man es — mer ya-rim— de a-man-da maya — yı
of yar yan-dima-man es — mer ya-rim— de a — manda maya — yı
of yar yan-dima-man es — mer ya-rim de a — man da maya — yı


ff
hey hey hey hey hey hey hey hey
ff
hey hey hey hey hey hey hey hey
ff
of of a man nin ni nin na— nin ni ni na na nin ni nin— nin na nay— nam a manda manFe ra
ff
of of a man nin ni nin na nin ni ni na na nin ni nin— nin na nay nam a manda manFe ra
ff
hey of of a man nin ni nin na— nin ni nin na na nin ni nin— ni na nay— nam
ff
hey of of a man nin ni nin na— nin ni nin na na nin ni nin— ni na nay— nam
sfz
yi hey hey hey hey hey hey
sfz
yi hey hey hey hey hey hey
3
a man da a—manFe-ra yi
3
a manda a—manFe-ra yi
a man Fe-ra yi a manFe-ra yi
a man Fe-ra yi a manFe-ra yi
Ankara
14.II.945.

Sen kimin canısın

U.C.Erkin




Sen ki-min ca-nı-sın ca-nı ba-lam
Sen ki-min sen ki-min ca-nı-sın ca-nı ba-lam
Sen ki-min sen ki-min ca-nı-sın ca-nı ba-lam
Sen ki-min Sen ki-min ca-nı-sın ca-nı ba-lam
Su gelir ark uyanır
ANKARA
12.IV.945.
oy oy
oy oy
oy oy
oy
oy
çan kuş-lar ha va da
ta şa de-ğer su ge lir
nağ me gel-miş yar-dan bir
sfz p
sfz p
sfz p



Keklik türküsü

12.IV.94

U.C.Erkin






1. da-ha— ben ne i-dim-ki
2. be-nim sev-di ğimog-lan
3. sev-di ği-min ka-va-lı
a-manda-
ne-re-ler-de
kal-dı-da ya-
1. kır— dı-lar da-ha ben ne i-dim-ki— da-ha— ben ne— i-dim-ki
2. de— şi-nir be-nim sev-di— ğimdil-ber— be-nim— sev-di— ğimdil-ber
3. lı— yer-de sev-di— ği-min ka-va-lı— sev-di— ği-min— ka-va-lı
gel gel ya— nı— ma kek— lik kas-tın ca— nı— ma kek—
gel gel ya— nı— ma kek— lik kas-tın ca— nı— ma kek— lik
al kı-na-lı par-mak-la-rın— ba-tır— ka— nı— ma kek-lik
al kı-na-lı par-mak-la-rın— ba-tır ka— nı— ma kek-lik ba-tır ka— nı— ma kek-lik
al kı-na-lı par-mak-la-rın— ba-tır ka— nı— ma kek-lik ba-tır ka— nı— ma kek-lik
al kı-na-lı par mak-la-rın ba-tır ka— nı— mę kek-lik ba tır ka— nı— ma kek-lik
23.XV.945.

Yeng̈e kızın bir tane

U.C.Erkin



Milli Kütüphane
Müzik Bölümü


1. yen — ge kı — zın bir ta — ne Saç — la — rı ta —
2. yen — ge kı — zın i — ki — dir kü — çü — ğü be —
3. yen — ge kı — zın üç ol — du bi — ri ba — na
4. yen — ge kı — zın dört ol — du bi — ri ba — na
5. yen — ge kı — zın beş ol — du bi — ri ba — na
p
1. ne ta — ne
2. nim — ki — dur
3. güç ol — du
4. dert ol — du
5. eş ol — du
mf 6. yen — ge kı — zın al — tı — dur
7. yen — ge kı — zın ye — di — dur
8. yen — ge kı — zın se — kiz — dur
9. yen — ge kı — zın do — kuz — dur
10. yen — ge kı — zın on ta — mam
6. ya — nak — la — rı tat — lu — dur
7. bir ta — ne — si dert — li — dur
8. bir ta — ne — si se — miz — dur
9. bir ta — ne — si do — muz — dur
10. ba — yıl — dım a — man a — man


6. yen-ge kı — zın al — tı — dur — da ya — nak — la — rı tat — lı — dur — da
7. yen-ge kı — zın ye — di — dur — da bir ta — ne — si dert — li — dur — da
8. yen-ge kı — zın se — kiz — dur — da bir ta — ne — si se — miz — dur — da
9. yen-ge kı — zın do — kuz — dur — da bir ta — ne — si do — muz — dur — da
10. yen-ge kı — zın on ta — mam — da ba — yıl — dım a — man a — man — da
ff hey
piu hey
6. yen-ge kı — zın al — tı — dur — da ya — nak — la — rı tat — lı — dur-da ya — nak — la — rı
7. yen-ge kı — zın ye — di — dur — da bir ta — ne — si dert — li — dur-da bir ta — ne — si
8. yen-ge kı — zın se — kiz — dur — da bir ta — ne — si se — miz — dur-da bir ta — ne — si
9. yen-ge kı — zın do — kuz — dur — da bir ta — ne — si do — muz — dur da bir ta — ne — si
10. yen-ge kı — zın on ta — mam — da ba — yıl — dım a — man a — man-da ba — yıl — dım a —
6. tatlı — dur
7. dertli — dur
Tekrar için
Bitirmek için
8. se — miz — dur
9. do — muz — dur
10. man a — man
a — man a — man a — man a — man
hey
25.IV.54!

ULVİ CEMÂL ERKİN

KORO İÇİN

On Türkü

1 — MADIMAK

2 — DELİ KIZ

3 — DİRVANA

4 — DONDURMACI

5 — SALINA SALINA

6 — NASİHAT

7 — BİZ CANLARI GÜLE VERMİŞİZ

8 — YANDIM ÇAVUŞ

9 — DUMANLI DAĞLAR

10 — SARI GELİN

Devlet Konservatuvarı yayınları. No. 39
Ankara. 1967

MADIMAK

SİVAS KADIN HALAYI

ULVİ CEMÂL ERKİN



Devlet Konservatuvarı yayınları. No. 39
Ankara. 1967
y.g.


1 - lüm ge — lir — se — şen o-lur be-nim de göy - nüm oy — ma dı-mak
2 - lüm sev - di - ğim ay - rı-lık be-ter de ol — du
3 - şa - mar - lar da bir i-ken be-şer de ol — du
f
oy ma-dı-mak
oy ma dı-mak


te ke te ke ça-ka - lı oy — ma-dı-mak e-ve-lik yem - lik oy — ma dı-mak
Div.
te ke te ke ça-ka - lı oy ma-dı-mak e-ve-lik yem - lik oy ma-dı-mak
te ke te ke ça-ka - lı oy ma-dı-mak e-ve-lik yem - lik oy ma-dı-mak
Div.
unis.
te ke te ke ça-ka - lı oy ma-dı-mak e-ve-lik yem - lik oy ma-dı-mak


kuş kuş yem-lik oy
kuş kuş yem-lik oy
kuş kuş yem-lik oy
kuş kuş yem-lik oy
f


§ Bitirmek için
§ Bitirmek için

DELİ KIZ

ERZURUM OYUNU

Solo Soprano

Kadınlar Korosu için

ULVİ CEMÂL ERKİN




15
Koro
si - ni-de-ne - ler ge — li - yor A - yağın pa-buç ge — li-yor A - ya-ğın pa-buç—
ko-lu-na hal hal ge — li-yor ko-lu-na hal hal—
Ba-şı-na kı-na ge — li-yor ba-şı-na kı-na—
8va
8va
20
Solo
1.2.3.
ge — li-yor Ha-ni-ya ni-ye— gel — me-di ha-ni-ya ni-ye— gel — me-di
ge — li-yor
ge — li yor
8va
8va
8va
25
Koro
Solo
1.2.3 gel-di de ge-ri dön — dü-ler gel-di de ge-ri dön — dü-ler Ne ku-su-ru-mu
8va
8va


Koro
bul — du-lar Ne ku-su-ru-mu bul - du-lar A - yağın to - pal de — di - ler
ko-lu na ço-lak de — di - ler
Ba - şı na ke-çel de — di - ler
Solo
A-yağın to - pal de — di - ler
ko-lu-na ço-lak de — di - ler
Ba-şı-na ke-çel de - di - ler
bir ba-kın ha-ni-ya bu-nun to — pa-lı ha-ni-ya bu-nun to — pa-lı
ha-ni-ya bu-nun ço - la-ğı ha-ni-ya bu-nun ço — la-ğı
ha-ni-ya bu-nun ke - çe-li ha-ni-ya bu-nun ke - çe-li



DİRVANA

$\frac{5}{8}=\left(\frac{2}{8}+\frac{3}{8}\right)=60$

TRABZON TÜRKÜSÜ

Koro a Capella

ULVİ CEMÂL ERKİN

Sop.

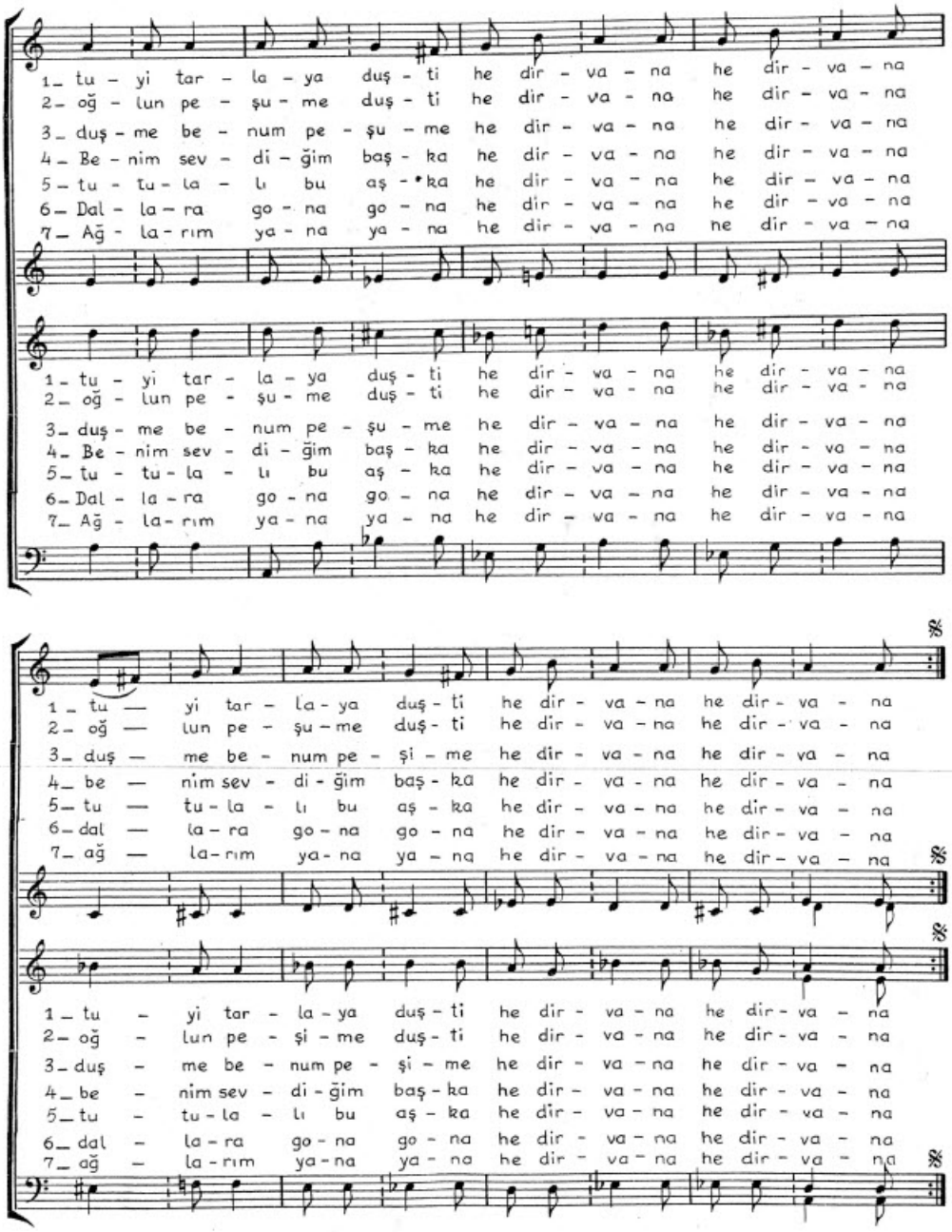
1_ Dir - va - na vur - dum uç - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ Ben ne et - tum gay - na - nam he ben ne et - tum gay - na - nam
3_ Oğ - lan var git i - şu - ne he oğ - lan var git i - şu - ne
4_ Tı - rab - zon üs - tü Maç - ka he Tı - rab - zon üs - tü Maç - ka
5_ Yap - rak gi - bi sa - rar - dum he yap - rak gi - bi sa - rar - dum
6_ Dağ - dan ge - lir dir - va - na he dağ - dan ge - lir dir - va - na
7_ Yar - dan ha - ber al - ma - dun he yar - dan ha - ber al - ma - dun

Alt.

Ten.

1_ Dir - va - na vur - dum uç - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ Ben ne et - tum gay - na - nam he ben ne et - tum gay - na - nam
3_ Oğ - lan var git i - şu - ne he oğ - lan var git i - şu - ne
4_ Tı - rab - zon üs - tü Maç - ka he Tı - rab - zon üs - tü Maç - ka
5_ Yap - rak gi - bi sa - rar - dum he yap - rak gi - bi sa - rar - dum
6_ Dağ - dan ge - lir dir - va - na he dağ - dan ge - lir dir - va - na
7_ Yar - dan ha - ber al - ma - dun he yar - dan ha - ber al - ma - dun

Bas.


1_ tu - yi tar - la - ya duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ oğ - lun pe - şu - me duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
3_ duş - me be - num pe - şu - me he dir - va - na he dir - va - na
4_ Be - nim sev - di - ğim baş - ka he dir - va - na he dir - va - na
5_ tu - tu - la - lı bu aş - ka he dir - va - na he dir - va - na
6_ Dal - la - ra go - na go - na he dir - va - na he dir - va - na
7_ Ağ - la - rım ya - na ya - na he dir - va - na he dir - va - na
1_ tu - yi tar - la - ya duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ oğ - lun pe - şu - me duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
3_ duş - me be - num pe - şu - me he dir - va - na he dir - va - na
4_ Be - nim sev - di - ğim baş - ka he dir - va - na he dir - va - na
5_ tu - tu - la - lı bu aş - ka he dir - va - na he dir - va - na
6_ Dal - la - ra go - na go - na he dir - va - na he dir - va - na
7_ Ağ - la - rım ya - na ya - na he dir - va - na he dir - va - na
1_ tu — yi tar - la - ya duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ oğ — lun pe - şu - me duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
3_ duş — me be - num pe - şi - me he dir - va - na he dir - va - na
4_ be — nim sev - di - ğim baş - ka he dir - va - na he dir - va - na
5_ tu — tu - la - lı bu aş - ka he dir - va - na he dir - va - na
6_ dal — la - ra go - na go - na he dir - va - na he dir - va - na
7_ ağ — la - rım ya - na ya - na he dir - va - na he dir - va - na
1_ tu - yi tar - la - ya duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
2_ oğ - lun pe - şi - me duş - ti he dir - va - na he dir - va - na
3_ duş - me be - num pe - şi - me he dir - va - na he dir - va - na
4_ be - nim sev - di - ğim baş - ka he dir - va - na he dir - va - na
5_ tu - tu - la - lı bu aş - ka he dir - va - na he dir - va - na
6_ dal - la - ra go - na go - na he dir - va - na he dir - va - na
7_ ağ - la - rım ya - na ya - na he dir - va - na he dir - va - na

DONDURMACI

ULVİ CEMÂL ERKİN


9/8 = (4/8 + 5/8)
♩ = 126
Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
p
la la la la la la la la la la la
sfz p
Oy
la la la la la la la la la la la


10
Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
1_ Dondur ma - lar kay-mak - lı
2_ Dondur-ma - cı top at - tı
la la la


20
Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
la la la la la la la la la la la la la la mi-ni mi-ni ha-nım la-ra sev-da-lı bey-le-re
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
sfz oy
mi-ni mi-ni ha-nım la-ra sev-da-lı bey-le-re
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
sfz oy
sfz oy
24
D.C.al 𝄋
pa-ra-sı-nı al-madan tat-tır - mam pa-ra-sı-nı al-madan tat-tır - mam
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
pa-ra-sı-nı al-madan tat-tır - mam pa-ra-sı-nı al-madan tat-tır - mam
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
oy
sfz p oy
28
Bitirmek için
pp
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
dim.poco a poco
pp
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
dim. poco a poco
pp
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
dim. poco a poco
pp
la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la la
dim. poco a poco
sfz p oy
sfz p oy
sfz pp
oy
oy

12

SALINA SALINA




sal — la - na sal — la - na sal — lan gel — ba - na
sal - la - na sal - la - na sal - lan gel ba - na
sal - la - na sal - la - na sal - lan gel — ba - na
sal - la - na sal - la - na sal - lan gel ba — na


gel — oy - na — ya — lım — biz bir sal — la - ma
gel oy - na - ya - lım biz bir sal - la - ma
gel oy - na - ya - lım biz bir sal - la - ma
gel oy - na - ya - lım biz bir sal - la — ma


genişce
ff
D.C.al 𝄋
gel — oy - na — ya — lım — biz bir sal — la - ma
f
gel oy - na - ya - lım biz bir sal — la - ma
f
gel oy - na - ya - lım biz bir sal — la - ma
f
gel oy - na - ya - lım biz bir sal - la — ma

NASİHAT

Karışık Koro a Capella

ULVİ CEMÂL ERKİN




Sop.
O-nu yâd el-le-re a-çı-cı ol-ma hale-yi li ha le yi li
ha-tı-ra do-ku-nup yı-kı-cı ol-ma
ka-tı yük-sek-ler-den u-çu-cu ol-ma
kö-tü-ler-le ko-nup gö-çü-cü ol-ma
Alt.
O-nu yâd el-le-re a-çı-cı ol-ma ha-le-yi li ha le yi li
ha-tı-ra do-ku-nup yı-kı-cı ol-ma
ka-tı yük-sek-ler-den gö-çü-cü ol-ma
kö-tü-ler-le ko-nup gö-çü-cü ol-ma
Ten.
ff
O-nu yâd el-le---re a-çı-cı ol-ma ha le yi li ha le yi li
ha-tı-ra do-ku---nup yı-kı-cı ol-ma
ka-tı yük-sek-ler---den gö-çü-cü ol-ma
kö-tü-ler-le ko---nup gö-çü-cü ol-ma
Bas.
ff
O-nu yâd el-le---re a-çı-cı ol-ma ha le yi li ha le yi li
ha-tı-ra do-ku---nup yı-kı-cı ol-ma
ka-tı yük-sek-ler---den gö-çü-cü ol-ma
kö-tü-ler-le ko---nup gö-çü-cü ol-ma
Sop.
p
hale yi li oy Mec-lis-te a-rif ol din-le ke-lâm
El a-rif-tir se-nin fen-din yok-lar
Pir sul-tanap-tal ba-şa-rır sö-zün
Mec-lis-te a-rif ol din-le ke-lâm
Alt.
p
hale yi li oy Mec-lis-te a-rif ol din-le ke-lâm
El a-rif-tir se-nin fen-din yok-lar
Pir sul-tanap-tal ba-şa-rır sö-zün
Mec-lis-te a-rif ol din-le ke-lâm
Ten.
p
hale yi li 1_ Meclis-te a-rif ol ke-lâ-mı din-le a can-lar hey
2_ El a-rif tir yok-lar se-nin fen-di-ni
3_ Pir Sul-tanAp-ta-lım sö-zün ba-şa-rır
4_ Meclis-te a-rif ol ke-lâ-mı din-le
Div.
a can-lar hey
Bas.
hale yi li 1_ Meclis-te a-rif ol ke-lâ-mı din-le a can-lar hey
2_ El a-rif tir yok-lar se-nin fen-di-ni
3_ Pir Sul-tanAp-ta-lım sö-zün ba-şa-rır
4_ Meclis-te a-rif ol ke-lâ-mı din-le
hale yi li oy a can-lar hey

16

BİZ CANLARI GÜLE VERMİŞİZ

$\frac{7}{8} = \left(\frac{4}{8} + \frac{3}{8}\right) = 42$

ULVİ CEMÂL ERKİN



YANDIM ÇAVUŞ

Ulvi Cemâl Erkin



DUMANLI DAĞLAR

ERZİNCAN TÜRKÜSÜ

Tenor Solo ve Koro için

ULVİ CEMÂL ERKİN



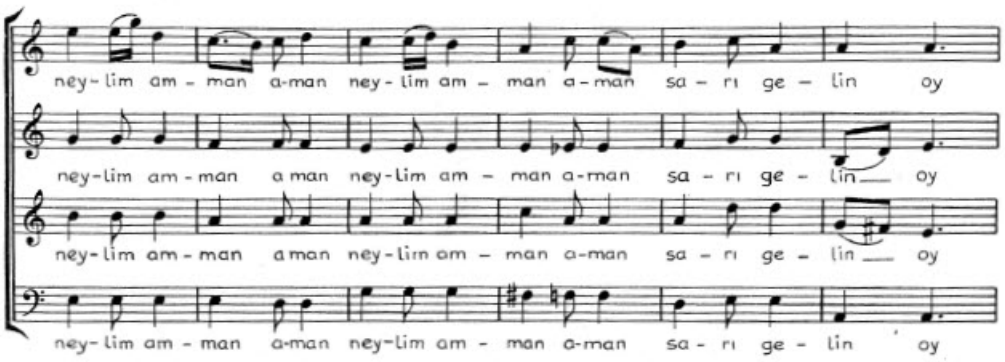

ohey
Banadi-yorlar ki
he yi he yi
Sen gö - nül eğ - le
oy- yu oy- yu
gö-nül eğ-le-nir-mi
he yi hey
yar ol-ma-yın ca
hey hey

SARI GELİN

$\frac{5}{8} = \left(\frac{2}{8} + \frac{3}{8}\right) = 50$

ULVİ CEMÂL ERKİN




ney-lim am-man a-man ney-lim am-man a-man sa-rı ge-lin oy
ney-lim am-man a man ney-lim am-man a-man sa-rı ge-lin oy
ney-lim am-man a man ney-lim am-man a-man sa-rı ge-lin oy
ney-lim am-man a-man ney-lim am-man a-man sa-rı ge-lin oy


İ-çin-de bir kız ge-zer hop ni-nen öl-sün sa-rı ge-
Kat-li-me fer man ya-zar
Ah i-çin-de bir kız ge-zer hop ni-nen öl-sün sa-rı ge-
Ah kat-li-me fer-man ya-zar
Ah i-çin-de bir kız ge-zer hop ni-nen öl-sün sa-rı ge-
Ah kat-li-me fer-man ya-zar


-lin a man sa-rı ge-lin a man sa-rı ge-lin a-man su-na ya-rim oy
-lin a-man sa-rı ge-lin a man sa-rı ge-lin a man su-na ya-rim oy
-lin a-man sa-rı ge-lin a man sa-rı ge-lin a man su-na ya-rim oy
-lin a man sa-rı ge-lin a man sa-rı ge-lin a man su-na ya-rim oy


Bitirmek için
Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
Am - man am - man
Am - man am - man sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man
Am - man am - man sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man
ff
Am - man am - man sa - rı ge - lin am - man
sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man sa - rı ge - lin am — man
sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man sa - rı ge - lin am — man
sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man sa - rı ge - lin am - man
sa - rı ge - lin am - man Am - man am - man sa - rı ge - lin am - man

EK - 4. Ahmed Adnan Saygun'un çokseslediği Türkülerin notaları.

1961 NOTA 1082

DN 1774

A. ADNAN SAYGUN

KORO İÇİN 6 PARÇA

DEVLET KONSERVATUVARI YAYINLARI
ANKARA - 1961
NO : 24

Milli Kütüphane
Müzik Bölümü

2310343617

Sille türküsü





Devlet Konservatuvarı yayınları. No. 24.
Ankara 1961.
y.g.

Millî Kütüphane
Müzik Bölümü


Sop.
Alt.
I
Ten.
II
I
Bas.
II
f
Bir o-muz-dan
(Solo col tutti)
of a man
Hey!
Ge- lin a- man ge- lin a- man
a man
hay-di bir o-mu-za saç-la-rı ge-lin ge-lin ge-lin ge-lin a man.
I
Alt.
II
I
Ten.
II
mf
Bir o-muz-dan bir o-mu-za a-man
I
Bas.
II


1
Sop.
I
Alti
II
Ten.
I
II
Bas.
I
II
mp
Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim,
p
a
pp
Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim, şi-rin ya-rim hey
(Col I. parte)
Ah ah ah ah
ah
Uni.
f
şi-rin ya-rim hey;
ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim, şi-rin ya-rim hey
ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim, şi-rin ya-rim hey
hey!
(Solo)
(Tutti)
Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim, şi-rin ya-rim hey!
Ah! ah! ah! hey! hey!
Ah! ah! ah! hey!


Sop.
Alti
Ten.
Bas.
2
f
Şu Sil-le'den
Şu Sil-le'den
(Solo col tutti)
of of a-man a-man
p
(Solo col tutti)
of a-man a-man a-man
a
f
a
ge-ce de geş-tim gör-me-dim ge-lin ge-lin ge-lin ge-lin a-man
ge-ce de geş-tim a man gör-me-dim a
mf
Şu Sil-le'den ge-ce de geş-tim a-man.
ff
A-cı tat-lı su-la-rı da iç-lim öl-me-dim ge-lin ge-lin ge-lin ge-
man
ff
a-cı tat-lı su-la-rı da iç-lim öl-me-dim ge-lin a-
(Unis)
ff
A-cı tat-lı
(Div.)
su-la-rı iç-lim ge-


3
Sop.
– lin — a – man.
Alt.
– man — of
– man — of
ten.
lin — bil-me-dim a — man
Unis. pp
Ars – lan ya – rim, cil – ve – li ya – rim,
Bas.
pp
Ah — ah
pp
a
Sop.
mp
Ars-lan ya-rim, cil – ve-li ya – rim, şi-rin ya – rim hey.
Alt.
p
a
a
ten.
şi-rin ya – rim hey
Bas.
ah — of


Sop.
Alt.
Ten.
B.
f
p
mf
ff
accel.
Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim, şi-rin ya-rim hey! Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim,
hey! hey!
Ah! ah! ah! hey! Ars-lan ya-rim, cil-ve-li ya-rim,
cresc.
Maestoso.
hey! hey! hey! hey!
Ge lin a man!
ge lin a man!
hey!
ge lin a man!

II

Ak koyun


Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
p
Göl ke-na- rı saz o-lur, göl ke-na- rı saz o-lur, Gül a- çı- lır yaz o-lur,
Gül a- çı- lır yaz o-lur, oy; Ben ya-ri- me gül de-mem, Ben ya-ri- me gül de-mem
1
mf espressivo
Ah
Gü- lün öm- rü az o-lur, Gü-lün öm- rü az o-lur oy
Ak ko-yun me-ler ge-lir,


Sop.
Alt.
Ten.
Bas.
cresc.
Ah oy oy ah
oy oy oy oy a
Ak ko-yun me-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir
ah, ah, oy
man oy, oy a-man oy a-
oy; Ha-ki-kat-lı yar ol-sa, Ha-ki-kat-lı yar ol-sa, Ge-ce-yi bö-ler ge-lir,
2
oy, oy,
man oy a man.
Ge-ce-yi bö-ler ge-lir oy.
Ak ko-yun me-ler ge-lir,
Ak ko-
Ak ko-yun
oy a man
rall.
Ak ko-yun me-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir oy.
yun me-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir oy, oy oy
me-ler ge-lir, Ak ko-yun me-ler ge-lir, Dağ-la-rı de-ler ge-lir, oy
oy a man

III

Bebek


Alto Solo
espr.
El-ma-lı'dan çık-tım ya-yan
I
Tenor
II
espr.
mp
Be.bek oy
pp
Colla parte
I
Bassi
II
Be-bek oy
Be.bek oy
Alto Solo
Be.bek oy — a — man a — man a — man Be.bek oy
Ten.
Bas.
Da.yan hey dil.le.rim da - yan, — Nen - ni, — nen — ni, nen — ni — Be-bek oy
mezza voce


10
1
mezza voce
Be.bek be.ni del'ey.le.di,
Hey of a.man
Be.bek oy
Be.bek oy
Be.bek oy a man a man a man Be.bek oy
Be.bek oy
Be bek oy
2
Yaktı yaktı kül ey.le.di, nen.ni, nen.ni nen.ni be.bek oy
cresc. poco
decresc.
ppp
oy
cresc. poco
decresc.
ppp
ppp
Be.bek oy
Be.bek oy
ppp

IV

Yavuz geliyor



Millî Kütüphane
Müzik Bölümü


ff
3
sempre ff
4
Ha!
Ha!

V

Eğin türküsü




2
Çi - mey - dim göl - le — rin - de, hey — a - nom hey!
hey!
hey — a - nom hey!
- la - rın - da, ah, Hey — a - nom hey!
Hey — a - nom hey! m Bam
Bam
İ - lik düğ - me o - lay Ha! İ - lik düğ - me o - lay Ha! O ya - rin kol - la — rın da
İ - lik düğ - me o - lay - dım, İ - lik düğ me o - lay - dım, o ya - rin kol - la — rın da
Hay ha! Hay ha! Hay ha!
O ya - rin kol - la — rın - da, Hey — a - nom hey!
O ya - rin kol - la — rın - da, Hey — a - nom hey!
Hah ha! Hey — a - nom hey!
Hey — a - nom hey!
Hey — a - nom hey!
Hey — a - nom hey!

VI

Altun yüzük




decresc.
decresc.
decresc.
decresc.
ppp
ppp
ppp
pp
ppp

EK - 5. Necil Kazım Akses'in çokseslediği Türkülerin notaları.

ANKARA DEVLET ÇOKSESLİ KOROSU
Kütüphanesi

NECİL KÂZIM AKSES

Halk türküleri üzerine

5 KORO PARÇASI

– A –

(A capella)

(1963)

I Ekini biçer oldum

II Eli elekli gelin

III Koyunu hor eyledim

IV Tutam yâr elinden

V Gelin havası

Devlet Konservatuvarı yayınları. No.33
Ankara. 1966.

I

Ekini biçer oldum

(♩. = 84)

Necil Kâzım Akses

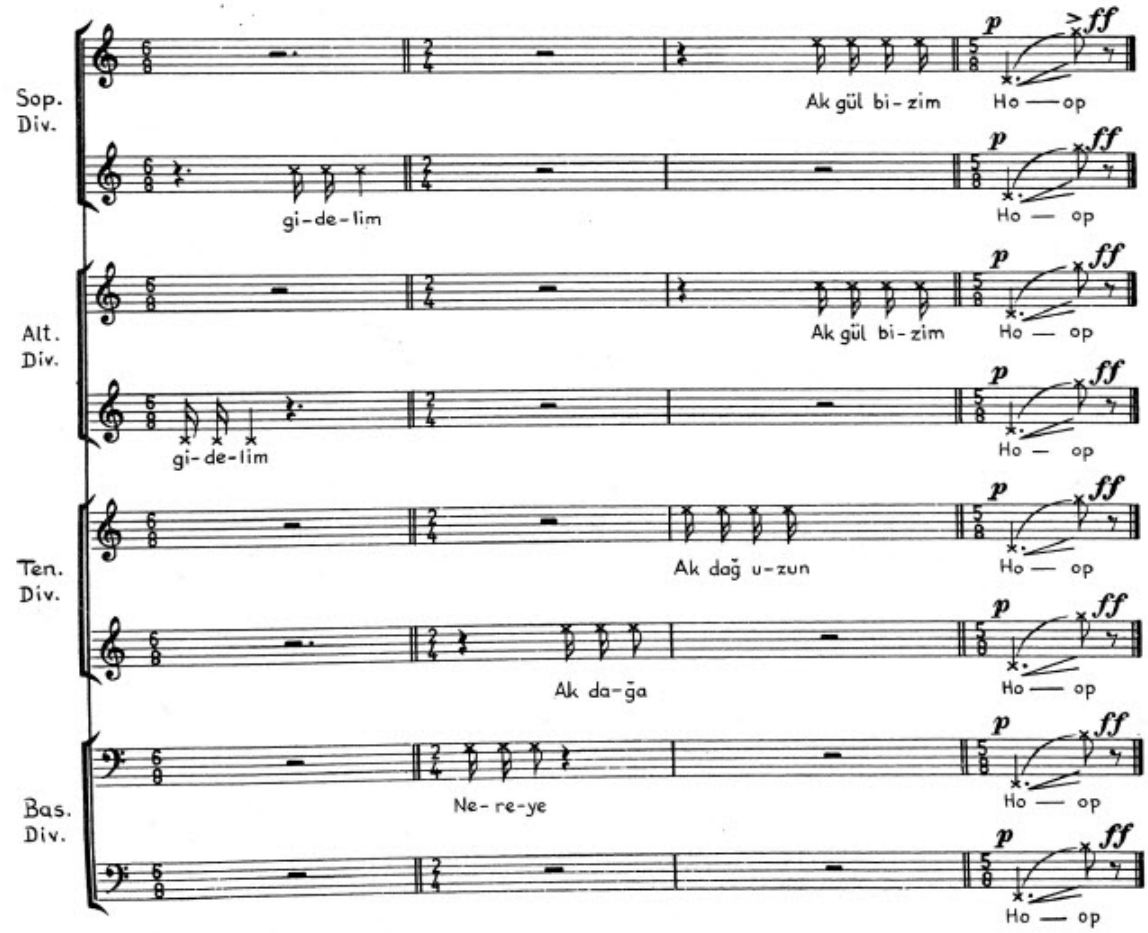




Devlet Konservatuvarı yayınları. No.33.
Ankara. 1966.
y.g.


2
Sop. div.
Alt. div.
Ten. div.
Bas div.
Bul-da gel
Ho — op
A- la-lım
Al da gel
Bal-lan
Sal-lan
Al-lan
mf
Sop.
1 — E — gi - lin ağ — ma - ya lar Hey — Lâ - le - ler
2 — Ön — lü - ğü bo — ya - ma — lar Hey — Lâ - le - ler
3 — E — ği - lin e — kin bi — çek Hey — Lâ - le - ler
4 — Bi — zi ır - gat sa - ya — lar Hey — Lâ - le - ler
Alt.
1 — E — gi - lin ağ — ma - ya — lar Hey Lâ - le - ler
2 — Ön — lü - ğu bo — ya - ma — lar Hey Lâ - le - ler
3 — E — ği - lin e — kin bi — çek Hey Lâ - le - ler
4 — Bi — zi ır - gat sa - ya — lar Hey Lâ - le - ler
Ten.
1 — E — gi - lin ağ — ma - ya — lar Hey — Lâ - le - ler
2 — Ön — lü - ğü bo — ya - ma — lar Hey — Lâ - le - ler
3 — E — ği - lin e — kin bi — çek Hey — Lâ - le - ler
4 — Bi — zi ır - gat sa - ya — lar Hey — Lâ - le - ler
Bas.


Sop.
Lâ - le - ler yar ka - pı - da dö - ne - ler
Alt.
Lâ - le - ler yar ka - pı - da dö - ne - ler
Ten.
Lâ - le - ler yar ka - pı - da dö - ne - ler
Bas.
Lâ - le - ler yar ka - pı - da dö - ne - ler


Sop. Div.
Ak gül bi-zim
Ho — op
gi-de-lim
Ho — op
Alt. Div.
Ak gül bi-zim
Ho — op
gi-de-lim
Ho — op
Ten. Div.
Ak dağ u-zun
Ho — op
Ak da-ğa
Ho — op
Bas. Div.
Ne-re-ye
Ho — op
Ho — op

II

Eli elekli gelin




1_ li ge – lin
2_ var ben – de
3_ zü – me bak
a – man Pa – la – zım
Pa – la – zım
mp
p
Div. mf
1_ Se – lâm ver – dim al – ma – dı
2_ Hiç sö – zün de dur – maz – sın
3_ El – ler ne – der se – de – sin
mf
f
dim.
of
1_Ka – tı yü – rek li ge – lin gü – ze – lim
2_in – saf yok mu hiç – sen – de gü – ze – lim
3_sen be – nim sö – zü – me bak gü – ze – lim
poco
a – man of ge – lin
a – man of of

III

Koyunu hor eyledim

Necil Kâzım Akses



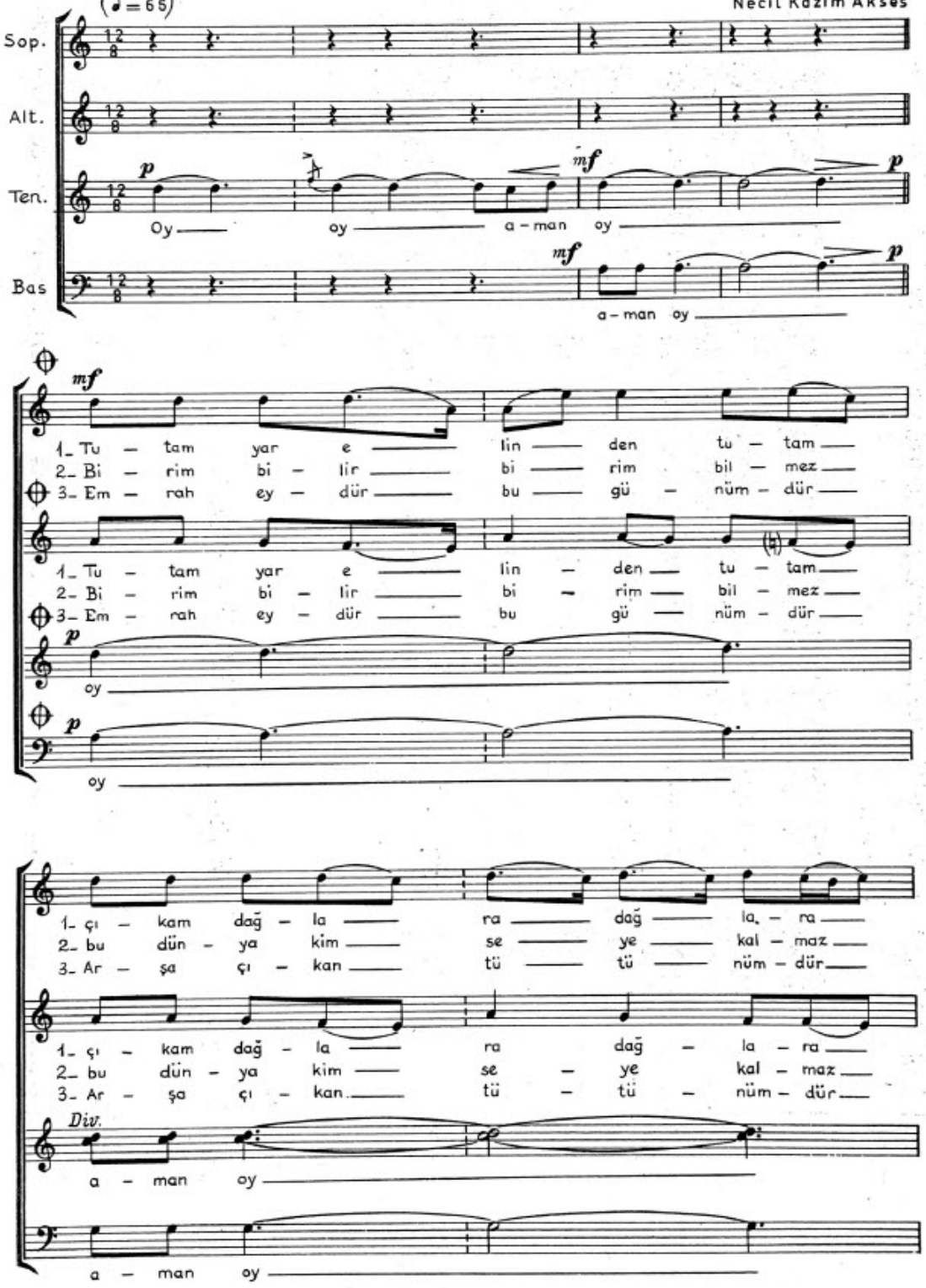

1_ Ha-li-mem_ ba-na kaç da_ gel_ çar- şa- fı-nı aç da_ gel
2_ E— ğer_ Muh-tar du-yar-sa_ Al— tun— la-rı saç da_ gel
1- Ha-li-mem_ ba-na kaç da gel_ çar-şa- fı-nı aç da gel
2- E- ğer_ Muh-tar du-yar-sa_ Al- tun- la-rı saç da gel
1 — Ha-li-mem ba-na kaç da gel_ çar-şa— fı-nı aç da gel
2 — E - ğer Muh-tar du-yar-sa_ Al — tun — la-rı saç da gel
1 — Ha-li-mem ba-na kaç da gel_ çar-şa- fı-nı aç da gel_
2 — E - ğer Muh-tar du-yar sa_ Al - tun - la-rı saç da gel_


Or— ma— nın de-ri-ni— ne_ Pı— na— rın se-ri-ni— ne
Or- ma— nın de-ri-ni - ne Pı— na - rın se-ri-ni - ne
Or - ma - nın de-ri-ni— ne_ Pı - na - rın se-ri-ni— ne
Or - ma - nın de-ri-ni_ ne— Pı - na - rın se-ri-ni - ne


Ez gur— ban ca-nım gur- ban Muh- ta— rın ge-li - ni— ne
poco
Ez gur - ban ca-nım gur- ban_ Muh - ta - rın ge- li - ni— ne
poco
Ez gur - ban ca-nım gur - ban Muh - ta - rın ge-li - ni— ne
poco
Ez gur - ban ca-nım gur- ban_ Muh — ta - rın ge-li - ni - ne
poco

IV
Tutam yar elinden

Necil Kâzım Akses

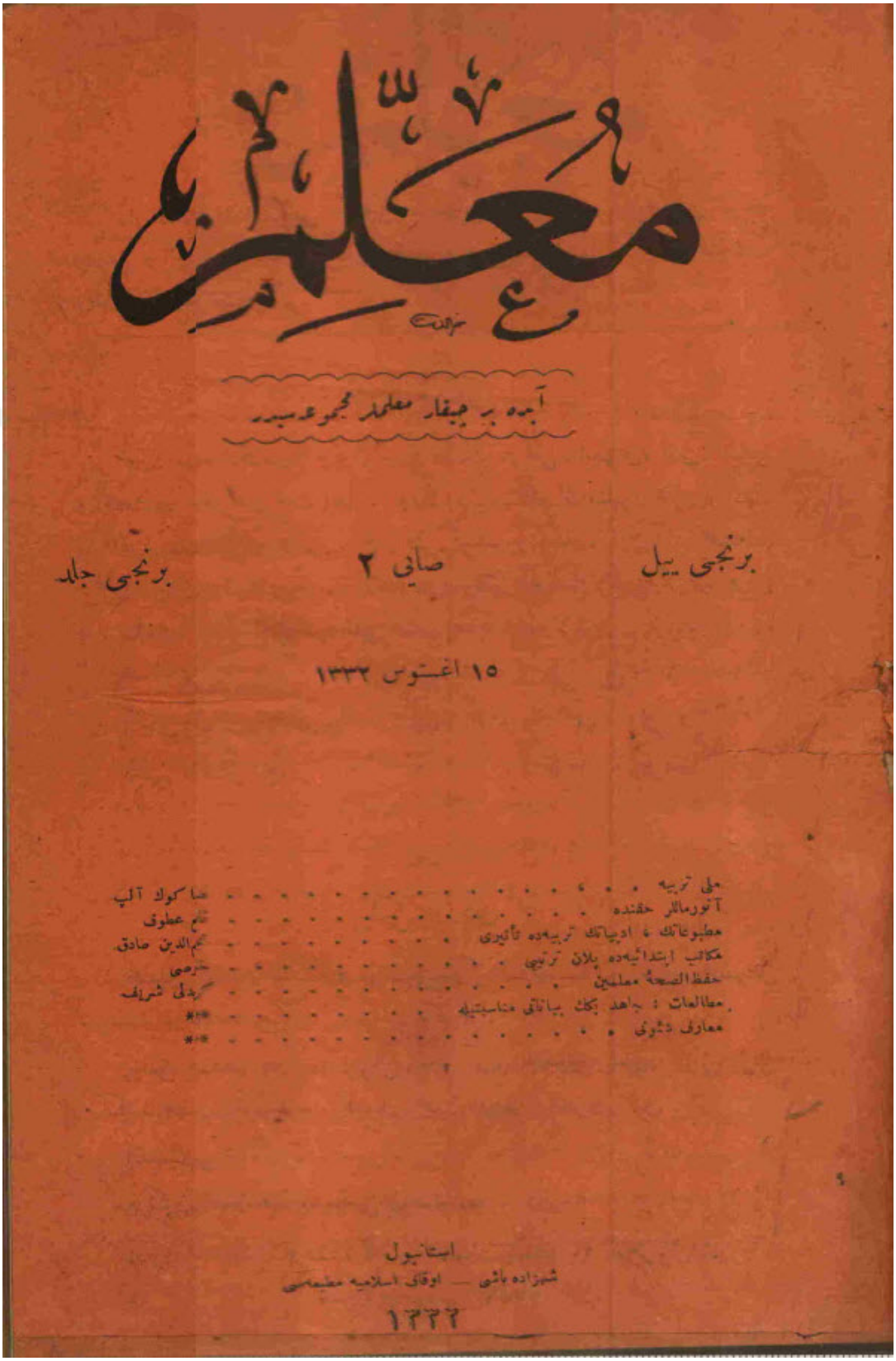



1_ O — lam bir_ ya — re — li bül — bül —
2_ Yar is — mi — ni — de — sem ol — maz —
3_ Ya — re gi — de — cek gü — nüm — dür —
1_ O — lam bir ya — re — li bül — bül —
2_ Yar is — mi — ni de — sem ol — maz —
3_ Ya — re gi — de — cek gü — nüm — dür —
a — man oy —
a — man oy —
1.
1_ i — nem bağ — la — ra — bağ — la — ra
2_ dü — şer dil — le — re — dil — le — re
3_ dü — şem yol — la — ra — yol — la — ra
1_ i — nem bağ — la — ra bağ — la — ra
2_ dü — şer dil — le — re dil — le — re
3_ dü — şem yol — la — ra yol — la — ra
a — man oy — oy —
a — man oy — oy —
2.
1_ i — nem bağ — la — ra — bağ — la — ra
2_ dü — şer dil — le — re — dil — le — re
3_ dü — şem yol — la — ra — yol — la — ra
Div.
1_ i — nem bağ — la — ra
2_ dü — şer dil — le — re
3_ dü — şem yol — la — ra
1_ i — nem bağ — la — ra
2_ dü — şer dil — le — re
3_ dü — şem yol — la — ra
a — man oy a — man —


10
V
Gelin havası
(♩= 76)
Necil Kâzım Akses
Sop.
Alt.
Ten.
Bas
Hey hey hey hey hey hey hey
hey hey hey hey hey hey hey hey
hey hey hey
hey hey hey hey
1_ Al tı ma aç tı lar Ka ra göz ki lim
2_ Al tı ma aç tı lar ka ra göz ha lı
3 Al tı ma ser di ler bir in ce i pek
Hey hey hey
(Div.)
Sop.II
hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey hey
1_ Ka ra göz ki lim uğ ru ma koy du lar
2_ Ka ra göz ha lı uğ ru ma koy du lar
3_ bir in ce i pek uğ ru ma koy du lar
hey hey


I
Sop.
II
Alt.
Ten.
Bas
hey hey hey hey
1- Bal di - lim di - lim uğ - ru - ma koy - du - lar
2- Şe - ker - le ba - lı uğ - ru - ma koy - du - lar
3- Bal pe - tek pe - tek uğ - ru - ma koy - du - lar
Ağ - la - ma hey ge - lin
ge
ağ - la - ma hey ge - lin
hey ge - lin hey ge -
ya - zın bu i - miş Di - vit - ler ka - lem - ler böy - le bu - yur - muş
- lin hey ge - lin hey
ya - zın bu i - miş Di - vit - ler ka - lem - ler böy - le bu - yur - muş
lin hey ge - lin hey ge - lin hey

EK - 6. Muallim, 10 Ağustos 1332 (23 Ağustos 1916), “Maarif Şuunu, Musiki Cemiyeti” İstanbul, Evkafı İslamiye Matbaası, Sayı, 2 Cilt, 1.Cilt s.58.



معلم

آیده بر جیقار معلملر مجموعه سیدر

برنجی یيل — صايي ۲ — برنجی جلد

۱۵ اغستوس ۱۳۳۲

ملی تربیه . . . . . صاکوك آلپ
آثورمالر حقنده . . . . . ناظم عطوف
مطبوعاتك ، ادبیاتك تربیه‌ده تأثیری . . . . . نجم‌الدین صادق
مکاتب ابتدائیه‌ده پلان ترتیبی . . . . . عرضی
حفظ‌الصحهٔ معلمین . . . . . گریدلی شریف
مطالعات : جاهد بکك بیاناتی مناسبتیله . . . . . ***
معارف دنیاسی . . . . . ***

استانبول
شهزاده باشی — اوقاف اسلامیه مطبعه‌سی
۱۳۳۲

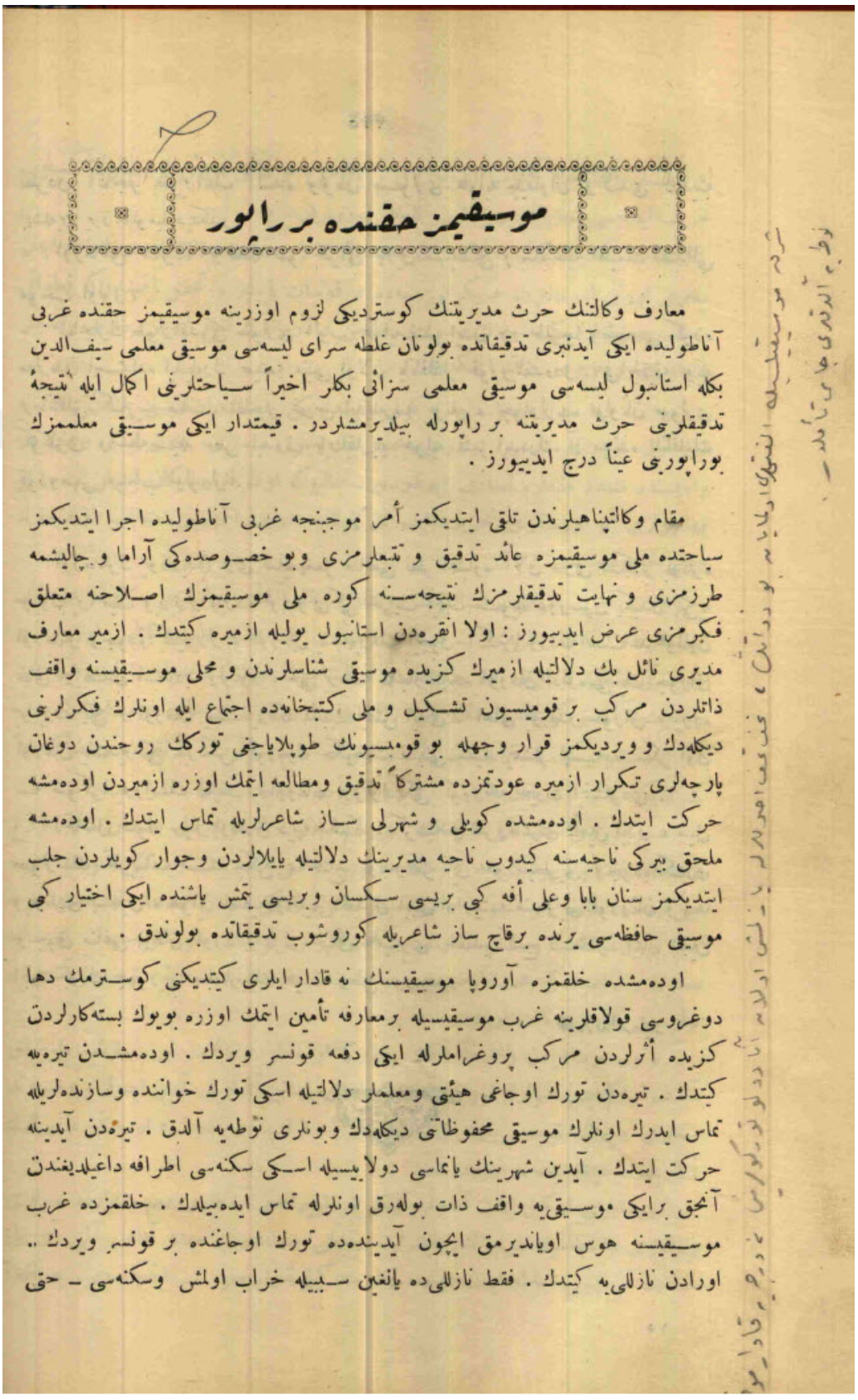
هر یکی تشبثده دوشولهسی طبیعی اولان بو افراطی بوتون سادهلك طرفدارلرینه عطف ایتهمك اقتضا ایدر ؛ هرجریانده بعض مفرطلر بولونور ؛ بو پك طبیعیدر . فقط بونی بوتون بر جریانه تعمیم دوغرو دکلدر . نته کیم وقتیله « عشق ممنوع » دهکو «پیکر بردن سسنه بوتون صمیمیت افادهسنی قویهرق جواب ویردی » کبی افراطلری ادبیات جدیده ارکاننن جاهد بکهده تشمیل ایتمك حقلی اولهمازدی . ذاتاً سوزی تفصیله نه لزوم وار ؛ بوکبی افراطلرك دوغرو اولمادیغنی شیمدیکی سادهلك طرفدارلرینك کندیلری ده سویلهیورلر .

ضیا کوك آلپ بکك برنجی نسخهمزی تزیین ایدهن مقالهلری سادهلك طرفدارلرینك نقطهٔ نظرلرینی نه صریح اورتهیه قویمشدر .

معارف شئونی :

موسیقی جمعیتی . — مکاتبده موسیقینك حسن تعلیمی وآثار اسلافك احیا و محافظهسی و آناطولی ملی ترنمانته کوره ملی بر موسیقی تنظیمی و موسیقیده متخصص معلملر یتشدیریلهسی مقصدیله معارف نظارت جلیلهسنجه واشینغتون سفیر اسبقی مشاهیر موسیقی شناساندن ضیا پاشانك ریاستلری تحتنده برموسیقی هیئت فنیهسی تشکیل ایدیلمشدر . مملکتمزك موسیقی استادلرندن اسماعیل حقی، کاظم، ذکی، ذاتی بکلرله علی رفعت، ذکائی زاده احمد، عبدالقادر، آندون، لئون و غومیداس افندیلر بو قومیسیونك اعضاسندندرلر . حسیاتی یوکسلتمك، بدیعی دویغولری تولید ایتمك اعتباریله موسیقینك تربیهده بویوك موقعی واردر . مدنیت، ترقی .. معضل بر مسئلهدر؛ مختلف عاملرك امتزاج وآهنکی لازمدر . موسیقیده بو عاملرك شبههسز اك مهملرندندر . قانطولر اوزون بر زمان کنجلکمزك یکانه موسیقیسی ایدی ؛ اسکی وآغیر موسیقمز ایله یالکز بعض استادلر مشغول اولویورلردی .. قانطو موسیقیسی ـ موسیقی دیمك مناسبه ـ تزیه ومتعالی روحلرده هیچ بر هیجان اویاندیرامازدی ؛ موسیقینکده بر فن اولدیغی دوردهء اونکده روحك درینلکلرینی اوقشایان، قاینادان قاعدهلری بولونمق لازمدی . تشکلنی یوقاریده تبشیر ایتدیکمز هیئت، ایشته موسیقینك بوقاعدهلرینه استناد ایدهرك ملی دویغولرمزی افاده ایدهن بر « ملی موسیقی » تنظیمنه چالیشاجقدر . بو هیئت محترمهنك، پك بوش وچوراق اولان عالم موسیقیمزه فیضدار اثرلر براقماسنی تمنی ایدهرز .

EK - 7. ASAF, Seyfettin ve ASAF, Sezai (1925), “Musikimiz Hakkında Bir Rapor”, *Muallimler Birliği Dergisi*, Ankara, Kasım 1925 Sayı, 5, s. 226-231.



موسيقيمز حقنده بر راپور

معارف وكالتنك حرث مديريتنك كوستردیکی لزوم اوزرينه موسيقيمز حقنده غربی آناطوليده ايکی آيدنبری تدقيقاتده بولونان غلطه سرای ليسه‌سی موسيقی معلمی سيف‌الدين بکله استانبول ليسه‌سی موسيقی معلمی سزائی بکلر اخيراً سياحتلرينی اکمال ايله نتيجهٔ تدقيقلرينی حرث مديريتنه بر راپورله بيلديرمشلردر . قيمتدار ايکی موسيقی معلممزك بوراپورينی عيناً درج ايديبورز .

مقام وكالتپناهيلرندن تلقی ايتديکمز أمر موجبنجه غربی آناطوليده اجرا ايتديکمز سياحتده ملی موسيقيمزه عائد تدقيق و تتبعلرمزی وبو خصوصده‌کی آراما و چاليشمه طرزمزی و نهايت تدقيقلرمزك نتيجه‌سنه کوره ملی موسيقيمزك اصلاحنه متعلق فکرمزی عرض ايديبورز : اولا انقره‌دن استانبول يوليله ازميره کيتدك . ازمير معارف مديری فاضل بك دلالتيله ازميرك کزيده موسيقی شناسلرندن و محلی موسيقيسنه واقف ذاتلردن مرکب بر قوميسيون تشکيل و ملی کتبخانه‌ده اجتماع ايله اونلرك فکرلرينی ديکله‌دك و ويرديکمز قرار وجهله بو قوميسيونك طوپلاياجغی تورکك روحندن دوغان پارچه‌لری تکرار ازميره عودتمزده مشترکاً تدقيق ومطالعه ايتمك اوزره ازميردن اوده‌مشه حرکت ايتدك . اوده‌مشده کويلی و شهرلی ساز شاعرلريله تماس ايتدك . اوده‌مشه ملحق بيرکی ناحيه‌سنه کيدوب ناحيه مديرينك دلالتيله يايلالردن وجوار کويلردن جلب ايتديکمز سنان بابا وعلی أفه کبی بريسی سکسان وبريسی يتمش ياشنده ايکی اختيار کبی موسيقی حافظه‌سی يرنده برقاچ ساز شاعريله کوروشوب تدقيقاتده بولوندق .

اوده‌مشده خلقمزه آوروپا موسيقيسنك نه قادار ايلری کيتديکنی کوسترمك دها دوغروسی قولاقلرينه غرب موسيقيسيله برمعارفه تأمين ايتمك اوزره بويوك بسته‌کارلردن کزيده أثرلردن مرکب پروغرامله ايکی دفعه قونسر ويردك . اوده‌مشدن تيره‌يه کيتدك . تيره‌دن تورك اوجاغی هيئتی ومعلملر دلالتيله اسکی تورك خوانندە وسازنده‌لريله تماس ايدرك اونلرك موسيقی محفوظاتی ديکله‌دك وبونلری نوطه‌يه آلدق . تيره‌دن آيدينه حرکت ايتدك . آيدين شهرينك يانماسی دولايسيله اسکی سکنه‌سی اطرافه داغيلديغندن آنجق برايکی موسيقی‌يه واقف ذات بوله‌رق اونلرله تماس ايده‌بيلدك . خلقمزده غرب موسيقيسنه هوس اويانديرمق ايچون آيدينده‌ده تورك اوجاغنده بر قونسر ويردك .. اورادن نازللی‌يه کيتدك . فقط نازللی‌ده يانغين سببيله خراب اولمش وسکنه‌سی ـ حتی

آیدینلدن فضله ـ داغیلمش بر شهر اولدیغندن اوراده کیمسه‌دن استفاده ایده‌میه‌جکمزی اکلایارق تورك اوجاغی رئیسی و ژاندارمه قوماندانیله برلکده سلطان حصاره کیتدك . سلطان حصارده غریب حسین اسمنده اسکی ساز شاعریله وقاباق چالانلرله تماس ایتدك . سلطان حصاردن آی کوینه کیدرك تورك اوجاغی وساطتیله کویلردن بر قاچ زورناجی وداوولجی جلب واستماع ایتدك . چالدقلری مختلف پارچه‌لری نوطه‌یه آلدق .

آی کویندن دکزلی‌یه کیتدك . بینه تورك اوجاغی دلالتیله محلی مختلف خواننده وسازنده‌لری دیکله‌دك وبرقاچ دفعه حبسخانه‌یه کیدرك اسکی زیبکلر و یوروکلرله تماس وقاباق ، جورا ، باغلاما وقوال چالانلردن چوق استفاده ایتدك .

دکزلیده برقونسر ویردك .

اورادن ازمیره عودت ایتدك . تشکیل ایتدیکمز قومیسیون اعضالرینی طوپلایوب حاضرلادقلری پارچالری آلدق . عمومی حبسخانه‌یه کیدرك اوراده‌کی ساز چالان کویلولرله تماس ایتدك . ازمیرده مکتبلرده‌کی موسیقی تدریساتی یاقیندن کوروب آکلامق اوزره معارف مدیری نائل بکله برلکده درت بش مکتبك موسیقی درسلرنده بولوندق .

ازمیردن قصبه‌یه کیتدك . بلدیه رئیسی وژاندارمه قوماندانی وساطتیله جوار کویلردن کتیرتدیکمز یرلیلردن طقوز سازنده وخواننده‌یی دیکله‌دك .

قصبه‌دن صوکرا زیارت ایتدیکمز مغنیساده‌ده برچوق سازنده‌لری دیکله‌یه‌رك مختلف هوالری نوطه‌یه آلدق . بالخاصه حبسخانه‌ده بولدیغمز « چه‌نی » عشیرتنه منسوب کیمسه‌لردن استفاده ایتدك . مغنیسا لیسه‌سی مسامره صالونده برقونسر ویردك .

مغنیسادن صوکراده قرق آغاچ ، صوما ، قینیق ، برغمه ودیکیلی‌یه کیدرك اورالرده ملی موسیقیمزله مشغول اولمش ذاتلرله تماس ایدوب محفوظاتلرندن اولان مختلف ملی هوالری نوطه‌یه آلدق .

متعاقباً کیتدیکمز آیوالغك همان بوتون سکنه‌سی مهاجرلردن عبارت اولدیغندن موسیقی قاریشیقدر . بناءً علیه اوراده‌کی تدقیقمزدن استفاده ایده‌مه‌دك . آیوالقده تورك اوجاغنده برقونسر ویردك . آیوالقدن صوکرا کومچه‌ك ، برهانیه ، ادرمید ، هاوران ، بالیکسر ، یعقوب کوی ، مه‌مدهوره ، باندیرما ، قره‌جه بك قضالرینی دولاشدق . بو حوالیده موسیقی ایله مشغول کویلولر پك آزدر . ساز چالمنی بیلنلر نادراً موجود ایسه‌ده کویلرده وقصبه‌لرده ساز بولونمایور . بالیکسرده محفلده برقونسر ویردك . باندرمادن بروسه‌یه کیتدك . بروسه‌ده نه اسکی ملی موسیقی ، نه شرق ، نه غرب موسیقیسی نامنه حیات یوقدر ؛ موسیقی ایله مشغول ذاتلر نادردر . محمد بها بکك دلالتیله مشکلاتله بولدیغمز اسکی ساز چالانلردن دیکله‌دیکمز بعض کوی هوالرینی نوطه‌یه آلدق . بروسه‌دن

کملیکه واورادن مدانیه‌یه کیتدك . کملیکده عاصم بك نامنده برذاتدن دیکه‌دیکمز برقاچ هوایی ومدانیه‌ده برتك یارچه‌یی نوطه‌یه آلدق واستانبوله دوندك .

استانبولده علی رفعت بك ، هاتف ساعی بك ، سنطوری ضیا بك ، معلم عزالدین بك کبی بعض موسیقی‌شناسلرله فکر مداوله‌سی یاپارق هیسنی حرارتله موسیقیمزك اصلاحی طرفداری بولدق . بالخاصه علی رفعت بکك بوخصوصده مثبت فکرلری واردر .

ازمیر موسیقیسی :

ازمیرده درت درلو موسیقی واردر :

۱ — عوام آراسنده‌کی موسیقی که اسکی ویکی زیبکلرك اویون وتورکو هوالریدر . بو موسیقی آلاتورقه موسیقی شناسلر طرفندن ـ تك صدا ایله قابل اوله‌بیلدیکی قدر ـ اصلاح ایدلمشدر .

۲ — روملرك بزم ملی هوالرمزك شیوه‌لرندن استفاده ایدرك وجوده کتیردکلری بسته‌لردر . روملر بزم کویلولرمزك اکثریتله بر (موزور) دن عبارت اولان و غایت قیصه سورن اویون هوالرینك ایکیسنی ویا اوچنی بربرینه ربط وبرآز اصلاح ایتمشلردر. بوروملر طرفندن دکیشدیرلمش زیبك هوالرمزله بزم کویلولرمز قطعیاً اویونه قالقمازلر. وکندیلرینه بوهوالرله اویون تکلیفی حقارت صایارلر .

۳ — سلطنت موسیقیسی . اوزرمزده اسرار انکیز سرایلرك ایچنده أسن اویوشوق هوا تأثیرینی یاپان وکوزلرمز اوکنده او اسرار انکیز سرایلرك دولاشیق دهلیزلرنده پارماقلری اوزرنده محترز یوروین حرم آغالری وجاریه‌لر منظره‌سی جانلاندیران سسسز ، روحسز ، انسانی اویوشوقلغه غرق ایدن موسیقی . بوموسیقی‌یی برآز جانلاندیران آنجق بزم ملی هوالرمزك شیوه‌لریدر .

٤ — جازباند . آریجه نظر اعتباره آلنه‌جق بر نوع اولماماسنه رغماً بوتون آوروپا موسیقیسی ایچون محسوس برمخاطره حالنی وشیمدی بعض آوروپا شهرلرنده یاساق ایدیلن بو زنجی موسیقیسی وطنمزك هنوز بللی باشلی بر تملی اولمایان موسیقیسنك استقبالی نامنه برتهلکه‌در . آوروپاده اولدیغی کبی مملکتمزك اك مدنی شهرلرنده‌ده ساری بر خسته‌لق کبی و بالخاصه دانسك متممی اولدیغی ایچون حیرت ویریجی بر سرعت و سهولتله تعمم ایتمکده وکنجلرمزك اکثریتنی کندیسنه جذب ایدرك ملی موسیقیمزدن ذوق آلان پك آز آدم براقمقده‌در .

غربی آناطولی کویلری موسیقیسی :

بوحوالیده اوچ چشید موسیقی واردر .

۱ ــ اوزون هوالر تعبیر ایدیلن بسته‌لردر . بونلر خلق شعرلرینی ترنم ایده‌رلرکه آوروپا موسیقیسنده‌ده موجود اولان ره‌سیتاتیف (Recitatif) ك مقابلیدر . بواوزون هوالر اصول ایله چالنماز . هر صنعتکارك آرزوسنه کوره سربستجه چالینابیلیر . بو شعرلرمزك مقام ایله اوقونوب عینی زمانده ساز دیدیکمز آلتی تللی معین آلت موسیقیه و یاخود باغلامه ، جورا و بونلره مماثل کویلرمزده قوللانیلان سازلرله رفاقت ایدیله‌رك تمثیل اولونماسیدر .

۲ ــ قادین اویون هوالریدر . بونلر $\frac{4}{4}$ و $\frac{9}{8}$ اصوللریدر . بوموسیقی شوخ وشاقراق وبزم موسیقیمز نقطهٔ نظرندن چوق قاراقته‌ریستکدر . غایت چابوق اصول ایله چالینیر . بونلر پك مبذول ایسه‌ده بربریله چوق قاریشمش وبو صورتله اکثریتله آرالرنده فضله مشابهت حاصل اولمشدر .

۳ ــ ارکك اویون هوالری یعنی زیبك هوالریدر . بونلرده برنجیسی آغیر زیبك ، ایکنجیسی یوروك زیبك اولمق اوزره ایکی قسمه آیریلیر . بو ارکك اویون هوالری $\frac{9}{4}$ و $\frac{9}{8}$ اصوللرده‌در .

ایکی اوچ موتیفدن عبارتدر . بونلر ، آنجق اوتوز قرق ثانیه سوردیکندن ، اویون اثناسنده بونلرك اصلاح ایدلمش شکللری موجوددر . بونلر ایکی اوچ قسملیدر . ایکی قسملیلر (۱ ــ ۲) شکل واوچ قسملیده ایسه (۱ ــ ۲ ــ ۳) و (۱ ــ ۲ ــ ۱) شکل اولوب یعنی بوصوکنجیده ایکنجی قسمدن صوکرا برنجی قسم تکرر ایدر . آوروپا موسیقیسنده موجود ایکی واوچ قسملق آمانلرك لیدفورم (Lidform) دیدکلری شرقی شکلنك بزده مقابلیدر .

غربی آناطولیده قوللانیلان موسیقی آلتلری :

۱ ــ باغلاما . بو ، طنبور شکلنی آندیران وچوق اوفاق اولان اوچ تللی برموسیقی آلتیدر .

۲ ــ جورا . باغلامه‌نك برآز بویوکی اولوب دورت تللیدر .

۳ ــ ساز . ساز تعبیر ایدیلن موسیقی آلتلری درت قسمه آیریلوب تللرینك صایسنه نسبتله آلتی تللی ، سکز تللی ، اون تللی ، اون ایکی تللی ساز دنیلیر . اسکی عاشقلر طرفندن اکثریتله قوللانیلان وشیمدی غربی آناطولیده نمونه‌سنه تصادف ایده‌مدیکمز بوصوکنجینك معروف آدی « دیوان سازی » در .

٤ ــ آغیز سازلری . بونلر کوچوك زورنا وقوالدن عبارتدر .

بزه عائد اولمایان موسیقی آلتلرندن قلارنه‌ت ، ترومپه‌ت ، پوکلو (Cornett à Poison)

ترامبون‌ده بعضی قصبه و کویلرمزده قوللانیلمقده‌در . بونلری قوللانانلر اکثریتله وقتیله عسکرلکلرینی عسکری موزیقه طاقملرنده کچیرمش اولانلردر .

۵ — وورولارق چالینان آلتلر . بونلر داوول ، داربوقا ، زیللی ماشا ، پارماق زیللری ، دف ، معدنی تپسی وچیفته نعره‌دن عبارتدر .

٦ — یای ایله چالینان سازلر . بونلر قاباق و کماندن عبارتدر . قاباق کویلولرمز طرفندن برصو قاباغی اورتادن کسیلوب برطرفنه اینجه و اوزون برصاپ طاقیله‌رق واویوق جهتك سطحنه قویون قویروغنك ایچ طرفنده‌کی اینجه و غایت صاغلام دری کریله‌رك یاپیلیر ؛ بو درینك اوزرینه ـ کمانده اولدینی کبی ـ براوفاق کوپرو قونوله‌رق اوستنه اوچ تل کریلیر . یای ایسه قرق الی اللی سانتمتره اوزونلغنده براینجه عادی دکنك بوکوله‌رك و ایکی اوجی آراسنه اون اون بش آت قیلی کریله‌رك یاپیلیر واوزرینه آغاج ساقیزی سورولور .

کویلولرمزك کرك بو موسیقی آلتلرینی اعمال ایتمك کرك موسیقی قواعدینه واقف اولمادقلری ، نوطه ، اصول بیلمه‌دکلری حالده کندی آرالرنده اویون هوالری بسته‌لمك صورتیله کوستردکلری فطری استعداد اثری برخارقه‌در .

ملی موسیقیمزك اصلاحی چاره‌لری

موسیقیمزك اصلاحی ساحه‌سنده آتیله‌جق ایلك آدیم اساسلی بر موسیقی مکتبنك آچیلماسیدر . بو مکتبدن بکله‌نیلن استفاده تأمین ایله‌بیلمك ایچون :

اولا — مفصل وشامل برصورتده نظریات موسیقیه تدریسی ،

ثانیاً — کمان ، ویولونسل ، پیانو ایله قلارینت ، فلوت ، اوبووا ، فاغوت ، ترومپت ، ترامبون ، باس کبی آغیزسازلری وداوول ، دف ، زیللی‌ماشا ، معدنی‌تپسی کبی وورولارق چالینان موسیقی آلتلری .

ثالثاً — صنعت غناسی وصنعت رقصی .

رابعاً — اوپرا ایچون غنا ایله مترافق تمثیل صنعتی

تعلیم‌ایدیلمه‌لی وبونلره ماضیمزی بزه طانیته‌رق موسیقیمزك استقبالنه فائده‌لی برر رهبراولمق اوزره تورك تاریخ موسیقیسی درسلری بویوك براهمیتله علاوه‌ایدیله‌لیدر . اکرشیمدیدن موسیقیمزده موجود ملی شیوه‌لرمز و ملی موسیقیلرك تشکل طرزی تثبیت ایدیلز وآتی ایچون صاغلام برتمل آتیلمازسه غرب موسیقیسی مملکتمزده هرکون دها آرتان برغبت بولمقده اولدیغندن بونك بزی تمامیله مص‌ایدرك ملی‌شیوه وموتیفلرمزك أبدیاً اونوتولماسی تهلکه‌سی‌موجوددر . برچوق برلرده بوملی‌شیوه وموتیفلرك مهم برقسمنك بوتون بوتون

اونوتولديغنى و بعضاً غير ملى هوالرله قاريشديغنى كوردك . مشاهده‌لرمزك آراسنده اك مؤثرى ادرميده بر آلمان مارشنك ملى هوايه بر آز ياقلاشديريله‌جق صورتده تبديليله اونكله زيبك اويناتماسيدر . مكتبلرمزده چوجوقلره اوكرەتيلن بسته‌لرك اكثرياسوزلره پك آز اويارق كوزل تورككه كلمه‌لرى اصلى شكللرندن چيقاران اجنبى بسته‌لر اولماسى نه‌حزيندر .

آچيلاجق بو ملى موسيقى مكتبنك اك مهم غايه‌سى ملى اوپه‌رالر وجوده كتيرلمك وموفقيتله اويناتلمق زمينلرينى احضار ، ملى شرقيلرمزى وملى رقصلرمزى عصرى احتياجه تقابل ايده‌جك صورتده اصلاح ايتمك اولماليدر . بوكون هر ملتك كنديسنه مخصوص وكندى موسيقى شيوه‌سيله بسته‌لنمش اوپه‌رالرى ، ملى روحينك خصوصيتنى كوسترن شكللرده رقصلرى واردر . بزم ايسه اساسنده ، ولو بسيط صورتده ، موجود اولان شرقيلرمز و رقصلرمز هيچ بر اصلاح و اكماله مظهر اولەمامش ، اهمال و نسيانه محكوم اولمشدر . بو صورتله نفيس صنعتلرك اك قيمتليلرندن اولان موسيقى مملكتمزده روملرك ، ارمنيلرك ، قبطيلرك آلنده قاله‌رق انكشاف وترقيدن محروم ، ابتدائى حالنى محافظه ايتمشدر .

آچيلاجق ملى موسيقى مكتبى بوفجيع حالك دواسى اوله‌جق وكوندن كونه آرتاجق و دوزه‌له‌جك مساعيسى و ماتمزده‌كى فطرى استعدادك ياردميله ملى موسيقيمزى ياقين بر استقباله دقته شايان بر حاله كتيره‌جكدر . ذات وكالتپناهيلرينك هر ساحه‌ده اولديغى كبى بونده‌ده ايلك موفقيتلى آديمى آتارق مملكته كزيده بر خدمت ايفا بويورمالرينى جاندن ديله‌رز .

EK - 8. *Halk Bilgisi Mecmuası*, (1928), "İstanbul Konservatuvarı" , Sayı, 1, s. 177.

بر علم آدای اولدیغنی تسلیم ایتدیرمه‌سی اعتباریله ، باشنده بولوندیغی مؤسسه‌نك بین‌الملل بر قیمت قازاناجغی شبهه‌سزدر . بونی قید ایده‌رك انستیتونك نشر ایتدیکی تورکیات مجموعه‌سنده خلق بیلکیسنه تماس ایده‌ن موادی اشارت ایتمکده ضروری بولیورز . [جلد 1 ، 1925] کوپرلی زاده محمدفؤاد : مداخلر؛ تورکلرده خلق حکایه‌جیلکی ، رینخه عائد بعض ماده‌لر، ص 1 - اوغوزاتنولوژیسنه دائر تاریخی نوطلر . [جلد 2 ، 1926] کوپرلی زاده محمد فؤاد : مداخلر مقاله‌سنه عائد ، ص 340 - قره‌جه اوغلان (تنقید) - اون‌سکزنجی عصرده جزایر یکیچریلرینك تورکولری (تنقید)

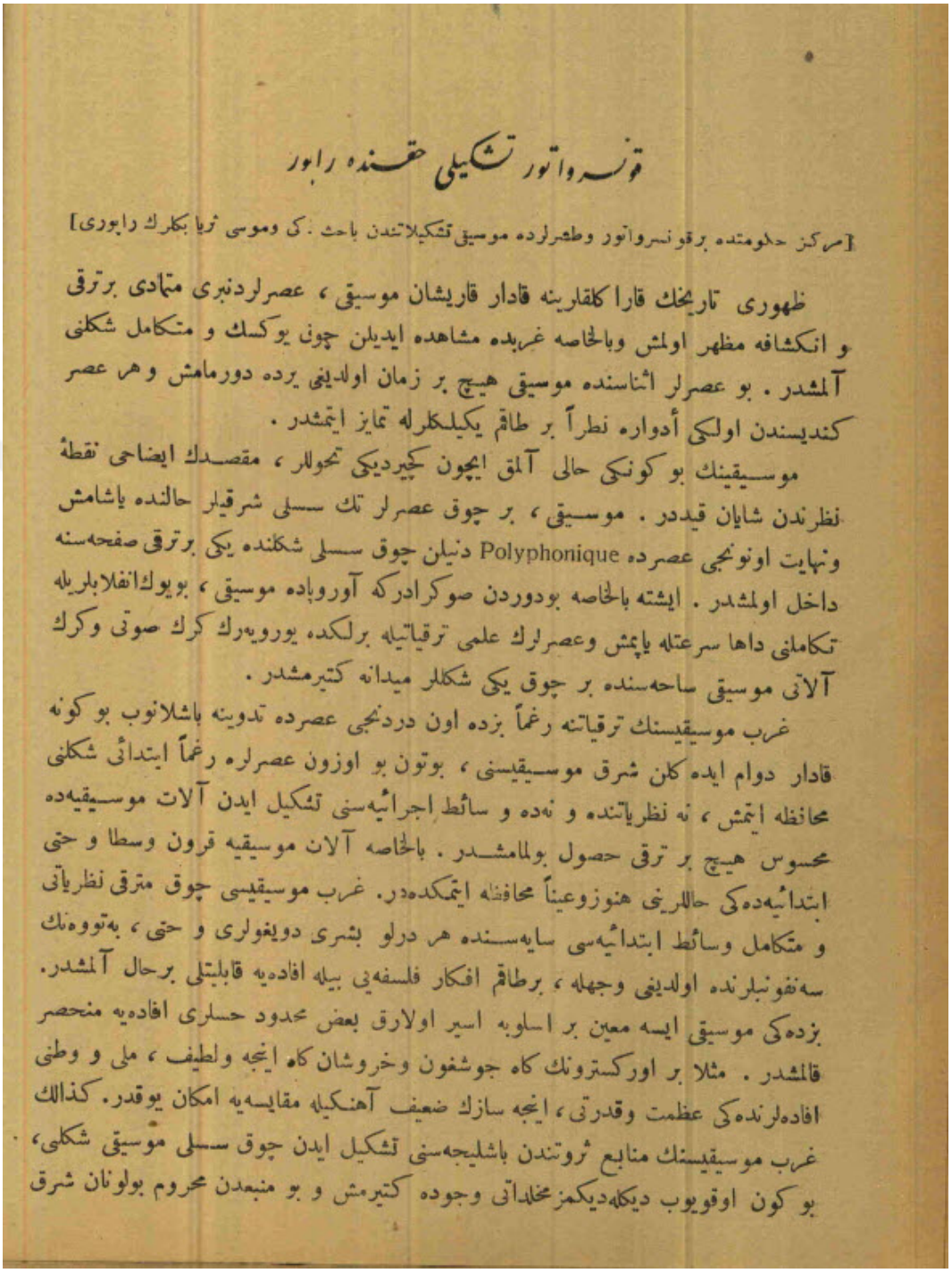
استانبول قونسروانوری — 926 سنه‌سی آغستوسنده باشلایان ایلك آنادولو هوالری تدقیقاتی صره ایله اوچ سنه دوام ایتدی . ایلك سیاحتده آطنه، عینتاب، اورفه، نیکده ، قیصری سیواس ولایتلرنده تدقیقات یاپلدی . جنوب ولایتلرینك بر قسمی ایله اورتا آنادولونك باشلیجه مرکزلرنده‌کی بوتثبیت حرکتی مملکته تمیز ، صمیمی وملی روحی افاده ایده‌ن ایکبوزدن فضله‌پارچه قازاندیردی . آطنه‌نك قوزان اوغلو ، عینتابك چادیر قوردم ، اورفه‌نك یارهم صیزلار ، نیکده‌نك بیك ، قیصرینك کوکل یرینور ، سیواسك قیزیل ایرماق تورکولری بونلرك الك قیمتلیلرندندر . بوولایتلرك ایچنده اورفا، نیکده، سیواس شهرلری خلق تورکولری اعتباریله چوق زنکین بر مرکزلردر. سیاحت اثناسنده بورالرك اصیل ومسافر پرور خلقندن هروقت شکرانله بحث ایدیله‌جك درجه‌ده قونسروا توار هیئتی یاردیم کورمشدر .

927 سنه‌سنده یاپیلان ایکنجی تدقیق سیاحتی قونیه‌دن باشلادی. قونیه وجواری‌ده اولدقجه زنکین بر موسیقی محیطی‌در . بوراده اسکی ساز چالانلردن چوپور اسماعیل و ابراهیم آغالرله قونیه حبسخانه‌سنده‌کی محبوسلردن چوق استفاده ایدیلدی. صوکرا جوار قضالرده کزیلدکدن‌صکره آلا شهره دوبولدی. بورا کویلولرندن اینه کوللی احمد آغا کندیسی کبی‌چوق اختیاراولان سازیله اسکی هوالری چالدی . ماکنه ونوط ایله ایکی کون متمادیاً دوام ایدن تثبیت فعالیتی چوق آبی‌نتیجه ویردی. مشهور « کرعلی» تورکوسی بوراده تثبیت ایدلشدر. آلاشهری متعاقب مغنیسایه اوغرادلدی. اورادەده ایچه اسکی و مهم تورکولرله بر چوق زیبك هوالری آله کچیریلدی ، بونلر آراسنده (دکرمن) تورکوسیله بر قاچ مستثنا زیبك هوالری واردر .

بالاخره اودەمش طرفلرینه کچیلەرك قایناقجی وکویجك طرفلرنده برقاچ قیمتلی و اسکی تورکو آلندی. جزایر تورکوسی، بوغاز ایچی هوالری بونلرك الك مشهورلرندندر. اودەمشدن آیدینه کیدلدی. آیدین چوق اسکی تورکولره مرکز صایلەبیلیر . اوراده برهفته قادار قالنەرق قوچارلی طرفلرنده تدقیقاتده بولونلدی . وأیچه قیمتلی اسکی تورکولرك تثبیتی ممکن اولدی ، آقشام اولدی ، اینجه‌محمد دومان واردر ، بن‌برککلك ، یوروك قیزی بورانك باشلیجه مهم وکوزەل تورکولرندیدر.

928 سنه‌سنده یاپیلان تدقیق سیاحتی اینه‌بولدن باشلار . قسطمونی خلق تورکولرینی چوق آبی محافظه‌یه مقتدر اولەبیلمش‌در. بوراده کچیرلن بر هفته‌لق زمان ظرفنده قرفه یاقین آثر آلده ایدلشدر . برچوق دیدی قودی‌نی موجب اولان مشهور (سپتجی اوغلی هواسی) ده بومیانده هم نوطه وهم‌ده پلاقله تثبیت ایدلدی . قسطمونی‌دن صوکره ایلغاز داغلرینی آشارق چانغیری‌یه واریلدی. چانغیری ، چوق باکر یر (فولق‌لور) مرکزیدر. چوق مبذول واهیتلی‌اولان اسکی

EK - 9. SÜREYYA, M. ve Z. ÜNGÖR (1926), “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor”, *Maarif Vekaleti Mecmuası*, (1 Mayıs 1926), Sayı, 7, s. 68-70.



قونسرواتور تشکیلی حقنده راپور

[مرکز حکومتده برقونسرواتور وطشرلرده موسیقی تشکیلاتندن باحث . کی وموسی ثریا بکلرك راپوری]

ظهوری تاریخك قارا کلقارینه قادار قاریشان موسیقی ، عصرلردنبری متمادی برترقی و انکشافه مظهر اولمش وبالخاصه غربده مشاهده ایدیلن چوق یوکسك و متکامل شکلی آلمشدر . بو عصرلر اثناسنده موسیقی هیچ بر زمان اولدیغی یرده دورمامش و هر عصر کندیسندن اولکی أدواره نظراً بر طاقم یکیلکلرله تمایز ایتمشدر .

موسیقینك بو کونکی حالی آلمق ایچون کچیردیکی تحوللر ، مقصدك ایضاحی نقطهٔ نظرندن شایان قیددر . موسیقی ، بر چوق عصرلر تك سسلی شرقیلر حالنده یاشامش ونهایت اونونجی عصرده Polyphonique دنیلن چوق سسلی شکلنده یکی برترقی صفحهسنه داخل اولمشدر . ایشته بالخاصه بودوردن صوکرادرکه آوروپاده موسیقی ، بویوك انفلابلریله تکاملنی داها سرعتله یاپمش وعصرلرك علمی ترقیاتیله برلکده یورویهرك کرك صوتی وکرك آلاتی موسیقی ساحهسنده بر چوق یکی شکللر میدانه کتیرمشدر .

غرب موسیقیسنك ترقیاتنه رغماً بزده اون دردنجی عصرده تدوینه باشلانوب بو کونه قادار دوام ایده کلن شرق موسیقیسنی ، بوتون بو اوزون عصرلره رغماً ابتدائی شکلنی محافظه ایتمش ، نه نظریاتنده و نهده و سائط اجرائیهسنی تشکیل ایدن آلات موسیقیهده محسوس هیچ بر ترقی حصول بولمامشدر . بالخاصه آلات موسیقیه قرون وسطا و حتی ابتدائیهدهکی حاللرینی هنوزوعیناً محافظه ایتمکدهدر. غرب موسیقیسی چوق مترقی نظریاتی و متکامل وسائط ابتدائیهسی سایهسنده هر درلو بشری دویغولری و حتی ، بهتووهنك سمفونیلرنده اولدیغی وجهله ، برطاقم افکار فلسفهیی بیله افادهیه قابلیتلی برحال آلمشدر. بزدهکی موسیقی ایسه معین بر اسلوبه اسیر اولارق بعض محدود حسلری افادهیه منحصر قالمشدر . مثلا بر اورکسترونك کاه جوشغون وخروشان کاه اینجه ولطیف ، ملی و وطنی افادهلرندهکی عظمت وقدرتی ، اینجه سازك ضعیف آهنکیله مقایسهیه امکان یوقدر. کذالك غرب موسیقیسنك منابع ثروتندن باشلیجهسنی تشکیل ایدن چوق سسلی موسیقی شکلی، بو کون اوقویوب دیکلهدیکمز مخلداتی وجوده کتیرمش و بو منبعدن محروم بولونان شرق

موسیقیسی ایسه برتك سسلی بسته‌نوعنه منحصر قالارق همعصری اولان آوروپا موسیقیسی قارشوسنده حقیقةً سونوك وبوتون علمی ترقیاته بیگانه قالمشدر .

آوروپاده موسیقینك عادتا قدسی بر ماهیت آلماسنه بدل بزده هنوز بو علمك نظریات و فنیاتنه متعلق جدی بر اثرك بیله موجود بولونماماسی تأثرله قید ایدیله‌جك مهم بر نقطه‌در . کذالك بینه موسیقینك ابتدائی قالماسی یوزندن‌درکه بزده موسیقیلی تماشا یعنی اوپه‌را حیاتی تأسس ایده‌مه‌مشدر .

آوروپاده یوکسك بر موقعی بولونان موسیقی کنج نسلك و علی‌العموم خلقك تربیهٔ بدیعیه و اجتماعیه‌سنده قوتلی بر عاملدر . تهذیب خصوصنده بر مؤثر اولان بو صنعتك بالخاصه برجوق صنعتکارلرك رفاهی تأمین ایتمك اعتباریله مادی فوائدی‌ده شایان ذکردر.

صوك انقلابمزك آجدیغی یکی چیغیرلر میانده یوکسك غرب صنعتنك‌ده بر طوتماسی و کله‌جك نسلك بو یکی موسیقی ذوق وتربیه‌سیله یتیشمه‌سی بر ضرورت حالنی آلمشدر . بو امنیه‌نك حصولی و مملکتك هر طرفنده فعال بر موسیقی حیاتنك تولیدی ایچین مرکز حکومتده بر قونسرواتووارك تأسیسنه و دیکر ولایات مرکزلرنده بو قونسرواتووارہ طلبه حاضرلایاجق و عینی زمانده مذکور محیطلره موسیقی ذوقی نشر ایده‌جك موسیقی تشکیللرینه احتیاج واردر . بو تشکیللر تورك اوجاقلرینك حریمنده اولابیلیر . آنجاق بو سایه‌ده‌درکه ، شیمدیه قادار مملکتمزك محدود بر قسمنه انحصار ایدن (آرمونی ، قونترپووان ، قومپوزیسیون ، واورکسترو جیلق کیبی) یکی صنعت شکللری هر طرفده سرعتله انتشار ایده‌جك ، دولایسیله ملتمزه خاص ، قاراقته‌ریستیك بر موسیقی دوغاجق و بوصورتله مملکتمزده ، صنعت اعتباریله ملل متمدنه آراسنده اخذ موقع ایده‌جکدر .

ناظم و مرجعی مرکزده‌کی قونسرواتووار اولان ولایات موسیقی تشکیللری ، خلقك تربیهٔ موسیقیه ـ وبدیعیه‌سنك تکاملنی تسهیل و تسریع ایده‌جکدر . دیکر طرفدن بویکی تشکیلاتك سرعتله موفق اولابیلمه‌سی ایچون ، کفته و بسته‌لری اعتباریله مضر اولمقدن باشقا بر نتیجه ویرمه‌مش اولان بعض غیر بدیعی و غیر طبیعی صنعت تظاهرلرینی منع ایتمك والحاصل تورك ملتنك موسیقیده یوکسك بر موقع آلابیلمه‌سنه معطوف بوتون تدابیری اتخاذ ایلمك‌ده ضروریدر . بو مناسبتله ، وقتیله صرف شرق موسیقیسی تدریس ایتمك ایچون استانبولده تأسیس ایدلش و بالآخره غرب موسیقیسی شعبه‌سی‌ده آچیلمش اولان دارالحاندن‌ده بحث ایتمك لازمدر . دنیانك هر طرفنده مشترك اوصافی حائز اولان بونوع

مؤسساته قونسرواتووار نامی ویرلدیکی حالده ، بوسبوتون باشقا بر ذهنیتك حاکم اولدوغی بر دوره‌ده مذکور مؤسسه‌یه (دارالحان) اسمی ویرلمشدی . مذکور مؤسسه‌نك‌ده بوکونکی حرث ایجون بی‌لزوم اولان شرق‌موسیقیسندن تجریدیله (استانبول‌قونسرواتواری) نامیله تسمیه‌سی ، علمی و اداری مراقبه‌نك‌ده معارف وکالتی طرفندن اجراسی حرارتله تمنی اولونور .

ریاست جمهور موسیقه هیئتی معلمی
و موسیقی معلم مکتبی مدیری
ویولونیست
زکی

موسیقی معلملرندن
موسی ثریا

آنقره قونسرواتواریك ایلك سنه‌سنده تدریس ایدیلجك دروس

بودرسلر اون معلم طرفندن تدریس ایدیلیر .

کمان ـ آلتو
ویولونسل ـ قونترباص
پیانو
فلوت
قلارینت
اوبووا ـ فاغو
قورنو ، قورنه‌ت ، ترومبون ، باص

معلم عددی

بودرسلر آلتی معلم طرفندن تدریس ایدیلیر .

۲ نظریات موسیقیه ، صولفه‌ژ
۱ موسیقی تاریخی
۱ ده‌قلاماسیون
۱ صدا تشکیلی
۱ رقص ، باله ، بدیعی رقص

ایدیره احداث ایدیلجك درسلر

آلات موسیقیه : هارپ ، ارغنون
نظریات : آرمونانی، قونترپوان ، قومپوزیسیون
اورکسترا معلملکی درسی
رلکده چاله درسی
اسلوب ، بدیعیات
اوپه‌را تغنیاتی ، ژه‌ست
تیاترو : میمیك ، ژه‌ست

هیئت اداره و مستخدمین

۱	مدیر
۱	معاون
۱	کاتب [لسان آشنا]
۱	حساب مأموری
۱	کتبخانه و آلات موسیقیه محافظی
۱	داخلیه مأموری
٦	خدمتجی
۱	قاپوجی

ولایتلرده‌کی موسیقی تشکیلاتی حقنده

ممکن اولان شهرلرك تورك اوجاقلرنده کمان ، پیانو ، نظریات و صولی موسیقی تدریس‌ایدیلیر. بودرسلر مرکزده‌کی قونسرواتوار طرفندن تنظیم ایدیله‌جك پروغرامله توفیقاً مذکور شهرلرده‌کی متخصص معلم و صنعتکارلر طرفندن آیری براجرتله اداره ایدیلیر .

EK - 10. Ali Rıfat (Çağatay) (1895) “Fenn-i Mûsikî”, *Malumat*, 11 Mayıs R. 1311/M. 1895, Sayı, 1, s. 10.



فن موسیقی

مقدمه

حظ وذوق موسیقی حقنده سردمقد- مات ایله تمهید مطالعاته حاجت یوقدر؛ چونکه ترنم وتفینك ایجابات طبیعیه مزدن اولدیغی درکاردر. روح انسانینك موسیقیدن تلذذ مخصوصی اولدیغی نجه حکما وادبانك بیانات مدلله‌سندن مستبان ایسه‌ده بوبابده احتساسات ذاتیه‌مزدن بیوك شاهداولهمز، بناء علیه تفصیل مقالدن بالاجتناب سوزه باشلارز. شرق موسیقیسی که، صنعته طبیعتك حسن امتزاجندن متحصل وصرف روحی تلذیذ ایدن نغماتدن متشکلدر، صوك برقاج عصر میاننده علوم ریاضیه قوانینی دائره سنده جدی برترقیه نائل اولمش ایکن محضا بوفنك نظریاتنه لزومی درجه‌سنده اهمیت ویرلما- مسندن طولایی، وسعت سابقه سنه نسبتله الیوم پك کوچلمشدر.

بوفنه عائد اولوب شمدیه قدر یازلمش اولان آثارایسه محدود اولمغله برابرمنتشبلر- ینك بیله کوچلکله آکلایه بیله جکلری بر طرزده هله بعضیسی صرف معما اولهرق یازلمش اولمسی حسبیله، موسیقی هوسکارانی آثار مذکوره‌دن استفاده طریقنی بوله‌میه‌رق یابستون موسیقیی ترك ویاخود نجه زحمتلر اختیاریله اوکرنه بیلدکلری برایکی پارچه‌یه قناعتله آرتق ایلروسنی کیروسنی دوشونمکه لزوم کورمیورلر. شوحال تدنینك دوامی فن‌موسیقیه کرك منسوب اولسون وکرك اولمسون هرکسك موجب تأسفی اولدیغی حالده نصلسه هیچ برکیسه‌نك الان جدی برغیرت وهمت کوسترمدیکی‌ده آیریجه تأسفه شایاندر.

بزموسیقیمزك بوحاله کلمسنك نوطه نك زمانمزده قبول ایدلمامسندن ایلرو کلدیکی ظن ایتمکده‌یز. نوطه اکر موسیقیمزك دورهٔ کاملنده قبول ایدلمش اولسه ایدی، بوندن قطعیاً اولزدی. موسیقی برلساندرکه، یازوسی نوطه‌در. آغزدن آغزه انتقال ایتمك شرطیله موسیقی کی ضبطی کوچ اولان برفن نصل محافظه ایدیلیر.

برزمانلر نوطه‌یه بیوك بیوك اعتراضلر ایدلمش، وحتی قبول ایدلمامك طرفی التزام اولنمش ایدی. هله بوفکر اجرای حکم ایده مدی. هرکس آزچوق نوطه اوکرندی، وفائده‌سنی آکلادی.

زمانمزده ایسه آثار موسیقیه نك الك مهملری اربابی نزدنده قاله‌رق نشر ایدلما- مکده وبعض نوطه جیلر طرفندن اینانلمز درجه‌ده غالی فیئاتلرله صاتلمقده‌در.

عاجزلری کرچه‌بوفنده درجهٔ مطلوبه‌ده اقتداری حائزدکلسه‌مده عصر جلیل فیوضات دلیل **عبدالحمید** خان ثانی ده ترقیات معارفك متوالیه‌سنی وعلوم وفنونك نائل رغبت وحمایه اولدیغنی نظرشکران ایله کور- نلردن اولدیغم جهتله منتسبی اولدیغم فن موسیقی یه ولو جزوی اولسون خدمتده بولنمغی اوته دنبری ارزو ایتمکده وخیلیجه زحمتلر اختیاریله بوکون نشریته باشلادیغم (فن موسیقی نظریاتی) نامنده‌کی رساله‌یی میدانه چیقارمغه جالشمقده ایدم. بزده‌نوطه طبع ایده جك مطبعه‌نك موجود اولمامسی بومقصدعاجزینك اجراسنی شمدیه قدر تأخیر ایتمش ایسه‌ده سایهٔ معارفوایهٔ جناب پادشاهیده موقع انتشاره چیقان (معلومات)ك مقصد یکانه‌سی عمومك استفاده‌سنی تأمین ایده جك آثار نافعه نشر ایتمك وهر قسم ارباب فنه لزومی نسبتده الده ایدلمسی مشکل اولان آثاری جزوی بر مصرفله ایدیندیرمك اولدیغندن آلافرانغه وبالخاصه آلاتورته نوطه حروفاتی اعمال ایتدیرمش اولدیغی ممنونیتله استخبار ایدیلدیکی‌ده اثرمذکورك درس شکلنده پیدرپی نشریته قرار ویرلمشدر.

یوقاروده عرض اولندیغی وجهله بزده شمدیه قدر یازلمش اولان آثار موسیقیه یالکز بوفنده اختصاصی اولانلرجه آکلا- شیله بیله‌جك برطرزده یازلمش اولمسی جهتیله بحق تأمین استفاده یه کافل اوله میورلر. موسیقیدن هنوز هیچ برشی بیلمیان برآدم ایسه بوفن حقنده برفکر آله‌جق کتاب بولهمیور. بناءعلیه احبابنك توصیه سیله برخواجه کتیرده‌رك کویا تحصیله باشلایور، برچوق امکلر برچوق پاره‌لر صرفندن صکره موسیقی بنم طبعمده یوق ایمش! دیه‌سازی سوزی برطرفه آتیوریریور. کرچه موسیقی فنی یالکز نظریاتیله اوکرنیلوریر دینیله‌جك کی قولای شیلردن دکل ایسه ده، نوطه‌نك اساس اتخاذیله مقامات هرکسك آکلایه‌بیله- جکی برطرزده یازیلیر وهر مقامه دائر نوطه ایله قولای قولای مشاللر کوستریلور، وخصوصیله سلرك نای، عود، کمان، قانون، وطنبور وپیانوده هانکی موقعلرده بولندقلری کوزله بیلدیرلسه مشکلاتك قسم اعظمی اورتهدن قالقار.

معلوم اولدیغی اوزره الیوم تعمم ایدن نوطه‌ایکی اولوب بری الافرانغه‌دیکرزی الاتورقه (خامپارسوم) نوطه سیدر. بوایکنجیسنك بعض حساباتنك بزم شیوهٔ موسیقیه‌مزه دها موافق کلمسی وخصوصیله ترك نوطه‌سی اولمسی حسبیله درسده بونوطه انتخاب ایدیلمشدر. فقط آیریجه نشری مقرر اولان، (پیشرو، کار، نقش، بسته، سماعی وشرق وساز سماعیلری) نوطه‌لری طبیعی برینه حصر ایدلیوب لزومنه کوره هرایکیسیله یازیله‌جغی کبی مقصد اصلی یکی تحصیل ایدنلرله موسیقیده بهره‌سی آز اولانلرك استفاده لرینی تأمین ایتمك اولدیغندن ایشی یالکز عتیق نوطه‌لره حصر ایتمیوب هنوز مشق ایدنلر ایچون‌الده ایدلمسی الزم اولان بعض پیشرو وسماعیلرله یکی شرقیلر صره ایله نشر ایدیله‌جکدر. خارجدن کوندریله‌جك آثار نافعه‌مع‌الممنونیه درج ایله لزومنه کوره ملاحظه‌لر یازیلیر.

موسیقی علوم ریاضیه‌دن اولدیغی وریا- ضیه‌ده معلوم اولان مسلك مقتضاسنجه (جمع) بیلنمزسه (ضرب) یاپیله‌میه‌جغی وبویلنمزسه (تقسیم) یاپیله میه‌جغی وبوده بیلنمزسه حساب یاپیله میه‌جغی کبی موسیقیده ده بری بیلنور دیکری، بیلنمزسه مطلوب اصلاحاصل اولمز. بوجهتله موسیقی درسندن استفاده ایتمك ارزو ایدنلرك شو