

T.C.

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TARİH ANA BİLİM DALI

MODERNLEŞMENİN KÜLTÜREL ARAÇLARINDAN BİRİ OLARAK MÜZİK REFORMU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Şermin GÜNDÜZ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Olcay ÖZKAYA DUMAN

HATAY-2019

ONAY

ŞERMİN GÜNDÜZ tarafından yazılmış **"MODERNLEŞMENİN KÜLTÜREL ARAÇLARINDAN BİRİ OLARAK MÜZİK REFORMU VE ENSTRÜMANLARI"** adlı bu çalışma jüri tarafından lisansüstü öğretim yönetmeliğinin ilgili maddelerine göre değerlendirilip oybirliği / oyçokluğu ile TARİH ANABİLİM DALINDA YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

.../...2019

Jüri Üyeleri	İmza
Doç. Dr. Olcay Özkaya Duman (Tez Danışmanı Başkan)	
Doç. Dr. İbrahim BOZKURT	
Dr. Öğretim Üyesi Erhan TEKİN	

Şermin GÜNDÜZ tarafından hazırlanan *"Modernleşmenin Kültürel Araçlarından Biri Olarak Müzik Reformu ve Enstrümanları"* adlı tez çalışmasının yukarıda imzaları bulunan jüri üyelerince kabul edildiğini onaylıyorum

Doç. Dr. Mustafa Onur KAN

Enstitü Müdürü

TÜRKİYE CUMHURİYRTİ

HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNÜVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu tezde yer alan bilgilerin tamamının akademik kurallara ve etik ilkelere uygun olarak hazırlanıp sunulduğunu beyan ederim. Söz konusu kural ve ilkelerin gereği olarak tezde yararlandığım eserlerin tamamına uygun bir şekilde atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (.../...2019)

ŞERMİN GÜNDÜZ

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı Bölümün'de yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Tanzimat reformları ile resmen başlayan, ancak anayasal yönetimlerin ilanı ile devam eden, Cumhuriyet dönemi inkılapları ile son aşamaya ulaşan çağdaşlaşma ve modernleşme sürecinde siyasi, hukuki ve kültürel alanlar kökten yeniliklerle geliştirilmiştir. Bu modernleşme süreci, her açıdan yetişmiş ideal bir toplum modeli geliştirirken, izleri yaşamın çeşitli alanlarında gözlemlenebilen birçok inkılabı öngörmüştür. Atatürk İnkılapları ve Cumhuriyetin temel değerlerinin ana hareket noktasına yerleştirildiği inkılaplar, yaşamın neredeyse birçok alanında modern ve çağdaş bir toplum modelini oluşturmayı amaç edinmiştir. Bu inkılap çabaları siyasal, ekonomik olduğu gibi sosyal ve kültürel alanlarda da gerçekleşmiştir. Bu çerçevede söz konusu çalışmada, kültürel ve sanat yaşamında gerçekleşen modernleşmenin musikiye ve kullanılan enstrümanlara, bu enstrümanların kullanım alanlarına nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Çalışma'da Atatürk'ün toplumun kültürel ve sanat yaşamındaki gelişimine, müzik inkılabına bakış açısı, moderleşme ve çağdaşlaşma konusundaki fikirleri ve bu yönde yapılan çalışmalar çerçevesinde değerlendirilecektir.

Tez konusunun belirlenme sürecinde müziğe olan ilgimi göz önünde bulunduran danışmanım değerli hocam Doç. Dr. Olcay Özkaya Duman'nın teşvik ve yönlendirmesiyle söz konusu tez üzerine yapılacak bir akademik araştırmanın akademik gelişimimi destekleyeceği ve bir ölçüde de alana katkı sağlayabileceği kanaatine varıldı. İlgimin çocukluğuma kadar dayandığı bu alanda araştırma yapmak tez sürecinde moral ve motivasyonumun yüksek kalmasını sağladı.

Tez çalışmalarım sırasında başta, kıymetli bilgi birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren değerli danışmanım Doç. Dr. Olcay Özkaya Duman'a, jüri üyelerimden Dr. Öğr. Üyesi Erhan Tekin, Doç. Dr. İbrahim Bozkurt'a, önerileri için Dr.Öğretim Üyesi Olcay Muslu Gardner'e çok değerli bölüm hocalarıma, bu meşakkatli yolda bıkmadan sabırla bana her zaman destek olan ablam Şirvan ve değerli arkadaşım Kemal Alioğlu'na teşekkürlerimi arz ederim.

ÖZET

Hazırlayan: Şermin Gündüz

Danışman: Doç. Dr. Olcay Özkaya Duman

Bu çalışma, Osmanlı'da Batılılaşma sürecinde başlayan çoksesli Batı tekniği ile müziğe geçişin ilk adımlarının Cumhuriyet döneminde Türk musiki inkılabı içerisinde nasıl görüldüğü ve uygulandığı modernleşme sürecinin müziğe, enstrümanlara ve enstrümanların kullanım alanlarına nasıl etki ettiğini konu almaktadır. Sürecin incelenmesine II. Mahmut dönemindeki ordu müziğindeki değişim ile başlanmış bu incelemenin sağlıklı olabilmesi adına Osmanlı'daki önemli musiki kurumları olan Enderun, Mevlevihaneler ve Mehterhane ele alınmıştır. Ardından tarihsel perspektif ile sürecin takip edilmesiyle beraber tarihsel kaynaklardan yararlanılarak Cumhuriyet döneminde yapılan inkılaplar ve bunlara dair Atatürk'ün fikirleriyle Cumhuriyet döneminde müziğin icrası için önemli olan köy enstitüleri, Halkevleri ve halkodaları, Musiki Muallim Mektebi de incelenmiştir.

Türkiye'de kültür tarihi ile ilgili çalışmalar son yıllarda derinlik kazanmaya başlasa da müziğin tarihsel gelişimi, diğer inkılaplar ve modernleşme süreci ile ilişkisi, Türk Musiki İnkılabının toplumsal etkileri konusunda yapılan çalışmaların yeterli sayıda olduğu pek söylenememektedir. Özet olarak bu çalışmada müzik kültürü, inkılapların halka yansıması alanında bir parametre sayılarak bütünsel bir biçimde incelenmeye ve Atatürk'ün düşünceleri ile temellendirilerek anlatılmaya gayret edilmiştir.

Bu süreçte inkılaplar ile ilgili yazılmış kaynaklar derlenmiş, döneme ait bazı gazete yazıları ve haberler gözden geçirilmiş, Atatürk'ün sözleri ile müzik inkılabının amaç ve hedefleri arasındaki bağlantılar incelenmiş, müziğin icra ve üretim merkezleri olan kurumlar Osmanlı ve Cumhuriyet sürecinde incelenerek bağlantıları gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Musiki İnkılabı, Müzik Reformları, Batılılaşma, Modernleşme, Cumhuriyet Dönemi.

AT THE MODERNİSATİON PERİOD REVOLUTİON OF MUSIC AND İNSTRUMENTS AS A PART OF THE CULTURAL POLİCY OF THE REPUBLİC

Mater's Thesis, Şermin GÜNDÜZ

History Department, 2019. Supervisor: Doç. Dr. Olcay Özkaya Duman

SUMMARY

This study focuses on how the first steps of transition to music with the polyphonic Western technique that began in the Westernization process in the Ottoman period were seen and practiced in the Turkish Music Revolution during the Republican period how the modernization process affects music, instruments and their use. The analysing of the process has began with the change in the army music during the II.Mahmut period; Enderun, Mevlevi lodges and Meterhane, which were important music institutions in the Ottoman Empire, were discussed in order to make this study reliable. Then, following the process with a historical perspective, the revolutions made during the Republic period and Atatürk 's ideas about them, village institutions, community centers and public chambers, Music Teaching School which are important for the performance of music during the Republican period were examined by using historical sources.

The aim of the study is to investigate what the revolutions in the field of music mean outside of this field; how the change in music is related to the modernization process; the transition of music, which has been influenced by various cultures in the process before modernization; the change in the use of instruments as

a social indicator in this process and the course of the national reforms in the field of music.

Although studies on the cultural history of Turkey has started to gain depth in recent years, studies on the historical development of music, its relationship with other revolutions and modernization process, social effects of Turkish music revolution cannot be said to be sufficient in number. In summary, in this study, music culture is considered as a parameter in the field of reflection of the revolutions to the public and it is tried to be explained in a holistic way and based on the thoughts of Atatürk.

In this process, the sources written about the revolutions were compiled, some of the newspaper articles and news of the period were reviewed, the connections between the words and the aims and objectives of the music revolution were examined, the institutions which were the performance and production centers of the music were examined in the Ottoman and republic period and their connections were observed.

Key Words: Music Revolution, Music Reforms, Westernization, Modernisation, Republic Period

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ 1
1. OSMANLI'DA MODERNLEŞME ANLAYIŞI VE MÜZİK ÇALIŞMALARI 6
1.2. Osmanlı'da Klasik Türk Müziğinin Beslendiği Kurumlar 9
1.2.1. Mehterhaneler 9
1.2.2. Mevlevihaneler 13
1.2.3. Saray Müziği ve Enderun 16
1.2.4. Mızıka-i Hümayun 18
2. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME ANLAYIŞI VE MÜZİK ÇALIŞMALARI 20
2.1. Atatürk ve Müzik 20
2.2. Yeni Müzik Tarzının Benimsetilmesi Bağlamında Girişimler 32
2.3. Devlet Radyosu 39
3. CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI ÇERÇEVESİNDE MÜZİK 43
3.1. Halkevleri 43
3.2. Müzik Okulları 47
3.3. Köy Enstitüleri 50
4. MÜZİĞİN BATILILAŞMASI SÜRECİNDE ENSTRÜMANLARIN DEĞİŞİMLERİ 57
4.1. Askeri Müzikte Kullanılan Enstrümanların Değişimi 57
4.2. Müzik Öğretmeni Eğitiminde Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi 59
4.3. Öğretmen Eğitiminde Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi 60
4.5. Toplumsal Alanlarda Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi 60
SONUÇ 63
KAYNAKÇA 70
KİTAPLAR 70
MAKALELER 72
TEZLER 75
ANSİKLOPEDİLER 76
İNTERNET 77
EKLER 78

GİRİŞ

Cumhuriyete kadar Arapçadan alınan hali ile musiki olarak bilinen müzik kelimesi Türkçeye Fransızcadan geçmekle beraber esasen Yunanca kökenlidir. Yunancada mousiky olarak söylenen bu kelimenin kökeni 9 ilham perisi olan müziklerin (Moûsai) hikâyeleridir. Sanatın çeşitli yönlerini ifade eden bu 9 peri sebebiyle müziğe Eski Yunanca'da *mousike tekhne* yani müzler sanatı denmiştir (Uçan, 1996:61). Türk edebiyatı tarihinde bilinen en eski kullanımının Gülistan Tercümesi sırasında 1391 yılında Saraylı Seyf olduğu söylenmektedir[1].Müzik kelimesinin etimolojik kökeni dışında bir de antropolojik açıdan kültür kökenlerine bakacak olursak ise insanların müzik ile uğraşının şuan bilindiği kadarıyla yaklaşık 43 bin yıl evveline dayandığı söylenebilir. Dünyanın en eski müzik aleti olarak nitelendirilen kemikten yapılma flüt, Geissenkloesterle mağarasında bulundu ve 42-43 bin arasında döneme tarihlendirilebilecek karbon testi sonuçları vermiştir[2].

İnsanlık tarihindeki değişimler, müziğin değişimlerine etki ettiği gibi bir ülkenin veya milletin kültürüne ait değişimler de müziğe etki etmektedir. Bir kültürel aktarım aracı olarak müzik bize bir kültür hakkında pek çok bilgi verebilir: bir topluluğun kimlerle etkileşime girdiği ve genel ekonomik uğraşları hakkında bilgi verebilir, o topluluğun sosyal yapısı ile ilgili tahminlerde bulunmamızı sağlayabilir... Bu sebeptendir ki kültürün gelişim sürecinde yaşanan hemen hemen her etkileşim, kültürün yaşadığı değişimler bir aktarım aracı olarak müziğin de değişmesine yol açmaktadır. Örneğin evvelinde hayvan bağırsaklarından yapılan telli çalgılar zamanla yerini metal tellere bırakmış, göçebe kültürler taşıması kolay olan ufak boyutlu çalgıları ve perküsyon tipi olanları seçmiş, formal eğitim sistemi olan kültürlerde daha sistemli besteler yapılabilmiş veya saray müziği gibi bir kurum ortaya çıkabilmiştir. Bir topluluğun yaşanan etkileşim sürecinde söylenen başka dilde şarkılar entegrasyonu başlatmış ve belki de kaynaşmayı arttırmıştır. Bugün bile göçmenler ile ilgili yapılan sosyal uyum politikalarında ev sahibi topluluk ve gelen

[1] etimolojiturkce.com
[2] bbc.com

topluluk arasındaki müzik aracılığı ile kültürel tanıtım etkinliklerinin ne denli önemli olduğu görülmektedir.

Fakat bu daima tek yönlü bir etki değildir, aynı şekilde kültürün devingen ve tümleşik olması sebebi ile müziğe yapılacak bir etkinin zamanla kültürün diğer öğelerini de değişime uğratması beklenmektedir. Gezgin müzisyenlerin olduğu ve sistematik şekilde müzik eğitiminin olmadığı bir kültürden sistemli bir müzik kültürüne ve birikimli bir müzik bilgisine geçiş, o topluluktaki eğitim politikalarının da düzenlenmesini içerecektir. Düzenli bir eğitim ile daha yerleşik bir düzen ve formal eğitim de beraberinde geleceğinden bir toplumun bütün kültürel aygıtlarında değişim gözlemlenebilir.

Akademik bağlamda disiplinler arası bir çalışma olan tezin amacı; müzik alanında yapılan inkılapların bu alanın dışında neleri ifade ettiğini, müzikteki değişimin modernleşme süreci ile ne gibi bir ilişkisi olduğunu, modernleşme öncesi söz konusu süreçte çeşitli kültürlerin etkisi altına girmiş olduğu görülen müziğin nasıl bir geçiş gerçekleştirdiğini, bu süreçte toplumsal bir gösterge olarak da enstrüman kullanımları üzerinde nasıl bir değişim olduğunu ve müzik alanında yapılan ulusal reformların seyrini araştırmaktır.

Bu tezde Türk müzik kültür tarihinin siyasal tarih ile ilişkili şekilde ele alınmasının sebebi, genel olarak literatürde Batılılaşma sürecinin siyaset-ordu-eğitim ekseni üzerinden açıklanması ancak kültürün önemli bir öğesi olan müziğe daha az önem verilmiş olmasıdır. Cumhuriyet reformları anlatılırken toplumsal ve kültürel yaşamda müzik reformları ve müziğin toplumsal değişimleri etkileme ve ondan etkilenme süreçleri daha az göz önüne alınmış bir konudur. Türk kültür tarihindeki müziğin değişimine ve siyasal süreçlerle etkileşimi açısından Osmanlı'da başlayan Batılılaşma hareketinin, her alanda köklü reformlar yapılan Cumhuriyet'te nasıl devam ettiğine odaklanılmıştır. Konuyu daha somut bir tabanda ele almak için ise çeşitli örnekler, tarihsel belgeler ışığında müziğin değişimine dair aktarılacak olan bilgilerden yararlanılmış ve kültürel değişim açısından müziğin etkisi ve rolü ele alınmak istenmiştir.

Bu bağlamda, tarihsel süreç göz önünde bulundurulursa, Türkler İslamiyeti kabul ettikten sonra gerçekleştiği görülen müzikteki Arap ve Fars etkisinden sonra Batılılaşma sürecinde bunun başlangıcının II. Mahmut dönemi (1808-1839) olduğu

görülmüştür. Osmanlı'da hem eğitim hem de din kurumları olarak ele alınabilecek olan Mevlevihaneler ve orduya bağlı bir kurum olan Mehterhaneler ile geleneksel Osmanlı müziğinin çerçevesi ortaya konulmak istenmiş, değişim sürecinde karşımıza çıkan Mızıka-i Hümayun ile geçişin ana hatlarını aktarabilmek amaçlanmıştır. Daha sonra ise müzik alanında yapılan reformlar, açılan okullar, kullanılan enstrümanlardaki değişiklikler, müzik eğitimi sürecinde yenilenen sistem üzerinde durulmuş ve Cumhuriyet kültür tarihinin müzik reformu süreci aktarılmak istenmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin inkılapları çeşitli alanlarda yapılırken Batılılaşma hareketi sebebi ile bu inkılapların kaynağı modern Avrupa olmuştur. Salt siyasal ve sosyal alanda değil, kültürel alanda da halka yönelik yapılan yeniliklerde Atatürk'ün en önemsediği sacayaklarından birinin de güzel sanatlar olduğunu "*Güzel sanatlarda başarı, bütün devrimlerin başarılı olduğunun en kesin delilidir. Bunda başarılı olamayan uluslara ne yazık ki bütün başarılarına karşın uygarlık alanında yüksek insanlık sıfatıyla tanınmaktan her zaman yoksun kalacaklardır.*" sözü ile görmekteyiz (Gençaydın, 2000:137'den aktaran Dağlı, 2015:185). Toplumun gelişim sürecinde yapılan yenilikler için sanatçıların önemini ve kültürün devinimini sağlama rolünün ise Atatürk'ün farkında olduğunu "*.....Sanatkârlar toplumda uzun mücadele ve gayretlerinden sonra alnında ışığı ilk hisseden insandır*" sözlerinden anlamaktayız (Atatürkçülük, 1984:147'den aktaran Dağlı, 2015:185). Sanatçılar, bir toplumun anısal hafızalarında önemli izler bırakacak ve gelecek nesillere aktarılacak olan eserlerin üreticileridir. Bu bakımdan, yapılan kültürel inkılaplarda güzel sanatların dahil edilmemesine pek de imkan yoktur. Avrupa'nın gelişim sürecinde güzel sanatlar ile paralel ilerleyişi fark eden Atatürk, bu sebeple güzel sanatlar alanına önem vermiştir.

Alaturka olarak adlandırılan Osmanlı dönemi klasik müziği, saray ve çevresi gruba ait bir kültür ürünü olarak Cumhuriyet inkılapları sürecinde değiştirilmesi gereken önemli bir semboldü. Bu müzik türünün beslendiği kaynakların din, Arap ve Fars edebiyatı, cami ve medreseler, konak ve saray yaşamı olması sebebi ile aslında oluşturulmak istenen Cumhuriyet kültürünün de tam zıddı yöndeydi (Signell, 1980'den aktaran Aslan, 2012:88). Geçmişin hatıralarını canlı tutan bu kültür ürünün de inkılaplar ile yeniden şekillendirilerek Cumhuriyet karakteristiğini yansıtır hale getirilmesi hedeflenmişti. Bu bağlamda, özellikle müzik alanında oldukça fazla

yenilik ve yatırım yapıldığının bir örneği olarak, Atatürk'ün kurulmasını sağladığı ve 1926 yılında Osman Zeki Bey'in şefliğini yapmaya başladığı Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı görmekteyiz (Özgiray, 1995:282). Mızıka-i Hümayun'da H. C. Wondra'dan dersler alarak yetişen Osman Zeki Bey, keman üzerine kendini yetiştirerek hocasının ölümünden sonra orkestrada başkemancı olmuştur (Öztürk, 2014). Orkestraya Batı tarzı eğitim veren Osman Zeki Bey, o dönemde müzik politikaları gereği Batı usulleri ile icra edilen Türk halk müziği yapıtları ve Batı tarzı müzikler üzerine yoğunlaşmaktaydı. Yapılan bu yeniliklerin halka yayılmasını sağlamak için ise 1930 itibariyle Ankara'da halka açık ücretsiz haftalık konserler, Halkevleri'nde ise çeşitli konserler verilmiştir(Özgiray, 1995:283).

1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla önemli kaynaklarından birini yitiren Türk müziği zaten II. Mahmud döneminde Mızıka-i Hümayun için Giuseppe Donizetti'nin (1797-1848) 1827'de İstanbul'a gelmesinden beri Batı müziği ile etkileşime girmiş durumdaydı. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasının ardından müziğin dönüşümünü izleyen bu süreçte ise önce Darülelhan'ın Türk Musikisi biriminin kapatılması ve 1934 yılında radyolardan alaturka müzik yayınının kaldırılması ile eski kültürün sürdürülebilecek müzik kaynaklarının önü bir bakıma kesilmiştir. 1 Kasım 1934 meclis açılışı konuşmasında:

> "*Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. ...Ulusal; ince duyguları, düşünceleri anlatan; yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak; bu güzeyde, Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir*" (Atatürk'ün Söylev Ve Demeçleri, Cilt: III, s: 214 http://atam.gov.tr)

sözüyle Atatürk, yapılan inkılapların halk tarafından sindirilip sindirilmediğinin bir göstergesi olarak müziği ele aldığını açıkça ifade etmektedir.

Denizli milletvekili Necip Ali'nin Ülkü (1892-1941) dergisinde kaleme aldığı yazısında "...Türk milletinin karakteristik vasfı daimi canlılık, çeviklik ve akıcılık olduğu için kökü Şark saraylarının buhur ve mey kokulu havasına dayanan yayık, baygın ve küskün nağmeleriyle sinirlerimizi uyuşturamayız." sözleri, Osmanlı klasik müziğindeki temaların Cumhuriyet'in yeni inşa edilen kültürüne uymadığını ifade etmektedir. Savaştan yeni çıkmış Cumhuriyet'in eski hatıralara değil, kahramanlık ile

bezenmiş öykülere ve dinamik şarkılara, yüzünü Batıya dönmüş sanatçılara ihtiyacı vardır.

Türk Musiki İnkılabı sadece Batılılaşmak olarak ele alındığında aslında çok da sığ bir içeriğe işaret etmektedir. Zira yapılan inkılaplarda Batılılaşmak bir amaç değildir, çağdaşlaşma yolunda alınabilecek bir örnek yapıdır. Esas amaç ise Türk müziğine çağdaş teknikle kendi karakteristiğini kazandırıp onu evrensel müzikte kıymet verilen bir konuma ulaştırmaktır. Bu sebeple Batı müziği teknik öğretimi ve klasik Batı eserlerinin tanıtımı yanında Halk müziği derleme ve notaya geçirme çalışmaları da sürdürülmüştür. Belirtmek gerekir ki Atatürk, Batının müziğini almaktan söz etmez, "*Batı musikiciliğini*"tan söz eder. Bu sözde bahsedilen ise orada ne yapıldıysa buraya getirmek ve her şeyi kopya etmek değil, müziğin teorisi ve tekniği anlamında temelleri oradan almaktır. Bu anlamda Uçan tarafından 3 döneme ayrılarak incelenmiştir (Uçan, 2000:59-61)

1. *İlk evreler (1920'ler-1940'lar)*: Bu dönemde Osmanlı'dan kalan müzik kültürü yerine hızlıca ve reformist adımlarla yapılan inkılaplar ile Batı tarzı müziğe geçilmiş, halk müziği araştırmaları yapılmış, çeşitli derleme çalışmaları yapılarak halk müziği eserleri notaya alınmıştır. Tezimizin ana konusu olan dönem bu süreçtir. Kullanılan enstrümanlar çok yenidir, bu sebeple Avrupa'ya yetiştirilmek üzere öğrenciler gönderilir. Kısıtlı kaynaklara rağmen kültürel reformlar için yapılan bu fedakarlık, müzik ve kültür ilişkisinin ne kadar önemsendiğini gösterir niteliktedir.
2. *Orta evreler (1950'ler-1970'ler)*: Batılılaşma'nın ötesinde çağdaşlaşma ülküsü ile hareket edilen dönemdir. Artık büyük oranda oturan çoksesli müzik kültürü, Batılı tarzda enstrümanların oluşturduğu kültür ile Türk müziği kendi ürünlerini vermeye başlamıştır. Aynı şekilde artık Batının sadece klasik değil, diğer türdeki eserleri de takip edilmekte ve ülkede çeşitli örnekleri verilmektedir. Bu dönemde Klasik Türk müziğine de bakış açısı yumuşamıştır.
3. *Son evreler (1980'ler-1990'lar)*: Değişim ve dönüşümler çok önemlidir. Türk müzik kültürüne pop müzik ve elektronik sesler girmeye başlamıştır. Klasik Türk müziği de varlığını sürdürmekle beraber eski bakış açısına kıyasla artık Osmanlı kültürünün bir temsilinden ziyade geçmiş kuşakların hatıralarını temsil etmektedir.

Buradan hareketle Uçan eserinde, Türk müziğini "*Doğulu kültürlerin en Batısı, Batılı kültürlerin en Doğusu*" olarak nitelendirmiştir. (Uçan, 2000:23)

1. OSMANLI'DA MODERNLEŞME ANLAYIŞI VE MÜZİK ÇALIŞMALARI

1.1. Osmanlı'da Müzik Kültürünün Genel Biçimi

Osmanlı gibi geniş coğrafyaya yayılmış ve çok uzun süre hükmetmiş bir imparatorluğun müzik biçiminden tek başlıkta bahsetmek elbette ki çok zordur. Osmanlı saray ve çevresince dinlenen klasik Türk müziğinden bahsetmeden evvel, diğer çerçeveleri de belirtmek gereklidir.

Osmanlı'da müzik, Kaygısız tarafından şu şekilde genel bir hatla sınıflandırılmıştır (2000:138):

1. Saray ve konak müziği
2. Dinsel müzik
    - Şer'i müzik (Cami ve mescit)
    - Tasavvuf müziği (Tekke ve dergah)
3. Askeri müzik
4. Meslek teşkilatları müziği
5. Eğitim müziği
   Medrese müziği
   Enderun meşkhane müziği
6. Kent eğlence müziği (Fasıl, ince saz)

Buradaki altı sınıflama genel olarak doğru olsa da bunun dışında gayrimüslim halkın kendi müzikleri olduğu ve kültürlerinde devam ettiği Kaygısız tarafından belirtilmiştir. Bize göre ise bu sınıflandırmaya ek olarak Türk halk müziği koyulup Anadolu'da yaşayan ve Anadolu dışında yaşayanlar olarak ayrılabilir. Çevre kültürler ile etkileşim sonucu Türk-Yunan müziği karışımı Rebetiko, ve Türk-Yahudi ortak ezgilerini taşıyan Seferad müziği örnek verilebilir. Fakat sınıflandırmayı bu kadar ile sınırlı tutup tezin ana konusu olan klasik Türk müziğini ele alacağız. Zira zaten Osmanlı müziği dendiğinde doğrudan saray ve İstanbul ahalisinin yaşamını

anlatan Klasik Türk müziğinin akla gelmesinin sebebi de o zaman dahi bu okumuş ve üst kültür çevresinin kendisini merkezi addedmesi olduğu söylenebilir (Aksoy, 2008:37)

Osmanlı'da şekillenmiş olan klasik Türk müziğinin beslendiği kaynaklar üç başlıkta sınıflandırılmıştır (Kaygısız, 2000:139):

1) İslam öncesi Türk kültürünün müziği
2) Fars ve Arap kültürü ile şekillenmiş İslam etkisi müzik
3) Bizans, Eski Yunan ve diğer halkların müziği

Bu müziğin kökleri Selçuklulara ve Anadolu beylikleri dönemine dayanmaktaydı. O dönemde tekke ve tasavvuf şekillenene çeşitli tarikatların eşliğinde gelişen bu müzikte kullanılan sözler de doğal olarak esasen din kaynaklıydı(Kaygısız, 2000:134). Suriye ve Filistin'den Konstantinopolis'e 9. yy'da kayan müzik merkezi ile beraber 15. yy'a kadar Bizans müziğinin gelişimi bu şehirde devam etmiştir. Kuruluş döneminde Herat, Semerkand ve Bağdat gibi kültür merkezlerinden musiki anlamında da beslenmiş olan Osmanlı'nın, İstanbul'u fethetmesiyle beraber de Türk müziği ve dergah müziğinin mirası Bizans müziği ile harmanlanmaya başlanmıştır(Aksoy, 2008:36). Ziya Gökalp bu mesele ile ilgili fikrini şu şekilde belirtmiştir: "*Ülkemizde bunlardan başka yanyana yaşayan iki müzik vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk müziği, öbürü Farabi'nin Bizans'tan çevirme ve aktarma yoluyla aldığı Osmanlı müziğidir*"(Gökalp, 1952:28).

Her ne kadar farklı etnik unsurlar kendi müziklerini ibadethanelerde ve İstanbul dışındaki alanlarda icra etseler de, İstanbul'un şehir kültürünün şekillendirdiği ortak bir musiki anlayışı da 15. yy itibariyle bu şekilde başlamış oldu. Osmanlı'da müzik her ne kadar bir üst kültür içerisinde şekillenmiş olsa da doğrudan bir saray müziği değil, İstanbul yaşamının çok farklı yüzleri üzerinde şekillenmiş bir şehir müziği olduğu düşünülebilir (Ayas, 2014:27-28). Bundandır ki Osmanlı müziği içerisinde pek çok gayrimüslim sanatkar da bu müziğe katkı sunabilmiş, saray ve çevresinden bir sanatkar olarak hürmet görebilmiştir. Bunun en büyük örneği olarak III. Selim'in tanbur hocası Yahudi İzak padişahın huzuruna geldiğinde, padişahın ayağa kalkarak onu karşılaması olduğu söylenir (Aksoy, 2008:53). III. Selim (1789-1807) tambur dışında ney icra etmekteydi ve suzidilara, acembuselik, şevk-i tarab,

şevk-i dil makamlarını da bulmuş, bu makamlarda çeşitli besteler yapmıştır (Budak, 2006:60). Osmanlı padişahlarından bir çoğunun ise müzikle ilgili olduğunu Bardakçı şu şekilde anlatır: "*Şehzade Korkud'dan Üçüncü Murad'a, Üçüncü Selim'e, İkinci Mahmud'a, Abdülaziz'e, Halife Abdülmecid'e ve çok sayıda şehzâde ve sultana uzanan ırsî bir gelenek*" (1997:15)

Osmanlı müziği de biçimsel açıdan da pek çok kültürün etkisi görülebilir. Avrupa'da bu ve benzeri tüm müzikler *La Musique Orientale* (Yarman, 2010:2) olarak geçse de aslında kendi içerisinde Arap, Fars, Mağrip, Mısri, Hindi ve Afgan müzikleri çok farklılık gösterir. Osmanlı müziği makamları ise yayıldığı coğrafyalardan makamlar ve biçimleri de almış, onları yeniden harmanlayarak karma makamlar da üretilmiştir. Makamların çeşitli yer adlarından (araban, hicaz, ısfahan, nihavend, rehavi,...), millet isimlerinden (kürdi, acem, bayati,...) adlandırıldığını görmemiz de zaten bu geniş coğrafyaya yayılmış karma kültürde nasıl müziğin bir imparatorluk şehir kültürü halinde damıtılarak sunulduğunu görmemiz mümkündür (Oransay, 1976:152). Makamlar ise daha çok minör tonlarda olmakla beraber sonraki dönemlerde Batı müziğinin etkisi ile majör dizilerden oluşan makamlar da kullanılmıştır (Kaygısız, 2000:135).

Türk müziğinde sistematik bir nota yazımı yoktu, daha ziyade eserler meşk usülü ile ezberlenerek öğrenilir, güfte yazılabilir ama müziklerin kayıt altına yazılı şekilde alındığı görülmezdi (Kaygısız, 2000:135). Nota yazımı için ise ebced sistemi kullanılmaktaydı. 13 ve 15. yy.'larda Urmiyeli Safiyüddîn, (?-1294) Kutbeddin Şirâzi, (1236-1311) Meragâlı Abdülkâdir (1360-1435) gibi alimler bu nota sistemini eserlerinde kullanmışlardır (Ergişi, 2008:8). Turan'ın ifadesine göre ise "*19. yy sonlarına gelinceye kadar Türk müziği hemen hemen ilimsiz, yazısız, notasız ve kulaktan kulağa geçen bir sanat haline dönüşmüştür*"(1990:261). 17. Ve 18. yy'da ise Ali Ufki (Albert Bobowski) ve Kantemiroğlu (Voyvoda Dimitrie Cantemir) halk ve klasik Türk müziğine yönelik eserleri notalandırmış, ebced ile yazılmış nota sistemini tekrar düzenleyerek bir çok eserin sonraki kuşaklara aktarılabilmesini sağlamışlardır (Budak, 2006:59). Ancak esasen bu müziğin öğretim yöntemi *meşk* ismi verilen yöntemle yapılırdı. Bir öğretim yöntemi olarak meşketmenin Osmanlı kültürünün müzik aracılığı ile aktarımı ise şöyle anlatılmıştır:

"Hem ses veya saz öğrenimi hem de öğrencinin bir eser dağarcılığıyla birlikte icracılık tecrübesi edinmesi meşk ederek olurdu. Meşketme süreci hem bütünsel bir eğitim sistemiydi hem de Osmanlı musiki dünyasının iç dayanışma, devamlılık ve tutarlılığını sağlayan bir tür harç vazifesi görüyordu. Meşkte sözlü eserlerin güftesi dışında yazılı malzeme kullanımı söz konusu olmazdı" (Behar, 2015:19).

Buradan hareketle aslında kültürel sebeplerden ve müziğin aktarım biçimine dair oluşan kültürden de kaynaklı olarak Osmanlı müziğinde nota yazımının gelişmediği düşünülebilir.

Klasik Türk müziğinin bir diğer özelliği de teksesli olmasıdır. *"Teknik olarak Türk müziği teksesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, Batı müziği ise çoksesli fakat az perdeli dikey bir müzik türüdür"*(Albuz, 2011:52). Türk müziğinin, Batı müziğinin aksine teksesli olarak gelişmesinde ise aşıklık geleneğinde birinin çalarak diğerlerinin dinleyici olduğu geleneksel metodun olduğu söylenmektedir (Tanrıkorur, 1985:560).

1.2. Osmanlı'da Klasik Türk Müziğinin Beslendiği Kurumlar

1.2.1. Mehterhaneler

Hun Türklerinden beri orduda bir şekilde müziğin olduğu bilinmektedir. Tuğ ismi verilen vurmalı çalgılar ve üflemeli çalgılardan oluşan askeri bando müziğinin amacı savaştan önce düşmanı bu seslerle korkutmak hem de kendi askerlerini savaşa motive etmektir (Tanrıkorur, 2005:22). *"Hunlar döneminde Tuğ takımları Yırağ (surnay,zurna), Borguy (boru), Tümrük (davul), Küvrük (kös), Çeng (Zil) kurulur ve Hakanın sancağını temsil ederdi"* (Kaya, 2012:95). Farsçada kökeni mihter olan bu kelime en büyük/ulu anlamlarına gelmektedir (Şahiner, 2007:16'dan aktaran Kaya, 2012:98). Selçuklu döneminde de ordu müziği geleneği bulunmakta ve bu müzik nevbet, icra eden kurum ise Nevbethane veya Tabılhane olarak adlandırılmaktadır (Kaygısız, 2000:144). Selçuklu geleneğinden Osmanlı'ya miras kalan bu kurumun, nevbethaneden mehterhaneye geçiş tarihi tam olarak bilinmemektedir ancak hızlı bir geçiş değil de geniş zamana yayılmış bir değişim olduğu düşünülmektedir. Osmanlı döneminde ilk mehterin Sultan Alaeddin tarafından Osman Gazi'ye bağımsızlık

sembolü olarak gönderilen alem, tabl, tuğ ve nakkareden oluşan takım olduğu düşünülmektedir (Türkmen, 2007'den aktaran Toker ve Özden, 2013:110).

> *"Birçok tarihi belge, nevbethane kelimesinin Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve öncesinde (15. yy sonları ve 16. yy başlarına kadar) yaygın bir biçimde müzisyenlerin resmi mehterhanesine benzer bir teşkilat için kullanıldığını doğrular. Nitekim II. Mehmed'in sadece müzisyenlere mahsus bir nevbethane inşa etmesini bu duruma misal olarak verebiliriz. Müzisyenlerin mehter kelimesi ile anılmalarının ise II. Mehmed'den yaklaşık yüz sene sonra kadar başladığını görüyoruz. Lakin müzisyenlerin mehter olmalarından sonra bile nevbet kelimesinin "mehter nevbet vurdu" gibi çeşitli kullanımlarının mehter müziği icralarına dair tasvirlerde devam ettiği bilinmektedir"* (Sanlıkol, 2011:24-25).

Esasen Fatih döneminde birliğe dönüşen mehter, "emir-i alem" veya "mir-i alem" olarak adlandırılan ve sultanın sancağı ile tuğunu taşıyan kişiye bağlıydı (Ögel, 1987:51; Kaygısız, 2000:145; Budak, 2006:53). Mehterin işlevleri savaş ve barış zamanına göre değişmekteydi. Savaş zamanında Hunlardan beri olduğu şekli ile düşmana korku ve askerlere moral vermek için, barış zamanında ise çeşitli törenlerde yer alırlardı (Behar, 2015:32). Barış zamanı katıldıkları törenlerde mehter *"Tanrı'ya, Peygamber'e, padişah ve efradına methiyeler düzenleyerek" "eyyam-ı adiyye"* adıyla devletin gücünün ve dirliğinin bir simgesi halini alırdı. Ordu ve devlet sisteminde o kadar önemliydi ki mehterbaşı, Divan'da mimarbaşından daha önde gelen bir devlet adamıyd ı(Kaygısız, 2000:146). Mehterin, Osmanlı gibi ordu temelli bir devlette önemini gösterir bir başka sebep ise savaş konağından akına çıkışta vurulan mehter için *"kanun-i kadim"* denmesidir (Ögel, 1987:98-99).

Mehter müziği Yeniçeri Ocağı ile beraber şekillenmiş, daha çok peşrev, saz semaisi, söz semaisi, murabba, kalenderi, türkü gibi şekillerde görülürler. Klasik Türk müziğinde kullanılan makamlar mehterde de kullanılır. Ancak Klasik Türk müziğindeki 24 makamı kullanırlar. Bu makamlar acem, hüseyni, bayati, buselik, çargah, evc, gülüzar, ırak, kürdi, neva, saba, zirgüleli hicaz, uzzal, muhayyer, nihavent, nikriz, rast, rehavi, segah, sümbüle, tahir, uşşak, mahur, pençgah'tır(Budak, 2006:54). Mehterin kendine has havalarından bazılarının isimleri ise saat peşrevi,

hünkar peşrevi, at peşrevi, elçi peşrevi, saat peşrevi, alay düzen peşrevi ve rakkas peşrevi'dir (Tanrıkorur, 2005:74).

Mehter müziğinin icrasında ise köken olarak Orta Asya kültüründen de geldiği düşünülebilecek olan bazı enstrümanlar olmakla beraber sonrasında buna Arap ve Fars kültürü çalgıları eklenmiştir.

Burada özellikle dikkati çekmek gereken bir husus ise kös adı verilen davulların eski Türk devletlerinden beri kullanılagelen bir enstrüman olarak Osmanlı ordusunda yer almasıdır. Davulun tarihsel geçmişi açısından bir çok semavi din öncesi kültürde olduğu gibi şamanizimde oldukça kutsal olan bu enstrüman, Türk ordu müziğinde de kendine önemli bir yer edinmiştir. Öyle ki savaş, kösün vurulması ile başlayarak adeta bir savaş andı konumunda görülür (Ögel, 1987:96).

Bir müzik eğitim kurumu olarak mehterhane, içerisinde meşkhane, koğuş, yemekhane gibi bir çok yapıyı bulunduran bir kışla biçimindedir (Toker ve Özden, 2013:110). Meşkhaneler, müzik eğitiminin verildiği yerdir. Mehteran ismiyle bilinen burada yetiştirilmekte olan öğrenciler ise Bektaşi dervişleri, imamlar ve ordu mensupları tarafından eğitilmesi ile yeniçeriler ile benzerlik gösterirler (Kaygısız, 2000:145). "*Akşam üstü odaya savaş veya sefer mûsikîsi (mehterhâne) hocaları gelir; onlar da derslerini verirler; çalgıları trompet, fifre, davul ve zil türlerinden oluşur ve sadece olağan üstü rahatsız edici bir ses çıkarmaya yarar*" (Berktay, 2002:23). Mehterde yer alacak olan müzisyenler, Enderun'da yetiştirilir, temel bir müzik eğitiminin ardından kabiliyetlerine göre daha alt birimlere tayin edilirlerdi.

> "*Enderûnda büyük ve küçük çıkmalarda yer açılınca Galata Sarayı'nın İbrahim Paşa Sarayının ve Edirne Sarayı'nın acemi oğlanları arasından seçilmiş olanlar Enderûna alınarak mûsikî eğitimine tâbi tutulurdu. Bunlara şakirdân denilirdi. Acemi oğlanlar büyük ve küçük odalara alınıyorlar ve bu odalardaki eğitimleri sonunda terfi ederek liyâkatlerine göre diğer odalara naklolunuyorlardı*".(Sanal, 1964'den aktaran Toker ve Özden, 2013:111)

Temel müzik eğitimi daha çok ritim üzerine olmakla beraber ardından gelen süreçte nakkare, kös zurna, boru, kös davul kös ve zurna, bölüklerine ayrılarak orada enstrümana özel bir sistemde yetiştirilirdi (Özcan, 2003:545; Tezbaşarır, 1975'ten

aktaran Toker ve Özden, 2013). Usûlât-ı Mehterân-ı Alem ismindeki Halis Efe tarafından yazılan 1184 numaralı Musiki Mecmuasında[3] belirtildiği üzere mehterde kullanılan usul ve formlar şöyledir:

Usuller: Sâkil, Devr-î Hindî, Semai, Küçük ve Büyük Hafif, Çenber, Çeng-i Harbî.

Formlar: Türkü, şarkı, nakış, murabba(Çalışkan, 2001'den aktaran Toker ve Özden, 2013:111).

Bunlara ek olarak Kaygısız'ın belirttiğine göre de peşrev, saz semaisi, söz semaisi, türkü, raksiye ve kalenderi de bulunmaktaydı (2000:145).

Mehterde kullanılan enstrümanlarda ise oldukça çeşitlilik görülmektedir. Bir yandan eski Türk ordu müziği geleneğinden gelen kösler, davullar ve ziller varken bir yandan da Anadolu'ya gelene kadar çeşitli kültürler aracılığıyla edinilen başka enstrümanlar kullanılmıştır. Mehter takımında her enstrümanın bir piri vardır, enstrümanı çalan sanatçı ise o pire bağlı kabul edilir (Farmer, 1936:4-5). Burada aynı şekilde yine her sanatın/zanaatın bir piri olduğu kabul edilen lonca sistemi ile benzerlik göstermektedir. Enstrümanlara göre pirler ise şu şekilde sıralanmıştır:

1. Boru: İcat eden Alparslan, piri Efrasiyab Han.
2. Kurenay: Mucidi ve piri İsfendiyar.
3. Nakkare: Mucidi Huşenk Şah, piri Baba Sevindük.
4. Kös: Piri Çin Hanıdır, peygamber zamanında Baba Sevindik de icra etmektedir. Farmer ise bunun Çin değil, Tatar Hakan'ı olabileceğini de belirtir. Diğer bir anılış biçimi de "hakani kös"tür(1936:11).
5. Kaba zurna: Piri ve mucidi Hz. Davud,
6. Cura zurna: Piri ve mucidi Hz. Davud.
7. Efrasiyab borusu: Mucidi ve piri Efrasiyab Han.
8. Davul: Mucidi ve piri Orhan Gazi.
9. Dabılbaz: Mucidi ve piri Hz. İsmail (Kaygısız, 2000:147).

Ayrıca bunlara ek olarak Evliya Çelebi mehterin pirinin de Şah Cemşid olduğunu söylemiştir(Farmer, 1936:5). Kaygısız'ın belirttiği 9 enstrüman dışında Tanrıkorur'un (2005:60) askeri müzikte kullanıldığını aktardığı şu enstrümanlar vardır:

[3] İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır.

Vurmalı Sazlar: Çevgan, mehter zili, Hitit sistrumu.

Nefesli Sazlar: Zurna, nefir.

Telli Mızraplı Sazlar: Kopuz.

Kaynaklarda herhangi bir yaylı çalgının orduda kullanıldığına dair bilgiye rastlanmamıştır. Bunun ise yaylı çalgıların hareket halinde kullanım zorluğu, taşıma ve yayların bakım sıkıntısı olabileceği düşünülmektedir. Kullanılan müzik aletleri ise zamana ve dönemin ruhuna göre değişiklik gösterebilmektedir. Dönem dönem bu sebeple hem mehterde hem de Klasik Türk müziğinde kullanılan enstrümanlar değişiklik gösterir. *II. Murad çağı yazarı Şükrullah sadece 9, Lâdikli 18, Katip Çelebi 19 çalgılık liste verirlerken, yazarlığı yanında çok iyi bir müzisyen olan Evliyâ Çelebi, çoğunun tarifini de verdiği 76 çalgı adı zikretmiştir* (Farmer, 1936'dan aktaran Tanrıkorur, 2005:57)

Mehterde 24 çalgı ile tabiri caizse bir orkestra oluşturulmaktadır. Yine buradaki sayılara da tarihi ve dini kökenli atıflar yapılmaktadır: 9 tuğ, 12 imam gibi. Buradaki sayılara ve enstrümanların kendilerine yapılan dinsel ve tarihi atıfların mehterin, musikinin haram olduğunu iddia edecek kişilerin de bulunduğu Müslüman bir toplumda meşruiyetini arttırmak olduğu gibi (Kaygısız, 2000:147) bir de halk üzerindeki etkisini kuvvetlendirmek de olabileceği düşünülebilir. Osmanlıdaki mehtere dini ve tarihi referansların olduğu gibi Yusuf Has Hacib'in, Buğra Han'ın, Hakan olmasını anlattığı kısımda "*Bulut kükredi, nevbet davulunu vurdu...*" (Ögel, 1987:22) demesi, eskiden beri Türk kültüründe ordu müziğine yapılan dini referanslar olabileceğini düşündürtmektedir. Farmer'ın aktardığına göre: "*Hz. Muhammed'in [ö.632] savaşlarında kös, Musul'a gömülen Hindî Baba Sevindik tarafından çalınmıştır*"(1936:11).

1.2.2. Mevlevihaneler

Selçuklu ve Osmanlı kültürünün şekillenmesinde önemli etkileri olan bir kurum da Mevlevihanelerdir. Mevlevilik tarikatının eğitim ve kültür alanları olan Mevlevihanelerin eğitim bölümü, Mevlana'nın "*Hamdım, piştim, yandım.*" sözünden hareketle *matbah-ı şerif* olarak adlandırılmıştır ancak burada pişen yemek değil

insandır (Tanrıkorur, 2005:27). Hem edebiyat hem de müzik alanında etkileri çok derin bir şekilde görülen Mevleviliğin günümüzde bile Türkiye'ye ait tanıtımlarda önemli bir yeri olduğu turizm reklamlarından fark edilebilir. Mevlana Celaleddin Rumi'nin (1207-1273) şiirleri, günümüz edebi eserlerine de kaynaklık edebilmektedir (Coelho, 1997). Aynı şekilde Mevlevilik felsefesi ve müzik kültürü de Türk romancılığını günümüzde de etkilemiştir. Çilehane'de ilahi müziğin sessizlik olduğunu ve ona ulaşmayı hedefleyen bir dervişin öyküsünü içeren *Suskunlar* romanı, bunun en bilinen örneklerinden biridir (Anar, 2007). Normalde dinde müziğin yasak olduğunu öne süren kişilerin de olduğu softa sınıfının öte yanında Mevlevi alimler bunun tam tersi bir konumda durmaktadır. Enstrümanların yine Mevlevi kültüründe de dinsel nitelikte görülerek menkıbelerle temellendirilmesinin buna bir dayanak olduğu düşünülebilir. Örneğin ney'in, pirinin Hz. Musa olduğuna yönelik menkıbeler mevcuttur (Farmer, 1936:16). II. Mahmut ve III. Selim gibi Mevlevi padişahların olması da bu tarikatı güçlü kılan ve gelişmesini sağlayan önemli unsurlardandır. 19.yy öncesinde toplamda 13 adet Mevlevi ayini bestelenmişken o yüzyıl içerisinde 42 ayinin bestelenmiş olması bunun bir göstergesi kabul edilebilmektedir (Tanrıkorur, 2005:30).

Mevlevilikte müziğin önemi, ibadet geleneğinden ileri gelmektedir. Semanın dervişler tarafından icrası sırasında başta ney olmak üzere rebab, davul, zurna, kemençe, def, kopuz, kudüm, tanbur gibi pek çok enstrümanın ve insan sesi en güzel ses kabul edildiği için (Behar, 2015:34) ilahinin eşlik ettiği "*Mevlevi ayini*" bunun en temel örneğidir (Çetinkaya, 2007:193). Eserinde Mevlana, müziğin kendisi için önemini şu şekilde belirtmiştir: "*İki telli, üç telli sazlarla her gün canınızı besleyin gitsin*" (Mevlâna, Divan-ı Kebir, VI:244). Bu sebepledir ki Mevlevilik tarikatı içerisinde müzik olmazsa olmaz bir unsur haline gelmiştir. Bu enstrümanlar içerisinde ney, rebab ve kudüm birçok enstrümana nazaran oldukça İslami menkıbeler içerisinde geçenlerdir. Bunların dışında ise 17. yy itibariyle ud, santur, keman, tanbur, kemençe, kanun gibi enstrümanlar da kullanılmıştır (Toker ve Özden, 2013:112). Kudüm, orta boy ve çiftli kullanılan bir davuldur. Daha ufak tokmaklarla çalınır. Farmer'a göre mucidi Huşeng'dir. Cerir'in aktardığı bir menkıbeye göre kudüm, Hz. Muhammed ve Hatice'nin evlilik gecesinde ney ve rebab ile beraber çalınmıştır (1936:12).

Klasik Türk müziğine katkı sağlamış bir çok büyük üstad, bu ekolden yetişmedir. Mevlevi tarikatına mensub olan büyük bestekarlar: Derviş Mustafa, Kutbünnâyî, Nutkî, İsmâil, Nâsır, Künhî, Zekâi Dede, Itrî, III. Selim, Yusuf Paşa'dır. İlk olarak üç tane *beste-i kadîm* denilen ananoim eser ile başlayan Mevlevi müziği, bu kültürü *ayinhan-mıtrıb-semazen* üçlüsü ile gerçekleştirilmiştir (Tanrıkorur, 2005:27). Mevlevihanelerde 17.yy'a kadar müziğin icrasında kullanılan eserlerin makamlarından Pençgah, Dügah ve Hüseyni olduğu söylenmektedir (Gölpınarlı, 1983'den aktaran Toker ve Özden, 2013:112).

Mevlana'ya göre müzik, insan ruhunun yaratılışından beri içinde vardır. Ve bunu bu şekilde dile getirmiştir:

> *"Cennetin ruhani tesiri ile bütün çirkin sesler güzelleşir. Biz hepimiz, bütün insanlar, Adem'in cüzleriyiz. Biz Cennet'te iken o nağmeleri dinlemişiz. Ruhumuza sindirmişiz. Balçıktan yaratılmamız bizi bir şüpheye düşürdü; ama yine de hatırımızda o nağmelerden, o güzelliklerden bir şeycikler var"* (Mevlana, Konularına Göre Açıklamalı Mesnevi Tercümesi, IV, 437-438, b. 735-737).

Mevlana'nın buradaki inancına ise Kur'an'daki Bakara suresi 31. ayette geçen Hz. Adem'e tüm isimlerin öğretilmesi hikayesinin olduğu düşünülebilir.

Mevlevi kültüründeki müziğin önemi, Mevlana'nın eserlerinde çokça enstrüman ismini geçirmesinden de anlaşılmaktadır. *"Getir meclisimize çalgıyı, kerem sahibi ol bize karşı, kerem sahibi; hasta gönüllerin mahallesinde merhametli davran, merhametli"* (Mevlana, Divan-ı Kebir, III, 257, b. 2440) diyerek bu kültür alanına müzisyenleri ve müziği davet eder.

Mevlana'nın eserlerinde bir çok enstrüman farklı şekillerde kişileştirilmiştir. Buna örnek olarak Çetinkaya'nın yaptığı çalışmada derlenen enstrümanlar, Mevlana'nın beyitlerinde şöyle anılmıştır: *ağlayan zurna, heyecanlandıran davul, aşıkların dili rebab, yüzüstü düşen kemençe, lalelerin çaldığı enstrüman kudüm, vuruşlara aşık pek yüzlü def, gönlünden nağmeler kopan tanbur, feryat eden kopuz, ayrılıklardan şikayet eden ney* (Çetinkaya, 2007:181-187). Ney bu enstrümanlar arasında tasavvuf müziği ile en çok ilişkilendirilen, ona tasavvuf kültür ve edebiyatında en çok anlam yüklenendir.

1.2.3. Saray Müziği ve Enderun

Klasik bir imparatorluk özelliği taşıyan Osmanlı'da Fatih Sultan Mehmet (1432-1481) döneminde yaptırılan bugün Topkapı ismi ile bildiğimiz Saray-ı Hümayun, devletin kalbiydi. Sadece padişahın özel yaşamını geçirdiği yer (*Harem-i Hümayun*) olmakla kalmaz aynı zamanda devşirmelerden olan devlet erkânının eğitim gördüğü bir üniversite konumunda olan Enderun'u da içerir.

Fatih dönemine kadar sarayda bir müzik eğitimi mevcut değilken onunla beraber saray eğitimine müzik de dahil olmuştur (Kaygısız, 2000:149). 15.yy'ın ünlü müzisyen ve bestekarlarından olan Şakir Ağa, Kemani Ali Ağa, Tanburi Zeki Ağa, Dede Efendi gibi isimler Enderun'da müzik eğitimi vermesi için saraya davet edilmiştir (Özden, 2015:40). Saray eşrafının padişahın ailesi, devlet adamları, ileride sarayda çeşitli görevler alacak veya yönetici sınıftaki kişilerle evlendirilebilecek cariyeler yer aldığından burada verilen eğitim de son derece önemlidir. Sarayda verilen eğitimin kapsamında Türkçe, Farsça, Arapça, dini bilgiler, tarih, matematik gibi akademik konular vardı (Baykal, 1953:5'ten aktaran Somakcı, 2017:174). Birçok alanda kadınlar ve erkeklere akademik bir eğitim verilmesi ile beraber hem Harem'de hem de Enderun'da müzik eğitimi önemli bir yer tutmaktadır. Devşirme oğlanlara, Harem'de eğitilen cariyelere, hanedan çocuklarına verilen müzik eğitimi ve özellikle Enderun'dan çıkan bestekârlar; Türk müziğinin gelişiminde önemli rol oynamışlardır. Eğitimleri hem kurumların kendi içerisinde yetiştirdiği hocalar hem de özel olarak dışarıdan getirilen hocalar vermiştir. Bu konuda And şu ifadeyi kullanmaktadır:

> *"Saray, yalnız dışarıdan sanatçı almakla kalmamış, kendi sanatçılarını yetiştirmek yoluna da gitmiş, Enderun-u Hümayun'da ve özellikle Seferli Koğuşu'nda içoğlanlarına bir sanat okulu gibi müzik, spor gösterileri yanında çeşitli oyunlar öğretilmiştir. Ayrıca, saray kadınlarına da bu eğitim uygulanmıştır"* (1970'ten aktaran Budak, 2006:56)

Enderun'da devşirmeler sadece bilimsel eğitim ve savaş eğitiminin yanında iyi bir sanat eğitimi de almaktaydılar. Enderun'da gerçekleştirilen eğitimin çeşitliliği ve sanat eğitimini de içerdiği Tayyâr-zâde Atâ'nın ifadesiyle şu şekildedir:

"Fenler ve ilimler hâsıl etmek seferli koğuşunda da hararetle işletildiğinden; şair, yazar, fazilet sahibi ve savaş ilmi ve müzikte usta birçok ilim sahibi cemiyetler kültürleri işleyerek güç ve yeterlik ispatı ile her çeşit yüce devlet hizmetinde bulunmuş ve hüner göstermekle büyük hükümdar uğruna dünya değerindeki can ve başı feda ile nâmı devamlı ederek şerefli öncekiler ve sonrakiler birçok elde terbiye ve doğruluk, sadakat adabı bırakmışlardır" (2010'dan aktaran Karataş, 2014:875).

Ayrıca Enderun'un müzik eğitimine sadece devşirmeler değil, saray çevresinde olup yetenekli olan çocuklar da kabul ediliyordu. Bu kişilerin arasında oldukça ünlü bestekarlar da mevcut olmakla beraber bazı örnekleri şunlardır: Mustafa Çavuş, Benli Hasan Ağa, Kantemir, Mustafa Çavuş, Vardakosta Numan Ağa, Dellâlzâde İsmail Efendi, Tanburî Osman Bey, Şâkir Ağa ve Enderûnî Ali Bey (Tanrıkorur, 2003:28).

Osmanlı sarayında müzik dersleri ise Batılılaşma dönemi öncesinde nota sistemi ile değil, meşk sistemi ile gerçekleştirilmekteydi. Bu eğitimin yapıldığı yere sarayda da meşkhane ismi verilmekteydi. Bu konuda Ali Ufkî'nin[4] şu ifadeleri, meşkhanenin nasıl olduğunu anlamamıza yardımcıdır:

"Meşkhane, musıki talim edilen odaya denir. Akşama kadar açık olan bu odaya oda müzikçileriyle askeri müzikçiler musıki meşketmeye gelirler. Divan'dan sonra üstadlar gelip meşkhane'de otururlar. İç oğlanlar da gelip üstadların karşısına otururlar. Kâh saz eşliğinde kâh sazsız olarak kendilerine en hoş musiki eserleri öğretilir"(Behar, 1990:44; Behar, 2015:18).

Meşkhanelerde müzik eğitimi verebilmek için üstat olmak, yani meşkhanede asgari 14 yıllık bir eğitimden geçmek gerekiyordu(Somakcı, 2017:174).

Saray'ın Harem'inde bu eğitimler öylesine önemliydi ki cariyeler ancak şarkı söyleme, enstrüman çalma, örgü örme, masal anlatma gibi alanlarda yeteneklerini

[4] Aslen Polonyalı olan Ali Ufkî'nin asıl adı Albert Bobowski'dir. Venedik Osmanlı arasındaki savaşta (1645) esir olarak alınmış, bir süre sonra azat edildiği kaynaklarda belirtilmiştir. Ancak esir düşme ve hürriyete kavuşma arasında geçen süre konusunda çeşitli bilgiler mevcuttur. Enderun'da gördüğü eğitim boyunca çok gayretli bir öğrenci olarak kendisini her alanda geliştirdiği ve santur çaldığı bilinmektedir. 17 dil bildiği ve Divan-ı Hümayun'da tercümanlık yaptığı, çeşitli şiirler yazdığı, Kitab-ı Mukaddes'i tercüme ettiği ve özellikle müziğe dair yazınsal alanda büyük katkılarının olduğu bilinmektedir(islamansiklopedisi.org.tr)

sergileyerek önce *şakird*, sonra *gedikli*, daha sonra da *usta* olduklarında padişahın beğenisine sunulma hakkı kazanırlardı(Kaygısız, 2000:150).

Müzik eğitiminin olduğu yerde elbette ki enstrümanların da olması gerekliydi. Bilindiği kadarıyla 19. yy'da Saray'da bir saz atölyesi açılmış ve dönemin ünlü ustaları Saray'a enstrüman yapımı için çalışmıştır(Uzunçarşılı, 1977:161'den aktaran Alaskan, 2013:177). Saray'da eğitim gören kadınların başlıca çaldığı enstrüman çeng olmak üzere çalpara, rebab, ud, ıklığ, ney, santur, kanun, tanbur, çöğür, defdir. Cariyeler eğitim gördükleri hocaların evlerine gidip uzun süre eğitim görebiliyor, bu sürede hem hocaya ders ücreti ödeniyor hem de cariyenin o süreçteki yeme ve içme masrafları Saray tarafından karşılanıyordu. O dönemlerde çalgıların kadın çalgısı erkek çalgısı olarak ayrılmasına karşın kadınlar ince saz sınıfındaki hemen her sazı çalmaktaydı. Hatta o kadar hızlı bir şekilde müzik alanında yakından takip edilirdi ki 1779 yılına ait bir belgeden öğrenildiği üzere Kemanî Çavuş Ahmed Efendi tarafından Saray'a, Harem için sinekeman satın alınmıştır(Aksoy, 2008:66).

1.2.4. Mızıka-i Hümayun

II. Mahmut döneminde Mehterhane, Yeniçeri Ocağı ile beraber kapatılmıştır ancak eski dönemlerden beri ordu müziğinin bir hükümdarlık işareti sayılmaktadır. Osmanlı devletinin Türk ordu geleneğine uygun şekilde bir de askeri bando takımına ihtiyacı vardır. Bu sebeple yeni kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye ismindeki yeni orduya bir de yeni bir ordu müziği bandosu olarak Mızıka-i Hümayun 1826 yılında kurulmuştur (Özgiray, 1995:280). Mehterhane'nin kaldırılmasındaki önemli gerekçenin ise *"yeni askerî eğitim düzeniyle mehter musikisinin ritmi arasmdaki "uyumsuzluk" olduğu söylenir"*(Aksoy, 1985:1213). Bu yeni ordunun kuruluş sürecinde Batılılaşma hareketi ordunun müziğine de etki etmiş, ordu müziğinde yenilik sağlamak adına da Avrupa'dan hocalar getirtilmiştir.

İlk önce Fransa'dan Monsieur Manguel getirtilmiş, fakat ondan verim alınamadığından Sardunya Hükümeti ile yazışmalar sonucu, 1828 yılında İtalyan Guiseppe Donizetti (1797-1848) orduya müzik eğitimi vermek üzere görevlendirilmiştir (Özden, 2015:115). Donizetti'ye, ordunun müzik eğitiminin dışında Üsküdar'daki Muzika Mektebinin de yönetme görevi de verilmiştir (Özgiray,

1995:281). Daha sonra yaptığı hizmetlerden ötürü kendisine Paşa ünvanı verilerek general ilan edilmiştir (Kaya, 2012:101).

Öncelikle Donizetti Paşa, Hamparsum notasını öğrenmiş ve bunun Batı nota sistemi karşılıklarına göre derleyerek bando takımı öğrencilerine öğretmiştir (Aksoy, 1985:1216). Donizetti Paşa orduya sadece teknik anlamda Batı müziği eğitimi vermekle kalmamış, kullanılan enstrümanlar üzerinde de bir yenilik gerçekleştirmiştir. Say'ın şu ifadesinden eğitimi verilen yeni müzik aletlerinin isimlerini öğrenmekteyiz: "*Flüt, piyano, armoni ve çalgılama (instrumentation) derslerini Donizetti vermiş, Avrupa'dan hem çalgı öğretmenleri, hem de çalgılar getirtmiştir*"(2000:510). Bir konservatuvar işlevi görev Mızıka-i Hümayun'da aynı zamanda hokkabaz ve kukla, fasıl heyeti, tiyatro ve opera, müezzinan da yer almaktaydı (Osmanzade, 2012:5). Sultan II. Mahmut için Donizetti Paşa tarafından bestelenen "*Mahmudiye Marşı*", Türk müziğinde çokseslilliğin başlangıcı kabul edilir Ayrıca o dönemde Avrupa nota yazısı olarak bilinen ancak artık uluslararası olan nota yazımı da o tarihlerde Türk müzik kültürüne girmiş bulunmaktaydı. Cülusa çıktığı zaman da Sultan Abdülmecid için "*Mecidiye Marşı*"nı besteleyen Donizetti Paşa'nın (Koçu, 1968:4704) 28 yıllık hizmeti sonrası ölümünün ardından öğrencisi Necip Ahmet Paşa, (?-1883) Mızıka-i Hümayın'un başına geçmiştir. Necip Ahmet Paşa'nın, Sultan II. Abdülhamit'in tahta çıkışında bestelediği "*Hamidiye Marşı*" ise bir Türk tarafından yazılan ilk *cülusiye* marşıdır. Necip Ahmet Paşanın ardından ise yine İtalyan olan Callisto Guatelli, (1819-1899) Mızıka-i Hümayun'un başında görevlendirilmiştir (Uçan, 2000:51).

İlk zamanlar daha çok İtalyan hocaların kurumun başında olması sebebiyle dilimizde bugün dahi birçok müzik terimi İtalyanca haliyle dilimizde yer aldı. (Aksoy, 1985:1219). Paşa ünvanı ile onurlandırılan Guatelli, öğrencileri milli marşlar yazmaya teşvik etmiştir. Mızıka-i Hümayun'a bir konservatuvar niteliği kazandıran başka bir özelliği ise Guatelli Paşa döneminde o dönemin Türk musiki sanatçılarına eğitime katılım ve devam zorunluluğu getirilmiş olmasıdır (Kaya, 2012b:1455).

Mızıka-i Hümayun'un kurulu ile beraber yaşanan kültür değişimi sürecinde müzik alanında yeni arayışlar başlamıştır. İlk defa çok sesli müzik eğitimi bu kurumda yapılmış, geleneksel müzik Batı tarzına göre yeniden uyumlanmaya

çalışılmıştır (Kaya, 2012:1456). Halka çoksesli müziğin sevdirilmesinde Mızıka-i Hümayun'un yaptığı işlerin oldukça büyük etkisi vardır.

II. Meşrutiyet dönemine kadar büyük oranda meşk usulü ile eğitim devam etse de daha sonra sistemli ve kurallı bir eğitim uygulanmıştır. Saffet (Atabinen) Bey'in şeflik görevine getirilmesinden sonra öğrenci kabulünün ve terfilerin nasıl olacağına dair kesin kurallar belirlenmiştir. *Musiki tanzimatımız* olarak nitelendirilen bu orkestrada ayrıca mevcut enstrümanını disiplinli bir şekilde ilerleten öğrencilere piyano, keman, armoni, bona, müzik imlası gibi başka dersler de verilmiştir (Aksoy, 1985:1214-1215).

Mızıka-i Hümayun'a dair bir diğer önemli gelişme ise 1908 yılında Avrupalı hocaların yerlerine Türk hocaların atanmış olmasıdır. Ayrıca I. Dünya Savaşı döneminde bile Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde büyük konserler verilmiştir. O dönemde Zeki Üngör'ün başında olduğu orkestra, 60 kişilik bir ekiple Beethoven'dan parçalar çalarak birçok kraliyet ailesinden çok mühim nişaneler elde etmiştir (Kaya, 2012b:1458). Saffet (Atabinen) döneminde ise Mızıka-i Hümayun dünyaca ünlü Batılı bestekârlardan çeşitli eserleri icra etmişlerdir. Örneğin; Beethoven'ın Yedinci Senfoni, Mendelssohn'un keman konçertosu, Haydn'den Ordu Senfonisi ve Berlioz'dan Fantastik Senfoni (Öztürk, 2008:4).

Günümüzde hala Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak varlığını sürdüren Mızıka-i Hümayun Türk müziğinin Batılılaşması için önemli dönüm noktalarından birisidir.

2. CUMHURİYET DÖNEMİ MODERNLEŞME ANLAYIŞI VE MÜZİK ÇALIŞMALARI

2.1. Atatürk ve Müzik

Atatürk'ün müzik eğitimine ve halkın müzik kültürüne yönelik adımlara oldukça önem verdiği bilinmekle beraber Klasik Türk musikisine karşı tutumu ve alaturka müziğin radyolardan kaldırılmasını gerçekten isteyip istemediği tartışmalı konulardır. Bu bağlamda, tezimizin Atatürk'ün müziğe dair fikirleri hususunda onun sözlerini ve yaptıklarını incelerken kendisinin Osmanlı kültürü içerisinde yetişmiş bir

subay kimliğini de Cumhuriyetin kurucusu olan öncü bir siyaset adamı kimliğini de bir arada ele alarakgenel bir bakış açısı ile incelenmeye çalışılacaktır.

Tezimizin bu bölümüne kadar Osmanlı döneminde müzik alanında ilk Batılılaşma ile incelediğimiz süreci Cumhuriyet dönemine geçmeden evvel, Cumhuriyet inkılaplarının şekillenmesinde Atatürk'ün etkilerini ele alarak devam ettirmeyi uygun bulduk. Çoksesli müziğe geçiş, halk müziği araştırmaları, Batı müziği tarzında eğitim veren okullar bu konudan sonra ele alındığı taktirde daha verimli olacağı ve sebep-sonuç ilişkisinin doğru biçimde kurulacağı düşünülmektedir. Cumhuriyet müziğinin inkılaplarla şekillendirilişi sürecine doğru bakabilmek için Osmanlı'dan itibaren izlediği seyir ve Cumhuriyet'in mimarı Atatürk'ün müziğe ve müzik kültürüne bakışı bilinmelidir. Aksi halde bu süreç kültürün yitimi, Batı özentiliği, şekilcilik ve tamamen tepeden inmecilik şeklinde algılamaya ve algılatılmaya da oldukça müsaittir. Hâlbuki Atatürk'ün müziğe dair fikirleri de oldukça berraktır. Görüşlerini çok açık bir içimde dile getirdiği Sarayburnu (1928) ve Kamutay (1934) açılış konuşmaları en sağlam referanslardandır (Aksoy, 2008:171).

Atatürk döneminde yapılan tüm inkılaplar, Osmanlı'nın kendisini Batıdaki gelişmelere kapadığı yüz yılları kapatmak istercesine kökten ve ilericiydi. Osmanlı Batılılaşmasının İstanbul ve Balkanlar sınırlarında kalmasının aksine Atatürk inkılapları Anadolu'nun en uç köylerine kadar götürülmüştür. İnkılaplar her alanda devlet organlarını ve halkı çağdaş konuma ulaştırmak için tasarlanmış bir dizi plandan oluşmuştur. Atatürk'ün Anadolu'da yaşayan halka verdiği değer ile orantılı olarak aslında bu inkılapları çok istediği söylenebilir. Zira birçok yerde de belirttiği gibi mevcut yaşantıyı Türk halkına layık görmüyor, onu ve kültürünü evrensel düzlemde hak ettiği konuma getirmek istiyordu. Müzik kültürünün Osmanlı döneminde saray ve halk arasında bu kadar ayrı olması, halk müziğinin önemsenmeyip geliştirilmemiş olması sebebiyle de yapılan müzik inkılapları iki koldan ilerlemiştir:

1. Müzik kültürünü evrensel niteliklerde, şehirden köye tüm ülkede gelişkin ve yakın düzeylerde kurmak.
2. Türk halkının kendi müziğini Batı tekniği ile besleyip modernize etmek, sistematik bir derleme ve eğitim çalışmasına tabi tutmak.

Türk Musiki İnkılabı süresince yapılan müzik inkılaplarında ise Uçan'a göre 9 temel ölçüt kullanılmıştır. İnkılapların müziği modernize etmedeki başarısının bu ölçütleri ne kadar rehber alınıp ne kadar onlar üzerine temellendirildiği ve onlara uyulduğuna bağlı olduğu söylenmektedir. Bu dokuz ölçüt ise şunlardır:

1. *"Temelde yaşamsallık: Müzikte bireysel, toplumsal, ulusal ve uluslararası yaşamın esas alınması*
2. *Özde ulusallık: Ulusal müziğimizin ulusal öz yapıya uygun olması*
3. *Biçimde anlaşılırlık: Ulusal müziğimizin herkesçe anlaşılır olması*
4. *Kapsamda özgürlük: Müziksel kapsamın özgürce belirlenmesi ve oluşturulması*
5. *Anlatımda özgünlük: Müziksel anlatımda başkalarına öykünülmemesi, özgün olunması*
6. *Yöntemde çağdaşlık: Ulusal müziğimizin çağımızda geçerli genel son müzik kurallarıyla işlenmesi*
7. *Teknikte çağcıllık: Ulusal müziğimizin modern teknikle yükseltilmesi ve geliştirilmesi*
8. *Nitelikte evrensellik: Ulusal müziğimizin evrensel müzikte yer alabilen bir nitelik taşıması*
9. *Yaşayışta bütünsellik: Bireysel, toplumsal ve ulusal yaşamda müziğin sadece belli bir türünün değil, tüm ana türlerinin yer alması."* (2009:108).

Atatürk'e göre *"Bir milleti yaşatmak için bir takım temeller lazımdır ve bilirsiniz ki, bu temellerin en mühimlerinden biri sanattır. Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumda tam bir hayatı olamaz. Böyle bir millet bir ayağı topal, bir kolu çolak, sanat bir kimse gibidir. Sanatsız yaşayan bir milletin can damarlarından biri kopmuş demektir"*(Göçkün, 2006'dan aktaran Yıldırım, 2017:234). Bu sözü ile toplumun sanatla beslendiği, sanatsal faaliyetlerin onu hayatta tuttuğu, toplum yapılanmasındaki dinamizmi sürdürmek için sanatsal üretimin bir gereklilik olduğunu vurgulamıştır. Tarih bilgisi oldukça iyi olan Atatürk'ün bu sözü Avrupa kültürünün gelişim sürecinde Rönesans devrindeki bilimsel gelişmelere eşlik eden sanatsal gelişmeleri göz önünde bulundurarak söylediği düşünülebilmektedir. Tarihsel bağlamda bir ulusun medeniyetteki konumu iki şeyden tahlil edilebilmektedir: Teknik ilerleme ve sanat yapıtları. Eski çağlardan günümüze kadar

bu piramitlerin görkemli mimarisi, ister Roma Colloseum'u olsun, ister Girit Antikythera düzeneği olsun teknik özellikler kadar eşsiz mozaikler, freskolar, heykeller, kumaş dokuma desenleri, tiyatro eserleri, masallar da bizleri etkilemektedir. Bu bağlamda bir ulusun gelişimi için teknik ilerleme elbette ki önemlidir ancak onu bir medeniyet vasfına eriştirecek olan ise güçlü üsluba sahip sanatsal yapıtlardır. Kültürel gelişime eşlik ederken sesi en çok duyulan sanat kolu ise kuşkusuz ki müziktir. Bu konuda Atatürk, neden müziğin en önce ele alınması gerektiğine dair fikirlerini 1 Kasım 1934'teki şu sözleri ile açıklamıştır:

> *"Arkadaşlar! Güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi biliyorum. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır, bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusun ince duygularını düşüncelerini anlatan, yüksek deyişlerini, söyleyişlerini toplamak, onları genel musiki kurallarına göre işlemek gerekir, ancak Türk ulusal musikisi böyle yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince önem vermesini, kamunun ona yardımcı olmasını dilerim"*(Ataman, 1991:4).

Buradaki sözlerden de anlaşılmaktadır ki Atatürk, halkın inkılapları sevip benimsemesinin bir ölçüsü olarak müzikteki inkılapları sevip benimsemesi, eserlerinin yeni müzik biçimine göre icra edilmesini görmüştür.

Atatürk'ün, Klasik Türk müziğini de sevdiği ve dinlediği anılarında bahsedilmektedir. Bu konuda aktarılan anısına göre Atatürk, Cumhurbaşkanı olduğu zamandan sonra konsere gitmek yerine dinlemek istediği sanatçıları köşke davet etmeyi tercih etmiştir. Ancak Klasik Türk müziği sanatçısı Melek Erdik'in Ankara'da bir konser vermesini kendisi istemiş, hatta konser programını kendisi hazırlamış ve konser sonrasında Melek Hanım'a çiçek hediye etmiştir. Bu davranışının, Klasik Türk müziğini de yok saymadığının bir göstergesi olduğu düşünülebilmektedir (Ataman, 1991:72). Ancak Atatürk'ün özellikle 1934'te mecliste yaptığı konuşmanın yanlış anlaşılarak hemen ertesinde Burhan Asaf Belge

ve Vedat Nedim Tör tarafından radyolardan Klasik Türk müziği kaldırılmıştır. (Gökçeli, 2014:33)

Müzikle ilgili olarak ise Atatürk "*Yaşam müziktir. Müzikle ilgili olmayan yaratıklar insan değildirler. Eğer söz konusu olan insan yaşamı işse müzik kesinlikle vardır. Müziksiz insan yaşamı zaten var olamaz. Müzik yaşamın neşesi, ruhu, sevinci ve her şeyidir.*" demiştir(Uçan, 2009). Sözlerinden hareketle Atatürk'ün müzik için hayatın ayrılmaz bir parçası olduğu düşünülebilir. Bu sebeple ki Türk inkılaplarında sanatsal alanda müziğe neden bu kadar ayrı bir yer vermiş olduğunu anlamak mümkündür.

Atatürk müzik alanında yapılan inkılaplarda bunun Türk kültürüne dayanması gerekliliğini oldukça önemsemiştir. "*Kültür, oluştuğu, yapıldığı, geliştiği yerin özelliklerine bağlıdır. Bu yer ulusun öz yapısıdır*"(Uçan, 1996:25) sözü ile bize kültürel alanda yapılan inkılapların özün üzerine inşa edilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu sebepledir ki Batı tekniğinde ve çoksesli müziğin eğitimi için olduğu kadar halk müziği derleme ve notalama çalışmalarına da vurgu yapmıştır. Ayrıca Atatürk, müziğin bir kültürel aktarım aracı olarak, Cumhuriyet insanının çocuklarını, yeni nesillerini, yetiştirmekteki bir aracı olarak da görmekte olduğunu şu sözlerle belirtmiştir:

> "*Ey ulus! 600 yıllık çarşafa bürünmüş 5000 yıllık açık alınlı Türk kadını! O beş bin yıllık gelenekleri bugünkü subayların komutası altına verdiğin evlatlarına (çocuklarına) beşiklerinde iken şarkılarla/ninnilerle anlattın mı? Bu şarkılarla(ninnilerle) onlarda bir karakter yarattın mı?*"(Uçan, 2009:113).

Atatürk herhangi bir enstrüman çalmamıştır ancak müziğe ilgisi ve doğal bir yeteneği vardır. İlkokul zamanlarında aldığı dini müzik ve Klasik Türk müziği içerikli dersler ile genel içerikli bir müzik dersi, daha sonra askeri sultani ve rüştiyede ise yine Klasik Türk müziği içerikli bir müzik dersi dışında bu manada örgün bir eğitim almamıştır. Osmanlı kültüründe yetişmiş bir birey olarak Klasik Türk müziğini de sevmekte ve dinlemektedir. Atatürk Sofya'da 1913 yılında gittiği operadan çok etkilenmiştir. İlk defa opera ile karşılaşan Atatürk'ün o dönemde kendi ülkesinde neden böyle bir sanat faaliyeti olmadığı, görkemli opera binaları olmadığı

fikriyle uykusunun kaçtığı ve şunları arkadaşı Şakir (Zümre) Bey' söylediği bildirilmektedir:

> *"Şimdi Balkan Savaşı'nda neden yenildiğimizi anlıyorum. Biz bu adamları çoban sanırdık, Hâlbuki operaları bile var. Artist, müzisyen, dekoratör ve teknik elemanlarını bile yetiştirmişler. Bizimse opera binamız bile yok. Acaba bizim ülkemizin de bu seviyeye çıkacağı gün gelecek mi?"*(Akgün, 1982:1).

Uçan'ın aktardığına göre Atatürk rast, hicaz, uşşak, hüzzam gibi makamlarda kendi sesini kullanarak taksim yapmaktadır. Ayrıca zeybek oynamayı çok sevmekle beraber vals de yapar ve opera dinlerdi (1996:94). Türk inkılabının şekillenmesinde ise Atatürk'ün yüzü Batıya dönük ve kendi kültürünü seven kişiliğinin büyük etkisi vardır.

Atatürk, Ziya Gökalp'in (1876-1924) dışında Batılı düşünürlerden Montesquieu'den (1689-1755) de etkilenmiş olabileceğini düşünebiliriz. Şu sözleri, bu fikir temelinin bir işareti gibidir: *"Bir milletin musiki zevki nazar- itibara alınmadıkça onun yükseltilmesine imkân olmadığını Montesquieu'den okumuştum. Bu çok doğrudur ve işte bundan dolay bu sanatın geliştirilmesine kendimi bağlı sayıyorum"* (Sun, 1996'dan aktaran Kaya, 2011:117). Sanat dalları içerisinde müziğin kendisi için önemine değinen Atatürk, bu sebepledir ki müzik alanında yapılan inkılaplara ayrı bir ihtimam göstermiştir. Sözlerinden ve anılarından anladığımız üzere Klasik Türk müziğinin varlığını inkar etmez, ancak artık onun uygun olmadığını düşünmektedir. Bu sebeple Cumhuriyetin iktisadi, medeni ve eğitimsel alandaki inkılaplarına köklü müzik inkılapları da eşlik etmiş dersek çok da yanılmış olmayız.

Atatürk'ün inkılaplar sürecinde Batı tekniğini ele alması kültürün/müziğin elden gidiyor olması şeklinde lanse de edilmiştir. Ancak Prof. Dr. Niyazi Berkes'ten aktarılan bu konuda *"Osmanlı Batı'yı Araplardan öğrendiği üzere kafir ve Bizans'tan kendisine kalan miras sonucu frenk görürken, Atatürk ve Cumhuriyeti onu bir düşman değil de, tarihe katılıp yön vermek isteyenlerin sırt çeviremeyecekleri bir uygarlık olarak"* düşünüldüğüdür (aktaran Aksoy, 1998:84).

Atatürk'ün Batı tarzı çoksesli müzikte ve Türk halk müziği kaynaklarına yönelmedeki ısrarının birçok sebebi vardır. Öncelikle Batı, teksesli müzikten çoksesli müziğe geçişte bir çok gelişmeyi izleyerek bu hale gelmiştir. Doğal olarak çağdaş ve evrensel müzik o dönemde Batı müziğidir. Yüzlerce yıllık bir zaman içerisinde Avrupa, siyasal gelişmelere bağlı olarak müziğini de geliştirmiş, nota yazımında ilerlemiş, müziğin icrası konusunda bir düzeni oturtmuş ve eğitim faaliyetlerini buna göre düzenlemiştir. Dünyadaki çağdaş müzik literatüründe Türk müziğinin yerini alması için kendi eserlerini bu çağdaş teknikle icra etmesi gereklidir. Avrupa ile de kültürel bir bağ kurmak için onlara kendi müziğimizi onların tekniği ile dinletmek, aynı dili konuşmak gibidir. Başka bir deyişle, onlarla aynı dili konuşurken kendimizi anlatmak için Batı müziği tekniği ile Türk halk müziği eserlerinin icra edildiği bu bağlamda yapılabilecek bir yorumdur. Atatürk'ün bu konudaki fikirleri ise Kemal Turan Ünal'ın anılarında şöyle bahsedilmektedir:

> *"İnsanlık ileri musiki tekniğine kavuşuncaya kadar tabiat ve ruh hadiselerini asırlarca tek sesle ifadeye çalıştı. Yukarıda dediğimiz gibi, ancak 13üncü asırdan sonra esasen çok sesli olan tabiatla beşeri his ve heyecanlar, gene çok sesli bir musikinin ahengi içine girdi. Bu mütekamil ifade tarzına geçilirken tek sesli musiki bir yana atılmadı. Tarihin mirası olan sesler, yeni bünyede asil birer malzeme olarak kullanıldı. Musikisini son asır içinde modernleştiren memleketlerde de, tek sesli musiki bu vazifeyi görmüştür. Eski musikimiz henüz tek ses safhasındadır, yani garp tekniğinden yedi asır mahrum kalmıştır. Türk tarihinin son asırlardaki kara bahtı, birçok milli faaliyetler gibi, musikiyi de ileri gitmekten yüzlerce yıl alıkoymuştur"* (Yarman, 2010:27).

Yazısının son iki cümlesinden de anlaşılacağı üzere, Atatürk'ün teksesli Klasik Türk müziği yerine çoksesli yeni Cumhuriyet müziğinin geliştirilmesini istemesindeki temel sebep geçmişin izlerini silmek gibi basit bir mesele değildir. Osmanlıdan kalan hemen her kurumda olduğu gibi yüzyıllardır gelişmeleri takip edememiş olmalarıdır. Müziği tamamen Batılılaştırmak değil, Batı tekniğini öğrenerek çağdaşlaştırmak esas odaktır. Atatürk, daima ileriye bakan ve ideallerinden vazgeçmeyen bir siyasi lider olarak burada da çizgisini aslında açıkça ortaya koymuştur.

Diğer bir sebebi ise eskinin teksesli müziğinin yönetim gibi "tek" sesli olması, çoksesli müziğin ise metaforik açıdan düşünecek olursak eğer demokraside olduğu gibi birçok sesi bir uyum içerisinde barındırmasıdır. Çoksesli müzik sadece enstrüman ve nota kullanımı açısından teknik anlamda bir değişimi ifade etmemektedir. Metaforik anlamının ötesinde bakılırsa da çoksesli bir müzik bilişsel işlevler açısından birden fazla farklı sesi aynı anda duyabilme becerisini gerektirdiğinden üst bir bilişsel işlevi ortaya koyabilmektedir (Yüksel, 2009:153). Bu açıdan düşünüldüğünde artık seçme ve seçilme hakkını almış olan Türk halkının artık kendi kültürüne yabancı teksesli bir müziği dinlemesi değil, kendi ezgilerinin olduğu çoksesli bir müziği dinlemesi elbette ki daha makul gözükmektedir. Eğitim seviyesinin artması ve kültürel yapılanmanın ilerlemesi ile –Avrupa'dan da gördüğümüz üzere- çoksesli müziğe geçiş doğal bir süreçtir. Sadece yapılan inkılaplar ile bu süreç hızlandırılmak istenmiştir.

Müzikteki Batı tarzı çokseslilige geçişin teknik yönünün dışında temaların değişmesi de oldukça önemsenmiştir. Klasik Türk müziğinin aşk, ayrılık, ölüm, kavuşamama, dünyevi zevkler gibi konuları halkta aynı yankıyı bulmamaktadır. Cumhuriyet insanından beklenen davranış örüntülerine ise uyumsuz bir bakış açısı içermektedir. Atatürk de Klasik Türk müziğinin ağır duygu durum içeren temalarını Türk kültürüne uygun görmemektedir. Cumhuriyet'in dinamik, yenilikçi, ileriye dönük karakteri ile uyuşmayan bir müzik anlayışı Klasik Türk müziğinde mevcuttur. Atatürk'ten aktarıldığı üzere:

> *"Geleneksel müzikler buna yanıt vermekten uzaktı. Divan müziği; ruhsuz, devrimleri ifade etmekten uzak ve halk tarafından dinlenmemiş ve dinlenmeyecek, daha da ötesi, yüz ağartıcı olmaktan uzak bir müzikti. Halk müziğine gelince; bizim gerçek müziğimiz olmasına karşın, ham ve ilkeldi. Onlardan yararlanılabilir, evrensel değerde işletilebilirdi. Ama her hâlükârda istenen müziğin, bütünüyle yeni ve devrimci özellikleri taşıması gerekmekteydi"* (Kaygısız, 2000:275).

Bu bakımdan düşünüş ve söyleyiş ilişkisi üzerinden ele alındığında, bir halkın söylediği sözler ve şarkıların onun nasıl düşündüğü ve hayata baktığı ile ilgili kültürel ipuçları alınabileceği düşünülebilir. Klasik Türk müziğinin aksine halk müziğine bakıldığında ise oldukça ağıtlar ve sevda türküleri kadar oldukça coşkulu

ezgiler ve yiğitlik destanları da göze çarpar. Oldukça zengin içeriği olan bu müzik türü Atatürk için Türk halkının gerçek kimliğini yansıtmaktadır. Ancak görüldüğü üzere yüz yıllardır formal eğitim olmadan ihmal edilen halk müziği işlenip değerlendirilmeyi bekleyen bir cevher gibidir.

Türk Musiki İnkılaplarında ise Osmanlı'dan farklı olarak hem eğitim hem icraat boyutu ile müzik halk ile paylaşılır haldeydi. Bunun en temel örneklerini ileride bahsedeceğimiz köy enstitüleri, radyolar ve halkevleri konularında göreceğiz. Halka açık konserlerin canlı veya yayınla sunulduğu bu araçlar ile Osmanlı'da İstanbul ve Saray ile sınırlanan müzik kültürünün aksine tüm ülkeye müzik bilgisi ve estetik zevkin yaygınlaştırılması çabası mevcuttur. Yine Atatürk'ün diğer bir sözünden hareketle bu konu anlaşılmaktadır:

> *"Aydın sınıfla halkın zihniyet ve hedefi arasında doğal bir uyum olması gerekir. Yani aydın sınıfın halka telkin edeceği ülküler, halkın ruh ve vicdanından alınmış olmalıdır. Aydınlarımız içinde çok iyi düşünenler vardır. Fakat, genellikle şu hatamız vardır ki, araştırmalarımıza temel olarak çoğunlukla kendi ülkemizi, kendi tarihimizi, kendi geleneklerimizi ve ihtiyaçlarımızı almalıyız. Aydınlarımız belki bütün dünyayı tanır, bütün diğer milletleri tanır, fakat kendimizi bilmeyiz..."*(Kaygısız, 2000:276)

Atatürk, Osmanlı kültürü içerisinde yetişmiş bir birey olarak elbette ki Klasik Türk müziği de dinlemekte ve sevmektedir. Fakat Cumhuriyet inkılapları adına ileriye dönük şekilde baktığı müzik türü Batı müziği temelli Türk müziğidir. Bu konuda 8 Ağustos 1928'de Sarayburnu'nda bir konsere katılmıştır. Konserde Mısırlı Müniret-ül Mehdiye ve saz ekibi ile beraber bir orkestra ve bir de çoğu amatörlerden oluşmuş bir Türk musiki ekibi çıkmıştır. Konserde orkestra önce *Toska operasından* aryalar çalmış, daha sonra Müniret-ül Mehdiye Hanım ise Atatürk'ün Şam'da kaldığı zaman dinlediği ve hoşlandığı Arap müziğine ait şarkılardan söylemiştir. Hatta Atatürk için onun adının geçtiği bir de Arapça methiye söylemiştir (Ataman, 1991). Ancak konserde Türk musikisi ekibinin kötü performansı sonrasında şu sözleri, Atatürk'ün müziğin değişimi konusundaki fikirlerini açıklamaktadır:

> *"Bu gece burada bir tesadüf eseri olarak Şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim. Bilhassa sahneyi birinci olarak tezyin eden Müniretül Mehdiye Hanım sanatkarlığında muvaffak oldu. Fakat benim Türk hissiyatım*

üzerinde artık bir musiki, bu basit musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi 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 oynuyor ve şen şatırdırlar, tabiatın icabatını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk fıtraten şen, şatırdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir. Kusurlu hareketlerin acı, felaketli neticeleri vardır. Bunun fariki olmamak kabahatti. İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir; artık müsterihtir, fıtratında olduğu gibi artık Türk şendir. Çünkü ona ilişmenin hatarnak olduğunu tekrar ispat istemez, kanaatindedir. Bu kanaat aynı zamanda temennidir" (Duman, 2017:127-128).

Bu konuşmadan anladığımız üzere esasen Atatürk, Klasik Türk müziğinin Hellen, Arap ve Fars müziklerinden mürekkep bir kültür olarak mizaç bakımından Türk kültürüne uymadığını düşünmektedir. Aynı şekilde yeni kurulan Cumhuriyet'in insanlarının ise acı ve gam ile uyuşmuş değil, umut ve güçle ayağa kalkmış olmasını istediği için musikinin de bu minvalde şekillenmesini istemektedir.

Atatürk'ün tüm bu müziğin çoksesli ve Batı tekniği ile işlenmesi ısrarına rağmen hiçbir zaman kendisi Klasik Türk müziği dinleyicisi olarak yasaklanmasını da istememiştir. Bu konuda Ataman, Vasfi Rıza Zobu'nun şu anısından şu sözleri aktarmıştır:

> "*Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Ben demek istedim ki; bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini Avrupalı'ya dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmiyle, onların sazları, onların orkestraları ile çaresi ne ise. Biz de Türk mûsikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan mûsikisini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum.*" (Ataman, 1991: 20).

Atatürk'ün istediği halkın artık ah'lar içerisindeki klasik müzikle kendini koy vermişliğinin ve umutsuzluğunun değil yeni işlenen Cumhuriyet müziği ile canlılık ve umudunun meydana gelmesidir. Yine Ataman'ın aktardığına göre Atatürk bir gün

"Manastırın Ortasında Var Bir Havuz" türküsünü ister. Bunu "*İmam verir talkını, kendi yutar salkımı. Sen radyodan alaturkayı kaldırdın, kendinde çaldırma bakalım.*" şeklinde eleştiren arkadaşı Nuri Conker'e ise şu cevabı verir:

> "*Şimdi biz burada rakı içiyoruz diye, devletin her köyde meyhane açması caiz mi? Biz fena yetiştirilme ve ihtimaller neticesinde buna alışmışız, kendimizi kurtaramayabiliriz, fakat gelecek nesillere, kendi fena itiyadlarımızı aşılamaya hakkımız yok. Nasıl, farzıma hal halk alışmıştır diye esrar tekkeleri açmazsak, devlet radyolarında da inleyen nağmeler yayamayız*" (1991:21)

Ayrıca Atatürk'ün 11 sene hizmetinde olan Cemal Granda'nın, Yunus Nadi ile ilgili aktardığı bir anıya göre: Yunus Nadi, Atatürk'e "*Paşam, ne olur Alaturka şarkılardan bizi mahrum bırakmasınlar. Zevkimize, duygularımıza el atıldığı için çok üzülüyor ve inciniyoruz.*" der. Atatürk ise cevaben şunu söyler: "*Alaturka şarkılardan ben de hoşlanıyorum. Fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir. Ancak milli türkülere yer verilmelidir*" (Oransay, 1984'ten aktaran Yarman, 2010:15). Bu sözlerden hareketle düşünülebilir ki, Atatürk açıkça alaturka müziği de sevdiğini ifade etmiştir. Fakat bunların icra zamanlarının sona erdiğini, yeni Cumhuriyet kültürü için yeni bir müzik ihtiyacının olduğunu bir kez daha vurgulamaktadır. Atatürk'ü ele alırken onun alaturka müzikler ile geçen gençliğini anlamak, bu anılara ve alaturka müziği sevmesine rağmen ise Batı müziğine yönelik değişimi kendisinin de istemesini idrak etmek, onun bu inkılapları yaparken ve ayak uydurulmasını beklerken ne kadar samimi ve içten olduğunun da fark edilmesini sağlayacaktır. Atatürk, halktan sadece kendisinin getirdiği bir değişikliğe ayak uydurmasını istememiş, kendisi de bu değişim sürecine katılmıştır. Bu bölümün başında belirttiğimiz üzere, Bulgaristan'da dinlediği opera üzerine çağdaş müzikle ilişkili şekillenen fikirleri çeşitli düşünürlerin eserlerini okumasıyla yoğrulmuştur. Bu sürece gözlemlerini de katan Atatürk, Cumhuriyet inkılapları sürecinde kendisini de aslında o değişim sürecine sokmuştur diyebiliriz. Bu bağlamda, karşımıza yasakçı ve kendi beğenisini dayatan bir lider değil; kendisinin de içinde olduğu artık çağa ayak uyduramayan kültür öğelerini kendi değişim süreci ile beraber dönüştüren bir önder karşımıza çıkmaktadır.

Atatürk'ün Anadolu ve Balkanlardaki Türk müziğine verdiği değeri şu sözlerinden anlamaktayız:

Türk duyguları, sezişleri üzerindeki görüşüm şudur ki, artık doğu müziği, Türk'ün çok gelişmiş ruh ve duygularını doyurmaya yetmez(1928). Eski müziği, yeniden canlandırma işleminde ele alınan müzik parçaları, Türklerin herhangi bir inanç töreninde, şenlikte bütün maddesel ve duygusal yeteneklerini yüksek derecede kullanarak oynamalarına yarayan ezgilerdir. Bu türden olan müziği bugünün dans parçaları gibi saymakta yanlış yoktur(1938)" (Uçan, 2009:117)

"*Eski musikiyi garp musikisine üstün çıkarmak için çalışanlar bir ufak hakikati fark edemez görünürler. Bu hakikati kısaca ifade etmek lazım gelirse diyebiliriz ki bütün bu ihya ameliyesinde ele alınan musiki parçaları Türklerin herhangi bir ayinde, şenlikte bütün maddi ve hissi kabiliyetlerini yüksek derecede kullanarak oynamalarına yarayan nağmelerdir. Bu fasıldan olan musikiyi bugünün dans parçaları gibi saymakta hata yoktur. Ancak bugünkü Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir musiki murâd ediyoruz.*

Bugünkü Türkler musikiden diğer yüksek ve hassas cemiyetlerin beklediği hizmeti bekliyor.

İşte bu bakımdan klasik Osmanlı musikisini ihyaya çalışanların çok dikkatli bulunmaları icap eder.

Biz bir Türk bestesini dinlediğimiz zaman ondan geçmişin intibah bırakması lazım 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 maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur. Yeni şairlerimizden, ediplerimizden, musiki bilginlerimizden ve bilhassa ses sanatkârlarından istediğimiz ve aradığımız bunlardır" (Yarman, 2010:26).

Atatürk, yeni yapılandırılacak olan Cumhuriyet müziğinde beklediği duygu yüklü ve milli olmasıdır. Eski müziği yeniden canlandırma çalışması olarak aşağıda bahsettiği derleme çalışmaları hususunda ise bu parçaların Türk geleneklerinde kendine bir yankı bulmuş olan, Anadolu'nun coşkusunu taşıyan eserler olduğunu düşünmektedir. Bu derlenecek olan Anadolu ruhunu taşıyan parçalarda ise ruhen, modern müzik ile eşdeğer tutmaktadır. Bu sebeptendir ki aslında, yapılan inkılap çalışmaları ile Türk halk müziğinin Batı tekniği ile işlenmesindeki durum, Klasik Türk müziğini kıymetsiz görmekten değil, Türk halk müziğini oldukça kıymetli görmekten ve yüzyılların ötesinde bir şekilde her zaman Türk halkının ruhuna uygun bulunmasından kaynaklıdır.

Özetleyecek olursak, Atatürk'ün Türk Musiki İnkılaplarından bekledikleri Batıyı olduğu gibi kopyalamak ve kültürü ona adapte etmek değildir. Aksine Türk kültürünün kendi müziğini bir cevher gibi işlerken ileri ve modern çağa hâkim bir teknik olan Batının çoksesli müziğini kullanmaktır. Burada aynı şekilde evrensel mecraya taşınması amacıyla bu yeniliklerin yapıldığı, yani aslında devrimlerin merkezinde hedeflenenin Türk halk müziği olduğunu söylemek mümkündür.

2.2. Yeni Müzik Tarzının Benimsetilmesi Bağlamında Girişimler

Türk Musiki İnkılabında Uçan'a göre genel yöntem olarak çağdaşlaşma temelinde 6 ilke benimsenmiştir. Bunlar:

1. *Asıl temeli kendi içimizden bulup ortaya çıkarmayı ana çıkış noktası kabul eder,*
2. *Dünyanın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanmayı ilke edinir,*
3. *Başka bir kültürü aynen almayı veya öykünmeyi değil kendi içimizdeki asıl temele dayalı özgün birleşim oluşturmayı amaçlar,*
4. *Her çığırdı açılarak yükselmeyi ve evrensel müzikte yer alabilir bir ulusal müzik yaratmayı hedefler,*
5. *Ulusal gereç ve ögeleri toplayıp genel son müzik kurallarına göre işlemeyi bir yöntem olarak seçer,*
6. *Modern tekniği en geçerli teknik sayar* (2009:123).

Cumhuriyetin ilanı birçok alanda başlangıç olsa da müziğin Batılılaşması anlamında bir aşama olduğu söylenmektedir (Aksoy, 1998:82). Cumhuriyet döneminde yeni inşa edilen devletin oluşturmaya çalıştığı kültürde mevcut iki gayesi vardı: Çağdaşlık ve ulus devleti olmak. Bu hususta ise kültürel dönüşüme katkı sağlayacak en önemli adımlardan biri de müzik inkılabıdır. Müziğe oldukça önem veren Atatürk'ün "*Müziksiz hayat aslında var olamaz. Müzik, hayatın sevinci, ruhu, neşesi ve her şeyidir.*" sözü ile bu konuya değinmiştir. (Özdek, 2012:35). Darülelhan Mecmuası'nda İbrahim Alaeddin tarafından 1924 yılında yazılan "*Musiki ve Halk Terbiyesi*" isimli makalede toplumun eğitilmesi ve müzik kültürünün geliştirilmesinden bahsedilmiş, müzik ise milli bir konu olarak tartışılmıştır(Duman, 2017:124). Yaratılmak istenen ulusal kimlik temelinde Cumhuriyet insanı profilinin Osmanlı'da olduğu gibi sadece başkent ve çevresi ile sınırlı kalması değil, ülkenin her yerine yaygınlaştırılması istenmiştir. Bu sebeple dışarıya kapalı olan Mızıka-i Hümayun gibi kurumlar yerine toplumun her kesimine ulaşılabilecek yenilikler yapılmış, dönemin kitle iletişim araçları ile oluşturulmak istenen bu yeni müzik yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Modern Türk insanı oluşturulurken eğitimin çıktısı olarak beklenen profili Atatürk "*fikri hür, vicdanı hür, irfanı hür nesiller*"(Kavcar, 1980) şeklinde ifade etmiştir. Müziğin Batılılaşması anlamında atılan ilk adımlar temel bir nitelik olan çokseslilliğe geçiştir. Batı müziğinin çoksesli müziğe geçişi Rönesans sonrasında denk gelmektedir.

Bir kültür elbette ki kolay değişmeyecekti ancak halkı çoksesli müziğe alıştırmak için gerekli adımlar da atılmalıydı. Atatürk için Türk müziğinin Batılılaşması ve bunun halka yayılması, halkın kültür seviyesinin artması ve onlara daha nitelikli eserlerin sunulması anlamına gelmekteydi. Halka sunulacak olan eserlerde bu sebeple öz kültürden yararlanılmalı ancak daha yüksek bir zevk ürünü olacak şekilde onlara yeniden sunulmalıydı. Bu bakımdan Osmanlı'daki Klasik Türk müziği ürünlerinin Saray ve çevresinde olmasının aksine Cumhuriyet'te köyden kente tüm ülkeye yaygınlaştırma amacını taşıdığı söylenebilir. Atatürk'ün şu sözleri bize bu konuda ışık tutmaktadır:

> "*Halk böyle istiyor diye düşük seviyeli eserler vermek eğilimi vardır. Şu bir gerçektir ki, ne bol verilirse, halk onu benimsemeye mecbur tutuluyor demektir. Oysa ki, bu tutum halkın düşük seviyeli eserler istemesine yardım etmek demektir. Sanatkâr, halkın zevk seviyesini yükseltmek, üstün tutmakla*

yükümlü olan ve hiçbir zaman düşük seviyeli eser yapmak durumunda olmayan, bir bakıma eğitime önderlik yapacak kişiliğe sahip olacaktır. Bu bakımdandır ki, özellikle musiki eserleri yüksek bir zevk sansüründen geçmelidir. Burada halkın zevk standardını belirlemek, sanat anlatışını ve zevkini geliştirmek ve yükseltmek, gerçek sanatkara düşen önemli bir vazifedir"(Ataman,1991:7-8).

Osmanlı'dan büyük ve çok uluslu bir kültür mirası alan Cumhuriyet döneminin ilk yıllarda tam bir kargaşanın ortasına düştüğü söylenebilir. Zira bir kısım kurumlar Batı müziği ile uğraşırken bir kısmı hala Klasik Türk müziğinde diretmekte, Batı müziğinde ise eğitim istenilen düzeye gelmemiş haldeydi. Saray Bandosu Batı müziği üzerine çalışıp çoksesli müzik icra ederken Fasl-ı Atil topluluğu geleneksel Türk müziği üzerine çalışıyor, Fasl-ı Cedid ise Klasik Türk müziğini Batı müziğinin tekniği ile terkip etmeye çalışıyordu. Aynı süreçte ise longa, sirto, kanto gibi taverna ve eğlence müzikleri ile Batı sanatının operetleri çeşitli yerlerde sergilenmekteydi (Kaygısız, 2000:269). Bu açıdan bakıldığında kültürel anlamda toparlanma ve düzene ulaşabilme için çok ciddi inkılapların yapılması şarttı. Yapılacak inkılapların niteliğinin ise, ulus devlet politikası gereği, hem bu çok kültürlülük içerisinde geçmişte kadri bilinmemiş olan Türk halk müziğine gereken değeri verilmesi hem de çağdaş müzik eğitiminin ülkeye uygulanarak müzik anlayışının modernize edilmesi üzerine olması gerekliydi. Atatürk'ün bu inkılaplar sonrasında beklediği "*müzikte ulusal öz yapıyı koruyup geliştirerek çağdaşlaşma ve evrenselleşme*"dir. Bu sebeple Türk Musiki İnkılabının amacı Türk müziğini tamamen Batılı hale getirmek değil, mevcut koşullarda çağdaş ve evrensel müziğin Batı tekniğindeki ve tarzındaki müzik olması sebebiyle hem bu tarz klasik eserlerin ülkede icra edilmesini hem de Türk kültüründeki kendine has ürünlerin dünya literatüründe yerlerini almalarını sağlamaktır (Uçan, 1996:97). Atatürk bu konuda Türk Musiki İnkılabının nasıl olması gerektiğini aslında şu şekilde açıklamıştır:

"*Kendi edebiyatını ve musikisini yapan bir millet, eserlerinde, kendi duygularını, kendi heyecanını, kendi nağmelerini terennüm etmelidir. Etmez ve kendi imkânlarını kullanmazsa, dışarıdan, şuradan buradan getireceği ve alacağı malzeme ile toplumu ardından sürükleyemez. Şu bir gerçektir ki, bir milletin ayakta kalabilmesi, çağdaş seviyeye ulaşabilmesi, dünya milletleri*

arasında önemli yer tutabilmesi, ancak milli kültürüne bağlılığı ve sahip çıkması ile mümkündür"(Ataman, 1991:8).

Daha evvel de dediğimiz gibi Batılılaşma ve çağdaşlaşma sürecinde müzik bu kültürün bir yaygınlaştırma aracı olarak kullanılmıştır. Bundandır ki sadece Batı müziği yapan orkestralar, Batı müziğinin radyodan yayınlanması ile halis bir Cumhuriyet kültürünün oluşturulması düşünülemez. İnkılapların halka mal olması ve devam edebilmesi için eğitime entegre edilmesi ve sürdürülebilir şekilde planlanması bir ön koşuldur. Bu sebeplerden ötürü Batılılaşma ve çağdaşlaşma amacıyla hemen her kurumda yapılan değişikliklerden sadece müziğin icrası değil müzik eğitimi ve müzik öğretmenlerinin eğitimi de etkilenmiştir. Birinci Heyet-i İlmiyye'nin ilk toplantısında ulusal kültür ve ulusal müzik konuları, kız ve erkek öğretmen okulları gibi konular ele alınmıştır. Cumhuriyet inkılapları döneminde sanat eğitiminde yer alan sorunları milli eğitim sorunları içerisinde ele alınarak müzikle ilgili devlet politikaları şekillendirilmiştir (Şahin, 2008:261).

Bu dönemdeki müzik politikalarının fikirsel temeli ise Ziya Gökalp tarafından atılmıştır. Gökalp, teknik anlamda güçlü ve çağdaş görülen Batı müziği ile kültürel anlamda öz kabul ettiği Türk halk müziğinin harmanlanması ile Cumhuriyet kültürünün hedeflediği karakteristikte bir müziğin ortaya çıkacağını savunmuştur (Behar, 2005:8). Klasik Türk müziğine yaklaşım, Gökalp'in bu müziğin gerçek Türk müziği olmadığına yönelik görüşü sebebiyle, yasaklamalar ve kısıtlamalar şeklinde görülmekte olduğu söylenmektedir (Usta, 2010:112).

Atatürk'ün "*Hakiki müziğimiz Anadolu'dadır*" sözü üzerine Anadolu'da Türk müziği üzerine çeşitli derleme çalışmaları yapılmıştır (Kaygısız, 2000:278). Cumhuriyet döneminde halk müziği araştırmaları adına ilk yazılı kaynak, Sezai Asaf ve Seyfettin tarafından 1925 yılında derlenip 1926 yılında yayımlanmış olan "Yurdumuzun Nağmeleri" isimli eserdir. Yazarlar bu eserde halk müziği eserlerini notalı bir şekilde kaydetmişlerdir. Eserin içeriği bugün Ege bölgesi diye adlandırıldığımız çevrenin zeybekleridir (Altınay, 2011:55; Kolukırık ve Çelik, 2012:792). Bu dönemde geleneksel Türk halk müziği ezgilerinin notaya alınıp yayınlanmasının yanında Klasik Türk sanat müziğine ait eserler de "*Tespit ve Tasnif Heyeti*" tarafından araştırılarak "*İcra Heyeti*" tarafından seslendirildi. Değişen müzik kültürünü ilgililere sunarak yaygınlaştırma adına ise çoksesli müzik üzerine kuramsal

kitaplar yayınlandı (Uçan, 1996:105). Ayrıca bir derleme çalışması da 1937 yılında yapılmıştır. Bu çalışmaya Muzaffer Sarısözen, Necil Kazım Akses, Halil Bedii Yönetken, Arif Etikan, , Ferit Alnar ve Ulvi Cemal Erkin gibi birçok sanatçı katılmış; bu süreçte 10 binden fazla Türk halk müziği eseri kayıt altına alınmıştır. "*Yurttan Sesler*" şeklinde radyoda yapılan yayında bu derlemelerin içinden Mustafa Sarısözen'in notaya aldığı iki bin tanesi kullanılmıştır (Tunalı, 2014:311).

Osmanlı'dan kalma Batı tarzı müzik yapan bir kurum olan Mızıka-i Hümayun'un Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olmasıyla başına orskestra şefi olarak 1926 yılında Osman Zeki Bey getirildi. Oldukça iyi bir müzisyen olan Osman Zeki Bey, Berlin'de eğitim almıştı (Özgiray, 1995). Bu süreçte aynı zamanda çeşitli öğrenciler de Avrupa'ya müzik eğitimi almak üzere gönderilmişti. Az kaynaklara sahip olan yeni devlet, eğitim ve kültür alanında yapılacak inkılaplar için gerekli harcamaları yapmaktan çekinmemekteydi. Bu dönemde müzik eğitimi üzerine görev alabilecek kişilerin yetiştirilmesi amacıyla "*sizler birer kıvılcım olarak gönderiliyorsunuz, volkan olup dönmelisiniz...*" denilerek çeşitli konservatuvarlara ve öğretmen okullarına gönderilen isimler ise Şahin tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

> "*Yurtdışında müzik eğitimi almak, sanatçı ve müzik öğretmeni olarak yetiştirilmek üzere seçilen yetenekli öğrencilerden, 1924 yılının sonbaharında Ekrem Zeki Ün ve 1925 yılında Ulvi Cemal Erkin ve Cezmi Erinç Paris'e, 1926 yılında Necil Kâzım Akses ve 1927 yılında Hasan Ferit Alnar Viyana'ya, 1928 yılında Cevad Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken Prag'a gönderilmiştir*"(2008:264).

Bunlarla beraber 1923'te savaş döneminin ardından yeniden açılan Darüdalelhan'a bir Batı müziği bölümü kurulmuş, 1926'da ise Klasik Türk müziği eğitimi durdurulmuştur. Bu tarihten sonra artık Darülelhan sadece Batı tarzı müzik eğitimi veren bir kurum haline gelmiştir(Aksoy, 1985:1235). İlk zamanlar Batı müziği alanında eğitim veren hocaları "*Zati Bey (Arca), Zeki Bey (Üngör), Asaf Bey (Asal), Victor Radeglio, Henry Fourlani, Chevalier Geza de Hegey*"'dir(Duman, 2017:115).

Aynı dönemi takiben 1927 yılında ise hem özel hem de devlet okullarında müzik eğitiminin teksesli usulle gerçekleştirilmesi yasaklanmıştı (Usta, 2010:113). Ancak Aksoy tarafından bu durum henüz Batı müziğinin yeterince öğrenilmeden

"*resmi bir sanat*" durumuna getirilmesi şeklinde yorumlanmıştır (1985:1216). Bu tarihlerde değişimlere paralel şekilde Cumhuriyetin ilk yıllarından beri ortaokullardaki müfredatta zorunlu ders olarak geçen 1930 yılına kadar "musiki", daha sonra "müzik dersi" olarak verilmeye başlanmıştır. 1931'deki Milli Eğitim ders programında ise "*çocukların rahatlıkla algılayabilecekleri, kendilerinde müzik zevki uyandırabilecek, basit, söylenmesi kolay şarkıları notaları ile okumalarını sağlamak*" olarak belirtilmiştir. Bu hedeflere yönelik yapılan müzik öğretiminde kullanılan eserler ise "*alagranga*" usuller ve çocuklar tarafından anlaşılabilecek güzel bir Türkçe ile icra edilmeliydi. İlköğretim ilk üç kademede müzik eğitimi kulaktan yapılacak, nota ve müzik bilgisi ise son iki kademede öğretime entegre edilecekti (Göktürk, 1996'dan aktaran Kaya, 2011:118). Ancak ilk zamanlar uygulanan müzik geliştirme politikalarının her ne kadar içerik olarak ulusal teknik anlamda Batılı şekilde hedeflendiyse de pratikte Batılılaşma biçiminde karşımıza çıkmakta olduğu da söylenmektedir (Uçan, 1996:124). Buna dair bizim görüşümüz ise oldukça hızlı gerçekleşen müzik inkılabı sürecinde, Halk müziği Batı tarzı çoksesli teknikle henüz pişmediğinden, Batı enstrümanları ve eserleri ile yapılan eğitim ve icraatlar normaldir.

Türk musiki devrimine ait planlamalar ve raporlar ise ancak 1934 yılından sonra olmuştur. Dönemin Kültür Bakanlığı sekizi müzik alanında uzman, yedisi ise bakanlık bünyesindeki görevlilerden olan 15 kişilik bir kurula "*Türkiye Devlet Musikisi ve Temsil Akademisi'nin Ana Çizgileri*" isimli bir rapor hazırlattı. Bu raporun içeriğine göre Batı tarzı müzik, tiyatro, opera ve balenin eğitimi için Ankara'da bir konservatuvarın kurulması; kurulum sürecinde Avrupa'dan destek alınabilecek uzmanların getirtilmesi gibi önemli kararlar alınmıştır. Yanı sıra milli eğitim politikası bağlamında söz konusu bakanlığa bağlı tüm okullarda evrensel müziğin öğretilmesi; bu yeniliklerin halka yayılması ve halkın da eğitilebilmesi için çeşitli işitsel araçlarla (plak, radyo vb.) yayın yapılması, müzik alanında sanatçıların yetiştirilmesi ve desteklenmesi gibi bir dizi karar alınmıştır. Batı müziğine yönelik çalışmalar istense de ortada tartışılagelen bir Avrupa ekolleri meselesi vardır. Ülkede yenilenen eğitim sisteminin Fransız, Alman, Rus, Macar sistemlerinden hangisi üzerine olması gerektiği yönünde tartışmalar devam eder. Çeşitli inceleme ve tartışmalardan sonra ise Almanya'nın o dönemde müzik alanında elinin kuvvetli olması, Türkiye'deki genç müzisyenlerin genelde Alman ekolü üzerine eğitim

görmüş olması, sanatın diğer alanlarında da Alman ekolünün ağırlıklı olması, Alman hükümeti ile ilişkiler sebebiyle müzik eğitiminde de Alman ekolünün benimsenmesi kararına varılmıştır (Kaygısız, 2000:306). Bu kararın ardından geliştirilen eğitim politikalarında daha sistematik bir müzik eğitimi planı yapabilmek amacıyla Almanya'dan uzman arayışına girilir. Müzik eğitiminin sistemi yerine oturtulmalı ve gelecek nesiller buna uygun yetiştirilmelidir.

Çoksesli-teksesli müzik tartışması Alaturka-Alafranga tartışma meselesinden öte bir zaman meselesi olarak da ele alınabilir. Zira Atatürk'ün anısından anlaşılacağı üzere müzik teksesliden çoksesliye doğru evrilen bir çizgi izlemiştir ve bu ilerlemenin gözlemlendiği toplum Batı toplumu olduğu için çağdaşlaşma ve Batılılaşma aynı noktaya çıkabilmektedir. Atatürk'ün o dönemin ünlü tarihçilerinden olan Emil L. Ludwig ile anısından ise şöyle bahsedilir. Çoksesli müziğe geçiş hususunda Ludwig, Batının bu geçiş için 400 yıl beklediğini söylemiştir. Atatürk'ün cevabı "*Bizim bu kadar beklemeye zamanımız yoktur*" olmuştur. Enver Ziya Karal'ın o dönemde Atatürk ile ilgili aktardığı anısına göre şunları söylemiştir: "*Alaturka milli müzik değildir, olamaz. Bizler ölünceye kadar Alaturka müzikten hoşlanacağız; fakat esas müzik Batı müziğidir. Milletimiz için bu müziği normal görmeliyiz*" (Yüksel, 2009:153). Atatürk'ün burada sözünü ettiği millet için bu müziğin normal görülmesi ve kendilerinin ölene kadar Alaturka müzikten hoşlanacak olması, kendi özelinde ve halk genelinde olmaktan çok kuşaklar üzerindeki fikirlerini ifade etmektedir.

Türkiye'deki müzik eğitimlerini incelemek adına Almanya'dan Cevat Dursunoğlu ve Cevat Memduh Altar tarafından Paul Hindemith getirilir. 1935 ve 1937 yılları arasında İstanbul, Ankara ve İzmir'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nı, İstanbul Konservatuarı'nı, Musiki Muallim Mektebi'ni ve amatör müzik topluluklarını inceler. Yazdığı raporlarda müzik alanındaki yeniliklerin ülke çapında nasıl yaygınlaştırılacağı, yeni müziğe uygun enstrümanların nasıl temin edilebileceği, müzik kurumlarında yaşanan aksaklıklar, kurumların yeniden yapılandırılma sürecinin nasıl yürütülmesi gerektiğini anlatmakla beraber Batı tarzı sanatsal yeniliklerin sadece müzik alanında değil, diğer dallarda da bütünsel halde yapılması gerektiğini de belirtir. Tunalı, Hindemith'in raporunda, Batı tarzı müziğin halkın geneline alıştırılması ve sevdirilmesi için yapılması gerekenleri şu şekilde sıraladığını söylemektedir:

1. *İsteyen herkesin katılabileceği kurs ve okullar açılmalı*
2. *Yerel korolar bandolar orkestralar kurulmalı*
3. *Halk musikisi kitabı hazırlanmalı*
4. *Müzisyenler köylere gitmeli aylarca kalarak müziği yaşamalı, ancak bundan sonra kendi bestelerinde bu müzikten yararlanmalıdır* (2014:42).

Hindemith'in ardından Béla Bartók, Carl Ebert ve daha sonra da Eduard Zuckmayer ülkemize en başta müzik olmak günümüzde çeşitli sanat alanlarında düzenlemeler yapmak üzere getirtilir. Opera ve tiyatro alanında günümüzde bile Ebert'in izleri görülmekle beraber Zuckmayer oldukça kalıcı izler bırakmıştır. Gazi Eğitim Enstitüsü'nde piyano dersleri veren Zuckmayer, halk müziklerinin düzenlenmesinde de başarılı işlere imza atmıştır (Kaygısız, 2000:306).

Müzik alanında yapılan akademik çalışmalar ve alan incelemelerinin ardından yetiştirilen genç müzisyen ve öğretmenler ile de ülke eğitim politikasında müziğe ait uygulamalar başlamıştır. Yeni nesilleri hedeflenen ideale uygun şekilde yetiştirerek Cumhuriyet kültürünü sürdürülmesi amacıyla ilk ve orta dereceli okulların müzik eğitiminde çeşitli düzenlemeler yapılmıştır. Önceleri sadece şehirlerdeki ilk ve ortaokulların müfredatında yer alan müzik dersi, 1948 yılından itibaren köy okullarının programına da eklenmiştir. Köy okullarının programında yapılan bu değişiklikte ise 1937 yılında açılan ilk Köy Enstitüsünün ardından sağlanan nitelikli insan kaynağının da bir etkisi olduğu düşünülebilir. Köy okullarının programına eklenen müzik dersi ile hem Cumhuriyet kültürü ülkenin her alanına müzik aracılığıyla aktarılabilecek hem de köy ve şehir eğitimi arasındaki dengeye katkı sağlanmış olacaktır. Liselerde ilk defa müfredata 1952 yılında giren müzik dersi, 1978 yılından sonra zorunlu seçmeli ders olarak sunulmuştur (Şahin, 2008:263).

2.3. Devlet Radyosu

Dönemin en güçlü kitle iletişim aracı olarak sayılabilecek olan radyo, ilk defa Türkiye'de 1927 yılında bir Fransız şirketi, Anadolu Ajansı ve İş Bankasının katkılarıyla yayını yapılmış ve "*harsî tesirlerden eğlendirici sese kadar her şey*" olarak nitelenebilecek çok işlevli bir araçtır. İstanbul ve Ankara radyolarının yanında

bir İzmir Radyosunun açılması ise 1950'leri bulmuştur. Atatürk'ün 1935 yılındaki meclis açılış konuşmasında belirttiği üzere, kültürel devrimlerin yayılmasında radyoya verilen önem büyüktür.

> *"Aydın saylavlar! Kültür kınavımızı, yeni ve modern esaslara göre, teşkilâtlandırmaya durmadan devam ediyoruz. Türk tarih ve dil çalışmaları, büyük inanla beklenilen ışıklı verimlerini şimdiden göstermektedir. Ulusal musikimizi, modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına, bu yıl daha çok emek verilecektir. Ulusal kültür için pek lüzumlu olduğu gibi, arsıulusal ilgiler bakımından da yüksek değeri belli olan radyo işine önem vermeniz çok yerinde olur"*(Koç, 2012:74).

Sirkeci'de bulunan İstanbul Radyosu'nun o dönemde teknik müdürlüğünü Hayrettin Bey, spikerliğini ise Sadullah Bey yapmaktaydı. Teknik imkânlar o dönemde çok kısıtlı olsa da bu teknolojik aletin, halkın eğitimi için çok önemli bir araç olacağını ön gören Atatürk, geliştirilmesine yönelik adımlar atılması için çeşitli şekillerde ön ayak olmuştur (Tunçay, 2009:115).

Anadolu'daki nüfusun çoğu o dönemde köyde yaşamaktaydı. Kültürel etkilerin ve yeni müzik anlayışının halka yaygınlaştırılması adına yapılabilecek en ekonomik yöntem ise radyonun bir araç olarak kullanılmasıydı. O dönemde okuma yazma oranı yüksek olmadığından halkın eğitimi için yazılı ve basılı materyallere ihtiyaç duyulmadan gerçekleştirilebilecek araç oldukça işlevseldi. Bu sebeple hemen her beldede bulunan halkevleri ve halkodalarında, belli merkezlerde yer alan köy enstitülerinde muhakkak bir radyo bulunurdu (Arıkan, 1999:277). O dönemde devlet radyosundan pek çok şey yayınlanmaktaydı. Radyo ve gramofon, halkevleri ve halk odalarının temel araçlarından sayılmaktaydı. Dil alanında yapılan inkılaplardan halkı haberdar etmek ve bu tartışmalara aşina olabilmeleri adına radyolardan canlı şekilde dil kongresi tartışmaları yayınlanır, dil bilinci halk içinde yaygınlaştırılmaya çalışılırdı. Aynı şekilde halkevlerinde yapılan koro çalışmalarında da radyoda yayınlanan şarkıları dinleyerek yapılan etütler de hazırlığın bir parçasıydı. Ankara Korosunun yayın yapacağı saatler önceden öğrenilir, duyurulur, hatta yapılacak konserde söylenen şarkılara ve bestekârlarına dair bilgiler verilirdi. 1940 yılından itibaren ise kış zamanlarında Ankara Radyosunda "*Halkevleri, Sanat ve Folklor*" isminde bir program 15 günde bir yayınlanır, Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki

halkevlerinde yapılan folklorik çalışmalara yer verilirdi (Tunalı, 2014:71). Radyonun o dönemde hükümet için güçlü bir propaganda aracı ya da halka ulaşma vasıtası olarak görülmesine, 1941 yılında –o dönemde matbuat umum müdürü olan- Selim Sarper'e gönderilen yazıdaki şu görüş örnek olarak verilebilir:

> *"Memlekette kuvvetli radyo santrali yapıldıktan sonra yalnız Halkevlerini değil bütün memleketi radyolaştırmak lâzımdır. Her köyün bir radyosu olmalıdır. Bunun için radyo gümrüğünü en az hadde indirtmeğe çalışacağım. Köylerin nasıl radyolaşacağı hakkında ayrıca proje ve raporumu hazırlayacağım"*(Koç, 2012:77).

Türk müziğinin yeni çoksesli halinin halka sevdirilmesi için de radyo etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Özellikle "*Yurttan Sesler*" programında yayınlanan halk müziklerinin yeniden işlenmiş halleri, halkın Batı tekniği ile modernize edilmiş bu müziğe alışmasını kolaylaştırmıştır. Ayrıca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası 1935 yılından itibaren radyoda çeşitli konserler de vermiştir. 19 Haziran 1934'te Hâkimiyet-i Milliye'nin haberine göre ise Ankara Halkevine misafir olan İran Şehinşahı için Özsoy Piyesi gerçekleştirilmiştir. Dönemin ünlü birçok sanatçısının yer aldığı piyeste korolarını ise kız lisesi ve ortaokulunun öğrencileri oluşturmaktadır. İstanbul ve Ankara radyolarından bu etkinlik canlı bir şekilde yayınlanmıştır (Tunçay, 2009:36).

Radyo programları hazırlanırken şu üç amaca yönelik şekilde tasarımları yapılmaktaydı:

1. *"Hükümet'in icraatının halka bildirilmesi,*
2. *Hükümet'in halka anlatmak istediği sorunların fikirler halinde ifadesi*
3. *Kültür seviyesinin yükseltilmesi"*(Koç, 2012:74).

Cumhuriyet idealinin gerçekleştirilmesinde oldukça kritik olan bu üç amaç, radyo aracılığıyla gazeteye nazaran oldukça kolaylaşmıştır. Birçok farklı rengi içinde barındıran Türkiye Cumhuriyetinde, radyo aracılığıyla İzmir'den Ağrı'ya kadar ortak bir fikir tartışma meselesi de ortak bir müzik zevki de halk arasında oluşturulabilmiştir. Aynı saatlerde benzer şeyleri dinleyen ve benzer fikirlerle meşgul olan halk için radyo dinlemek, programları ve akışı takip etmek daha ritüelistik bir

hal almıştır diyebiliriz. Radyo sayesinde artık halk, merkeze daha yakın hale gelmiştir. Ülke gündeminden de yeni notaya dökülen bir şarkıdan da haberdardır.

Köy enstitüleri müzik dersine ait direktiflerde bulunan radyo ile ilgili madde ise dikkat çekicidir: "*Enstitülerde radyo, amplifikatör, hoparlör, mikrofon ve pikap tesislerinden faydalanılarak günün uygun saatlerinde, öğrencilere seçme müzik parçaları dinletilmelidir*"(Kar, 2008:45). Ayrıca dördüncü sınıf ders içeriğinde doğrudan radyo şu şekilde geçmektedir: "*Armonik yazılmış parçaların radyo ve plaklardan dinletilmesi ve basit armoni fikrinin verilmesi*"(Kar, 2008:47). Bu dönemde Ankara ve İstanbul radyo programlarının içeriği Batı müziği, Türk Beşlerinin besteleri ve çoksesli biçimde icra edilen halk müziklerinden oluşmaktaydı. Müzik eğitiminin bir parçası olarak, kulağı geliştirmek adına, köy enstitülerinde radyodan faydalanıldığını görmekteyiz..

1934 yılı ile 1936 yılları arasında radyolarda Klasik Türk müziğinin yasaklanması sebebiyle halkın Mısır radyosuna yönelmiştir. Bu konuda ise Ahmet Adnan Saygun şunları söylemiştir:

> "*Bundan birkaç sene evvel radyonun alaturka neşriyatı kaldırılmıştı. Bu teşebbüs o zaman menfi netice verdi. Çünkü kaldırılan şeyin yerine bir şey konmamıştı. Şimdi vaziyet aynı değildir. Maksat Türk musikisinin inhitat devrine ait kötü mahsulleri kaldırmak ve yerlerinin bir taraftan gene Türk klasik musikisinin nefislerini diğer yandan halkın sanat terbiyesi yolunda büyük bir titizlikle meydana getirilmiş eserleri koymak ve ayrıca modern Türk musikisinin halk tarafından dinlenmesi, sevilmesi yollarını araştırmaktır. Halkın Mısırı dinlemesi itirazı bir şey ifade etmez. İyi eserler arz edildiği takdirde halkın er geç Türkiye'ye döneceğinden şüphe etmek asla caiz değildir*"(Tunalı, 2014:58)

Ancak Mısır radyosuna yönelinmesi hususunda bazı araştırmacılar, bu olayın bir süre radyonun Türkiye'deki işlevlerini sekteye uğratmış olabileceği düşünülmektedir (Tunçay, 2009:115). Üzerinde fikir yürütülen bu ve birden çok sebepten ötürü daha sonra getirilen yasak daha sonra kaldırılmıştır.

3. CUMHURİYET DÖNEMİ KÜLTÜR POLİTİKALARI ÇERÇEVESİNDE MÜZİK

3.1. Halkevleri

Cumhuriyet döneminde yapılan inkılapların, çağdaş kültürle yetiştirilen yeni nesiller ile geleceğe taşınması önemliydi. Ancak mevcut bulunan kitlenin de gelecek nesiller ile yoğun bir kültür çatışmasına girmemesi adına halk da bu inkılaplara yabancı bırakılmamalıydı. Bu sebeple Cumhuriyet döneminde, açılan okullar kadar 19 Şubat 1932 yılında açılan Halkevlerine de önem verilmiştir (Gökçeli, 2014:73). Kırsal kesimde Halkodası ismi ile çeşitli etkinlikler gerçekleştiren bu merkezlerde halk, bir çok alanda (güzel sanatlar, edebiyat, müzik, tarih vb.) eğitici faaliyetlere katılıyordu (Şahin, 2008:269).

Halkevlerinin kuruluşu itibariyle yaratılmak istenen ulusal kimliğine bağlı ve çağdaş Türk toplumunda birçok işlevi vardı: "*Halk ile devleti ve halk ile aydınları bütünleştirmek, inkılâpları ve düşünce sistemini halka götürmek, yeni rejim için halk desteği sağlamak*"(Özdemir ve Aktaş, 2011:). Ayrıca hem büyük şehirlerde hem de köylerde benzer işlevleri sağlayan Halkevleri ve Halkodaları ile bilgi ve kültür taşraya yayılmaya çalışılmıştır. Merkeziyetçi değil daha genele hitap edebilecek düzeydedir denebilir. Örgün eğitim alanında yapılan inkılapların yaygın eğitim alanındakilerle desteklenmesi de bu fikrin bir yansımasıdır. Halkevleri'nin açılış amacı, Yeşilkaya'nın aktardığı üzere CHP III. Kurultayı'nda dile getirilen şu düşünceler üzerinedir:

> "*Partimizin program temelleri cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, devletçilik, laiklik ve devrimciliktir. Programımız bu ana ve temel prensiplerin egemenliği ve sonrasız olması için; bu sıfatlarda kuvvetli vatandaşlar yetiştirilmesini, ulusal ıranın Türk tarihinin esidiği derecelere çıkmasını, arın yükseltilmesini, ulusal kültürün ve ilmi hareket ve kınavların kuvvetlendirilmesini esas ve araçların hepsi birden medeniyet yolunda Türklüğün kaybettiği uzun yılları yiğit, atılgan ve yorulmaz atışlarla kazanacak nesiller yetiştirmeyi, medeniyet alanında Türk'ün tabii meziyet ve kapasiteleriyle uygun şerefe yerini tekrar almasını hedefler. Halkevlerinin*

amacı, bu uğurda çalışacak ülkülü vatandaşlar için toplayıcı ve birleştirici yurtlar olmaktadır"(Yeşilkaya, 1999:62-63'den aktaran Gökçeli, 2014:74).

Vildan Aşir Savaşır'ın Avrupa eğitimi süresinde karşılaştığı Çekoslovakya'daki *Sokol* isimli kurumlardan esinlenerek kurulan Halkevleri konusunda ise Atatürk: "*Partimizin, Halkevleriyle bütün yurttaşlara kucağını açması vatanda sosyal ve kültürel bir devrim yaptı*" demiştir. Halkevlerinin kurulmasına ilham olan Sokol yapılanması ise Cumhuriyet'in tam da ihtiyacı olduğu üzere halkı hem kaynaştıracak hem de kültürel yeniden yapılanmanın hızlı ve köklü bir biçimde olmasını sağlayacak bir temele sahipti. İsminin Türkçedeki karşılığı şahin (Çek kültüründe "*yavrusunu düşmana ve saldırılara karşı koruyan bir anne şahin*) olan Sokol yapılanması, Çek ve Slovakların bir araya gelerek kaynaşmasını sağlamıştır. Çekoslovakya'da ortak bir ulusal kültürün oluşmasında ise o dönemde etkisi büyüktür. Halkevlerinde yapıldığı gibi Sokolların da her şehirde ve köyde bir şubesi bulunmaktaydı (Tunçay, 2009:88).

Halkevleri planlanırken bu sebeple ülke insanını birçok yönden geliştirecek şekilde düşünülmüştür. Bir Halkevinin içerisindeki şubeler ise şunlardır:

1. *Dil ve edebiyat*: Halkevi üyesi akademisyenlerin, Halkevlerinde konferanslar vermesi; öz Türkçe ile ilgili araştırmalar ve derlemeler yapılması; edebiyat çalışmaları ve dergi çıkarmak bu birimin göreviydi.
2. *Güzel sanatlar*: Halka Batı tarzı müziği sevdirmek, müzik alanında genç yetenekleri keşfetmek, halka Cumhuriyet marşlarını ve yöresel şarkıları öğretmek, folklorik dans çalışmaları yapmak bu birimin görevidir. Türk halkı ilk defa bale ile Halkevleri aracılığıyla tanışmıştır.
3. *Temsil*: Cumhuriyet idealine uygun tiyatro eserlerinin sergilenmesi, kukla ve Karagöz gibi kültür ürünlerinin korunması, halka sinemanın tanıtılması ve film gösterimi bu birimin göreviydi. Burada ise Karagöz oyununda önemli bir değişikliğe gidilmiştir. Cumhuriyet öncesi dönemde Karagöz cahil bir Anadolu köylüsü, Hacivat ise mürekkep yalamış bir Osmanlı şehirlisini temsil ederken artık Karagöz; Cumhuriyet'in önemini anlatan Anadolu köylüsü, Hacivat ise eski düzeni savunan tipleme olarak karşımıza çıkmaktadır.

4. *Spor*: Uygun Halkevlerinde jimnastik salonu bulunur, salon yoksa da faaliyet için bir alan sağlanırdı. Güreş müsabakaları, cirit, kayak, avcılık, faaliyetleri bu birimin göreviydi.
5. *Sosyal yardım*: Halk arasında yardımlaşmayı arttırmak, ihtiyaç sahiplerinin gereksinimlerini gidermek için faaliyet yürütülmekteydi.
6. *Halk dershaneleri ve kurslar*: Okuma-yazma kursları ile beraber çeşitli meslek edindirme kursları da yapılmıştır. Öğretmenler gönüllü çalışmaktaydılar.
7. *Kütüphane ve yayın*: Bir Halkevinin açılabilmesi için en azından bir kitaplığın olması gerekliydi. Okuma odaları ile halkın kültür seviyesini arttırmak, kitaba ulaşımı kolaylaştırmak ve okuma alışkanlığı kazandırmak amaçlanmıştı.
8. *Köycülük*: Köylerle ilgili çeşitli araştırmalar yapılmasının yanında aynı zamanda kentli nüfusu çeşitli festivaller ile köylere götürerek iletişimi arttırmaktaydı. Çeşitli eğitsel toplantılar da bu birimle beraber düzenlenebilmekteydi.
9. *Tarih ve müze*: Ulusal konularda yapılan araştırmaları halka çeşitli konferanslar aracılığıyla ulaştırmak ve bir yörede bulunan tarihi eserlerin en yakın müzeye ulaştırılmasını sağlamak amaçlanırdı (Aktaş ve Özdemir, 2011:189-201).

İlk seferinde 14 il merkezinde açılan Halkevleri, Atatürk ilkelerinden halkçılığın etkisi ile ortaya koyulan en somut üründür (Arıkan, 1999-268). 19 Şubat 1932'de kuruluşunun ardından Haziran ayında mevcut sayısı 20'ye yükselmiştir. Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde kurulan Halkevleri, kısa sürede tüm ülkeye yayılmıştır. Her ne kadar Halkevleri'nin kuruluşu CHP'nin o dönemdeki atılımları ile kurulmuş olsa da partiden olup olmaması önemsiz şekilde her vatandaşa açıktı, idareciler ise partilidirler (Özdemir ve Aktaş, 2011:246). Bununla birlikte Halkevleri ve Halkodalarının önemli bir işlevi de, toplumun dinamiklerini değiştirmek adına kırsal kesimde yaşayan nüfusa aktif bir şekilde boş zamanı değerlendirme yöntemleri sunmasıydı. Refah seviyesinde ve çağdaş bir toplum için salt sanayi ve tarım-hayvancılık üretiminin yeterli olmadığını, kültür ürünlerinin üretiminin ve sportif faaliyetlerin gerekliliğini bilmekteydi. Halkın zararlı alışkanlıklar edinmesine, durgunluğa ve başıboşluğa izin vermeden yürütülecek çalışmalar hızlı bir şekilde

ileri medeniyet seviyesine çıkılmasını kolaylaştıracak etmenlerdendi (Tunçay, 2009:87). Bu sayede, Cumhuriyet döneminde şehirli ve köylü arasındaki farkı azaltmakla beraber köyden kente gelişim politikasının da önemli bir ayağı olmuştur. Gerçekleştirilen müzik faaliyetlerinde ise ulusal temelli Batı tarzı müziğin halka sevdirilmesi için önemli bir rol oynamıştır.

Güzel sanatlar alanında Halkevleri'nin rolü, hem sanat icrasının çeşitli etkinliklerde yapılmasıyla halkın bu Batılı tarzda ve çoksesli müziğe alışmasını sağlamak hem de bulunduğu yerdeki genç müzik yeteneklerini açılan kurslar aracılığıyla keşfedip desteklemektir. Ayrıca talimatnamede belirtildiği üzere sadece Batı müziği icrasını sağlamak değil ulusal kültürün de daha akademik şekilde araştırılmış, halk müziği derleme çalışmalarına katkı sağlanması söylenmiştir. Halk için müzik gecelerinin düzenlenmesi ise talimatnamede geçecek kadar önemsenmiştir. 1932 yılının talimatnamesinin 33. maddesi ise "*beynelmilel modern musiki*" enstrümanlarının kullanılması söylenmiştir (Gökçeli, 2014:75). Halkevlerinin bu politikaya ne kadar uygun hareket ettiğinin bir göstergesi ise Atatürk'ün Ankara'ya ayak basışının 1934'teki yıldönümünde yapılan gösteridir. Ankara Halkevi'nde Ahmed Adnan Saygun'un bestelediği ve librettosunu Münir Hayri Egeli'nin yazdığı *Taşbebek* ve yine librettosunu Münir Hayri Egeli'nin yazdığı *Bayönder* Operaları gibi Batı tekniği ile üretilen Türkçe sanat eserlerinin sergilenmiştir (Tunçay, 2009:34).

Halkevleri'de açılan enstrüman kursları, halk içinde Batı tarzı müziği yaygınlaştırmanın başlıca yollarından biri olmuştur. Halkevlerinde sadece piyano, gitar, keman, mandolin kursları verilmiş, zaman zaman şan da açılmıştır. Ancak sadece 1933 yılında Zonguldak Halkevinde bir "*ince-saz*" kursu açıldığı bilgisi vardır. İnce sazdan kastın da Klasik Türk müziği enstrümanları olduğu düşünülmektedir. Fakat bilindiği kadarıyla halk müziği enstrümanlarına yönelik açılmış bir kurs yoktur (Zıraman, 2003'den aktaran Gökçeli, 2014:71). Ahmet Adnan Saygun'un Halkevlerinde orkestra oluşturulursa şayet olması gerektiğini düşündüğü enstrümanlar ise yukarıda sayılanların dışındakilerden viyola, viyolonsel, flüt, obua, trompet, kontrbas, klarnet, fagottur. Bu orkestranın merkezine ise kemanı alır (Tunalı, 2014:53).

Halkevlerinde hemen her zaman çalan radyonun ise, Türkiye geneline radyonun yayılmasında ve halkın radyo aracılığıyla hem merkezdeki gelişmelerden haberdar olup hem de kültürlenmesinde büyük bir etkisi vardır (Arıkan, 1999:277-278). Bahsettiğimiz üzere Cumhuriyet'in ilk yıllarında nüfusun büyük bir bölümü kırsalda yaşamaktaydı ve eğitim düzeyi düşüktü. Doğal olarak okuma-yazma oranı düşük olan bu toplumda basılı materyaller ile yapılacak propagandalardan daha etkili olacak araçlara ihtiyaç vardır. Dönemin önemli bir kitle iletişim aracı olan radyo ise bu amaçla oldukça işlevsel şekilde kullanılmaktaydı. Gün içinde yapılan Batı müziği ve halk müziği yayınları, diğer bir çok Cumhuriyet idealine uygun içerikler halkın informal eğitimine bir çeşit katkı sağlıyordu (Çeçen, 2000'den aktaran Tunçay 2009:85)

Halkevleri müziğin icrası ve Batı tarzı müziğinin halk içinde yaygınlaşması için ayrıca koro çalışmaları da yürütmekteydi. Her bireyin katılabileceği bu koro çalışmaları, Halkevinin bulunduğu bölgedeki insanların kendi yöresi başta olmak üzere çeşitli Türk halk müziği eserlerinin söylenmesi şeklinde icra edilmiştir. Bu bağlamda, toplumun birçok kesiminden katılan insanların oluşturduğu bu gruplarla icra edilen Batı tekniği temelli Türk halk müziği eserleri aracılığıyla hem millet bilincini yükseltmek hem de Batı müziğine insanları alıştırmak amacına hizmet edilmektedir. *Koro eğitiminin sağlanması şu üç şekilde olmuştur:*

1. *Yetişmiş halk koroları konserlerini dinlenecek*
2. *Musiki erbabının teşkil ettiği koro konserleri dinlenecek*
3. *Gramofon ve radyodan yararlanılacaktır*

Oluşturulacak halk koroları ise üç yolda çalışabilecektir:

1. *Birlikte türküler, vatani şarkılar söyleyerek*
2. *Solfej öğrenmeden birkaç sesli teganni ile*
3. *Tedricen solfej öğrenerek daha ilmi yoldan yürüyerek*(Tunalı, 2014:45).

3.2. Müzik Okulları

Modern dünyaya ayak uydurabilmesi amaçlanan Türkiye için yapılan siyasi devrimleri kültürel devrimler ile desteklemek gerekliydi. Bu sebeple insan kaynağı olarak adlandırılabilecek, Cumhuriyet idealini benimsemiş ve bu fikri geliştirmek

için hizmet etmek isteyen genç bir nesle ihtiyaç vardı. Bu insan kaynağını müzik alanında sağlayabilmek adına ise atılan çeşitli adımlardan biri de Musiki Muallim Mektebidir. Ancak Musiki Muallim Mektebi'nin açılması öncesinde de Batı müziği eğitiminin verilmesine yönelik bazı kararların alınma süreci vardır. 1921 senesinde Ankara'da yapılan Maarif Kongresi'nde tartışılan bu mesele gündeme gelmiştir. Kongre sonrasında bir grup lise müdürü Batı müziği tekniğini kavramış olan öğretmenler yetiştirilene kadar eğitim programlarında müzik dersinin yer almamasını istemişlerdir (Tunçay, 2009:18).

1924 yılında, yani Cumhuriyet'in ilanının hemen ertesi senesi, açılan bu okulun amacı, Batı tarzı müziği icra edebilecek müzisyenler vs okullarda ders olarak verebilecek öğretmenler yetiştirmekti (Şentürk, 2001:137; Usta, 2010:113). O dönemin ifadesi ile "*millî musikiyi işlemek, yükseltmek, yaymak, sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek, musiki öğretmeni yetiştirmek*" şeklinde ifade edilen bu düşünce ile müzik inkılabının eğitim adımları atılmaya başlanmıştı. 1925 yılında Musiki Muallim Mektebi üzerine yayımlanan talimatta ise şu ifadelerle kurumun açılma amacı açıklanmıştır: "*Musiki Muallim Mektebi, lise ve orta mektepler ile muallim mektepleri için Musiki muallimi yetiştirmek maksadı ile tesis edilmiştir*" ifadesi yer almaktadır. 1931 yılında yayınlanan ikinci talimatnamede de "*Musiki Muallim Mektebi lise ve orta derecedeki mektepler için Musiki muallimi yetiştirmek maksadı ile açılmış bir müessesedir*" (Şahin, 2008:265).

Musiki Muallim Mektebi'nin müdürlüğüne o dönemde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın da şefi olan Osman Zeki Bey (1880-1958) getirilmiştir. Okula hoca olarak alınan M. Kasimir Chekotovski ve kardeşi Marie Chekotovski 1931 yılından itibaren şan tekniği üzerine dersler vermişlerdir (Özgiray, 1995:283). Bunların dışında Avrupa'ya müzik eğitimi için gönderilmiş olan Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun, Ekrem Zeki Ün gibi kıymetli isimler de genç birer müzisyen olarak burada eğitim vermeye başlamışlardır (Şahin, 2008:262). Mektepte ayrıca Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında da görev müzisyenlerden Binbaşı İhsan (Künçer), Yüzbaşı Halil (Onayman), Binbaşı Sadri (Özozan) enstrüman dersleri vermişlerdir (Tunçay, 2009:21). Okulun ilk öğrenci mevcudu Erkek Muallim Mektebi'nden yeteneğine göre seçilmiş 6 kişiydi. 1926 yılına doğru yapısal anlamda tamamlanması ile beraber okulun mevcudu 40 kişiye kadar çıkmıştı. Yapı sürecinin tamamlanmasının ardından yatılı öğrenciler de kabul etmeye başlayan okulda o

dönemde karma bir eğitim verilmekteydi. 1928 yılında 71 olan öğrenci nüfusunun 24'ü kız çocuklarıydı. Ardından bu sayılar katlanarak devam etti ve Zuckermayer'in müdürlük yaptığı 1935-1937 yılları arasında Gazi Orta Muallim Mektebi'nin bir şubesi durumuna gelmişti (Şahin, 2008:265). İlk başlarda 13-17 yaş arasında öğrenci kabul eden, üç yılı kuramsal bir yılı uygulama olmak üzere 4 yıllık eğitim veren kurumun eğitim-öğretim süresi; 1931 yılında 6 yıla çıkarılmış ve okula kabul yaşının üst sınırı 14 yaş olarak belirlenmiştir (Şentürk, 2001:137).

Oldukça ağır bir eğitim ve öğretim programı uygulanan okulda öğrencilere enstrüman derslerinde birini çalmayı öğrenmeleri mecbur şekilde sunulan çalgı aletleri piyano, flüt, keman ve viyolonseldir. Musiki Muallim Mektebi'nde programa dahil edilen dersler: Armoni, kompozisyon, musiki nazariyatı, kontrpuvan, müzik tarihi, solfej, vokal, Türkçe ve edebiyat, bediiyat, umumi medeniyet tarihi, Türk medeniyeti tarihi, Türkiye coğrafyası, ruhiyat, fenni terbiye, usulü tedris, Almanca, tabiat tetkiki, tatbiki hikmet ve kimya, ameli ve tatbiki hesap ve hendese, umumi ve mesleki hıfzıssıhha, vataniyat ve mesleki ahlak, beden eğitimidir (Gökyay, 1941'den aktaran Öztürk, 2014:4). Enstrümanların arasında Klasik Türk müziğine ait hiçbir sazın olmaması, Klasik Türk müziğinin teorik kısmına dair herhangi bir ders içeriğinin bulunmaması ise bu noktada dikkat çekicidir. Görülmektedir ki müzik eğitimini belirleyen eğitim politikası, hangi enstrümanların ilerleyen nesillere taşınacağını ve eğitim ortamlarında sunulacağını da belirlemektedir.

Batı tipi müzik eğitimi verilen okulda ilerleyen zamanda Batı müziğinin ünlü eserleri konserlerde de sergilenmiştir. "*Okyay'ın bildirdiğine göre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Musiki Muallim Mektebi korosunun da katılımıyla, Üngör'ün yönetiminde, Beethoven'in 9. Senfonisini, Türkiye'de ilk kez 1932 yılında seslendirmiştir*"(Öztürk, 2014:4). Nasıl ki İstanbul bir zamanların müzik alanında kültür başkenti ise, Cumhuriyetle beraber Ankara'nın da modern Türkiye için Batı müziğine entegre Türk müziği alanında bir kültür merkezi haline getirilmesinin istenmiş olabileceği düşünülebilir.

1934 yılında kabul edilen 2541 Sayılı yasa ile Ankara'da bir 'Milli Musiki ve Temsil Akademisi' Kanunu hazırlandı. Akademinin amaçları:

1) "*Memlekette ilmî esaslar dahilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak,*

2) *Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli unsurlar yetiştirmek,*

3) *Musiki Muallimi yetiştirmektir"*(Şentürk, 2001:137)

Günümüzde ise Gazi Üniversitesi'nden ayrılan Hacı Bayram Veli Üniversitesi çatısı altında varlığını sürdürmektedir.

3.3. Köy Enstitüleri

Cumhuriyetin ilk yıllarında nüfusun çoğunu kırsal kesimde ve köylerde yaşayan insanlar oluşturmaktaydı. Savaştan yeni çıkmış olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, birçok fikir insanını ve eğitilmiş yetişmiş gencini savaşta yitirmişti. Bu sebeple bir an evvel köyü ve köylüyü kalkındırıp geliştirecek yeni nesillere ihtiyaç vardı. Cumhuriyetin mevcut aydınları o dönemde devlet kadrosunda görev almaktaydı ve sayıları da Anadolu'da görev alabilmek için yeterli değildi. İsmet İnönü o dönemde Türkiye'yi *"bozkırın ortasında kurulmuş köylü cumhuriyeti"* şeklinde tanımlamaktaydı (Gökçeli, 2014). O dönemde köylerde eğitim imkânları yok denecek kadar az, geçimini tarım ve hayvancılıktan sağlayan halk ise modern yöntemlerden habersizdi. Bu sebeple Atatürk, ülkenin kalkınması için köylerden başlayacak hamlelerin önemini vurgulamaktaydı. Mustafa Necati, (1894-1929) Hasan Ali Yücel, (1897-1961) İsmail Hakkı Tonguç, (1893-1960) H. Fikret Kanat, (1892-1974) Saffet Arıkan, (1888-1946) Reşit Galip (1893-1934) gibi isimler Atatürk'ün bu noktadaki fikirlerini izleyerek Köy Enstitülerinin kurulma sürecinde fikri ve fiili olarak yer almış kişilerdir. (Gökçeli, 2014:78).

Köy Enstitüleri, İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı ve Hasan Ali Yücel'in Milli Eğitim Bakanı olduğu yıllarda 17 Nisan 1940 tarihinde 3803 sayılı yasayla kurulmuştur. O zamanlar İlköğretim Genel Müdürü olarak görev yapan İsmail Hakkı Tonguçlu, bu enstitülerin kurulmasında oldukça emek vermiştir (Elpe, 2014:17).

Köy Enstitülerinin kurulma amacı köy ortamını bilen ve orada yetişmiş gençlerin, kendi insanlarını kalkındırabilecek düzeyde bilgi birikimine sahip olacağı ve Cumhuriyet insanı profili adına köyde yaşayan halk için bir rol model olarak yetişeceği okullar sağlamak olmuştur. Yetiştirilen bu rol model niteliğindeki genç ve iyi eğitilmiş nesil ile hem köylüyü bilinçlendirmek hem de bunu tepeden inme değil onların içinden gelen kişilerle yapmak hedeflenmiştir. Bu tutum ile uygulanan bu

yeni model eğitim yöntemi Osmanlı'nın kültür ve eğitim faaliyetlerini taşradan daha çok merkeze çekici bir etkiye sahip Enderun eğitiminden farklılaşmaktadır. Buna göre bu sistemin Osmanlı'da Enderun'da uygulandığı gibi yetenekli çocukları merkeze alıp devlet için yetiştirmek yerine kendi yaşadıkları coğrafyada toplumun geneline yayılabilecek düzeyde bir geniş çaplı eğitim modeli amaçlandığı anlaşılmaktadır. İsmail Hakkı Tonguç'un bu konudaki ifadesi konuyu özetlemektedir:

> *"Devletimiz halka hizmet etmek zorunda mıdır? Evet. Halkımızın çoğunluğu köylü müdür? Evet. Köylümüzün büyük çoğunluğu kara cahil midir? Evet. Anayasamızda ilköğretim mecburi olduğuna göre, devletçe, milletçe ilköğretimi bütün köylülere ulaştırmak zorunda mıyız? Evet. Öyleyse ne duruyoruz? Kafa, yürek, para gücümüzü bu işe yöneltmek, bir ilköğretim seferberliği yapmak için ne bekliyoruz?"*(Eyüboğlu, 1999'dan aktaran Kar, 2008:20)

Köy Enstitülerinin planlanma biçimi açısından bulunduğu coğrafyanın koşullarını yansıtır biçimdeydi. Ders binası, atölyeleri, yatakhanesi, mutfağı, yemekhanesi kendi kullanıcıları tarafından inşa edilip kullanılacak olan enstitüler, yaşam koşullarını kendisinin iyileştirmesi açısından köylülere bir kalkınma modeli olarak örnek teşkil edecekti. Köy Enstitülerinde öğrenciler kendi besin ihtiyaçlarını karşılamak için kuruldukları coğrafyaya özgü tarım ve hayvancılık üretimini yapmakla beraber aynı şekilde gündelik ihtiyaçlarını karşılayabilmek adına sanayi üretimi de yapmaları gerekliydi. Yani öğrenciler ekmek pişirmek için fırın yapmakta, okulun yolunu inşa etmekte ve ihtiyaçlarına göre elektriksel düzenlemeleri yapmaktaydılar (Gökçeli, 2014:79). Bu bakımdan köy enstitüleri, yaparak ve yaşayarak metodunun yani teori ve pratiğin aynı anda uygulandığı bir eğitim modeli önerme özelliği göstermektedir.

Köy Enstitülerinde öğrencilere pek çok alanda eğitim verilmekteydi. Bu alanlardan birisi de sanat eğitimleriydi. Köy Enstitülerinde sanatın ve zanaatın birçok dalında (halk oyunları, müzik, tiyatro, resim, retorik, oymacılık vb.) eğitim verilmekteydi. Öğrenciler yeteneklerine ve ilgilerine göre bu eğitimi alır, disiplinli çalışma ile alanlarında ilerleme kaydederlerdi (Ülkü, 2008). Köy Enstitülerinde sanat eğitimi dönemi için o kadar ileriydi ki kendi yaptıkları sahnelerinde yıl içerisinde

çalıştıkları oyunu sergileme imkânına sahiptiler. Bu sahneleme ise hem Köy Enstitüsü sakinlerine hem de civar köyde yaşayanlara açık bir etkinlik olarak kültürel dönüşümün bir aracı, halkı geliştirme yollarından birisiydi (Başaran, 1974:92). Ayrıca her Köy Enstitüsünün kendisine özgü bir de orkestrası bulunmaktaydı(Elpe, 2014:26)

Köy Enstitülerindeki sanat eğitiminin çerçevesi, İsmail Hakkı Tonguç'un bu konuya dair görüşleri etrafında şekillenmiştir. Tonguç sanat eğitimini öğrenciyi mutlu etmenin ve onu kişisel gelişim anlamında desteklemenin bir yolu olarak görmüştür. İsmail Hakkı Tonguç'un fikirlerinin şekillenmesinde ise H. Lietz öncülüğünde uygulanan Reform Pedagojisi fikirleridir. Bu fikre göre sanat eğitimi öğrencilerin ilgilerine duyarlı şekilde, derslerin fiziksel koşullarını aşarak daha ileriye giden, öğrencinin ruhunu besleyen şekilde şehirlere uzak noktalarda kurulan Kırsal Eğitim Yurtlarında gerçekleştirilmelidir (Candan, 2008:38). Köy Enstitülerinin kuruluşunda o dönemde etkili olan diğer fikir insanları ise Heinrich Pestalozzi, Georg Kerchensteiner, John Dewey, konstrüktivizm akımıdır (Kar, 2008:16-19). Yıldız Kurtuluş'un aktardığı üzere Tonguç, müzik eğitimi hakkındaki fikirlerini şöyle ifade etmiştir:

> *"İlk ve orta dereceli okullarda ve öğretmen yetiştiren kurumların programlarında yer alan müzik dersinin amacı, çocuğu kendiliğinden etkin kılarak müzikle ilgili yetilerini geliştirmektir. Öğrenciler; şarkı söylemeye, nota yazı okumaya, basit müzik aletlerinden birini çalmaya, müzik dinlemeye, izlenimlerini ifade etmeye ve kendi buluşlarını açıklamaya alıştırılmalıdır. Çocukların çevrelerindeki duydukları sesleri taklit etmelerinden başlanarak, o seslerle şarkılardaki benzerlik ve farklılıklarına dikkatleri çekilmelidir. Müzik dersleri sıkıcı olmaktan çıkarılmalı ders dışı zamanlara taşınmalıdır. Çocuk koroları kurulmalı, konserler verilmeli gramafon ve radyodan yararlanılmalı, çok sesli parçalara geçilmeli, marşlar söylenerek yürünmeli ve çalışılmalı, ritmik danslar ve ulusal oyunlar oynanmalıdır. Çocukta müzik gereksinimi yerleşmelidir"*(Kurtuluş, 2000: 30).

Tonguç'un buradaki ifadesinden öğrencilere müziği sadece teorik şekilde öğretip, uygulamaları sınıf ortamında yapmak değil, müziği bir yaşam biçimi olarak kazandırmak gerekliliği anlaşılmaktadır. Ayrıca müzik eğitiminde salt nota bilgisine

bağlı kalarak değil, gerçek hayattaki seslerden yola çıkarak bir armoni yakalama şeklinde metodun salık verildiği söylenebilir. Ayrıca yapılan dersi sadece ders olarak görmemektedir Tonguç. Eğitimin bir çıktısı olarak verimliliğin dönüştürüleceği ürünleri de müzik eğitiminin içerisinde görmektedir. Bu çıktılar ise müzik dersinde edinilen bilgi ve becerilen üretim faaliyetine dönüştürülmesidir. Bu bağlamda Köy Enstitülerindeki üretime dayalı bakış açısının kendisini salt somut nesneler üzerinde değil sanatsal ve soyut anlamdaki alanlarda da gösterdiği düşünülebilir.

Yıldız Kurtuluş ise Köy Enstitülerindeki sanat eğitimine bakış açısı konusunda anılarından şu ifade ile bahseder:

> *"Tonguç oluşturulacak çevrede sanatsal güzelliklere yer verilmesini, sanat eğitimi dallarından biri olan müzik eğitimi ile de öğrencilerinin sanat duygularının müzik dersinde ya da dışında geliştirilmesi, öğrencilerin tek ya da grup halinde müziksel etkinliklere katılması, okulda sürekli olarak müzikle beslenen bir hava yaratmak için radyodan yararlanılmasını istiyordu"*(Kurtuluş, 2000:14-15).

Yıldız Kurtuluş'un aktardığı bilgiler göz önüne alındığında, Köy Enstitülerindeki müzik eğitiminin ne kadar önemsendiği görülebilmektedir. Müziğin bir ders olarak okutulmasından çok öğrencilere bir yaşam tarzı olarak kazandırılması amaçlanmıştır. Batı müziğinin ders dışı şekilde de öğretiminin desteklenmesi ve kültüre entegrasyonu ise kimi zaman öğrencilerin kendi müzik etkinlikleri ile sağlanmış kimi zaman ise en asgari düzeyde bile olsa radyo yayının takibi ile yapılmıştır.

1943-1947 Köy Enstitülerindeki öğretim programında müzik dersinin amaçları hayli kapsamlı şekilde verilmiştir. Bunları sıralayacak olursak:

"Talebenin;

1. *Müzik parçalarını dinleme ve notaya uygun olarak teganni etme, bir alet yardımıyla çalma yeteneğini geliştirmek*
2. *İşittiği müzik parçalarını ölçülü tonlar yardımıyla, bulunduğu sınıfın seviyesine uygun ve olarak tespit edebilecek duruma gelmesini sağlamak*
3. *Genel müzik seviyesini ve ölçülü tonlar zevkini geliştirmek,*
4. *Talebenin müzik çalışmaları vasıtasıyla iş görme kudretini arttırmak,*

5. *Talebeye boş zamanlarını müzikle iştigal etme suretiyle geçirme alışkanlığını kazandırmaktır*"(Kar, 2008:48).

Atatürk'ün de müziğe dair verdiği önemden, onu boş zaman geçirme aracının ötesinde hayatın kendisi olarak görmesinden, Montesquieu'den aldığı fikirle onun toplumsal değişimin bir aracı ve işareti kabul etmesinden ötürü Köy Enstitülerinin programında bu kadar net çizgilerle belirtilmiş olması düşünülebilir. Köy Enstitüleri müzik dersine ait direktifte yer alan şu ifade ise, programın tamamen çoksesli müziğe yönelik yapıldığını ve bunun yeni yetiştirilen öğretmenler aracılığıyla halka yayılmakta olduğu yorumu yapılabilmektedir:

> "*Çocuğu; çok sesli müziğe götürebilmek için, nota öğretimi ile alet çalmasını beraber yürütmek ve öğrenciye solfej yapma yeteneği kazandırmak gerekir. Ders programı maddelerinde belirtilen esaslara göre yazılmış okul şarkılarını, bir aletle çalma teknik ve maharet kazandırıldıktan sonra; bu esasa uyularak yazılmış iki sesli şarkıların çalınmasına ve söylenmesine geçilecektir. Bundan başka, çocuğa çok sesli müzik eğitimi ve zevki vermede, çocuk sesi genişliğine göre yazılmış kanonlardan ve kanon karakterindeki türkülerden faydalanılmalıdır*"(Kar, 2008:44).

Bu direktifte ayrıca görülmektedir ki Donizetti Paşa ile başlayan nota yazımı ve eğitimi artık eğitime entegre olmuş, öğretim programında ilkokul düzeyinde de yer almıştır.

Elbette ki müzik eğitiminin bu kadar önemsenmesinde estetik olduğu kadar politik bir zeminin olduğuna dair görüşler de bulunmaktadır. Buna göre Cumhuriyet döneminde, Klasik Türk müziğinin hem ulusal nitelik taşımaması hem de konuları ve işlenişi itibariyle Türk geleneği mizacına uygun görülmemesi tartışma getirmiştir. Dönemin Anadolu insanı için gereken onları hüzünlendiren onları çaresizliğe iten şarkılar değil aksine onları ateşleyecek ve geleceğe yüzünü umutla döndürecek müzikler gerekmektedir. Müziğin bir politika aracı olarak kullanılmasında ise yine bu fikirler yatmaktadır. Talip Apaydın'ın bir yazısında bu durum şu şekilde ifade edilmiştir:

> "*Müzik Eğitimine özel bir önem verilirdi. Yüz yıllardır durgun bir yaşamı sürdüren köy insanını canlandırıcı, yaşama bağlayıcı, onda yaşama*

sevinci uyandırıp çalışma gücünü ve değişme isteğini kamçılayıcı bir eğitim öngörülürdü. Öyle ki köylü insan, iç dinamiklerini ortaya koysun, kapalı kalmış yetenekleri dirilsin ve kalkınma gücü harekete geçsin. Müzik diğer sanat dalları ile birlikte insana bu değerleri kazandıran bir uğraş"(Gökçeli, 2014:80).

Bu bağlamda, Anadolu nüfusunun çoğunu oluşturacak köy nüfusu için onlara Cumhuriyetin birer kültür taşıyıcısı konumunda gidecek olan Köy Enstitüsü çıkışlı öğretmenlerin, iyi bir müzik eğitiminden geçmeden mezun olması söz konusu bile olamazdı. Köy Enstitülerinde öğrencilerin katılmasının zorunlu olduğu, dersler başlamadan önce düzenlenen sabah törenlerinde marşlar, türküler ve bulunduğu bölgeye özgü halk oyunu ile güne başlanırdı. Bu törenlerde öğrencilerin söylediği bazı marşlar ve türküler ise İstiklal Marşı, Gençlik Marşı, Onuncu Yıl Marşı, Ankara Marşı, Ziraat Marşı, Arpa Buğday Türküsü, Edremit Efesi, Meşeli, Süpürgesi Yoncadan, Köroğlu, Keklik'ti (Tunç, 2009:33). Bu repertuar dikkate alındığında ise teknik anlamda Batı müziği ile yetiştirilse de kültürel anlamda ulusal ve milli değerleri destekleyici ürünlerden de asla kopulmamış olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda Cumhuriyet için önemli sanat eserleri sayılabilecek *Onuncu Yıl* ve *Gençlik Marşları* gibi müzik ürünleri ile yetiştirilen genç nesil, Köy Enstitülerinin en büyük değeridir denebilir.

Köy Enstitülerinin müfredatının hazırlanmasında müzik eğitimi ile ilgili madde ise şu şekildedir:

"*Müzik: Programa, öğrenicinin müzik çalışmaları vasıtasıyla iş görme kudretini arttırmak ve "boş zamanlarını müzikle iştigal etmek suretiyle geçirme alışkanlığını kazandırmak gibi" amaçlarla da konulduğu ifade edilen bu dersini öğretiminde başlıca şu ilkelerin göz önünde bulundurulması istenmektedir; (a) Öğrencinin bir saz çalması temel etkinlik olarak kabul edilmelidir; (b) saz çalma ve nota öğretimi birlikte yürütülmelidir; (c) Köy Enstitülerinde çocuğun ulusal zevklerinin oluşturulmasında Türkü ve oyunlardan azami derecede yararlanılmalıdır*"(Oğuzkan, 1990:12).

Enstitü programından da anlaşılacağı üzere her öğrencinin bir sazı/enstrümanı çalmayı öğrenirken teorik bağlamda nota eğitimini de alması ve bu eğitim süresince

Türk halk müziği eserleri ile desteklenerek Anadolu'da yaşayan köylü halkına Batı tipi müzikle işlenmiş bu ulusal eserlerin sunulması amaçlanmıştır.

Köy Enstitülerinde müzik eğitimine bakacak olursak hem Türk halk müziği hem de Batı eğitimlerinin verildiği görülmektedir. İlk yıllarda alt sınıflarda haftada iki saat verilen müzik eğitimi öğrenci ilerledikçe üst sınıflarda haftada 4 saate çıkıyordu. 5 yıllık eğitimin içerisinde öğrencilere verilen müzik eğitiminin ders dışı çalışmalar dışında 450 saat civarında olduğu görülmektedir. Bu kadar yoğun bir sanat eğitimine rağmen bir konservatuvardan, bir Musiki Muallim Mektebinden farklı olarak ise Köy Enstitülerindeki sanat eğitiminin amacı sanatçı yetiştirmek değildir. Bu eğitimin amacı duyu organları aracılığıyla çevreden aldığı bilgiyi bir ilham aracı olarak kullanarak gündelik öğeler arasında bağ kuran, bu ilhamın gücünü bir sanatçı zevkiyle değerlendiren ve aslında bunları öğretmenlik yapacağı yeni nesillere aktarabilen bireyler yetiştirmektir (Yıldız, 2005:70).

Öğrencilerin müzik eğitiminde mandolin herkese zorunlu enstrüman olmak üzere bir de kendi istedikleri başka enstrümanı daha çalabilecek düzeyde öğrenme zorunluluğu vardı (Tunç, 2009:33). Köy Enstitülerinde hemen hemen enstitü simgesi haline gelmiş olan mandolin başta olmak üzere bağlama, flüt, keman, akordeon, ses merdiveni, davul, zurna, kaval gibi enstrümanların eğitimi verilmiştir (Yılmaz, 1998:62). Köy Enstitülerinde verilen müzik eğitiminde verilen Batı müziği parçalarının öğretimi sonrası çeşitli konserler ile halka dinletilmesi ile de Batı müziğinin halk tarafından sevilip kabul edilmesi amaçlanmış ve bir oranda bu amaca ulaşılmıştır (Koç, 2013:347'den aktaran Elpe, 2014:30). Verilen enstrüman çeşitliliğinden de görülmektedir ki sadece teknik değil icra anlamında da Cumhuriyetin ilk yıllarında hedeflenen ulusal müzik kültürü ile temellendirilmiş Batı müziği eğitimi ve eser üretimi yolunda ilerlenmektedir. Öğrencilere bir yandan halk müziği eğitimi verilmiş ve kendi topraklarında aşina oldukları enstrümanların tekniği öğretilmiş, bir yandan da Batı müziğinin tekniği ve klasik eserleri verilerek hem etkileşimde oldukları halkın hem de kendilerinin müzik zevki yükseltilmeye çalışılmıştır.

Kapatıldığı zamana kadar Cumhuriyet kültürü adına çok önemli nesiller yetiştirilen Köy Enstitüleri, yeri doldurulamayacak bir eğitim ve öğretim çalışmasıdır.

4. MÜZİĞİN BATILILAŞMASI SÜRECİNDE ENSTRÜMANLARIN DEĞİŞİMLERİ

Batı tarzı müziğe geçiş, sadece müziğin icra biçimini tekseslilik-çokseslilik, nota yazımı açısından değil; enstrümanlarda da Batı tarzı olanların kullanımının yaygınlaştırılması şeklinde kendini göstermiştir. Her ne kadar bağlama gibi Türk halk çalgılarına önem verilse de özellikle Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Musiki Muallim Mektebi ve Halkevlerindeki müzik çalışmalarında Batı enstrümanları ağırlıktadır. Sadece Köy Enstitülerinde halk müziği enstrümanlarıyla da göze görülür şekilde ilgilenilmiş gibi gözükse de bunun sebebinin Köy Enstitüleri politikası gereği yerel kültürün temel alınması ve onun modern biçimlerle işlenmesi fikri sebebiyle olduğu düşünülebilir.

Tezin bu bölümünde askeri alan, müzik öğretmenliği eğitimi, öğretmen eğitimi ve toplumsal alanda görülen enstrüman kullanım değişikliğine değinilecektir.

4.1. Askeri Müzikte Kullanılan Enstrümanların Değişimi

Askeri alandaki müzik değişimi II. Mahmut döneminde Mızıka-i Hümayun ile başlamış ve Atatürk döneminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile devam etmiştir. Hunlardan beridir hükmün olmazsa olmaz simgesi olan ordu müziğinin, çeşitli şekillerde de olsa devamlılığını sürdürdüğü görülmektedir. Bu değişimleri hem müziği teknik açıdan hem de kullanılan enstrümanlar açısından etkilemektedir. Osmanlı dönemi ordu müziğinde kullanılan enstrümanlara *kaba saz* denmekteydi. Bunun sebebi ise kullanılan enstrümanların genellikle büyük boyutlu olması ve çok yüksek ses çıkartabilmesiydi (Yum, 2002:104).

Mehter takımının olmazsa olmazı öncelikle nevbet adı verilen davuldur. Farmer'a göre kökeni Arapçadaki *tabl* kelimesidir. İlk olarak Hz. İsmail'in çaldığı söylenir. Mehterde yüz kadar davulcu bulunmaktaydı. Kökeni açısından doğan veya şahincilerin kullandığı küçük davullar *(hawking drums)* olduğu bildirilmiştir. Davul çalan kişilere davulbaz veya tabılbaz denmekteydi (Farmer, 1936:13). Büyük boyutlu davullara kös denirdi. Yerde çalınır veya atı iki yanına asılırdı. Sesi gökgürültüsü ile ilişkilendirilmiştir. Türklerinin en eski dini olan şamanizim dönemine dayanan bu

çalgı sonrasında askeri müzük topluluklarının da kullandığı eski bir Türk çalgısıdır (Tekin, 2017:66).

Nakkare Arapça bir kelime olup farklı anlamlar taşımakla beraber darbe, çarpma gibi anlamlar taşır. Timirlu Türk devletlerinde savaşlarda çift kazanlı davullara da bu ad verilmiş (Tekin, 2017:190) Nakkareler daha küçük boyutlu davullardı ve yine orduda kullanılırlardı. Ufak dümbelekler olarak tasvir edilirdi (Yum, 2002:104). Mucidinin Haris Yemenî olduğu söylenir. Davulla birlikte çalınmakla beraber ahşap kasnak yerine bakır veya kil (çömlek dümbelek) de kullanılmaktaydı. Yemen dümbelek, cam dümbelek, mükerren dümbelek gibi çeşitleri de mevcuttur (Farmer, 1936:14). Nakkareler ayrıca Dede Korkut Kitabı'nda da "... *Gümbür gümbür nakaralar döğüldü. Altun baş borular çalındı...*", "...*Küpür küpür davullar, nakaralar çalındı... Kazan Bey alay bağladı...*" şeklinde görülmektedir (Ögel, 1987:243).

Zurna farsça bir kelime olup ''düğün neyi '' anlamında sürney kelimesinden geldiği düşünülür. Türk musikisindeki kullanım alanları daha çok mehter musikisi ve halk musikisinde görülür. En eski örneği eski Mısır enstrümanları arasında rastlanmıştır (Tekin, 2013:513) Zurnalar ve borular yine mehter alayının olmazsa olmaz çalgılarındandır. Kaba zurna ve cura zurna olarak ikiye ayrılır. Kaba zurna Osmanlı ve Kırımlarda kullanılır, cura zurna ise davula eşlik ederdi. Zurna çalanlara zurnazenler, boru çalanlara boruzen veya borazan denirdi ve mehter içinde kendi bölükleri bulunmaktaydı. Mor kavuk üzerine beyaz destar saran bu bölüğün günümüzde ismi ulaşan üyeleri İbrahim Ağa ve Edirneli Dağı Ahmed Çelebi'dir. Boruların ise üzerinde delikler olmaz, zurnalar gibi ezgi vermezler (Yürük, 2001:8-9). Farmer, zurnanın mucidinin Ayaşuluk'ta gömülü olan Cemşid olduğunu ve gün doğumlarında çaldığını söylemiştir (1936:22). Dede Korkut Kitabı'nda ise boru şu şekilde geçer:

> "*Adı görklü Muhammed'e salavat getirdiler. Bitekellüf kafire at saldılar, kılıç çalgılar. Gümbür gümbür nakaralar döğüldü. Burması altın tunç borular çalındı. Ol gün ciğerinde olan er yiğitler belirdi...*", "*Alp Uruz, çadırların açtırdı. Cebahanesin yükletti. Kara Göne, çeri başı oldu. Boru ağardup, yola girdiler...*"(Ögel, 1987:340)

Zil ve çevgan mehter için olmazsa olmaz enstrümanlardandır. Çevgan'ın mucidinin Sirhuda olduğu söylenir. Hem dini bir boyutu vardır, eski Türklerin şaman çalgılarındandır, davullarda ve şaman kıyafetinin üstünde görülür. Hem de mehterin başlangıç ve bitiş işaretini veren, tempoyu anlatan alet çevgandır (Ögel, 1987:306-312).

Başlıca enstrümanlar bunlar olmakla beraber artık geçen zamanla beraber ordunun yanında giden bando bölüğünden bir senfoni orkestrasına dönüşen ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ismi ile bilinen halinde ise kullanılan enstrümanlar arasına yaylı çalgılar da girmiştir.

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında kullanılan çalgılar Mızıka-i Hümayun ile giren keman ile beraber piyano, viyolonsel, viyola, klarnet, org, cembalo, flüt, fagot, gitar, arp, obua, trompet, kontrbas ve bazı diğer vurmalı çalgılardır (Kodak, 2006:5). Ortak özellik olarak yine davul tipi çalgılar ve yüksek ses çıkaran üflemeli çalgılar yer alsa da müziğin ana öğeleri bunlar değildir.

4.2. Müzik Öğretmeni Eğitiminde Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi

Darülelhan, Musiki Muallim Mektebi ve konservatuvarlardaki müzik eğitimi de bu değişimden oldukça etkilenmiştir. Artık eğitim öğretim müfredatında bulunmayan alaturka müzik ve enstrümanları müzik öğretmenlerine öğretilmemekte, değişim süreci ile birlikte müfredata uygun şekilde öğretmen eğitiminde de değişiklikler yapılmaktadır. Elbette ki burada eğitim yönteminin meşk usulünden nota temelli eğitime geçilmesi de önemli bir faktördür.

Musiki Muallim Mektebinde eğitimi verilen enstrümanlar piyano, keman, flüt, viyolonsel; Darülelhan'ın 1927'de İstanbul Belediye Konservatuarı olup sadece Batı tarzı müzik eğitimi vermesiyle beraber eğitimi verilen enstrümanlar da yine piyano, keman, çello, viyolonsel, klarnet, flüt, obua, basion ve kornodur (Özgiray, 1995).

4.3. Öğretmen Eğitiminde Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi

Öğretmen eğitimi alanında müziğe en çok yer verilenlerin Köy Enstitüleri olduğunu, kendisi ile ilgili başlıkta belirtmiştik. Ancak, İstanbul'da olan okullardan ve geçmişteki Enderun, medrese ve tekke eğitiminden farklı olarak yetenekli çocuklar taşradan alınıp merkeze getirilmemiş, yeteneklerini kendi yörelerinde birer cumhuriyet neferi olarak kullanmaları üzerine eğitim ile işlenmiştir. Yani başka bir deyişle, değer verilen ve üretimin görülmesi istenen saray ve çevresi değil halkın yaşam alanlarıdır.

Mehterandaki müzisyenler de Enderun'da yetiştiği için kuvvetle muhtemel kaba saz ve ince saz eğitimi verilmekteydi. Hocaların aldığı maaşların listelerinde isimlerine sıfat olarak çaldıkları enstrümanları eklemelerinden de anlamaktayız ki ney, tanbur, santur, keman, kanun burada eğitimi verilen başlıca ince sazlardı (Benlioğlu, 2017:71-73). Ancak Köy Enstitülerinde ise mandolin, flüt, keman, ses merdiveni gibi Batı enstrümanlarının eğitimiyle davul, zurna, kaval, bağlama gibi halk müziği enstrümanlarının eğitimi verilmiştir. İcra edilen müziklerde yöresine göre akordeon da Çerkes ve Balkan müziklerindeki etkisi sebebi ile halk müziği enstrümanı sayılabilmektedir.

4.5. Toplumsal Alanlarda Kullanılan Enstrümanlar ve Değişimi

Mehter müziğindeki sesi gür enstrümanlara *kaba saz* dendiği gibi, meşklerde kullanılan ve keyifli zaman amacıyla kullanılan diğer enstrümanlara da *ince saz* denmekteydi (Özgiray, 1995:287). Bu terimin Gazimihal tarafından ortaya konduğu söylenmektedir (Aksu, 2008:19). Çeng, ud, kanun, santur, tef, rebab, kemençe, tanbur, kanun, lavta bu enstrümanların başlıcalarıdır.

Çeng, lir ve harp ile aynı aileden gelir. Mucidinin Pisagor olduğu söylenen enstrümanın üzerinde bulunan 40 adet tel, makama göre akort edilir. Kullanımı oldukça zor bir enstrümandır (Farmer, 1936:30). Özellikle kadınların icra ettikleri bu enstrüman'a tef ve çalpara da eşlik etmekteydi. 16. yy'da sarayda da çalınan bu enstrüman ile ilgili *Çengname* adında tasavvufi bir eser de bulunmaktadır. Ancak çalınışı 18. 'yydan itibaren rağbet görmemiştir (Aksoy, 2008:69).

Kanun ve santur yine benzer telli çalgılardandır. Kanunlar genellikle ıhlamur ağacından yapılır. Üzerinde üçlü sıralar halinde bağlanmış 72 adet tel ve koma sesleri verebilmek için çeşitli mandallar bulunur. İki elin işaret parmaklarına takılan bir çeşit yüzük ile çalınan kanun oldukça geniş perdeye sahip bir enstrümandır. Santur ise bir çok çeşidi olmakla beraber mandallı Türk santuru ve İran santuru, Türkiye'de en çok rağbet gören çeşitleridir. Zahme denen bir çift mızrapla çalınan santur, eşik sayılarına göre de çeşitlenmektedir

Kemençe ise yaylı çalgılar sınıfından olan üç telli bir enstrümandır. Karadeniz kemençesinden ayırmak için *klasik kemençe* ismi ile de bilinir. Yapımında selvi ağacı kullanılan bu enstrümanın çalınışı diğer yaylılardan farklı ve zordur.

Tanbur çoğunlukla mızrapla çalınır, nadiren de olsa yay kullanıldığı görülebilir. Teknesi dikenli ardıç, göğsü çam, sapıysa gene ardıç ağacından yapılır. Genellikle sekiz telli ve perdeli bir enstrümandır. Farmer'a göre mucidi Mar'aş'tır (1936:33).

Ud ise perdesiz bir çalgıdır. Bugünkü biçiminin Farabi tarafından verildiği söylenmektedir. Klasik Türk müziği içerisinde kullanımı çok yaygın olan enstrümanın sırt kısmı armut biçiminde olup yapımında maun ve ceviz gibi sert ağaçlar kullanılır. Mızrapla çalınan bu enstrümanda eskiden bu amaçla kartal tüyü kullanılırken günümüzde plastik mızraplar bu işi görmektedir. Udun sesini vermesini sağlayan boşlukların üzerine yapılan kafes işlemelerinde ise yine bir ince işçilik görmek mümkündür. Lavta da ud ile aynı orijinden gelmektedir.

Bu saydığımız enstrümanların çoğu çoksesli müziğe geçiş sürecinde eski etkilerini yitirmişlerdir. Devletin çoksesli Batı tarzı müziği destekleme ve bu teknikle icra edilen halk müziği eserlerini geliştirme çalışmaları toplumsal yaşama da farklı şekillerde etki etmiştir. Özellikle 1934'te radyolardan alaturka müziğin kaldırılması ile kurs talepleri ve enstrüman alımlarında gözle görülür değişiklikler olmuştur. 13 Kasım 1934 yılında Akşam Gazetesindeki bir habere göre ud, tef, kanun ve tanbur fiyatları düşmüştür. Haberde ayrıca kemanın bu fiyat düşüşünden etkilenmediği de söylenmiştir. Haberin devamında ise tambur yapımcılarının, belki teknik benzerlik sebebiyle, artık banjo yapmaya başladığı ve cümbüş isimli yeni çıkan sazla alafranga müzik yapılabileceği belirtilmiştir. Değişim sürecinde Zeynel Abidin Bey tarafından icat edilen enstrümana ismi Atatürk tarafından verilmiştir. (Deniz, 201736-44).

Mevlevi müziğinde kullanılan ney, kudüm, rebab gibi enstrümanların değişimine dair net bir bilgi bulunamamıştır. Prensip açısından başta madenî malzemeden yapılan telli sazlar Mevlevi müziğinde kullanılmamış olsa da sonraları bu çeşitlilik artmış, hatta Galata Mevlevihanesi'nde bir piyano bile kullanılmıştır (Tanrıkorur,2005:27).

SONUÇ

Müzik alanındaki değişimlerin başlangıcı Osmanlı dönemine kadar gitmektedir. Toplumsal değişimlere hem öncülük eden hem de onun bir yansıması olarak en hızlı şekilde ortaya çıkan aynı zamanda sanat ürünlerindeki değişimlerdir. Osmanlıda çoksesli müziğe geçişte bir milat olarak alınabilecek tarih Mızıka-i Hümayun'un kuruluşudur. Ordu müziği, Türk kültürünün Orta Asya köklerindeki geleneklerden gelen ruhla, Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde de önemsenmiştir. Bir zamanlar Han'ın gücünü simgeleyen kösler, ziller ve borular Osmanlı'ya gelindiğinde hem savaş hem barış zamanında devletin azametinin göstergesi olmuştur. Bu sebepledir ki ordu yapısı değiştiğinde ona uygun bir bando ihtiyacı doğmuştur.

Aynı dönemde Avrupa'dan getirtilen Donizetti Paşa ve Guiseppe Paşa'nın söz konusu müzik değişimi ve reformlarında etkisi büyüktür. Ordu müziğinin yenilenmesi esnasında çoksesli müzik ile ilgili çalışmalar bir müzisyen eğitimini de beraberinde getirmiştir. Artık çoksesli müziğe göre yetiştirilen bu müzisyenler nota okumayı da bilmekte ve bazı Batı tipi enstrümanları da öğrenmektedirler. Ordu müziğinin değişimi kendisini enstrüman alanında ise en başta yaylı çalgıların bu alana girişi ile göstermiştir. Cumhuriyet dönemi öncesinde savaş zamanı ordu ile sefere giden ve barış zamanı da Osmanlıdaki çeşitli törenlere eşlik eden bu bando takımı, zamanla bir orkestra işlevi görmüş ve bugün bildiğimiz ismi ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına dönüşmüştür. Türk Musiki İnkılabındaki önemi açısından buna değinmek gerekirse, Cumhuriyet döneminde Batı tipi müzik eğitimi verebilecek –özellikle enstrüman hocaları- bu orkestradan getirilen Mızıka-i Hümayun geleneğinde yetişmiş hocalardır. Yani bir anlamda kalifiye eleman olarak sürece katkı sağlamışlardır.

Müziğin değişim sürecinde Mevleviliğe dair daha detaylı araştırmalar yapılması gerektiği bu çalışma süresince fark edilmiş bir tespittir. Zira hakkında çok fazla bilgi olmayan bu konu, Mevlevilikte geleneksel olan üç enstrüman dışındaki çalgıların zamanla bu müziğe girmesi ve Galata Mevlevihane'sinde bir dönem kullanılmış olan piyanodan hareketle, Mevlevi müziğinin sürece çabuk mu adapte

olduğu yoksa kültür açısından farklı bir öğeyi özgün biçimde yansıttığı için imtiyazlı mı tutulduğu sorusunu doğurmaktadır. Umut ederiz ki bu konuda yeni çalışmalar oluşsun ve konu araştırılıp tartışılarak aydınlatıcı bilgiler oluştursun.

Atatürk dönemine ise Atatürk'ün temel ilkeleri ve inkılapları hemen her alanda köklü değişiklikler getirmiş toplumsal yapının birçok alanında köklü değişiklikler sağlanarak çağdaş ve müreffeh bir nesil oluşturmak amaçlanmıştır. Bu çabalar müzik alanında yapılan inkılaplar konusunda Atatürk açısından toplumsal değişimin de bir göstergesi olarak ele alınmıştır. Atatürk'ün bu bakımdan fikri temelde Gökalp ve Montesquieu'den etkilenmiş olabileceği görülmektedir.

Dönemin siyasal eğilimi çerçevesinde ulus devlet anlayışı ve milliyetçiliğin müzik reformları üzerinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle milliyetçilik, milli musiki anlayışı yönündeki düşünceleri besleyerek bu yönde bir kadro ve talebi beraberinde getirmiştir. Aynı dönemde müziğin millileşmesi ve öz Türk müziğinin geliştirilmesi yönündeki düşünceleriyle Ziya Gökalp önemli bir role sahip olmuştur. Milliyetçiliğin Fransız İhtilalinden sonra eş zamanlı olarak Dünya'nın pek çok coğrafyasında etkili olduğu göz önünde bulundurulması gereken önemli bir detaydır. Zira Osmanlı'nın son dönemlerinde kendini açıkça ortaya çıkaracak olan milliyetçilik düşüncesi böyle bir etkinin sonucudur.

Gökalp'in alaturka müziğe bakışı ve Türk halk müziğinin öz müziğimiz olduğu yönündeki düşüncesinin etkisi, inkılapların yol ve yönteminde görülmekteyken; Montesquieu'nün etkisi Atatürk'ün bu süreçteki tutum ve beklentilerinde gözlemlenebilmektedir. Ancak Atatürk, Gökalp'ten farklı olarak alaturka müziğe karşı köktenci bir reddediş sergilememektedir. Atatürk, alaturka müziğin olumsuz duygu durum içeren temalarının Osmanlı'nın çöküşünün ardından yeniden yapılanma olarak da görülebilen Cumhuriyet sürecinde bu ruhu yansıtmadığını da düşünmektedir. Zira Cumhuriyet ruhu, yoktan kendini var etmiş, geleceğe ise umutla bakacak bir süreci planlamıştır. Dönemin koşulları düşünüldüğünde ise insanların duymak isteyecekleri kavuşamayan âşıkların âhları, iç çekişmeleri ve isyanları değil. Ancak Atatürk; alaturka müziği sevdiğini kabul etmekte, bunu dinlemekte ve çevresine de sevdiğini ifade etmektedir. Buna karşın, samimi bir tutumla da bu müziğin artık zamanının geçtiğini, halkın çağdaş müziğe adapte olması gerektiğini, bunun için devlet politikalarının ve eğitimin düzenlenmesi

gerektiğini de çeşitli şekillerde ifade etmiştir. Çünkü Atatürk, müziksever bir insan olarak müziği hayatın kendisi olarak görmüştür. Bu sebepledir ki toplumsal yaşamdaki değişimi, müzikteki değişim ile bir tutmaktadır.

Çalışmamızın araştırma sürecinde ortaya çıkan alaturka müziğin radyolarda yasaklanması hususunda ise Atatürk'ün bunu isteyip istemediğine dair net veri bulunamamıştır. Hakkında yazılan yazılar, daha çok, onun sözlerinden ve çevresindeki kişilerin anılarından hareketle yapılan yorumlar üzerinedir. Bu sebeple, çalışma içerisinde Atatürk'ün radyoda alaturka müziği yasaklatıp yasaklatmadığı üzerinde durulmamıştır. Tarihsel bir gerçek olarak 1934-1936 yılları arasında radyolardan alaturka müzik Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılındaki meclis açılış konuşması gerekçe gösterilerek kaldırılmıştır. Fakat bunun dışında mevcut literatürde -her hangi bir argüman – bu tespiti doğrulayıcı bir bilgiye rastlanamamıştır.

Cumhuriyet döneminde müzik alanında yapılan çalışmalarda halkın bu inkılabın getirdiklerini kabul edip yaşatması oldukça önemsenmiştir. Çoksesli müziğe halkın alışması, benimsemesi ve sevmesi aynı şekilde Cumhuriyet kültürünü ve demokrasi bilincini de benimsediğinin bir işareti olarak ele alınmıştır. Bu sebeple, müzik alanında yapılan inkılaplar hem çok köklü olmuş hem de toplumdaki her kesime ulaşabilecek düzeyde yaygınlaştırılmıştır. Yaygınlaştırma sürecinde özellikle radyo, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserleri, Köy Enstitüleri öğrencileri konserleri ve Halkevleri koroları konserleri önemli rol oynamıştır. Dönemin en etkili kitle iletişim aracı olan radyo; derlenmiş Türk halk müziği eserlerini, çeşitli kongre ve tartışmaları, çeşitli konserleri, Türk Beşleri'nin eserlerini programları dâhilinde yayınlamıştır. Bu süreçte ise radyo halkın geneline çoksesli Batı tekniği ile işlenmiş Türk müziğini sevdirmesinin yanında taşrada ikamet eden vatandaşların müzik icra alanları olan Halkevleri koroları ve Köy Enstitüleri orkestraları gibi yapılar için birer eğitim aracı olmuş, müzik kulağının geliştirilmesi amacıyla çalışmalara eşlik eder şekilde kullanılmıştır.

Genel olarak bakıldığında çalışmanın çıktılarından birinin Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren uygulama alanı bulan İnkılaplar aracılığıyla oluşturulan Cumhuriyetin müzik anlayışının çağdaşlık, millilik, özgünlük temeline dayanmakta olduğudur. Cumhuriyet kültürünün temelinde açıkça kendini gösteren bu üç sacayağının hemen hemen her inkılabın içerisinde yer almış olduğu anlaşılmaktadır.

Bu üç kavram, Cumhuriyet idealine uygun bir yeni neslin yetiştirilmesi sürecinde müzik kültürü açısından çok belirgin ve berrak gözükmektedir. Her birinin, inkılaplar içerisinde işlevsel açıdan da mevcut bulunduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra çalışmanın, çalışma sahası konusu itibari ile de özgün olduğu düşünülmektedir. Bu alanda daha çok müzikoloji, etnomüzikoloji, orgonoloji çalışmalarının yoğunlukta olduğu ve genelde müzik bilimimin araştırmaları olduğu gözlemlenmektedir. Alanda önemli çalışmalar yapan isimler H. G. Farmer, Cafer Açın, Emin Soydaş, Metin Ant, Cem Behar, Bülent Aksoy, Ali Uçan, Ünsal Deniz, Mehmet Kaygusuz, Sadi Yaver Ataman, Tanrıkorur, A. Say gibi isimlerdir. Tarihi çalışmaların yetersiz olduğu ve daha çok Osmanlı saray müziği üzerine bir araştırma yoğunluğu vardır. Uzunçarşılı ''Saray Müziği'' vebenzeri gibi.

Çalışmanın bir diğer tespiti Çağdaşlık, Batılılaşmak ve Batılı olmak üzerinden çokça tartışılan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında bu yönde bir çok argüman üretilen bir dönemin müzik alanında ortaya konulmuş çalışmalarda büyük ölçüde etkide bulunduğudur. Literatüre bakıldığında Türk inkılaplarının sürecini açıklayan çalışmalar çağdaşlaşma, modernleşme ve Batılılaşmayı birbiri yerine kullanmıştır. Müzik bağlamında çağdaşlık, Avrupa'nın yüzlerce yıllık bir süreçten sonra Rönesans sonrası müzikte geldiği konuma erişmek üzere yapılan bir dizi inkılabı ifade eder. Her ne kadar bu süreç Avrupa için uzun bir zamanı almış olsa da gelinen nokta bellidir, Türk Musiki İnkılapları da bu sonuca ulaşmayı hedeflemektedir. Avrupa'nın siyasal sürecine eşlik eder şekilde dönüşüm gösteren müzik kültürü, demokratik anlayışın yaygınlaşması ile beraber müziğin de tekseslilikten çokseslilige geçişini beraberinde getirmiştir. Bu bakımdan bakıldığında siyasal yaşamda gerçekleşen ilerleme ve gelişmeler müzik alanında yapılan gelişme ve yenilikleri destekler nitelikte olmuştur. Daha önce de değinildiği gibi çoksesli müzik, aynı zamanda çok sesli bir toplum ya da demokrasi kültürüne sahip bir görünümünü yansıtmaktadır. Bu sebeple olmalı ki Atatürk, çoksesli müziğe geçişi bu kadar önemsemiş ve üzerinde birçok defa durmuştur.

Genel olarak bakıldığında çalışma musiki inkılabında millilik ve batılılaşma konusundaki tartışmalara yönelik dikkat çekici bir tespitte bulunmaktadır. Buna göre Türk Musiki İnkılaplarının millilik yönü eleştirilerin önünü kesmiştir. Zira musiki inkılapları boyunca Anadolu'da saklı kalmış olan binlerce halk müziği eseri derleme çalışmaları sayesinde kayda geçirilmiş, Batı tipi sistemli notalamalar ile eğitim

sürecine entegre edilebilir ve bir bilgi olarak kuşaktan kuşağa yaygın biçimde aktarılabilir hale getirilmiştir. Derleme çalışmalarında hem araştırmacılar etkin bir rol oynamış hem de dönemin önemli kültür merkezlerinden olan halkevleri ve halkodaları, bulundukları yerlerde derleme çalışmalarına büyük katkı sağlamıştır. Osmanlı döneminde müzik kültürüne dâhil olamayan ve merkezdeki müzik eğitiminden çok ayrı bir şekilde gerçekleştirilen Türk müzik kültürü bu çalışmalar sayesinde yeniden canlanmış ve özellikle öğretmen eğitiminde yer alarak hak ettiği değeri görmeye başlamıştır. Dolayısıyla Batı müziği ve enstrümanları ile geliştirilen müzik inkılabı eskiyi kendi içinde muhafaza ederken kendi içinde gerçekleştirdiği çalışmalarda onu bir taraftan koruma altına almış diğer taraftan da durgun ve gelişmeye kapalı yapısını geliştirerek çağdaşlaştırmıştır denilebilir.

Musiki inkılaplarının bir diğer dikkate değer yönü ise süreklilik göstermiş olmasıdır. Bunun sebebi ise teksesli müzikten çoksesli müziğe geçiş sürecinde hem yetişmiş kişilerin azlığı hem de eldeki enstrümanların henüz çok yeni olmasıdır. Dolayısıyla uzun bir süre geleneksel ya da tek sesli müzik eğitimi ile yetişmiş uzman kadro, müziğin modernleşme sürecine doğrudan katkı sağlamıştır. Batı tipi enstrümanların Türk kültür hayatına girişinin ardından nota eğitimi, solfej, müzik kuramı gibi bilgilerin öğrenilerek bu alanda ustalaşılması ve Türk halk müziği eserlerinin Batı tipi enstrümanlar ve çoksesli teknikle icra edilebilmesi için belli bir zaman geçmesi gerekmiştir. Bu süreçte ise Batı müziği eserleri Türkler tarafından icra edilerek halkın çoksesli müziğe alışması çalışmaları yürütülmüştür. Fakat zamanla çoksesli müzik kültürünün oturması ve bu alanda güçlü isimlerin yetişmesiyle beraber özgün ürünler verilmeye başlanmıştır. Günümüzde müzik alanında yapılan çalışmalara bakılacak olunursa, 1960'lar sonrasında gelişen halk müziği eserlerinin yeniden icralarını içeren Anadolu rock müzik ve türkülerin caz yorumları gibi çalışmalar, Cumhuriyetin başında atılan tohumların nasıl yeşerip verimli ürünler ortaya koyar hale gelindiğinin bir işareti olarak kabul edilebilir.

Cumhuriyet döneminde müziğin icra ve üretim alanlarına bakıldığında ise üç kurum başat olarak karşımıza çıkar: Musiki Muallim Mektebi, Köy Enstitüleri, Halkevleri. Musiki Muallim Mektebi, Ankara'da kurulması ve Batı tarzı müzik eğitimi vermesi açısından Osmanlı dönemindeki İstanbul merkezli alaturka müzik eğitiminden oldukça farklıdır. Kurulduğu yer açısından yeni ülkenin yeni kültür merkezini ifade etmekle beraber eğitim politikası açısından da durduğu çizgi buna

işaret eder. Fakat Enderun'dan farklı olarak Balkanlardan getirilen devşirme çocukların müzisyen olarak Saray ve çevresine yönelik değil, Anadolulu ve müziğe yetenekli çocukların yeni kültüre uygun şekilde birer müzik öğretmeni olarak yine halka yönelik yetiştirilmesi söz konusudur. Musiki Muallim Mektebi'nin, Cumhuriyet döneminde değişen kültürün müzik çalışmaları açısından merkezi konumunda olduğu söylenebilmektedir. Kullanılan enstrümanların yanında verilen teorik dersler de yine içeriğin sadece Batı müziği olduğunu göstermektedir. Derslerin kapsamı göz önüne alındığında ise çok nitelikli bir müzik öğretmeni yetiştirilmesinin amaçlandığı düşünülebilir. Musiki Muallim Mektebi ile beraber devlet merkezinde icra edilen artık alaturka müzik değil, Batı tarzı Türk müziğidir.

Diğer bir kurum olan Köy Enstitülerinde ise bir öğretmen yetiştirme kurumu olarak Batı müziğinin icrasının yanında halk müziğine de önem verilmiştir. Müziğin teorik bilgiden öte bir beceri olarak kazandırılmak istenmesinin amacı, öğretmen olarak köylere giden bu yeni neslin sadece çocukları yetiştirmekle kalmayıp köy halkına da Cumhuriyet kültürünü öğretecekleri yönündeki beklentidir. Nota bilen, kulak eğitimi çok iyi olan bir öğretmenin bulunduğu yöredeki türküleri ve ezgileri derleme çalışmasına katkısının olmayacağı düşünülemez. Kendi kırsal kültürü ile enstitüde aldığı bilgiyi kolaylıkla birleştirebilen öğrencilerin, bu kültürel dönüşüm sürecine katkısı önemli ölçüde büyük olmuştur. Çünkü kırsal kesimde yaşayan halka bu müziği öğreten, dinleten ve icra eden kendi içlerinden, onlardan biridir. Köy Enstitülerinin öğrencilere kazandırdığı enstrüman çalma becerisi ve müzik eğitimi ile öğrencilere koro ve orkestralar oluşturabilme imkanı sağladığı ve bu sayede Cumhuriyetin kültürel inkılabının tamamlayıcı önemli bir unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Atatürk'e göre Cumhuriyet köylüsü salt tarımsal üretim yapan bir grup insan değil; okuyan, kültürel anlamda gelişen ve dönüşüme eşlik eden, ilerlemeye yakın ve açık değerlendirilmiştir. Bu noktada, dönemine göre nitelikli eğitim politikaları ve uygulamaları sayesinde Köy Enstitülerinin bir başka önemli işlevinin de şehir merkezlerinde gelişen kültür ile Anadolu taşrasındaki kültürü birbirlerine yaklaştırabilmesidir.

Üçüncü önemli kurum olan Halkevleri ise Köy Enstitülerinden farklı olarak hem şehir merkezleri hem taşralarda faaliyet göstermektedirler. Köy Enstitülerinden farklı olarak örgün değil yaygın eğitimin merkeze alındığı bu kurumlarda yetişkinlere açılacak enstrüman kursları, çeşitli etkinlikler ile sanatçı ve halkı

buluşturma, bulunduğu yerdeki kültür ürünlerini derleme imkanı verilmiştir. Halkevlerinde ise Köy Enstitüleri ile birlikte Batı müziği ve Türk halk müziği çalışmaları bir arada verilmiştir. Halkevlerinin bir diğer katkısı da müziğe yetenekli çocukların kazandırılması olmuştur. Burada yatılı okul olarak işlev gören Musiki Muallim Mektebi ve Köy Enstitüleri arasında bir benzerliğin olduğu da düşünülebilir. Cumhuriyetin müzik kültür merkezlerinin bu anlamda kendi aralarında bir ilişki içerisinde olduğu da önemli bir başka çıkarımdır. Öyle ki Cumhuriyet döneminin müzik alanındaki inkılaplarının aşamaları planlanırken, genel olarak bakıldığında detaylı ve programlı bir sistemin kurulmuş olabileceği fikri dikkate değerdir. Dolayısıyla müzik alanındaki inkılapların zannedilenden çok daha fazla önemsendiği söylenebilir. Yine de bu çıkarımları destekleyecek başka verilere de ihtiyaç vardır. Bu sebeptendir ki müzik inkılapları sürecinde Cumhuriyetin müzik kültürü kurumları arasındaki koordinasyon yeni bir araştırma konusu olabilir.

Cumhuriyet döneminde müzik alanındaki kültür değişiminin önemli bir başka alanı ise enstrüman kullanımları konusunda karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmanın önemli bir diğer tespitidir. İlgili bölümde aktarıldığı üzere, Batı müziğinin icrasında yükseliş ile beraber enstrümanlara gelen talebin azalmasından kaynaklı fiyatlar da düşmüştür. Piyasadaki arz talep ilişkisi ile ilgili temel ekonomi bilgisi bizi bu çıkarımlara doğru götürmektedir. Müziğin moderleşme sürecinde Batı müziği söz konusu eğitime dâhil edildiği ancak alaturka müzik eğitimine yer verilmediği için mi yoksa Batı enstrümanlarının benimsenmesi sebebiyle mi alaturka enstrümanlara talebin azaldığı yine bir başka araştırma konusu olabilecek düzeydedir. Ancak yine Türk Sanat Müziği olarak alaturkanın da rağbet görmesi, alaturka enstrümanlar ile Batı müziği eserlerinin yakın zamanda icra edilmesi gibi sanat ürünleri de bize artık Cumhuriyet dönemi müzik kültürünün yeni bir boyut kazandığı ve müzik inkılaplarının bu anlamda özgünlük işlevini gerçekleştirdiğini düşündürmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin musiki mirasına bakışlar.* İstanbul: Pan.

Anar, İ. O. (2007). *Suskunlar.* İstanbul: İletişim.

Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk musikisi.* Ankara: Atak Ofset.

Ayas, G. (2014) *Mûsiki inkılâbı'nın sosyolojisi: klasik türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim.* İstanbul: Doğu

Bardakçı, M. (1997). *Sultanî besteler: Osmanoğulları'nın son padişahı Mehmed Vahideddin'in eserleri.* İstanbul: Pan.

Başaran, M. (1974). *Tonguç yolu, Köy Enstitüleri, devrimci eğitim.* İstanbul: Varlık.

Baykal, İ. H. (1953). *Enderun mektebi tarihi.* İstanbul: Fatih Derneği Neşriyatı.

Behar, C. (1990). *Ali Ufki ve mezmurlar* (Vol. 11). İstanbul: Pan

Behar, C. (2005). *Musikiden müziğe.* İstanbul: Yapı Kredi

Behar, C. (2015). *Osmanli/Türk musikisinin kısa tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi

Budak, O. A. (2006). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi.* İstanbul:Phoenix.

Coelho, P. (1997). *Simyacı* (Türkçesi: Özdemir İnce), İstanbul: Can

Çeçen, A. (2000). *Atatürk'ün kültür kurumu halkevleri.* İstanbul: Gündoğan.

Gençaydın, Z. (2000). *Atatürk ve güzel sanatlar.* Ankara: Altın Portakal Kültür ve Sanat Vakfı

Gökalp, Z. (2014). *Türkçülüğün esasları.* İstanbul: Ötüken

Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik.* İstanbul: Kaynak

Koç, N. (2013). *Türk kültür tarihi içerisinde köy enstitüleri.* İstanbul: İdeal

Kurtuluş, Y. (2000). *Köy Enstitülerinde sanat eğitimi ve Tonguç.* Ankara: Güldikeni

Küçüka, N. A. (1982). Türk dili ve Türk müziği. *The Turkish language and music.] In Ülkü: Seçmeler, edited by Cem Alpar and Zerrin Bayraktar, Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi.*

Mevlana Celaleddin Rûmî, & Can, Ş. (2005). *Konularına göre açıklamalı Mesnevî tercümesi.* İstanbul: Ötüken.

Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî (2000); *Divan-ı Kebir-Seçmeler* (Haz. Abdülbaki Gölpınarlı).. İstanbul: Ötüken.

Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş VIII Türklerde devlet ve ordu mehtarı.* Ankara: Başbakanlık.

Özden, E. (2015). *Osmanlı maârifinde musiki.* Ankara: Türk Tarih Kurumu

Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve siyasal bir proje olarak Mûsikî Muallim Mektebi.

S. Yağcı (Ed.), *90. yıl Müzik Kongresi: Kuruluşunun 90. yılında Mûsikî Muallim Mektebi cumhuriyetin müzik serüveni kongre bildiriler kitabı* içinde (s. 485–506). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.

Sanlıkol, M.A. (2011). *Çalıcı mehterler.* İstanbul: Yapı Kredi

Say, A. (2000). *Müzik Tarihi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Sun, M. (1969). Türkiye'nin Kültür-Müzik- Tiyatro Sorunları. Ankara: Ajans Türk.

Şahiner, N. (2007). *Avrupa'yı titreten musiki "mehter".* Ankara: Elips

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi.* İstanbul: Dergah

Tanrıkorur, Ç. (2005). *Osmanlı dönemi Türk musikisi.* İstanbul: Dergâh.

Turan, Ş. (1990). *Türk kültür tarihi: Türk kültüründen Türkiye kültürüne ve evrenselliğe* (Vol. 24). İstanbul: Bilgi.

Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da askeri müzik: mehter* (Vol. 1). İstanbul: AVK Yayın Dağıtım.

Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik/İnsan ve sanat eğitimi.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Uçan, A. (2000). *Geçmişten günümüze; günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Uçan, A. (2009). *Cumhuriyetimizin oluşma ve inşa sürecinde Atatürk ve müzik olgusuna genel bir bakış.* Ertan, F. T. Ve Tağmat, Ç. D. (Ed), *Cumhuriyetin inşa sürecinde Atatürk ve müzik* (s. 101-150). Ankara: Ankara Üniversitesi.

Ufki, Ali. (2002). *Albert Bobovious ya da Santuri Ali Ufki Bey'in anıları; Topkapı Sarayı'nda yaşam.* (Ali Berktay, çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi

Yılmaz, A. (1998). *İlk köy enstitülü.* İstanbul: Görkem

YiYüksel, D. (2009) *Atatürk'ün Türk müziği konusundaki görüşleri ve müzik politikası.* Ertan, F. T. Ve Tağmat, Ç. D. (Ed), *Cumhuriyetin inşa sürecinde Atatürk ve müzik* (s. 151-160). Ankara: Ankara Üniversitesi.

MAKALELER

Aksoy, E . (1998). Batılılaşma ve Atatürk. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 15 (), 0-0. Retrieved from http://dergipark.org.tr/huefd/issue/42279/510479 (Erişim Tarihi: 20.10.2018)

Aksu, C. (2008). Türk Müzik Devrimine Güncel Bakış Sonuçtan-Sürece, SüreçtenGünümüze Yeni Çıkarımlar. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 13, 17.

Aktaş, E , Özdemir, Y . (2012). Bütünden Parçaya Halkevleri Şubeleri. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 15 (2), 187-204.

Alaskan, A. M. (2013). Üniversitelerdeki Çalgı Yapım Eğitimi ve Geleneksel Usta-Çırak İlişkisi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 4*(1), 175-180.

Albuz, A. (2011). Türk müziğinde çokseslilik yaklaşımları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1*(1).

Altınay, F. R. (2011). Geleneksel Müzikte Ses Üretme Bağlamında Türk Halk Müziğinde 'Seslendirme'. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi, 1*, 49-59.

Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin kuruluşu ve tarihsel işlevi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, *6*(23)002E.

Candan, Ü. (2008). Sanat eğitimi, sanat ve Köy Enstitüleri. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *4*(1).

Çetinkaya, B. A. (2007). Mevlânâ ve Müzik. *Marife*, 175-194.

Dağlı, Ş. Z. (2015). Atatürk'ün kültürel bağlamda sanata bakışı ve modern türkiye'de sanatın olgunlaşması. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, *3*(6), 179-201.

Deniz, Ü . (2017). Türk mûsikî inkılâbı bağlamında klasik türk mûsikîsi çalgıları. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 3 (1), 51-69. DOI: 10.22252/ijca.306176

Elpe, E. (2014). Köy Enstitüleri ve sanat eğitimi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, *4*(2), 15-34.

Farmer, H. G. (1936). Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century. *Journal of the Royal Asiatic Society*, *68*(1), 1-43.

Gökyay, O. Ş. (1941). *Ankara Devlet Konservatuarı Tarihçesi*. Ankara: Maarif Vekaleti.

Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlâna'dan sonra Mevlevîlik*. İstanbul: İnklap ve Aka Yayınevi.

Karataş, Ö. S. (2014). Klâsik türk müziği eğitimi'nde bir saray üniversitesi: enderun mektebi. *Electronic Turkish Studies*, *9*(2).

Kavcar, C. (1980). Nitelikli öğretmen sorunu. *Eğitim ve Bilim*, *5*(28).

Kaya, E. E. (2011). Cumhuriyet Sonrası Müzik Politikamız ve Batıya Yönelim. SBArD(17),115-120. http://sbard.org/pdf/sbard/017/9%20%20Emin%20Erdem%20Kaya%20115-120.pdf (Erişim Tarihi: 10.12.2018)

Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *1*(3), 93-105.

Kaya, E. E. (2012). Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir Hazırlık Evresi Olarak 1826-1920 Dönemi. *Turkish Studies, Volume7/1 (Winter 2012)*, 1451-1460.

Koç, N. (2012). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Radyo. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi, 8*(15), 69.

Kodak, E. (2006). Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserlerinde piyanonun yeri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi.* 6(3): 110.

Kolukırık, K., Çelik, A. (2012). Batı Anadolu'da 1925 yılında derlenmiş zeybekleri içeren "yurdumuzun nağmeleri" adlı kitap üzerine bir inceleme. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 787-803.

Oransay, G . (1973). Türk din musikisi tür, makam ve usullarının kodlanması. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 21(1):152-183.

Özdek, A. (2012). Türk müzik kültürünün oluşumuna öncülük eden bileşenlere genel bir bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1*(1), 29-36.

Özdemir, Y., & Aktaş, E. (2011). Halkevleri (1932'den 1951'e). *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (45), 235-262.

Özkaya Duman, O. (2017. Yüzüncü yılında Darülelhan'dan konservatuar'a musiki eğitimi ve Cumhuriyet dönemi modernleşme ile musikinin millileşme meselesi "Saray müziğinden salon müziğine". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 16*(61):111-143.

Özgiray, A. (1995). Atatürk ve Musiki. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, 4*(15).

Somakcı, P. (2017). Osmanlı saraylarında uygulanan müzik eğitimi ve müzik kurumları. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 2*(2), 171-182.

Şahin, M. (2008). Cumhuriyetin yapılanma sürecinde müzik eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 7*(16), 259-272.

Şentürk, N. (2001). Musiki Muallimden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlar. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21*(2).

Tanrıkorur, Ç. (1985). Türk halk musikisi ve klasik Türk musikisi. *Erdem*, *1*(2), 559-572.

Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde müzik eğitimi veren önemli kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *1*(2), 107-128.

Tunalı, S. (2014). Ahmet Adnan Saygun'un halkevlerinde yürütülen müzik eğitim çalışmalarına yaklaşımı (1932-1950). *Trakya University Journal of Social Science*, *16*(1), 315-338.

Tunç, A. Z. (2009). Köy Enstitülerinde Sanat Eğitimi Ve Dönemin Yöneticilerinin Sanata Yaklaşımları, *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 26, ss. 30-34.

Usta, N. (2011). Erken Cumhuriyet dönemi'nde Türkiye'de müziğin dönüşümü. *Erciyes İletişim* Dergisi, 1(4), 107-117.

Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Belleten*, *41*(161), 79-128.

Yarman, O. (2010). Alaturka Müziğin Yasaklanmasında Atatürk: Belgeler Zemininde Bir Çözümleme. *Ocak*, *22*,2012. http://www.ozanyarman.com/files/ataturk_ve_musiki.pdf (Erişim Tarihi: 20.10.2018)

Yıldırım, G. (2016). Kültürel diplomasi ve uluslararası halkla ilişkiler çerçevesinde Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk kültürü ve sanatının uluslararası alanda tanıtımı. *Aydın İnsan ve Toplum Dergisi*, 2 (4), 221-256.

Yıldız, G. (2005). Güzel sanatlar eğitimi ve Köy Enstitüleri. *Yeniden İmece*, 7, 70-71.

TEZLER

Benlioğlu, S. (2017). Osmanlı sarayında mûsikînin himâyesi III. Selim ve II. Mahmud dönemi (Doktora tezi). http://193.140.143.67/handle/11424/39326 (Erişim Tarihi: 20.10.2018)

Ergişi, F. (2008). Türk Müziğinde Nota(lama) Sisteminin İncelenmesi (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anabilim Dalı, Afyon.

Gökçeli, B. (2014). *Türkiye'de Cumhuriyet dönemi'nin ilk modernleşme hamlelerinin sürecinden bugüne Cumhuriyet halk partisi'nin müzik politikaları* (Yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kar, T. (2008), *Bir eğitim modeli olarak köy enstitülerinde müzik eğitiminin incelenmesi ve şarkı dağarcığının kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Osmanzade, L. (2012). *Devlet konservatuvarlarında verilmekte olan viyola eğitiminde çoksesli Türk müziği eserlerin yeri ve önemi* (Yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Tekin, Erhan. (2017) *Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter* (Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tunalı, S. (2014). *Halkevlerinde yürütülen müzik ve piyano çalışmalarının incelenmesi* (Sanatta yeterlilik tezi). Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.

Tunçay, Çağlar. (2009) *Atatürk döneminde müzik alanında yapılan çalışmalar* (Yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk ilkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İzmir.

Yürük, Ü. (2001). *Kaba zurnanın Türk müziğineki yeri ve önemi* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ANSİKLOPEDİLER

Koçu, R. E. (1968). Donizetti Paşa, İstanbul Ansiklopedisi Cilt 9, İstanbul: Koçu Yayınları.

Özcan, N. (2003). Mehter, İslam Ansiklopedisi cilt 28, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Tekin, E. (2013) Zurna, İslam Ansiklopedisi cilt 44, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

İNTERNET

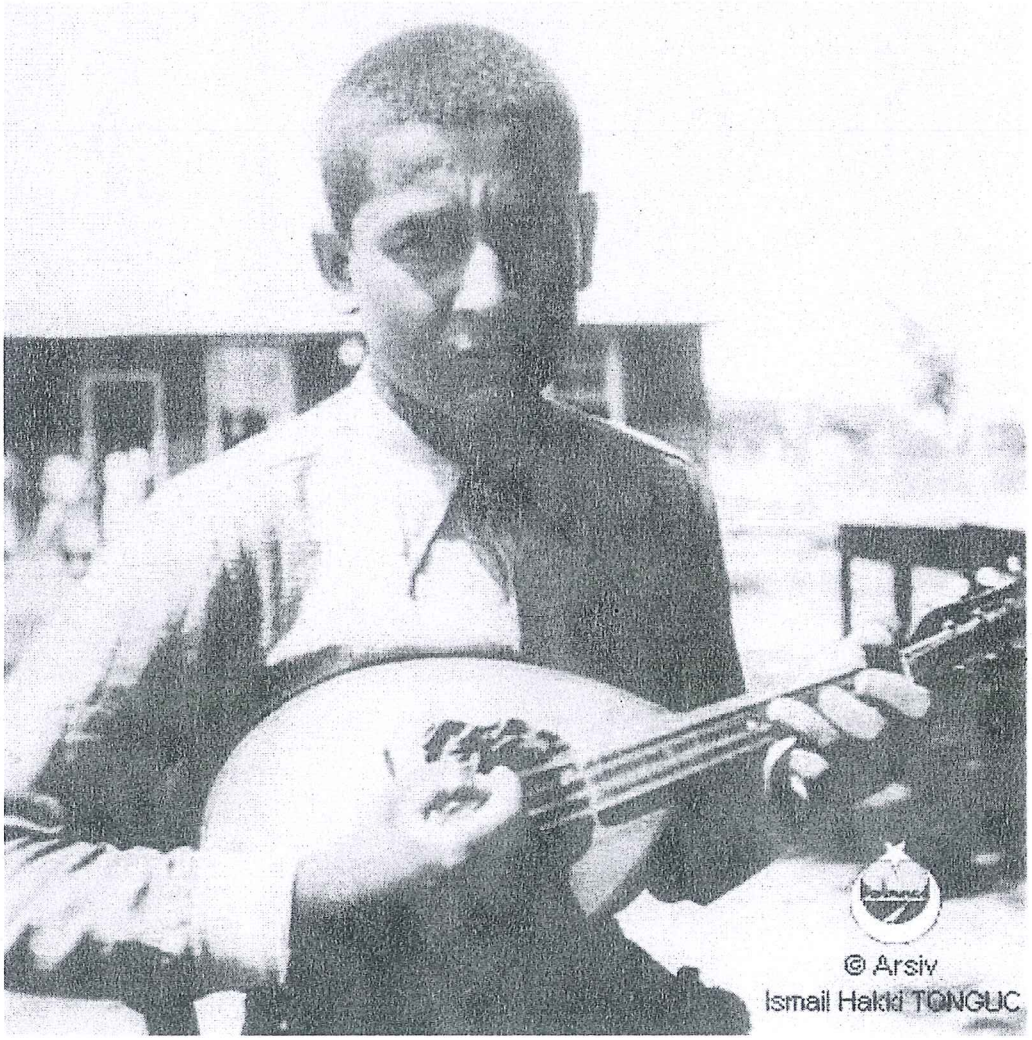
Akgün, S. (1982, 2 Ocak). Atatürk'ün Türk tiyatrosuna getirdiği. Erişim adresi: http://hdl.handle.net/11498/10743 (Erişim Tarihi: 10.12.2018)

Aksoy, E. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e musiki ve Batılılaşma. Erişim adresi: http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/handle/11498/52441 (Erişim Tarihi: 10.12.2018)

islamansiklopedisi.org.tr (Erişim Tarihi: 10.12.2018)

Yum, Ş. (2002). Mehter musikisi. http://earsiv.sehir.edu.tr (Erişim Tarihi: 10.12.2018)

EKLER



EK-1 Saz öğrenen Köy Enstitüsü öğrencisi. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



EK-2 Köy Enstitüsü ve orda öğrenim gören Köy Enstitüsü öğrencileri. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



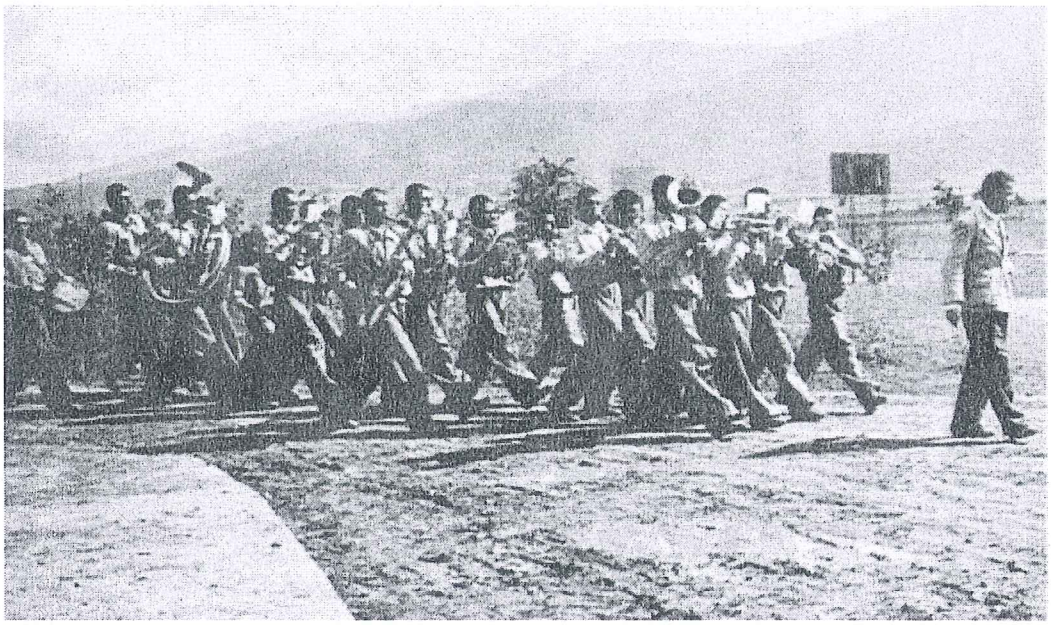
EK-3 Öğrencileri ile beraber çalışıp enstrüman çalan öğretmenler. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi:http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



EK-4 Köy Enstitüsünde keman çalmayı öğrenen öğrenciler. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



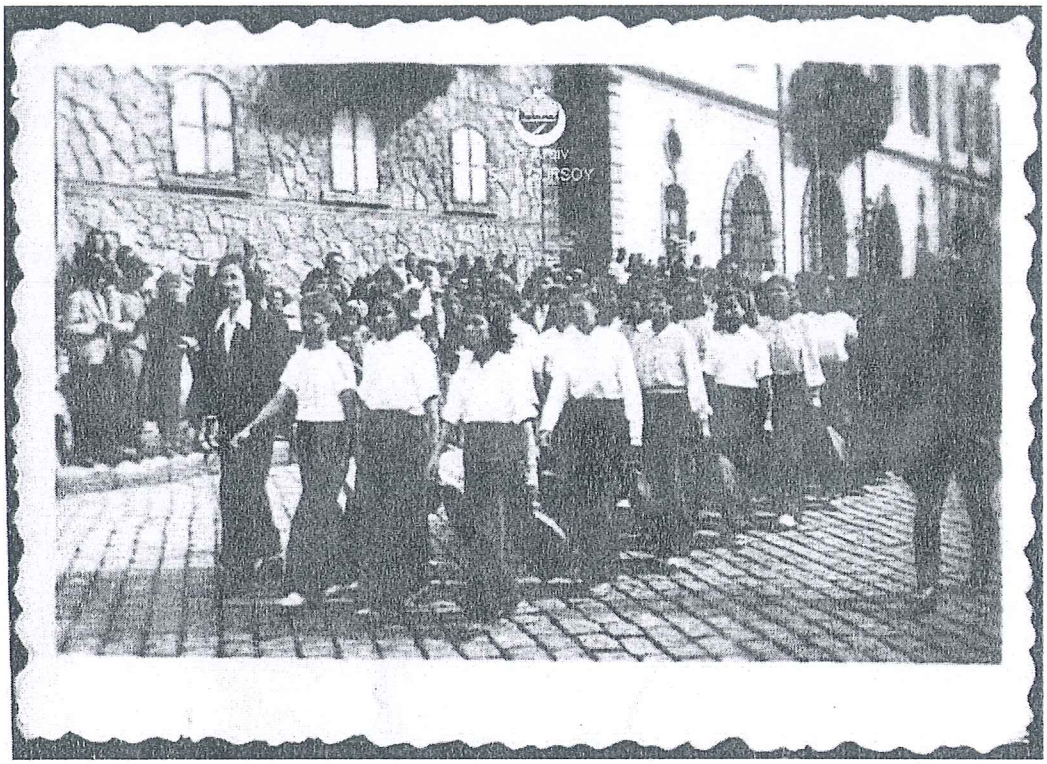
EK-5 Aşık Veysel köy enstitülerinde ders veriyor. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



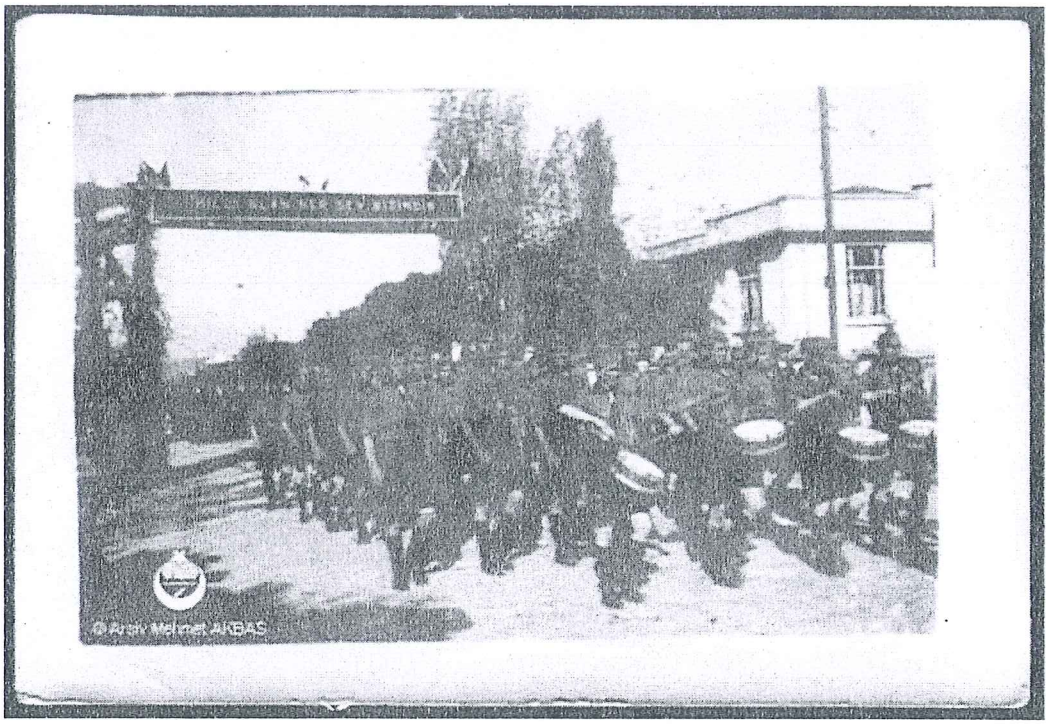
EK-6 Köy Enstitüsü müzik bölümü. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



EK-7 Köy Enstitüsü öğrencileri bandeneon çalarken. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



EK-8 Köy Enstitüsü öğrencileri, köylüler ve hocaları. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/koy-enstituleri-fotograflar/12)



EK-9 Köy enstitüleri öğrencileri davul çalarken. (Süleyman Demirel Üniversitesi Köy Enstitüleri Araştırma Ve Uygulama Merkezi http://keeaum.sdu.edu.tr/tr/foto-galeri/goster/kov-enstituleri-fotograflar/12)