anadolu`nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

T.C.
ANKARA VALİLİĞİ

ANKARA
KALKINMA AJANSI

ANKARA
İL KÜLTÜR VE TURİZM MÜDÜRLÜĞÜ

T.C. ANKARA VALİLİĞİ

ISBN: 978-605-63547-0-0

ANKARA KALKINMA AJANSI

Arif ŞAYIK
Genel Sekreter

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU
Prof. Dr. Nurettin DEMİR
Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI
Doç. Ömer TÜRKMENOĞLU
Doç. Dr. Cenk GÜRAY
Yrd. Doç. Dr. Ömer Can SATIR
Dr. Serdar ERKAN
Halil KAYA
Oğuz ELBAŞ
Fikret KARAKAYA
Uğur KÜÇÜKKAPLAN
Bahar GÖKÇELİ

EDİTORYAL YAPIM

SFN Televizyon Tanıtım Tasarım Yayıncılık Ltd. Şti.
Cevizlidere Cad. 1237. Sok. 1/17 Balgat 06520 Çankaya/ANKARA
Tel : 0312 472 37 73-74
Faks : 0312 472 37 75
sfn@sfn.com.tr • www.sfn.com.tr

ANKARA KALKINMA AJANSI

Aşağı Öveçler Mah. 1322. Cad. No: 11
06460 Çankaya / ANKARA
Tel : (0312) 310 03 00
Faks : (0312) 309 34 07
E-Posta: bilgi@ankaraka.org.tr

Yayınlanmış olan makalelerin bilimsel ve sanatsal sorumluluğu yazarlara aittir.

Bu kitap, Ankara Valiliği, Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ve Ankara Kalkınma Ajansı işbirliğiyle hazırlanmış ve Ankara Kalkınma Ajansı tarafından bastırılmıştır.

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ Ercan TOPACA / *Ankara Valisi* 6

TEŞEKKÜR Arif ŞAYIK / Ankara Kalkınma Ajansı / *Genel Sekreter* 8

GİRİŞ Doç. Ömer TÜRKMENOĞLU / *Proje Koordinatörü* 9

1. Bölüm: TARİHTE ANKARA
TARİHTE ANKARA
Halil KAYA 14

2. Bölüm: TARİHSEL SÜREÇTE ANADOLU VE ANKARA MÜZİĞİ
ARKEOLOJİK ÇAĞLARDA ANADOLU VE ANKARA'DA MÜZİK KÜLTÜRÜ
Oğuz ELBAŞ 20

TARİHSEL SÜREÇ BAĞLAMINDA ANADOLU'DA TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ
Dr. Serdar ERKAN 29

3. Bölüm: GELENEKTEN GELECEĞE ANKARA MÜZİĞİ
ANKARA MÜZİĞİNE SORUNSAL YAKLAŞIM
Dr. Serdar ERKAN 36

ANKARA'DA MÜZİK TÜRLERİNİN SINIFLANDIRILMASI
Prof. Dr. Ali UÇAN 40

ANKARA HALK MÜZİĞİNİN TARİHSEL VE GELENEKSEL TEMELLERİ
Yrd. Doç. Dr. Ömer Can SATİR 50

4. Bölüm: GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ
ANKARA'DA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ
Prof. Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU 66

ANKARA TÜRKÜLERİ VE ANKARA AĞIZLARI
Prof. Dr. Nurettin DEMİR 90

5. Bölüm: GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ
GELENEKSEL TÜRK SANAT MUSİKİSİ (Klasik Türk Müziği)
Fikret KARAKAYA 102

ANKARA'DA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ
Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI 125

6. Bölüm: MEHTER MÜZİĞİ
MEHTER VE MUSİKA-İ HÜMAYUN
Oğuz ELBAŞ 136

İÇİNDEKİLER

7. Bölüm: DÎNÎ MUSİKİ
ANKARA'DA TÜRK DİN MUSİKİSİ
Doç. Dr. Cenk GÜRAY *146*

8. Bölüm: ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ
ANKARA'DA ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ (Klasik Batı Müziği)
Prof. Dr. Ali UÇAN *164*

9. Bölüm: ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT MÜZİĞİ
ANKARA'DA ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT MÜZİĞİ
Prof. Dr. Ali UÇAN *192*

10. Bölüm: POPÜLER TÜRK MÜZİĞİ
ANKARA'NIN POPÜLER TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİ
Uğur KÜÇÜKKAPLAN *236*

11. Bölüm: ANKARA'DA MÜZİK KURUMLARI
ANKARA'DA MÜZİK KURUMLARI
Halil KAYA *248*

12. Bölüm: İSTİKLAL MARŞI VE ANKARA
İSTİKLAL MARŞI VE ANKARA
Prof. Dr. Ali UÇAN *259*

13. Bölüm: ANKARA MÜZİKLERİNDEN ÖRNEKLER (CD) *280*

Ankara gravürü (Semavi Eyice)

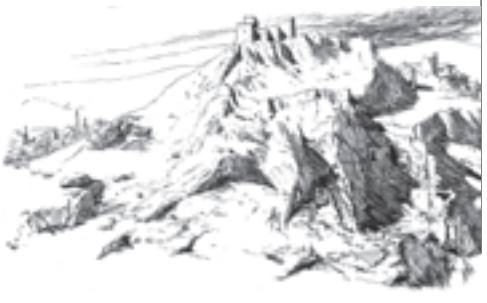
Ankara halk müziği, Eti tabakasını takip eden Frigya, Yunan, Roma, Bizans ve Osmanlı kültüründen izler taşır. Buna bir de, Asya'dan her çağda gelen ezici kültür dalgalarını eklemek gerekir.

Sunuş

Ercan TOPACA
Ankara Valisi

Sevgili Sanatseverler,

Hepimizin bildiği gibi başkent Ankara birçok uygarlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu köklü tarihin etkisi, sanatta da kendini göstermektedir. Müzik, kültürümüzün içerisinde her zaman önemli bir yer teşkil etmektedir. En yaygın sanat dallarından biri olan müzik, geçmişten günümüze insanların vazgeçilmezleri arasında yer almıştır. Evrensel bir dil olan müzik, duygu ve düşüncelerin en kolay ve en etkileyici ifade biçimlerindendir. Nitelik ve nicelik olarak çeşitliliğin yanında, sosyal bilim alanlarıyla doğrudan ilgili olmakla birlikte kültürel değerlerin de bir yansımasıdır.



Ankara'da müzik kültürü, başkent oluşundan önce ve sonra farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar sadece başkentimizin kültürüne bir zenginlik katmakla kalmamış aynı zamanda tüm ülkemizin kültürünü de etkilemiştir.

Valiliğimiz değişik alanlarda birçok proje gerçekleştirmiş, yayın ortaya çıkarmıştır. "Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara" kitabı da önemli yayınlarımızdan biridir. Dünden bugüne Ankara'daki müzik kültürünü kapsayan bu yayın, eski çağlardan günümüze kadar gelen müziğin tarihçesini ve değişimini de örneklerle anlatmaktadır. Çok değerli bir akademik kurul tarafından yazılması ve değerlendirilmesi, kitabın önemini artırmaktadır. Böyle değerli bir çalışmanın hem ulusal hem de uluslararası platformlarda başkentimizin tanıtımına büyük katkılar sağlayacağına inanıyorum.

"Anadolu'nun Sırlı Sesi: Müziğiyle Ankara" kitabı, kendi alanında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Kitabı sanatseverlerin beğenisine sunar, Ankara İl Kültür ve Turizm Müdürlüğümüze, Ankara Kalkınma Ajansı Genel Sekreterliğimize, kitabın Akademik Kuruluna ve Proje Koordinatörlüğü'ne ayrıca bu çalışmada emeği geçen herkese teşekkür ederim.

Teşekkür

Arif ŞAYIK
Ankara Kalkınma Ajansı / Genel Sekreter

Ankara Kalkınma Ajansı olarak kurulduğumuz günden bu yana bölgesel kalkınmayı hızlandırmak ve bölge içi gelişmişlik farklarını azaltmak amacıyla önemli çalışmalar yaptık, destekler verdik. Ancak bununla yetinmedik. Ankara'yı ekonominin yanı sıra kültürel anlamda da küresel bir başkent yapmak için projeler ürettik. Bu anlamda Ankara kültürü ve tarihini anlatan eserlerin basımına katkılar sunduk.

Ankara'nın kültür hayatına katkı sağladığımız çalışmalarımız bir yenisi ile devam ediyor: "Müziğiyle Ankara" kitabını ilginize sunuyoruz. Binlerce yıllık tarihi ile Ankara'nın müzik kültürünü dönemsel olarak yakından tanıyacaksınız.

Çalışmanın gelecek nesiller için bilgi kaynağı olmasını diler, emeği geçenlere teşekkür ederim.

Giriş

Doç. Ömer TÜRKMENOĞLU
Proje Koordinatörü

Bu kitabın giriş yazısına başlarken öncelikle Ankara'daki genel müzik kültürü hakkında kısa bir bilgi vermek isterim. Bilindiği gibi Ankara oyun havaları ülkemizin her yerinde önemli bir popülerlik kazanmıştır. Bu popülerlikten dolayı Ankara müziği denince akla ilk gelen oyun havaları oluyor. Genel olarak Ankara'nın geniş müzik kültürü çok fazla bilinmemektedir. Farklı uygarlıklara ev sahipliği yaptığı için bu geniş müzik kültürü çağına göre değişikliklere uğramış ve farklılıklar göstermiştir. Özellikle Cumhuriyet döneminden sonra kendini daha çok belli etmiş ve birçok müzik türünün ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

Başkent Ankara'nın tarih boyunca müzik alanında çok etkisi olmasına rağmen, şimdiye kadar pek fazla yazılı yayın bulunmaması dikkatimi çekti. Ayrıca yaptığım araştırmalar sonucu bulduğum yayınlar daha ziyade Ankara Halk Müziği hakkında idi. Bu yüzden Ankara'nın zengin müzik kültürünü yansıtabilmek için farklı müzik türlerini bir arada toplayarak "Müziğiyle Ankara Kitabı" projesini yapmaya karar verdik. Daha sonra, SFN Ajansı'nın editörlüğü ve tasarımı ile bir akademik kurul toplayarak kitabın detaylarını ele aldık ve kitabın bölümlerini oluşturduk.

Bir bölgenin müziği ile ilgili bilgi edinebilmek için önce o bölgenin tarihi ve müzik tarihi konusunda bilgi sahibi olmak gerekir. Kitabımızın ilk bölümünde kısaca Ankara'nın tarihi ve gelenekten geleceğe Ankara müziği ve aşamaları hakkında bilgiler bulunmakta olup, aynı zamanda Ankara'da arkeolojik müzik konusu ile ilgili bir yazı da kaleme alınmıştır. Ankara zengin ve çok çeşitli bir kültüre sahip olduğu için, doğal olarak farklı müzik türleri oluşmuştur. Konu ile ilgili müzik türlerinin sınıflandırılması bölümünde detaylı bilgiye yer verilmiştir.

Başkentimiz coğrafi olarak ülkemizin kalbinde yer aldığı için, Türk Halk Müziği açısından yurdumuzun hem batısından hem de doğusundan etkilenmiş ve aynı zamanda etkilemiştir. Bu yüzden halk müziği konusunda İç Anadolu bölgesinin merkezi olmuştur. Bozlaklarıyla, türküleriyle ve oyun havaları ile sadece kendi bölgesi değil ülkemizin her tarafına yayılmıştır.

Türkiye'deki müzik türlerinin en önemli bölümlerinden biri olan Klasik Türk Sanat Müziği Ankara'da TRT Ankara Radyosunun kuruluşundan sonra daha çok ortaya çıkmış ve gelişim göstermiştir.

Ankara çok farklı kültürlere ve medeniyetlere ev sahipliği yaptığı için dinsel müzik açısından da önem arz etmiştir. Özellikle Hacı Bayram-ı Veli gibi büyük bir tasavvuf önderinin de burada bulunması Ankara'nın dinsel musiki açısından önemini ve aynı zamanda Türk Din Musikisi Bakımından da belirginleştirmiştir.

Ülkemizin Uluslararası Sanat Müziği ve Çağdaş Türk Müziği gelişiminde de Ankara çok önemli rol oynamıştır. Özellikle Cumhuriyet döneminden sonra ilk Devlet Konservatuvarının açılışı ve Türk Beşlisinin yurtdışına gönderilmesi çok sesli müziğin gelişmesinde büyük etkisi olmuştur.

Türkiye'nin popüler Türk müziği tarihinde Ankara büyük bir önem taşımaktadır. Çok farklı süreçlerden geçmesi ve gelişmesi konusunda detaylı bilgiler bulunmaktadır.

İstiklal Marşımız millî mücadelemizde çok önemli bir yer almaktadır. Ankara'da hazırlanması ve oluşması nedeniyle, Ankara'nın müzik tarihinde özel bir bölüm oluşturmaktadır.

Bu kitabın sadece Ankara'daki müzik geçmişini değil, aynı zamanda gelecek nesillere bir kalıcı belge niteliğinde olmasını diler ve sonraki kuşakların da bu kitaptan faydalanmalarını arzu ederim.

Bu projede bizden desteğini esirgemeyen Sayın Ankara Valimize, Ankara İl Kültür Turizm Müdürlüğü'ne, Ankara Kalkınma Ajansı'na, SFN Ajans'a, TRT Arşiv Dairesi Başkanlığı'na, Akademik Kurul'a ve emeği geçen herkese teşekkür ederim.

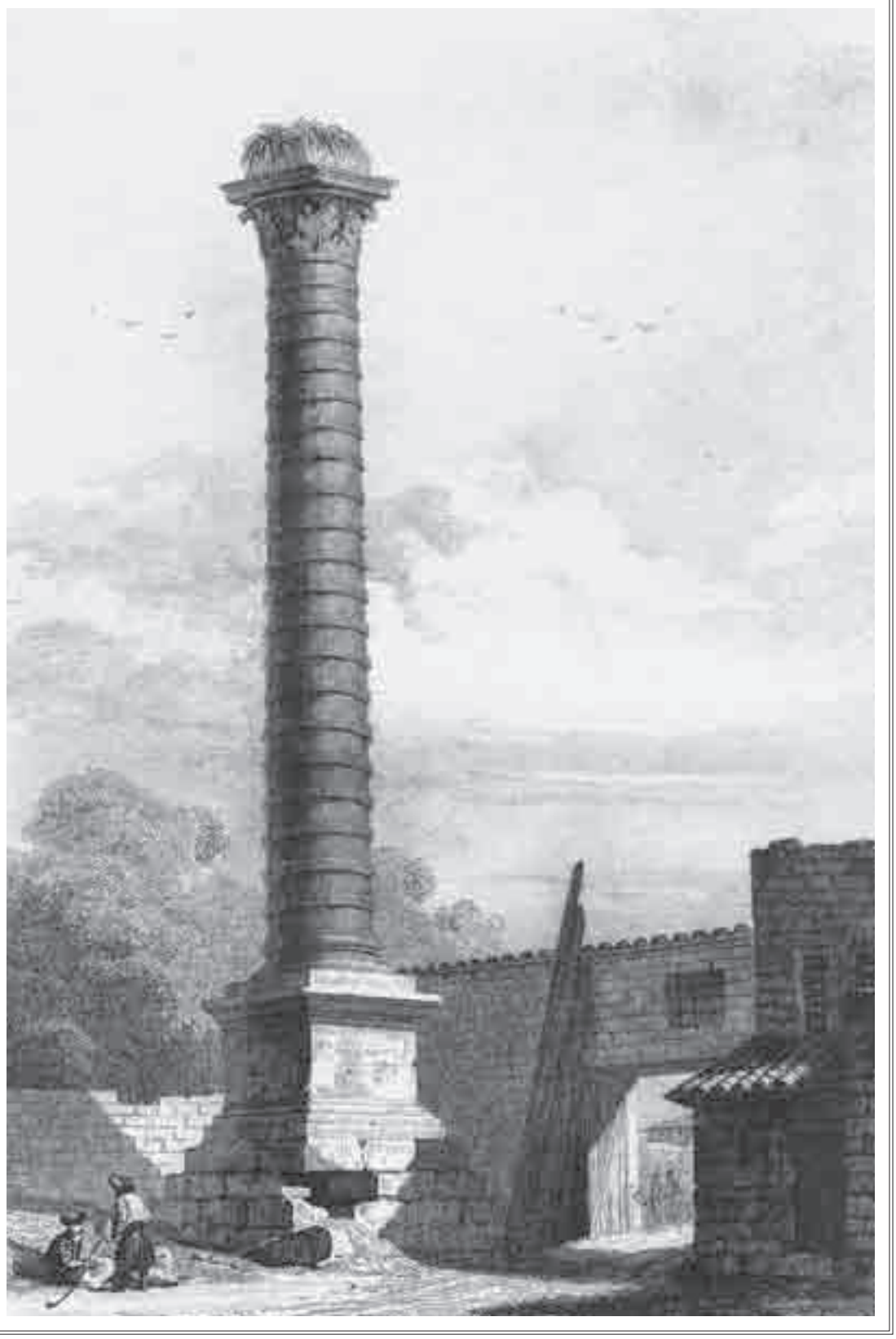
anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-1. Bölüm-

Tarihte Ankara

Augustus Tapınağı gravürü (C. Texier)



Ankara hükûmet meydanında bulunan Julien sütunu gravürü. (A. Yüksel Arşivi)

Ankara'nın Tarihi

"Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara eski çağlardan beri varlığını sürdürmüş tarihi bir kenttir. Topografya koşulları ve Anadolu yolları üstündeki konumu dolayısıyla merkez rolü oynayabilecek bir kent olan Ankara, Cumhuriyetle birlikte kale dışına taşarak gelişimini hızlandırmıştır."

TARİHTE ANKARA

Halil KAYA

Ankara'nın Tarihi

Eski çağlardan beri ana ulaşım yolları üzerinde bulunan ve çevresinde zengin su kaynakları yer alan Ankara, günümüze kadar varlığını sürdürmüş bir tarihi kent olarak dünya başkentleri arasında farklı bir yere sahiptir. Ankara'nın kimler tarafından ve ne zaman kurulduğu kesin olarak bilinmemekle birlikte Ankara çevresinde eski çağlara ait çok sayıda höyük ve düz yerleşim yeri bulunmaktadır. Günümüze intikal eden ve kerpiçlerden yapılan höyükler, yassı tepeler Ankara'daki köylerin pek çoğu için bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca Ankara ve çevresinde antik türbe olarak niteleyebileceğimiz tümülüs denilen kral veya hanedan üyelerine ait mezarlar bulunmaktadır.

Ankara Kalesi ve eteklerinin sarp yamaçlı olması, tarihte bölgeyi düşman saldırılarına karşı korunaklı kılmıştır. Hitit döneminde bir askeri garnizon olduğu tahmin edilen Ankara Kalesi, Galatlar'ın müstahkem mevkilerindendir.

Bazı efsanelere göre Ankara, Frig Kralı Gordios'un oğlu Midas'ın bir gemi çapası (anker) bulduğu yerdir. Ankara'da bastırılan Roma sikkelerinin bir yüzünde de çapanın bulunduğu görülmektedir. İlhanlılar döneminde "Engüriye" adını alan kentin adının Farsça "Engür" (üzüm), Yunancada "Ankos" (kayalık vadi, dar boğaz), Latince'de "Ancus" (çengel) anlamlarına geldiği bilinmektedir. Araplar ise Ankara'yı "Beldet-i Selasil" (zincirli şehir), "Amudiye", "Kalâ-i Salasil", "Zat-al Salasil" gibi adlarla anmışlardır. Evliya Çelebi, "Seyahatname"sinde "Engürü" ve "Angora", Katip Çelebi'nin Cihannüma adlı eserinde ise "Ankara" ve "Engürü" adları geçmektedir.

Anadolu Selçukluları

1073 yılında Anadolu Selçuklu hakimiyetine giren Ankara, 1101 yılının Haziran ayında yapılan I. Haçlı Seferi'nde işgal edilir. Bizanslılar, çok kısa bir süre Ankara'da hakimiyet kurar.

Şehrin çevresine yerleşmeye başlayan Oğuz Türkmen Beyleri sayesinde I. Kılıçarslan'ın oğlu Melik Arap, Kastamonu ve Ankara civarına yeniden hakim olur. Anadolu Selçuklu Sultanı Mesud, kayınpederi Danişmendli Emir Gazi ile birlikte Ankara şehrini kardeşi Melik Arap'tan 1127'de geri alır ve Ankara'da Emir Gazi hakimiyet kurar.

1143 yılında Ankara üçüncü kez Selçukluların eline geçer. 1202 yılında Muhiddin Mesud'un, 1204 yılında Rükneddin Süleyman idaresine girer. 1304 yılında da İlhanlıların eline geçer.

Anadolu Selçuklularının hakimiyeti sırasında Ankara'ya kazandırılan bazı eserler şunlardır: Ankara merkezde; Baklacı Baba Camii, Alaaddin Camii, Saraç Sinan Mescidi ve Medresesi, KızılbeyCamii ve Türbesi, Aslanhane Camii, Ahi şerafeddin Camii ve Türbesi, Kuyulu Camii, Akköprü, Paşa Hamamı, Akkale (Ankara Kalesi), Ayaş Karakaya kaplıcası, Beypazarı Sultan Alaaddin Camii, Şereflikoçhisar Sultan Alaaddin Camii,

Roma Hamamı

Aslanhane Camii

Osmanlı Hakimiyeti

Ankara, Osmanoğulları'nın ataları ile ilk defa 1230 yılında tanışır. Moğol saldırıları sırasında, Ertuğrul Gazi kardeşi Dündar Bey ile beraber batıya doğru hareket halindeyken Sivas yakınlarına gelip konakladıklarında, Selçuklu ordusu ile büyük bir Moğol birliğinin savaştığını görürler. Ertuğrul Gazi, zor durumda olan Selçuklu ordusunun yardımına yetişir. Savaşı Selçuklular kazanır. Savaştan sonra I. Alaeddin Keykubad, Ertuğrul Gazi'ye Ankara yakınlarındaki Haymana ovasının Karacadağ bölgesini "yurtluk" olarak verir.

1344 yılında Ahi yönetimi kurulur, 1354 yılında Süleyman Paşa Ankara'yı Osmanlı topraklarına katar

Selçuklu zamanında bu coğrafyada hakimiyet kuran Türkmen beyleri ve "ahi"ler, Osmanlı hakimiyetini tam olarak Sultan I. Murad Han zamanında kabullenir.

"Ahi Baba", "Gâzi Hünkâr" ve "Hüdâvendigâr" adları ile anılan Sultan I. Murad zamanında şehir ve civarı, imar ve ihya edilmeye başlanır. Ankara, Anadolu Eyaleti'ne bağlı bir sancak merkezi olur. Daha sonra 1393'de Yıldırım Bayezid zamanında eyalet merkezi, Ankara olur. Coğrafya devamlı sancak statüsünde kalır. Osmanlı taşra idari ve mülki yapılanması içinde vilayet merkezliği de yapan Ankara'ya Kırşehir, Çorum, Kayseri ve Yozgat sancakları bağlanır.

Türk tarihinde iki Müslüman devlet arasında yaşanan en büyük savaşlardan biri de 1402 yılında, Temmuz ayının son günlerinde Yıldırım Han'la Timur arasında yapılan Ankara Savaşı'dır. Yıldırım Bayezid'in Timur'a yenilgisinden sonra, Ankara şehir merkezi ve civar köyler, telafisi zaman alacak zararlar görür. Şehir ve civarında şehzadeler arası mücadeleler devam eder, şehrin anayol üzerinde bulunması ve ticari bir merkez olması özelliği dolayısıyla cazibe ve sığınma merkezi olur. Celali isyanları, kıtlıklar, yangınlar ve kuraklıkların verdiği zarar, şehrin nüfusunu etkiler ve göçler başlar.

Mahmut Paşa Bedesteni (Anadolu Medeniyetleri Müzesi)

Ankara Radyo Evi

Ankara İstanbul'un fethinde de kendini gösterir. Fetih'te, Ankara'da Hacı Bayram-ı Veli dergâhında yetişen maneviyat erleri tam kadro olarak bulunur. Fatih Sultan Mehmed Han, İstanbul'un fethinden sonra Ankara'nın imarına ve gelişmesine önem verir, şehir bir ulaşım merkezi haline gelir. Şehirde ticaretin gelişmesi için kervansaraylar, bedestenler, hanlar ve çarşılar yaptırılır. Bu bölgeye daha sonra "Hanlar Bölgesi" adı verilir.

Yavuz Sultan Selim zamanında oldukça sakin ve huzurlu bir dönem yaşayan Ankara, Kanuni Sultan Süleyman döneminde yeniden eyalet merkezi olur.

Ankara, Osmanlı devrinde Anadolu'nun önemli bir ticaret merkezi konumundadır. Sof (ipek) yapımı, debbağlık (deri yapımı) ve kundurcılıkta tanınmış bir kenttir. Ankara sofu İstanbul, Bursa ve Halep'te satılır, Venedik, Lehistan ve İngiltere'ye ihraç edilir. 14-15. yy. larda Ankara'da yeni mahalleler kurulur. 1440 yılında Karacabey Külliyesi, 1427-28 de de Hacı Bayram külliyesi inşa edilir. Gelişen ticaret hayatıyla birlikte Kurşunlu Han, Mahmut Paşa Bedesteni, Çengel Han, Pilavoğlu Hanı, Sulu Han, Çukur Han, Yeni Han ve Zafran Han yapılır. 17. yy. da Celalî isyanları ile Ankara'nın kötü günleri başlar. İngilizlerin Güney Afrika'da tiftik keçisi yetiştirmesi ve dokumacılıktaki makineleşme ticareti geriletir. 1873-1875 yılları arasında kötü hava koşulları nedeniyle Ankara'da kıtlık başlar ve 18.000 kişi ölür, büyük bir kısım da göç eder. 1892'de Ankara'ya demiryolu gelir ve şehir hayatı biraz canlanır. 1917 de Ankara'da büyük bir yangın çıkar ve kalenin kuzey batısındaki mahalleler yanar.

Milli Mücadelede Ankara

Ankara Milli Mücadele'nin bağımsız yönetim kuran ilk şehri olmakla kalmaz, ayrıca moral gücü yönünden Milli Mücadele'nin kalesi durmuna gelir. 5 Ekim 1919 günü cuma günü Namazgahtepe'ye sancak çekilir, bayraklar dikilir. Namazgahtepe kılınan Cuma Namazı'ndan ve yapılan toplu yeminden sonra, Ankara'da bir "Milli Alay" kurulmasına başlanır. Milli Alay'a er olarak ilk kaydı Ankara Müftüsü Rifat (Börekçi) Efendi yaptırır. Hükümet Konağı önünde kurulan çadırda Rifat Efendi, Milli Alay'a kayıtlara başlar. Ankara Milli Alayı'nın kuruluşu hızla gelişir. Şehrin bütün ileri gelenleri, emekli ve yedek subaylar büyük bir istekle başvurup alaya kayıtlarını yaptırırlar. Ankara ilçelerinde de halkın ileri gelenlerinin girişimiyle alaylar kurulmaya başlanır. Alayın mevcudu kısa sürede üç bin kişiyi bulur.

Başta Ankara Müftüsü Mehmet Rifat (Börekçi) Efendi olmak üzere, Ankara'da bulunan beş müftü, dokuz alim ve medrese müdürü ile altı kişilik ilmiye sınıfından müteşekkil yetkili bir grubun hazırladığı fetva, 16 Nisan 1336 (1920) tarihinde gerekli yerlere gönderilir ve Anadolu'daki Millî Hareket taraftarı olan mahalli gazetelerde yayımlanır. Mustafa Kemal Paşa'nın daveti üzerine Ankara'ya, vilayetlerden ve livalardan seçilen mebuslar gelmeye başlar. Ayrıca kapatılan Osmanlı Mebusan Meclisi'nden de mebuslar Birinci Meclis'e katılmak üzere Ankara'ya gelirler. Ankaralılar onları coşkuyla karşılar. 23 Nisan 1920 Cuma günü Hacı Bayram Camii'nde kılınan Cuma namazından sonra yapılan dualarla meclis açılır. Mustafa Kemal Paşa, yeni kurulan meclisin açılışını ve amaçlarını bir yazısıyla Avrupa devletlerine duyurur.

Meclisin ilk oturumunda başkan seçilen Mustafa Kemal Paşa, bundan sonra ülkeyi kurtarma çalışmalarını Ankara'da sürdürür. Kurtuluş Savaşı'nın planları bu kentte hazırlanır. Savaşın başarıya ulaşması için düzenli ordular kurulur. Bu ordular halkıyla birlikte İnönü'de, Sakarya'da, Dumlupınar'da düşmanı bozguna uğratır. 30 Ağustos 1922'de kazanılan Başkomutanlık Savaşı ile Kurtuluş Savaşımız tamamlanır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin Kuruluşu ve Başkent Ankara

Gazi Mustafa Kemal Paşa önderliğinde Anadolu insanı, tarihte emsali az görülen bir kahramanlık ve bağımsızlık mücadelesi vererek büyük zafer kazanılır. Türk devletinin merkezi Ankara, yeni bir dönemin başlangıcındadır.

Türkiye Büyük Millet Meclisi, 23 Nisan 1920 Cuma günü Hacı Bayram Camii'nde kılınan Cuma namazından sonra yapılan dualarla açıldı.

2 Ekim 1922 günü Ankara'ya gelen Mustafa Kemal Paşa görkemli bir törenle karşılanır. "hemşehri" ilan edilir. Gazi Mustafa Kemal'in isteği üzerine, Dışişleri Bakanı İsmet Paşa ve on üç arkadaşı tarafından, 9 Ekim 1923 günü Türkiye Devleti'nin yönetim merkezi için Büyük Millet Meclisi'nin de karar verme zamanının geldiği, bu devletin merkezini belli etmek için temel olacak düşünce, yeni Türkiye'nin yönetim merkezinin Anadolu'da ve Ankara ilinde seçilmek gereğinin…" ifadeleri yer alan bir maddelik kanun teklifi Meclis'e sunulur. Komisyonlardan bir günde geçen tasarı, 13 Ekim 1923 günü Meclis Genel Kurulu'na gelir. Genel Kurul'da görüşmeler yapılır. Büyük çoğunlukla kabul edilir ve kanun metninde "Türkiye Hükümeti'nin makkari idaresi Ankara şehridir." yazılıdır. 15 Ekim, "Ankara Günü" adıyla resmi bayram günü ilan edilir.

Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşları, Ankaralıların bağımsızlık sevdaları ile bütünleşerek, 23 Nisan 1920 Cuma günü "Birinci Meclis"i açarlar ve "Milli Mücadele" başlar. Ankara'da Türkiye Büyük Mîllet Meclisi'nin açılmasından bir gün sonra, 24 Nisan 1920'de Mustafa Kemal başkanlığında altı kişiden oluşan ve hükümet etme yetkisine sahip "Muvakkat İcra Encümeni" kurulur. 11 Agustos'ta açılan II. Meclis çalışmalarına başlamış ve 14 Ağustos 1923 tarihinde İcra Vekiller Heyeti (Bakanlar Kurulu), Ali Fethi (Okyar) Bey'in başkanlığında çalışmalarına başlar.

29 Ekim 1923 günü Mustafa Kemal Paşa, Cumhuriyetin ilânıyla ilgili tasarıyı hazırlatır ve Meclis'e sunar. Daha sonra Meclis toplanır ve hazırlanan kanun tasarısını aynen kabul eder ve Cumhuriyet ilân edilir. Aynı gün, Cumhurbaşkanlığı seçimi de yapılarak Gazi Mustafa Kemal Paşa oybirliğiyle yeni Türk Devleti'nin ilk Cumhurbaşkanı olur.

Cumhuriyetin ilanı ile Ankara'nın talihi yeniden değişir. Başkent Ankara kalkınma hamleleriyle büyük bir ilerleme kaydeder. Örnek başkentler arasında yerini almayı başarır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'ya kazandırılan esererden bazıları: İş Bankası Binası, Tayyare Cemiyeti, Atatürk Orman Çiftliği, Ankara Tıp Fakültesi, Ankara Hukuk Mektebi, Ankara Otomatik Telefon Santrali, Zafer Anıtı, Etnografya Müzesi, Türkiye Cumhuriyeti Merkez Bankası, Türk Dil Tetkik Cemiyeti, Yüksek Ziraat Enstitüsü, Ankara Radyosu, Güvenlik Anıtı, Etibank, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Çubuk Barajı, Ankara Stadyumu, Ankara Garı, Gençlik Parkı, Milli Kütüphane, Arkeoloji Müzesi, Hitit Eserleri Salonu, Anıtkabir.

Bağlama ailesinin dünyadaki ilk örneklerine Anadolu'da rastlanmaktadır.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-2. Bölüm-

Tarihsel Süreçte Anadolu ve Ankara Müziği

ARKEOLOJİK ÇAĞLARDA ANADOLU VE ANKARA'DA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Oğuz ELBAŞ

Günümüzden yaklaşık 12 bin yıl önce başlayan ve uzmanların Neolitik Devrim olarak nitelediği süreç, insanlığın uygarlık yolunda attığı ilk adımlar arasında yer alıyordu. Dünyada yeni bir dönemin kapıları açılıyor ve Anadolu'da, yerleşik düzene geçilerek ilk ilkel köy yaşamı oluşuyor, avcı-toplayıcılıktan, üreten ve biriktiren bir düzene geçiliyor, tarım ve hayvancılığa dayalı bir yapı içinde gruplar halinde yaşanmaya başlanıyordu.

Belgeler ve tüm bulgular, insanlık tarihinin bu köklü dönüşüm sürecinde Anadolu'nun, dünyanın en önemli yerleri arasında olduğunu, günümüz anlayışının tam tersi yönünde insanlığın bilime ve modern dünyaya doğru giden yolculuğun başlangıcının odağında yer aldığını göstermektedir.

Anadolu'da İlk Yerleşim Merkezleri

Neolitik Dönem Anadolu İnsanlarının Av Sahnesi (Çatalhöyük)

Anadolu'da Neolitik Yerleşim

Çatalhöyük Yerleşim Tasarımı

Giderek gelişen Anadolu toplulukları, öylesine etkileyici bir yapı, bilgi birikimi ve donanıma sahip olmuşlardır ki çevrelerindeki diğer topluluklar için adeta bir çekim merkezi konumuna gelmiştir. Onlar, binlerce yıllık süreç içinde doğudan ve batıdan gelen topluluklar ile birlikte yaşadılar, yaşadıkça ürettiler, kültürel etkileşim içinde oldular ve süreç içinde biriktirdikleri ile bugün çağdaş dünya kavramı ve günümüz kültür ve sanat alanının temelinde ya da gerekçesinde üretimleri ve düşünce sistemleri ile yer aldılar.

Sonuçta Anadolu'da yaşanan binlerce yıllık süreç içinde birikip oluşarak gelen farklı ve çok zengin kültürel yapı, Ankara ve Türk müziğinin temelinde önemli bir noktada yer alırken, dünya müziğinin de etkileşim içinde olduğu bir merkez konumunda olmuştur.

Buna karşın bugün yazılı "Dünya Müzik Tarihi"nde hiçbir yeri olmayan Anadolu ve onun merkezinde yer alan Ankara'nın arkeolojik çağlarına ait müziğin kültürel değerleri, binlerce yıllık süreç içinde çok kısa olarak dört başlık altında özetlenebilir.

Neolitik - Kalkolitik Dönem (Kemik Düdük)

Neolitik – Kalkolitik Dönem Hava Akımlı Çalgı (Boğa Kükreten)

Neolitik – Kalkolitik Dönem Kendi Tınlar Çalgılar (Raspa)

1- Neolitik – Kalkolitik Çağlar (MÖ 10.000–3.000)

MÖ 10.000–3.000 yılları arasında Anadolu'da yaşanan Neolitik ve Kalkolitik Çağlar, müzik açısından bizlere önemli ipuçları verir. Çatalhöyük'teki bazı duvar resimleri üzerine yapılan yorumlarda, av sahnelerinde çeşitli vurmalı çalgıların kullanıldığı ve böylece av hayvanının yönlendirildiği vurgulanmaktadır. Bu dönemde Anadolu insanı kemikten ve pişmiş topraktan çeşitli müzik aletleri üretmiştir. Giderek artan çeşitli kanıtlar, bu dönemde toplu dansların yapıldığını, çıngırak, davul, zil, raspa, düdük, boğa kükreten gibi çalgıların kullanıldığını, müziğin ve dansın, bolluk ve bereket törenleri ile tapınma için kullanıldığını göstermektedir. Elimize geçen çeşitli belgeler ve orijinal çalgılar, günümüzdeki benzerleriyle yaptığımız karşılaştırmaya dayalı ilişkiler, bu dönemin müziği üzerine çeşitli çıkarımlar yapabilmemizi ve öngörülerde bulunmamızı sağlamaktadır. Neolitik ve Kalkolitik çağlarda en somut çalgı örnekleri arasında koyunun omuz kemiği üzerine açılan çentiklere, sert bir parça ile sürtülerek ses elde edilebilen ve günümüzde modern biçimleri de olan bu çalgıya, "raspa", "balıksırtı" gibi isimler verebiliriz.

Anadolu'da üretilmiş olan ve müze depolarında 40 civarında olduğunu belirlediğim bu çalgıların, doğaüstü güçlere ya da tanrılarına bir tür dua ya da onlar için yaşamsal önemi olan avlarının verimli olması gibi istekler için yaptıkları törenlerde kullandıkları yönünde öngörülerde bulunabiliriz.

Diğer çalgılar ise kemikten yapılmış "kaval" ile bir ip aracılığıyla döndürülerek ses elde edilen ve ince, oval biçimli "Boğa Kükreten" olup bu çalgıya "Fırfırı" da denilmektedir. Ayrıca sesi tiz ve uzaklardan duyulabilen, bir tür alarm gibi kullanıldığını düşündüğümüz "Kemik Düdük" ile bazı vurmalı çalgılar da bu dönemin çalgıları arasındadır.

2- Eski Tunç Çağı (MÖ 3.000–2.000)

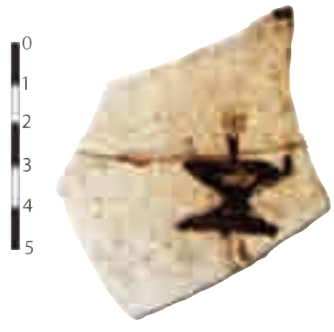
Anadolu'da metalin işlenilerek kullanılmaya başlanması, Kalkolitik çağa kadar uzanmaktadır. Anadolu insanı, giderek taşın yerine metal objeler de kullanmaya başlamış ve zaman içinde farklı metalleri karıştırarak yeni alaşımlar üretmiştir. Metal objeleri birbirine vurmak suretiyle ses çıkarmak isteği, (özellikle ses yüksekliği açısından) Eski Tunç Çağı'nda, yeni alaşımları ortaya çıkarmış ve böylece o dönemin isteklerine uygun tını özelliklerine sahip olan metaller yapılabilmiş ve dünyanın en eski zilleri günümüzden yaklaşık 4200 yıl önce Anadolu'da üretilmeye başlanmıştır. Binlerce yıl öncesinde Anadolu insanı, metali usta bir heykeltıraş edasıyla biçimlemiş, kuş, geyik, keçi ve aslan gibi hayvan figürlerini kendilerince yorumlayarak çalgının çerçevesine işlemiş ve yalnızca sesiyle etki yaratan bir nesne olmaktan öte görünümüyle de bir sanat eseri yaratmıştır.

Dönemin koşullarında Anadolu insanının, bir idiofonun üretimi için büyük emek ve zaman harcaması, o çalgının insanlar için ne denli önemli olduğunun en büyük göstergesidir. Tüm bu çabalar, günler ve belki de haftalarca zaman harcayarak ürettikleri bu çalgıların, büyük olasılıkla onların yaşamının önemli bir alanında, bir tapınma sırasında ya da yaşam kaynakları olan avlarının verimli ve başarılı geçmesi amacıyla yakarıda bulunduklarında kullanıldığını göstermektedir. İşte bu noktada, isteklerini gerçekleştirebilmek ve başarılı bir yaşamı yakalayabilmek için Anadolu insanının müziği kullandığını ve bunun için de çalgılar ürettiğini söyleyebiliriz. Eski Tunç Çağı'nda ilk kez görülen bu idiofon, Sistrum olarak adlandırılmıştır. Sistrum, madenden yapılmış bir çerçeve içine birbirine paralel olarak yerleştirilen çubuklara geçirilen halkaların, çeşitli doğrultuda hareket ettirilmesiyle ses vermektedir. Bu çağın diğer idiofonları ise yine farklı biçimlerde ve süslemelerle üretilmiş olan "Çalpara"lar ve "Çıngırak"lardır.

Anadolu'da üretilen ziller, değişip gelişerek geleneksel bir anlayış içinde günümüze kadar ulaşmıştır. Elimize geçen örneklere göre Metal idiofonların (arsenbakır, bronz, gümüş), kemik, pişmiş toprak gibi diğer malzemelerden yapılmış çalgılara oranla çok daha fazla yapıldığını görmekteyiz. Türkiye'deki

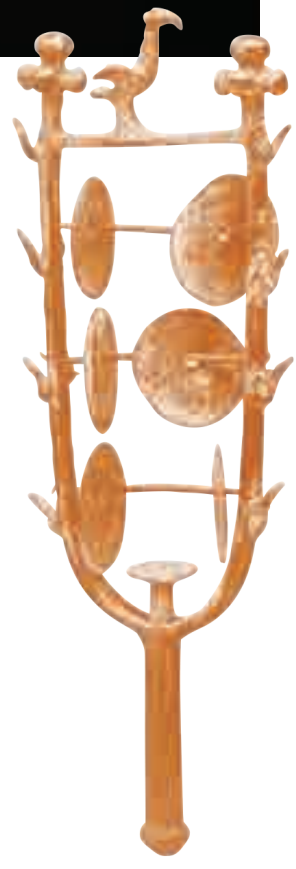
Sistrum *Güneş Kursları*

Çalparalar



Uzun Saplı Küçük Gövdeli (Tmabur Tipli) Çalgı (Vazo Parçası)

Pişmiş Toprak Çıngıraklar



Sistrum

müzelerde yaptığım araştırmalar sonunda yüze yakın metal idiofon, bir başka deyişle zil, belirlenmiş ve belgelenmiştir. Binlerce yıl öncesinde Anadolu'da üretilmiş bu zillerin, günümüz Türkiye'si ve dünyanın tüm ülkelerinde kullanılan idiofonların ilk örnekleri arasında yer aldığını söyleyebiliriz. Bugün Anadolu hala, dünyanın en iyi zillerinin üretildiği yer olarak bilinmektedir. Yaptığımız tüm değerlendirmeler ve belgelerin ışığında bu saptamanın, bir tesadüf değil binlerce yıllık geçmişinin olduğunu görmekte ve anlamaktayız.

3- Asur Ticaret Kolonileri – Hitit Çağları (MÖ 2.000–1.190)

Asur Ticaret Kolonileri çağında da metal ve pişmiş topraktan idiofonların kullanımının, birtakım farklılıklar görülmekle birlikte devam ettiği yapılan kazılar sonucunda ortaya çıkarılan eserlerden anlaşılmaktadır. Hititler; Hatti, Hurri, Luwi, Kaşka gibi diğer Anadolu kültürleri ve Mezopotamya ile dil, din, sanat gibi alanlarda yoğun etkileşim içinde kendilerine özgü ve yüksek düzeyde bir uygarlık yaratmışlardır. Hitit çağında kralın yönetiminde, kraliçenin, prenslerin, prenseslerin ve devletin birçok yüksek rütbeli görevlilerinin katılımı ile gerçekleşen kült törenlerinde müzik ve dansın önemli bir işlevi olmuştur.

Hitit çalgıları, kısaca şöyle özetlenebilir:

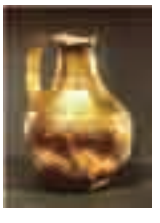
Hitit çalparalarının çapı eski dönemin üretimlerine göre biraz daha büyümüş, incelmiş ve günümüz çalparalarının büyüklüğüne yaklaşmıştır. Ayrıca Hitit çalparalarında metal sap yerine diskin ortasında bulunan deliklerden geçen ip, deri gibi malzemelerden şeritler kullanılmıştır.

İlk örneklerine MÖ 2400'de Mezopotamya'da rastlanan lirleri, Anadolu'da ilk olarak MÖ 2300–2000 yılları arasında Eski Tunç Çağı'nda ve MÖ 1800'lü yıllarda Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'nde mühürler üzerinde ve bir taş kalıpta görmekteyiz. Lirler, Hitit Çağı'nda da Anadolu'da yaygın olarak kullanılmışlardır. İnandık ve Hüseyindede Vazoları ile çeşitli kabartmalı vazo parçalarında görülen ve Hititler tarafından GIŠ.İNANNA olarak adlandırılan lirler, taşınabilir ve sabit olmaları yanı sıra simetrik ve asimetrik olarak üretilmişlerdir. Antik cağda çok az görülen sabit ve iki kişi tarafından çalınabilen büyük lir, oldukça ilgi çekicidir. Lirlerin Anadolu'da görülen ilk örneklerinde tel sayısı 3–5 civarında iken Hitit Çağı'nda önceleri 7–8 sayısına ve daha sonraları 11 sayına kadar çıkmıştır. İlerleyen dönemlerde de lirlerde tel sayısı genellikle 7–8 iken bazen daha fazla sayılara da ulaşmaktadır. Lirler, Hitit Dönemi'nde giderek gelişmiş ve farklılaşmışlardır. Geç Hitit'te Karatepe ve Zincirli ortostatlarında görülen lirler, artık daha farklıdır. Ses kutuları, İnandık ve Hüseyindede de görüldüğü gibi düz değil yarım U şeklindedir. Teller ise bu yarım kavisin alt bölümündeki eşiğe bağlanmaktadırlar.

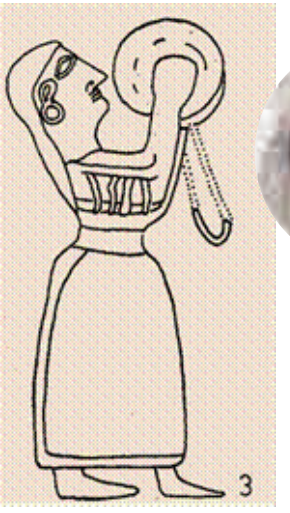
Belki de dönemin müzik adamları böylece kolayca taşıyıp daha iyi ses elde ettiler ve daha iyi çalabilme olanağı buldular. Elimizdeki belgeler, Hitit Dönemi'nde arplerin de kullanıldığını göstermektedir. Lirler, zaman içinde daha da gelişip çeşitlenerek Anadolu müzik yaşamı içinde yer aldılar.

Bugün elimizde bulunan belgelere göre bağlama ailesinin dünyadaki ilk örneklerine Mezopotamya'dan sonra Anadolu'da da rastlanmaktadır. Anadolu'daki ilk örneklere ise Samsat'ta bulunan boyalı bir vazo parçasında ve çağdaşı MÖ 1600'lü yıllara tarihlenen İnandık vazosunun frizlerinde rastlamaktayız.

Silindir Mühür – Arp Çalan Tanrıça İştar (Erken Hitit Dönemi)



Hitit Sanatından Örnekler



Hitit Çalparaları

Yine yaklaşık aynı döneme gelen Hüseyindede Vazoları ile çeşitli kabartmalı vazo parçaları da bize Anadolu bağlamaları hakkında önemli bilgiler verirler. Hitit bağlamaları, Anadolu'da daha önce görülen lirlerden sonra ortaya çıkmalarına karşın giderek çok daha fazla ilgi görmüştür.

Hitit bağlamasına ait belgelerde iki farklı yapı belirlenmektedir. Bunlardan ilki hemen bütün materyallerde görülen küçük yuvarlak bir gövde ve ince-uzun bir saptan oluşmuş olanıdır. Hitit bağlamalarının uç kısmında gördüğümüz püskül, günümüz Türk ozanlarının bağlamalarının saplarında da bulunmaktadır. Bu da bize binlerce yıllık bir Anadolu geleneğini göstermektedir. Bağlama ailesinin bir diğer üyesi ise Alacahöyük kabartmasında görülen gövdesi ortadan boğumlu biçimde ve diğerlerine göre daha kısa saplı olandır. Ayrıca bu bağlamanın gövdesinde tellerin alt ve üstünde beşer delik (ses delikleri) ya da süs yer almaktadır. Sapında görülen dikey çizgilerin ses perdesi olduğu yönünde görüşler olsa da böylesine önemli bir konuda karar verebilmek için elimizde yeterli bilgi ve belge bu görüntü dışında bulunmamaktadır. Gövdesinin kabaktan olduğunu öngördüğüm bağlama ailesinin bu türü, bu yapısıyla Anadolu geleneksel çalgılarından "tar"a benzemektedir. Hitit dini metinlerinde bağlama eşliğinde şarkılar söylenmekte, dans edilmekte ve törenlerdeki kült uygulamaları yerine getirilmektedir.

Bu çalgının kullanımı daha sonraki süreçlerde bir süre azalsa da giderek geleneksel değerler arasındaki yerini alarak Anadolu'nun her döneminde sevilerek kullanılmış ve süreç içinde en temel çalgısı haline dönüşmüş, günümüzde de bu özelliğini korumaya devam etmektedir. Bağlama ailesinin ya da tambura tipli çalgıların çeşitli türleri, değişik adlarla Yunan ve Roma uygarlıklarında ve daha sonra Avrupa'da özellikle Rönesans'a kadar geçen süreçte de kullanılmıştır.

Hititlerde Lir (Küçük) (İnandık Vazosu)

Hititlerde Lir (Büyük) (İnandık Vazosu)

Hititlerde Arp

Geç Hitit Çağı'na ait bir Karkamış Ortostatı'nın üzerinde yer alan sahnede görülen davul, büyüklüğü ile oldukça ilginçtir. Bugün elimize geçen belgelere göre Anadolu'da daha önceki süreçte bu büyüklükte bir davula, betimlemeli eserler üzerinde rastlanmamaktadır. Bu davul için, bugün Anadolu'da kullanılan ve geleneksel Türk müziği içinde yer alan davulun ilk örneklerinden biri olabilir yorumunu yapabiliriz. Daha önceki süreçte elde çalınabilen küçük derili vurmalıların bu kadar büyümesine gerekçe olarak sesin uzaklara ulaştırılması ya da kalabalıklar içinde duyurulması çabaları olduğu yönünde öngörüde bulunabiliriz. Büyük olasılıkla Hitit müzisyenleri seslerini daha iyi duyurmak istediler ve bu istek onları yeni çalgılar tasarlama ve yapma yönünde geliştirdi. Bu Ortostatın en büyük özelliği davul ve borunun aynı karede yer almasıdır. Boruyu da günümüzdeki zurnaya benzetirsek bu Ortostat için adeta Hitit Dönemi'nin davul zurnasını anlatıyor yorumunu yapabiliriz. Doğal olarak boru ile zurna gibi ezgiler elde etme olanağı olamasa da sesin uzaklara duyurulması açısından bir benzerlikten söz edebiliriz. Bu noktadan hareketle, Ortostatta yer alan müzisyenler için Anadolu'nun ilk davul-zurnacıları olabilir yorumunu da yapıp, bir saptamada bulunabiliriz.

Hitit Bağlamaları

Bu dönemde çömlek darbukalarda müzik yaşamında yer almışlardır. Orijinal örnekleri bütünlenerek günümüzde Ankara ve İzmir arkeoloji müzelerinde sergilenen darbukaların alt kısmı; kapalı olup yan kısımlarında kulp bulunmaktadır. Bu durumu açıklayabilmek için tanrılara aynı kap ile hem müzik ve hem de kutsal sıvı sunumu yapıldığı yönünde öngörüde bulunabiliyoruz. Ayrıca üst kısımda yer alan tırnakların, derinin gerilmesini sağladığını söyleyebiliriz. Bu darbuka, tarafımca yazılıp yönetilen "Hattuşa" isimli bir Avrupa Birliği projesi çerçevesinde yeniden yapılandırılmıştır. Bu darbukadan çok iyi bir sonuç elde edilmiş ve bir oda orkestrası ile gerçekleşen çok başarılı konserlerde kullanılmıştır.

İnandık Vazosu

4- Demir ve Roma Çağları (MÖ 1.190–MS 395)

Hitit İmparatorluğu'nun tarih sahnesinden çekilmesinden sonra, MÖ 1. binde, Anadolu'da birçok küçük devlet kurulmuştur. Bu süreçteki çalgılar arasında lirler, bağlamalar, çifte kavallar, davullar, ziller, pan-flütler ve borular sıralanabilir. Rölyeflerde, genellikle tapınma, saray törenleri ve bayramlarda müzik yapan solistler ya da topluluklar ve dans eşliğinde çalgılı gösteriler betimlenmiştir.

Hüseyindede Vazoları

Demir ve Roma Çağı'nda metal ve pişmiş toprak çıngıraklar karışık olarak kullanılmıştır. Ayrıca Lidyalılar Batı Anadolu'da altın çıngıraklar kullanmışlardır. Lirler ve arpler, milattan sonraki süreçte de Anadolu'da yaşamaya devam etmiştir. Arpler, Osmanlı döneminde ise çeng olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Çeng birkaç yüzyıl öncesine kadar Türk müzik sistemi içinde yer alırken, özellikle çalması ve yapımı daha kolay olan santur ve kanun çalgılarının yaygın olarak kullanılmaya başlanmasından sonra gözden düşmüştür.

5- Değerlendirme

Milattan sonraki dönemde Anadolu'da egemenlik kurmuş Roma/Bizans, Selçuk, Osmanlı ve sonuçta Türkiye Cumhuriyeti'nde de müzik, eski çağın müzikleri ile bir etkileşim içinde oluşup gelişerek yaşamın birçok alanında yer almıştır. Türkiye, coğrafi konumu gereği Doğu, Batı, Ortadoğu, Akdeniz, İslam kültürü

Hüseyindede Küçük Vazo Detayı

Koloni ve Hitit Dönemi Çömlek Darbukası ve Yeniden Yapıladırılan Darbuka

gibi birçok kültürel etki alanı içindedir. Dünyanın en eski yerleşim bölgelerinden biri olan ülkemiz toprakları, binlerce yıllık geçmişi ve tarihinde var olan bir çok farklı kültürün etkisiyle, yine dünyada ender görülen kültürel zenginliğe sahiptir. Tüm bu farklılığa karşın yine de kendine benzeyen bir bütünlük gösterir. "Kültür sürekli bir oluştur" kavramı, farklı kültür kaynaklarından yeni birleşimler doğar yaklaşımı bu benzeşmenin gerekçesidir. Ancak aynı kültür ve coğrafya bölgesindeki köylerin geleneksel benzerlikleri yanında etnografya ve folklor bakımından farklılıklar vardır.

Yukarıda yapılan değerlendirmelerden de anlaşılacağı üzere genelde Türkiye ve özelde Ankara, binlerce yıl öncesinden gelen oldukça köklü ve zengin kültürel yapısı ile dünya müzik kültürü için önemli bir merkez konumundadır.

Tanrıça Kibele ve Frigli Müzisyenler

Kithara Çalan Apollon (Roma Dönemi)

Demir ve Roma Çağlarında Müzisyenler

Demir ve Roma Çağlarında Müzisyenler

Altın Çıngıraklar (Lidya)

TARİHSEL SÜREÇ BAĞLAMINDA ANADOLU'DA TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ

Dr. Serdar ERKAN
Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü

Türk Müziği Tarihinde Dönemler

Türk müziği tarihi araştırmalarının İslam öncesi ve sonrası olarak ele alınması genel kabul görmüş bir yaklaşımdır. İslam öncesi dönem, ilkin Şamani inancın izlerinin arandığı ve günümüzde eski olduğu düşünülen kültürel görünümler (örn. Altay Şamanizmi) ve maddi buluntuların dâhil edilebileceği bir sınıflandırma görünümü arz ederken; şaman, kam, baksı, ozan ve âşık tipleri üzerinden icraya ve sosyal çevresine dair çözümlemelerin çok geniş bir tarih aracılığıyla ele alındığı bir dönemdir. İkinci olarak bu dönemde, Türklerin devlet geleneği ve müziğin buluştuğu ortak noktaları vurgulamak üzere Hun, Göktürk ve Uygur Devletleri üzerine yazılı kaynaklardan ulaşan sessiz tanıklıklar söz konusudur. Anadolu'da Türk varlığı ve müzik ilişkisi ilk olarak bu noktaları dikkate almaktadır. Elbette konumuz Anadolu olunca Türk müziğinin Anadolu'daki macerasını Selçuklularla başlatmak doğru olacaktır. Bu kısım, resmi tarihlerin verdiği, Türklerin Anadolu'ya resmi giriş tarihleri olan 1071'den günümüze gelen ve daima birbirini ve Anadolu çevresindeki Türk ve Türk olmayan toplulukların karşılıklı olarak etkileşime girdiği neredeyse 1000 yıllık bir dönemi kapsamaktadır. Çalışmamızda bu tarihi dönemlerin ayrıntılı bir dökümünü vermek mümkün olmamakla birlikte diğer kaynakların birbiri ardına tekrarladıkları bir yazılı kaynaklar tarihçesini detaylarıyla ele almanın da gerekli olmadığı kanısındayız. Bunun yerine genel bir çerçeve çizmek istiyoruz.

Selçuklu Dönemi Musikisi

Selçuklu dönemi Türk musikisini "Türklerin Anadolu'ya girişleri neticesi oluşan kendine has bir kültürel çevre" olarak sınırlandırmak mümkün görünmemektedir. M. Fuad Köprülü, Anadolu Selçuklu tarihinin genel Selçuklu tarihinin bir şubesi halinde tetkik edilmesi mecburiyetini (2014, s. 33) özellikle vurgulamaktadır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, tarihi devamlılığın doğru algılanması ise diğer nedeni de Anadolu Selçuklularının Bizans kurumlarıyla olan ilişkisinin Batı tarihçiliği tarafından daima tek taraflı olarak görülmesi tehlikesidir. Hâlbuki Bizans dönemi kültürü üzerinde uzun zamandır etkili bulunan Fars kültürü ile Anadolu Selçuklularının Gazneliler devrinden itibaren yoğun bir şekilde kültürel hayatlarına dâhil ettikleri Fars kültürü dönüşümleri ve kullanımları bakımından farklı iki kültürel sahayı teşkil etmektedir. Fars kültürü etkisindeki bu iki topluluk daha sonra Anadolu'da buluşmuşlardır.

Selçuklu dönemi Anadolusu'nun müzikal açıdan ön plana çıkan özelliği, bir millet iki kültür olarak adlandırılabilecek bir yapı sergilemesidir denilebilir. Bu devir Anadolu'sunda halk, Oğuz geleneklerinden ve dolayısıyla müzikal biçim ve zevkinden ayrılmamış; toplumun, saray dâhil olmak üzere tüm katmanlarında bulunan ozanlar aracılığıyla Alpler devrinin destansı dünyası ile iletişim içinde bulunmaktadır. Anadolu'nun günümüz halk müziği haritasının gerek içerik ve gerekse şekil bakımından ilk temelleri işte bu ozanlar devrinde atılmıştır denilebilir. Köprülü, bu devir halk edebiyatının örneği olarak Dede Korkut boylarını örnek vermektedir. Biliyoruz ki, Dede Korkut boyları âşıklık sanatının Anadolu'daki temellerini atması nedeniyle önemlidir, ancak, diğer taraftan, destanın yapısal kuruluş biçimi olan sözlü kompozisyon biçimi ondan sonra geldiğine inanılan Köroğlu Destanı ve diğer kahramanlık türküleri için temel oluşturacaktır.

Selçuklu devri Anadolu sahasında Oğuz sanatı, Köprülü'nün deyimiyle halk katında İslamiyet'in yaygınlaşması ve eski cengâverâne temayülün devamını sağlayarak Seyyid Battal Gazi Menkıbeleri ve Dede Korkut rivayetleri kabilinden Oğuz halk anlatılarının devamını sağlayarak o devir halk edebiyatının verimlerini (2009, s. 235) oluşturmuşlardır. Diğer tarafta, Ebu'l Ferec'in tanıklığını yaptığı gibi Selçuklu hükümdarı Tuğrul'un halife kızıyla izdivacında görevli bulunan ozanlar ve ezgileri eşliğinde halk oyunları oynayan halk vardır.

Bu devir kültürünün ikinci kısmını ise ilk başlarda saray çevresiyle sınırlı Arap ve İran kültürü etkisi altındaki edebiyat, fikir, sanat ve mimari dünyası oluşturmaktadır. Köprülü'nün belirttiği üzere bu etkinin nedeni İslam dairesine girmektir ve Gazneliler devrinden itibaren saray çevresinde büyük bir dayanak bulan Fars kültürü Selçuklular devrinde de hâkim olunan geniş sahalarda büyük bir ilerlemeye erişmiştir. Eski aşiret örflerine bağlı kalan Tuğrul ve Alp Arslan, devamlı harplerle geçen hayatlarında Fars edebiyatında yabancı kalmakla beraber Gaznelilerin ve Samanîler devrinden başlayarak gelişen bu kültürel akım içerisinde başta hükümdar ve şehzadeler olmak üzere devletin ileri gelenlerinin şairler ile fikir ve kalem erbabına karşı büyük bir teveccüh gösterdiğini, sarayların kasidecilerle dolduğunu, bununla kalmayarak hükümdarların dahi Farsça şiirler ve elimize ulaşmamasına rağmen emin olabileceğimiz şekilde müzikal eserler verdiklerini; medreseler, tekkeler, imaretler ve kütüphaneler aracılığıyla bu kültür çevresinin yaygınlaşması için çaba harcandığını (2009, s. 210-211) görüyoruz.

Türk müzik tarihinde bu dönüm noktasının önemi, Yunan fikir dünyasının da teoriler diliyle ifade etme ihtiyacı hissettiği müzik felsefesi karşısında Türklerin sessiz kalmayarak yüksek zümre katında bu kültürü yaşamaya başlamış olmasıdır. Halk katına inişi ise günümüzde de halk müziği modlarında kuvvetli bir şekilde sezmek mümkündür.

Erdoğan Merçil'in Anadolu Selçukluları'nda meslekler üzerine yaptığı çalışmasından, dönemin müzik dünyasında Fars etkisinin ne kadar yoğun olduğunu (elbette bu kaynakların saray çevresini ele aldığını unutmadan) görmek mümkündür. Merçil, dönem kaynaklarından hareketle canbaz, güyende, hokkabaz, kavval, meddah, muganniye, mutrib gibi sanatçı isimlerini vermekle birlikte saz,

berbat, ceng, def, derây-ı hındî, ney, rebab, zurna, tanbur, kanun, çegane, nakur, erganun, musikar, rud, buk, dühl, kerrenay, kûs, nakkare, nefir, sanc, tabl, tablek, tevir, cevgan ve cura gibi çalgı isimlerini (Merçil, 2000) tespit etmiştir.

Saray'ın özellikle maharetli olan müzisyenleri bünyesine almak için tayin usulüyle görevlendirmeler yaptığını Osman Turan'ın çalışması (Turan, 1958) göstermektedir. Bunun yanında, sarayın himayesinde olup her an hazır bulunmakla görevli müzisyenlerin hasse müzisyenleri olduğunu, bunların dışında eğlencede görev alan müzisyenlerin ise şehir müzisyenleri vasfıyla anıldığını İbn Bibi'den (Turan, 1958, s. 39) öğreniyoruz. Bu ikili ayrımın nedenini tartışmaya gerek olmamakla beraber saray hayatının yazılı kültür-sözlü kültür müzikleri arasındaki, sonraki yüzyıllarda aşağılamaya varacak olan ilk ayrımın tohumlarını görmek gerektiğini söyleyebiliriz.

Bu dönem saray müziğinin niteliğini anlayabilmek için elimizde herhangi bir belge bulunmamasına rağmen Anadolu Selçuklu saraylarında icra edilen müziğin Osmanlı devletinin kuruluşundan ancak 150 sene sonra Türk müziği olarak adlandırılabilecek bir özgünlüğe kavuşarak İstanbul merkezli bir sanat biçimi halinde Osmanlı hâkimiyetindeki topraklara yayıldığını söylemek (Behar, 2015) mümkündür. İbn Bibi'nin bahsetmiş olduğu, dönemin iki tür müzisyenini yeniden düşünecek olursak, saray çevresindeki müziğin kullanımlarının henüz eğlence bağlamında kullanıma uygun şekilde adapte edilemediğini ve bu nedenle şehirli müzisyenlerin saray eğlencelerine dâhil edildiğini de bu uyum dönemi çerçevesinde düşünmek mümkündür.

Selçuklu devri Anadolu'sunda tam anlamıyla Oğuz kökenli olarak devam eden geleneklerin başında, yine saray çevresinde değişikliğe uğramasına rağmen fonksiyonu ve Anadolu'nun tüm köylerindeki davul-zurna geleneğinin kaynağı olarak görülmesi bakımından da (Gazimihal, 1947) önemli olan gelenek nevbet geleneğidir. Selçuklular devrinde, İslam'ın etkisiyle daha çok namaz vakitleriyle birlikte ve hükümdarın seferlerinde, karşılamalarında ve öteki törenlerde vazife görmeye başlayan bu geleneksel kurumun halktan kaynak sağlama ve kültürü kristalize ederek geri kazandırma bağlamında da vazife görmesi muhakkaktır ancak bu konu henüz ele alınmış değildir. Bu dönem nevbet geleneği hakkında da maalesef elimizde duyulabilecek nitelikte bir belge bulunmamaktadır.

Osmanlı Dönemi Musikisi

Osmanlı dönemi musikisini isimlendirme çabaları tartışmalı olmakla birlikte günümüzde, bu devirde hükümdarlık merkezleri ve etrafında şekillenen bu müzikal kültür çevresinin adlandırılmasında şehir musikisi, saray musikisi, divan musikisi, sanat musikisi gibi isimlendirmeler yaygın olarak kullanılmaktadır. İncelenen dönemin değil de kültür çevresinin özelliğinin baskın olarak ortaya çıkmasından dolayı Osmanlı dönemi Türk musikisini, Cem Behar'ın da savunduğu şekilde şehir musikisi olarak adlandırmak mümkün görünmektedir. Bununla birlikte biz yazımız boyunca döneme vurgu yapmak üzere Osmanlı dönemi Türk Musikisi, sınırlı bir sınıfa gönderme yaptığı durumlarda da Şehir Musikisi kavramlarını kullanmayı tercih edeceğiz.

Şehir musikisinin temelleri, bir önceki bahsimiz olan Anadolu Selçukluları devrinde de görüldüğü üzere Türklerin Anadolu'ya gelmeden önce Kaşgar, Gazne, Meraga, Belh gibi İslam merkezlerinde karşılaştıkları ve benimsedikleri müzik kültürüne dair unsurlara dayanmaktadır ki Osmanlı Musikisi, tarihi kökeni bağlamında bu kent geleneğinin devamıdır. Bu nedenle Osmanlı dönemi Türk musikisini, tıpkı, yazılı kaynakların şahitliğine dayanarak başlangıç dönemine yerleştirmenin akla yatkın olduğu Selçuklu döneminde olduğu gibi, başlangıcında, devlet geleneği içerisinde mevcut uygulamaların yerini alarak yeni bir tarzı ortaya koyan kültürel çevrenin ürünü olarak görmek gerekir.

Müzik kültürü açısından bu "yeni" müziğin Türklerce benimsenen unsurlarını, yazılı kaynaklardan gelen bilgiler, çalgılar, dil, ezgi kuruluşları (makamlar), ritimler, icra ortamları ve tüm bunları müziğin yeni toprağında anlamlı kılmak üzere kullanılan tüm bağlamlar olarak düşünebilmek mümkün-

dür. Ne yazık ki Osmanlı dönemi Türk müziği için tüm bu unsurlardan yola çıkarak değerlendirme yapabilmek ancak ve ancak 19. yüzyıl sonrası için mümkün olabilmektedir. Elbette tarihi devamlılık bağlamında makam, çalgı, usül, icracı isimleri gibi çoğu unsur "isim" olarak mevcudiyetini korumaktadır; ancak, Anadolu'da Selçuklu dönemiyle başlayıp Osmanlı döneminde olgunlaşarak uzunca bir dönem yaygın sanatsal ifade araçlarından biri haline gelen bu kültürün bağlamları muhakkak büyük değişikliklere sahne olacaktır.

Osmanlı müzik tarihinde ilk dönem hakkındaki bilgilerimizi günümüze kadar ulaşabilen musiki mecmuaları oluşturmaktadır. Bu kaynaklar, bir öncekinin içeriğini ya olduğu gibi tekrar eden yahut mevcut bilgiyi mecmuanın kaleme alındığı dönemin kültür çevresi içinde ele alan müzikal gramer kitapları olarak nitelenebilir. Antik Yunan kültüründen başlayarak Arap-İslam kültürü içerisinde olgunlaşan ve sonradan özellikle Selçuklu ve Osmanlı hükümdarlarının himayesi altında tercüme ettirilen bu kaynaklar, Osmanlı musikisinin ilk döneminin anlamlandırılmasında kullanılabilecek yegane yazılı kaynaklarıdır. Bu kaynakları Farmer, eski Arap ekolü, Antik Yunan eserlerini şerh eden kuramcılar, sistemciler ve modern ekol olarak (aktaran Güray, 2012, s.50) sıralamaktadır. Bu yazılı kültür ortamının bize sundukları, müziğin kökeni, makamların duygularla olan ilişkisi, makamların hastalıkların tedavisinde kullanımları gibi fonksiyonel bilgiler; dönemin ileri gelen müzik adamlarının kimler olduğu, ve ağırlıklı olarak seslerin nasıl organize edilmesi gerektiği ile çalgıların yapıları üzerinedir. Osmanlı musikisinin kültürel bağlamları bu kısıtlı malzeme üzerinden yapılmak durumundadır.

Yazılı kaynaklardan yola çıkarak bu 600 yıllık müzikal dünyanın kültürel yapısının derinlerine nüfuz edilmemesinin telafisi, müziğin farklı kullanım ortamları olduğunun düşünülmesini sağlayan ancak yine de üzerinde 19. yüzyıl sonlarına kadar yeterince veri bulunmayan icra ortamlarıyla yapılmaya çalışılmaktadır. Bunlar, başlıcaları sarayın müzik kurumu olan Enderun ile devlet ve müzik ilişkisinin çok farklı ve kökten gelen bir geleneğin yeniden ele alınmasıyla şekillenerek kullanıldığı nevbet geleneği ve mehterhane; yine sarayın din ile olan ilişkisinin yanında ona kültürel içerik sağlayıcılığı vazifesini tekkelerin kapatılmasına kadar sürdüren tekkeler ve ilk dönemleri hakkında hiç bilgi bulunmayan ancak yine 20. yüzyıla doğru yazılı belleğe aktarılmaya başlanan özel meşkhaneler, diğer bir deyişle saray haricinde sanatın hamiliği ve taşıyıcılığını üstlenen seçkin sınıf.

Osmanlı bestecileri arasında, devlet adamları önemli bir yer tutar. Yürürlükteki repertuvarın yirmiden fazla çalgısal parçası bir 16. yüzyıl generali, Kırım hanı, besteci, şair, bilgin ve musikici Gazi Giray Han'a atfedilmektedir. 17.-18. yüzyıl Boğdan (Moldovya) voyvodası Prens Kantemir bize o döneme ait, 15-17'si kendisinin olmak üzere içinde 350 kadar çalgısal parça bulunan paha biçilmez bir koleksiyon bırakmıştır. Sultanların birçoğu musikideki yetenekleriyle de tanınmıştır ve III. Selim (1789-1807) bunların en dikkate değer olanıdır. Başarılı bir şair, musikici ve besteci olan Selim aynı zamanda musikinin büyük bir koruyucusuydu; saltanat dönemi, Türk klasik musikisinin Altın Çağı sayılır (Signell, 2006, s. 28).

Osmanlı döneminde bu müzik sisteminin ortaya koyduğu "teknik kitaplar" yanında repertuvarın ne olduğuna yönelik bilgi yine geçmiş dönemlerin en az, bunun yanında son dönemlerin 20 hatta 30 binlere doğru ilerleyen nota sayısı itibariyle en çok olmak itibariyle tarihle orantılıdır. Batı nota sistemiyle günümüzdeki halini alana kadar Osmanlı dönemi musikisi Kevseri, Nayi, Nasir, Ali Ufki, Dimitrus Cantemir ve Hampartzum Limonciyan gibi yerli ve yabancı isimler tarafından notaya alınmaya çalışılsa da müzik çevrelerinin yazılı düşünce ve onun verimleriyle çok alışverişinin bulunmadığını söylemek mümkündür. Bunun yerine, müziğin sözlü aktarımının popüler olduğu bilinmektedir. Bu aktarım biçiminin ortaya çıkardığı temel soru, yazılı kaynaklarda temel icra mantığı ve yapısı dönem dönem aktarılan bu sistemin sözlü kültürde nasıl yaşatıldığıdır. Cenk Güray'ın Seydi tarafından 1504'te yazılan El-Matla adlı eserinden verdiği bir örnek buna cevap niteliğinde görülebilir;

> *"Var ol şeşgah evinin bir kılın ur,*
> *Karar et dügahun hanesinde…"* (Güray, 2012, s. 77)

Bu ve benzeri manzumelerin şehir musikisini yazının yardımı olmadan öğrenmeye çalışan halk arasında sayısız örnekleri olduğunu düşünmemek için herhangi bir sebep olmadığı gibi Osmanlı dönemi şehir musikisinin güfte dışında yazıya dayanmayan bellek yapısı bu tarz incelemelerin yapılabileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Diğer taraftan, Osmanlı döneminde halk müziğinin niteliği konusunda elimizde mehter ve inanç bağlantısı dışında pek bağlantı bulunmamaktadır. Mehter konusunda ise iyi bir tarihi kurgu ve isimleri ile tasvirleri günümüze ulaşan enstrümanlar dışında pek bir şey bilmiyoruz. Mehterin sarayla olan ilişkisinin nevbet vakitleri ve iktisadi görünümler dışında nasıl bir müzikal yapıyı ortaya çıkardığı ise yine meçhuldür. Bu kültürel karışma konusunda elimizdeki veriler uzun bir dönem suskun kalmaktadırlar. Bunun yanında kök gelenek olarak görülen nevbet geleneğinden gelen mehter alayları ile dini formlar olarak İslam kültürü değerlerinin Türkçe ifade edilmeye devam edildiği Mevlit ve Miraciye gibi türler ile ön plana çıkan Tekke-Tasavvuf kültürü hâlihazırda kültürel sentezler olarak görülmektedir.

Osmanlı müziğinin kendi içerisinde sentezleyerek geliştirdiği teknik dili saray dışında ve iki dil bilmenin zorunluluğu altında kalmayan Türk toplumlarının müzikleri arasında yaşayabilmiş bir dil olarak görmek zordur. Hükümdarlar tarafından büyük takdirle karşılanan ve yazılması için desteklerin esirgenmediği müzik grameri tarzı yazılı kaynakların önderliğinde müzik dilinin dönem dönem bu seçkin çevreden çıkmaması ve yeni icat edilen eserlerin, makamların, usullerin, çalgıların bu yazılı kültür belleğine işlenmesi için çaba harcandığını görebiliriz. Diğer taraftan, halkın müziği, az yukarıda bahsedildiği üzere, en uç noktasında âşıkların ve yerel yönetimler tarafından desteklenen kültürel taşıyıcı benzeri yerel eğlence biçimlerinde (Örn., sıra geceleri, kürsübaşı geleneği, vd. tarzı kurumsal yapılaşmalar) bu etkiyi bünyesine almıştır ki her iki durumda da musikinin daima tekrarlandığı bir halk kültürü kurumu olarak âşıklık ve yerel eğlenceler ancak ve ancak kurum kimliklerinden dolayı şehir tarzı bir kültürün müzikal tarzını bünyesine alabilmiştir, denilebilir.

Tanrıkorur bu durumu Greko-Latin terimleri yeni icat ettikleri araç veya alete isim olarak veren Avrupai geleneğe benzetmiş ve Osmanlı musikisinin lingua francası olarak Arapça ve Farsçayı göstermiştir (2005, s. 20). Bu gelenek bugün Türk Sanat Müziği olarak adlandırılarak geçmişi ve yapısı itibariyle Halk Müziği'nden ayırıcı özellikleri olduğuna vurgu yapılan müzik kültürünün eğitimi ve aktarımında halen devam etmektedir. Bundan ziyade, sanat müziği geleneğin oluşumundan yüzyıllar sonra, halk kültürüne verilen önemin artmasıyla beraber Türk Halk Müziği'nin teorik temelleri tartışılırken, sanat müziği terminolojisinin usûl, makam ve seyir gibi içyapısal özellikleri daima model olarak görülmektedir. Halk müziğinin teorik temellerinin şehir müziği geleneğinin terimleriyle "adlandırılabilmesi" ise aslında yalnızca sarayın ve çevresinin değil halkın da İslamiyetin kabulünden bu yana Arap-Fars kültür çevresiyle olan iletişimine dikkat çekebileceği gibi halkın, saray kültürünün Anadolu'daki temsilcilikleri olan idari ve sosyal mekanizmalarla olan yüksek-popüler kültür ilişkisini de işaret ediyor olabilir. Bu, araştırılması gereken bir noktadır.

Osmanlı dönemi şehir musikisinin saray dışında yaşayan halk müziğiyle karşılaşması/karşılaştırılması durumunda ortaya sözlü kültür ve yazılı kültür arasındaki münasebetler diğer bir deyişle ve destekleyici bir açısıyla da yüksek kültür popüler kültür tartışmaları ve dolayısıyla da kültürel patronaj tartışmaları çıkarmaktadır. İki kültür arasındaki tezyifler ve dışlamalara rağmen 17. yüzyılda imparatorluğun başkentinde halk ve yüksek kültür zümresi müziklerinin yan yana yaşadığını Ali Ufki'nin derlemelerinden biliyoruz. Bu alışverişin günümüze kadar gelen izlerinin, tek taraflı görünse de, âşıklık geleneği içerisinde şekillenen üslup, dil ve müzikal alışverişler ile saray kültürü modeline yakın olarak Anadolu'nun farklı yerlerinde kurulan devlet makamlarının etrafında gelişen musiki kültürünün yerel müzikal yapıyla sentez halinde ortaya koyduğu gerek şiir ve gerek musiki yapısıyla farklı görünen (örn. Elazığ, Urfa) müzik kültürleridir. Ancak bu iki geleneği birbirini takip eder bir yapı içerisinde görmek zordur. Tanrıkorur da bu iki kültürlü yapının farkında olarak "Ne Klasik Osmanlı musikisi folklor musikisinin gelişmiş şeklidir, ne de folklor musikisi klasik şehir musikisinin iptidai şekli." (Tanrıkorur, 2005, s. 14) demektedir.

Tanrıkorur son tahlilde Osmanlı musikisini "Bir İmparatorluğun musikisi olmak bakımından, musikiyle doğrudan ilgili askeri, dini-tasavvufi, saray ve elit çevrelerde müesseseleşmiş, çok çeşitli etno-kültürel unsurların katılımıyla renklenmiş ve zenginleşmiş büyük bir sentez sanatıdır." (Tanrıkorur, 2005, s. 16) olarak değerlendirmektedir ki XIX. yüzyılda Hacı Arif Bey tarafından "şarkı" türünün popülerleştirilmesi ve daha da önemlisi kayıt teknolojilerinin kültürel bağlamları mekândan bağımsız kılmasına kadar Osmanlı musikisinin içyapısı daima başta "saray" ve onun yarattığı çok dilli musiki meraklısı seçkin çevre; ardından bazen icradaki üstün yetenekleri, yaratıcılıkları ve nazari yetenekleri dolayısıyla bu çevreye dâhil olabilen kişiler ve bundan daha da önemli olarak sarayın kültürel tedarikçisi konumundaki tekkeler çerçevesinde yaşanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi ve Geleneksel Müzik Yaklaşımları

Cumhuriyet döneminde halk müziğine yönelen ilgiyi, bugün kültüre yönelen akademik ve ideolojik ilginin başlangıç noktası olarak değerlendirmek mümkündür. Bununla beraber bilinen kronolojisiyle birlikte halk müziğine yönelen ilk dikkatleri "1923 sonrası" gibi kesin bir tarihe sabitlemek hatalıdır. Öncelikle, Osmanlı döneminden itibaren yüksek zümre diliyle ve müzik kültürü içerisinde eser veren sanatçıların halk sanatına meylettiklerinde tezyife uğradığı bilgisi hâlihazırda bir eğilimin söz konusu olduğunu ortaya çıkarıyor. Ancak nadiren (!) yazılı kaynaklara yansıyan bu durumun bir kültürel akımın ürünü olup olmadığını bilmek şimdilik mümkün görünmemektedir. Bunula birlikte Dursun Yıldırım imparatorluğun son dönemlerinde halk kültürüne yönelik olan bu ilginin, Tanzimat'la birlikte "Osmanlı İmparatorluğu'nun alt kültür daireleri arasındaki tabii bütünleşmeye yönelişi neticesinde gelişen, yeni hayat tarzına bağlı edebiyat anlayışımızda meydana gelen" bir "mahallileşme cereyanı" olduğunu ve bu dönemin, Cumhuriyet'in kuruluşunda halkçı düşüncenin fikri temellerini oluşturan çevrelerin Ziya Gökalp öncülüğünde içinde bulundukları Romantizm akımının öncülü olduğunu belirtiyor (Yıldırım, 1998, s. 44).

Türkiye'de folklor hareketlerinin 20. yüzyıl başında Türkçülük hareketi ile organik bir bağı olduğu (Yıldırım, 1998, s. 52) göz önüne alındığında Anadolu'da Cumhuriyet dönemi halk müziği hareketleri ve geleneksel müzik yaklaşımlarının başlangıcını, amacı "Türkçülük hareketini yaymak ve Türk kültürünü ortaya çıkarmak olan Türk Derneği'ne kadar geriye götürmek mümkündür.

1908 yılında kurulan ve Türk Derneği Mecmuası adıyla yayınlayıp Türkçülük fikirlerini yaygınlaştıran bu model niteliğindeki derneğin ardından yine aynı fikri altyapıya dayalı olarak 1911 yılında Türk Yurdu ve Türk Ocağı dernekleri adlarıyla kurulup sonrasında Türk Ocağı adıyla faaliyetine devam eden ve Türk Yurdu Mecmuasıyla fikir dünyasına katılan dernek gelir. Bunun ardından Cumhuriyet'in kültürel politikasının fikri temellerini oluşturan kurucu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün kültürel politika üzerindeki düşüncelerini derinden temellendiren Ziya Gökalp'in çıkarmış olduğu "Halka Doğru" adlı dergi ve dönemin İkdam ve Peyam gibi başlıca gazeteleri ile Genç Kalemler, Yeni Mecmua gibi dergiler Cumhuriyet öncesi Türkiyesinde kültürü nasıl ele almak gerektiğinin tartışıldığı başlıca ortamlardır.

Müzikal açıdan bu dönemi Dursun Yıldırım'ın, Ziya Gökalp'in Halk Medeniyeti adlı yazısını halkbilimi açısından değerlendirirken belirttiği "Milli malzeme olarak folklor" (1998, s. 53) veyahut Türk folklor araştırmalarının gelişme devrelerinin ikincisi olarak gördüğü 1908-1920 yılları arasındaki Türkçü devre (1998, s. 64) fikriyle özdeş görmek mümkündür. Bu fikirler ekseninde halk müziğine yönelimin ortaya çıkardığı ilk fikir, derlemedir.

Cumhuriyet'in resmi olarak ilan edilmesinin ardından kurucu fikirlerin eyleme dönüştürülüp halka doğru gidildiği ilk ve en yoğun alanlardan birinin halk müziği derlemeleri olduğunu söylemek mümkündür. Mehmet ve Sezai Asaf kardeşler ile 1925 yılında başlatılan bu sistematik derleme çalışmaları, günümüzde yapılan halk müziği derlemelerinin de temel amacını; "kültürü kaydederek koruma altına almak" amacını halk müziği çalışmalarına yerleştirmiştir.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-3. Bölüm-

Gelenekten Geleceğe Ankara Müziği

ANKARA MÜZİĞİNE SORUNSAL YAKLAŞIM

Dr. Serdar ERKAN

Türkiye'de halk müziği derlemelerinin "kuramsal" halk bilim çalışmalarıyla görece geç bir tarihte uyum sağlaması, yöresel müziklerin ele alınışlarında kalıplaşmış bazı yargıların oluşması sonucunu ortaya çıkarmıştır. Halk müziği derlemelerinin, yöresinde, en az kültürel değişmeye maruz kalan kişileri hedef kitlesi olarak almasıyla bölgelerin homojen birer kültür çevresi olduğu algısı gelişmiş ve pekişmiştir. Bu, Ankara müziği özelinde değil, Ankara özelinden genele doğru bir vurgu yapmak suretiyle, Türkiye geneli için söylenebilecek "bilgi merkezli" bir sorundur. Ankara müziğinin özel durumu, diğer yörelerden farklı bir şekilde, pavyon müziği karşısında savunulması gereken bir pozisyonda ele alınmasıdır ki biz de bu bölümün içeriğini ilk olarak bu noktadan yola çıkarak oluşturduk.

Kültürü yalnızca bir bölge, inanış yahut etnisitenin yaşadığı "biçimler" olarak görmek, çoğu durumda kültüre dair bakış açımızı oluştursa da ancak metne dayalı bazı tespitlerin ortaya konulmasını sağlamış; inceleme sırasında öteki etkenlerden zihni olarak soyutlanarak dondurulan kültürel gelenek, bütünü temsil eder bir şekilde genellenerek ele alınmıştır. Ancak, tarihi akış, insanoğluna dair durumlar, farklı kültürlerin yan yana gelmesi, unutmalar, yeniden hatırlamalar vd. beraberinde değişimi getirmektedir. Ankara müziği üzerine günümüzde ortaya çıkan "pavyon müziğinin kültürü bozucu" etkileri tartışmalarından akademik algının bu yöndeki ilerleyişini az çok görebilmek mümkündür.

Ankara müziğine yönelen ilk dikkatlerin, diğer yörelerden farklı olmayarak, derleme yani kültürel varlığın tespiti yönünde olduğu görülmektedir. Ankara, bu doğrultuda, Orta Anadolu müzik geleneği içinde değerlendirilmiş ve geleneğin ustaları kültürel araştırma tarihindeki yerlerini almıştır. Anadolu'nun derlemeye gidilen her yöresinin envanteri büyük zahmetlerle bugüne ulaştırılmış ve kültürel belleğimizin çok önemli bir bölümünü muhafaza altına almıştır. Ankara özelinde bu envanter çalışmasının kimi durumlarda yöreden olmayan TRT sanatçılarını da kaynak kişi olarak görmeye kadar gittiğini görmek mümkündür. Bu durumda, Ankara müziği fikri ilk olarak, akademinin ilk dönem algısını da yansıtacak şekilde, dünyadaki kültürel değişme hızının şimdiye nazaran çok yavaş olduğu bir dönemde Ankara'daki müzikal varlığı ifade edebilir. Bu müzik bir tarafıyla Ankaralıdır çünkü bu idari sınırlar içinde yerleşmiş bulunan Türk boylarının müzikal kültürünün uzun zaman boyunca, bugün takibi zor olan çok ufak değişimler sonucu ulaştığı son halini ifade etmektedir. Diğer tarafıyla, bu değişimin yavaşlığı göçlerin yönüne bağlı olarak Ankara'nın Türkiye'deki diğer Türk boylarıyla ve dolayısıyla Türk Dünyası'nın geri kalanıyla olan bağlantısını daha az farklarla gözlemlemeyi garanti altına almaktadır.

Ankara'nın müziğinin bir sorunsal olarak gündeme gelmesi, kentin yalnızca Türkiye'nin siyasi başkenti değil, aynı zamanda halk belleğinin toplanıp ülkenin tamamına fikir ve eser olarak dağıtılmasının da merkezi olmasıyla da doğru orantılıdır ve bu nedenle Ankara'da halk müziğine yönelik dikkatlerin daha keskin ve kurumsal olduğunu söylemek mümkündür. Adı ister pavyon olsun ister başka bir şey, eğlence kültürünün yapı bozucu bir unsur olarak ele alınması, tam olarak kültürel muhafazanın ve canlandırmanın merkezi olarak görülen Ankara'daki eğlence sektörünün medya tarafından keşfedilmesi ve bu sektördeki kültürel içeriğin içerik sağlayıcılar tarafından daha da fazla üretime dâhil edilmesi problemidir. Bu problemin geleneğin bozulması, tahrip edilmesi, gelenekle alay edilmesi gibi bir sorun çerçevesi içerisinde ele alınması doğal olarak akademinin ve kültürel öncelikleri olan siyasal gündemin meselesidir. Geleneksel Ankara müziğinin bozulması ise çok farklı bir konuya işaret etmektedir.

Dünyanın tüm kültürleri üzerinde etkili olan küreselleşme, şehirleşme, medya ve Anderson'un tabiriyle (2015) bürokratik hac yolculuklarını Ankara müziği özelinde ele almak böyle sınırlı bir bakışı doğurmaktadır. Dünya genelinde karşılaşılan bu durum, halkbilimi başta olmak üzere etnomüzikoloji alanında ilkin problem olarak ele alınmış, ancak dünyanın farklı yerlerinden gelen bu tepkilerin ortak noktalarından yola çıkarak farklı kültür tanımları, koruma düşünceleri ve bunun yanında, daha yol gösterici olarak, müziğin de tıpkı diğer kültürel öğeler gibi, insanların gündelik yaşamlarında kendi benliklerini ifade etmek üzere "tercihli" bir şekilde hayatlarına dâhil ettikleri bir unsur olduğu fikri gelişmiştir.

Ankara, ilk olarak Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana Türk kültürü için farklı bir bilinçlilik düzeyine çoklu kültür potalarından, anakentlerinden biri haline gelmiştir. Kültürel karşılaşmalar Ankara'nın merkezinde, önce Ankara'nın farklı ilçelerinden/köylerinden, sonra Anadolu'nun farklı yerlerinden birçok yerel kültürün karşılaşmasına önayak olmuştur ve bu kültürel karışmalar yurtdışından farklı kültürel çevrelerin eklemlenmesiyle halen devam etmektedir.

Şu ortadadır ki, Anadolu'nun tüm yöreleri halk müziğini üç aşağı beş yukarı aynı çalgılarla, makamlarla, ritimlerle ve ritimsizliklerle yine üç aşağı beş yukarı birbirine benzer durumlar karşısında bireysel ve toplumsal ifade aracı olarak kullanmıştır. Ancak bunu söylemek, her yörenin tüm unsurlarıyla yalnızca kendisiyle özdeşleşmiş bir müziği olduğu anlamına gelmez. Müziğe aşina kulakların fark ettikleri ayrımların hiçbiri modern toplumun "telif hakkı" bakışıyla ele alınmamalıdır. Elbette bunun yanında 20. y üzyıl öncesinde iletişimin ve medyanın sınırlılığı ortaya billurlaşmış bazı görünümleri çıkarmıştır. Fakat bu durumda da kültür biliminin yahut kültürle aşina müzik bilimlerinin yapması gereken ah etmek olmamalıdır. Çözüm, kültürel farkındalığı arttırmak üzere başta envanter çalışmaları olmak üzere mirasın çağdaş kullanım biçimlerini destekleyerek hayatlarını sürdürmelerini sağlamak olmalıdır.

Öncelikle, post-modern dönemi kültürel bir yozlaşma çağı olarak algılamanın ötesine geçip bireylerin gelenekleri, doğdukları andan itibaren bütün yerine parçalarından faydalandıkları çoklu bir kimlik göstergesi halinde kullandıklarını düşünmek gerekmektedir. Halk müziği, bu bakış doğrultusunda sistematik kültür kuramlarının ortaya koydukları süper-organik algılama biçimlerinden kurtularak bireylerin ve toplumların akültürasyon süreçlerinin bir parçası olarak ele alınabilir.

Tüm bu tartışmaların ışığında yalnızca Ankara halk müziği için değil, genel olarak halk müziği gelenekleri için geliştirilebilecek yaklaşımların halihazırda halkbilim ve etnomüzikoloji çalışmalarının dünyanın diğer yerlerinde gerçekleştirdiği çalışmaların çıktılarından faydalanarak ortaya konulabileceği söylenebilir. Böylece, Ankara halk müziği, bizi ilgilendiren kısımlarıyla, köklerini Anadolu göçlerinden bu yana Ankara'ya yerleşmiş Türk boylarının birbiriyle yoğun benzerlik sergileyen müziklerinin oluşturduğu tarihi bir mirastır. Bu miras, halkbilimi disiplini içinde bağlama yönelik unsurların da dikkate alınmasıyla geliştirilmiş derlemeler aracılığıyla kayıt altına alınıp şeffaf bir şekilde (sansüre vb. siyasi kaygılara yer vermeden) topluma geri sunulmalıdır.

İlk aşama olan, envanterin müziğin sahibi olan halka doğrudan geri sunumu, halihazırda kültürün yok olması endişelerine dair alınabilecek başlıca önlemlerden biri olmakla birlikte bu, akademik yayınların, nota kitaplarının basılması anlamında değil; dünyada yaygın uygulama alanına sahip online/yaşayan arşivlerin oluşturulması anlamında geçerli olacaktır. Yüz yıla yakın bir süredir notaya aldığımız müziğin ulaştığı kesim hakkında herhangi bir bilgimiz (akademinin ürettiği bilginin akademide kaldığının farkında olarak) olmamakla birlikte, Ankara'nın köylerinde yaşayan halkın nota okumadığını söylemeye ihtiyaç olmadığı açıktır.

Bu doğrudan katkının dışında Ankara müziği, halkbilimi çalışmaları dâhilinde metin ve bağlam merkezli bazı değerlendirmelere tabi tutularak Türk Dünyası karşılaştırmalı müzik çalışmalarında kullanılabilecek örnekler haline getirilmeli; daha doğru bir ifadeyle, Ankara halk müziğinin kültürel analiz havuzu oluşturulmalıdır. Bugün etnomüzikoloji çalışmaları dünyanın farklı yerlerindeki toplumların kendi anlam dünyalarında müziğin kullanımları üzerine gerçekleştirilen araştırmalardan yola çıkarak insanın kültürle olan macerasını ele alabilmektedirler. Bu doğrultuda, Türk dünyasında insana ait durumların ve kültürel ifadelerin çeşitliliğinin çalışılabilmesi, bu bağlamsal derleme çalışmalarına bağlıdır denilebilir.

Kaynakça

Alp, S. (1999). *Hititlerde Şarkı, Müzik ve Dans. Hitit Çağında Anadolu'da Üzüm ve Şarap.* Ankara: Kavaklıdere Kültür Yayınları.

Bachmann, W. (2004). Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları. *1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu* (s. 7-15). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Baştav, Ş. (2015). *Bizans İmparatorluğu Tarihi* (2. b.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Braun, J. (1980). Musical Instruments in Byzantine Illuminated Manuscripts. *Early Music*, 312-327.

Byzantine Music. (2017, 04 07). http://www.greeksongs-greekmusic.com/byzantine-music/ adresinden alındı

Çobanoğlu, Ö. (2005). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş* (3. b.). Ankara: Akçağ Yayınları.

De Martino, S. (2006). Music, Dance, and Processions in Hittite Anatolia. J. M. Sasson, J. Baines, G. Beckman, & K. Rubinson içinde, *Civilizations of the Ancient Near East* (II b., Cilt III&IV, s. 2661-2670). Peabody, Massachusetts: Hendrickson Publishers Inc.

De Martino, S. (2013). Din ve Mitoloji. M. Doğan-Alparslan, & M. Alparslan içinde, *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu* (s. 410-431). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dinçol, B. (2003). *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik* (2. b.). İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları.

Ensert, H. K. (?). Eski Anadolu'da Müzik ve Günümüze Etkileri. Çorum ve Kültür (s. 29-47). Çorum: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Gazimihal, M. R. (1947). *Konyada Musiki.* Ankara: CHP Halkevi Yayınları.

Gurney, O. R. (2001). *Hititler.* Ankara: Dost Yayınevi.

Güray, C. (2012). *Bin Yılın mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

Harmankaya, S. (1996). Türkiye Paleolitik Araştırmaları Üzerine Bir Değerlendirme. S. Harmankaya, & O. Tanındı içinde, *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri-I: Paleolitik/Epipaleolitik* (s. 7-21). İstanbul: Ege Yayınları.

Harmankaya, S. (2002). Türkiye İlk Tunç Çağı Araştırmaları Üzerine Bir Değerlendirme. S. E. Harmankaya içinde, *Türkiye Arkeolojik Yerleşmeleri* (s. 7-41). İstanbul: TASK Vakfı Yayınları. 03 23, 2017 tarihinde http://www.tayproject.org/downloads/ITC_SH.pdf adresinden alındı.

Köprülü, M. F. (2009). *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: Akçağ Yayınları.

Köprülü, M. F. (2014). *Bizans Müesseselerinin Osmanlı Müesseselerine Tesiri.* İstanbul: Alfa.

Landels, J. G. (2000). *Music in Ancient Greece and Rome* (2. b.). London&Newyork: Routledge.

Lawergren, B. (2004). Eski Anadolu'da Telli Çalgılar. *1. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu* (s. 16-26). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Levin, T. (2016). Musical Instruments in Cenrtal Asia. T. Levin, E. Köchümkulova, & S. Daukeyeva içinde, *The Music of Central Asia* (s. 26-40). Bloomington, Indiana: Indıaina University Press.

Merçil, E. (2000). *Türkiye Selçuklularında Meslekler.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Mielke, D. P. (2013). Şehirler ve Yerleşim Düzeni. M. Doğan-Alparslan, & M. Alparslan içinde, *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu* (s. 136-149). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mimaroğlu, İ. (1961). *Musiki Tarihi.* İstanbul: Varlık Yayınları.

Schachner, A. (2013). Hitit Sanatının Gelişimi ve Toplumsal İşlevlerine Dair. M. Doğan-Alparslan, & M. Alparslan içinde, *Hititler Bir Anadolu İmparatorluğu* (s. 534-565). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Signell, K. (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması.* (İ. Gökçen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sönmez, D. (2008). *Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri.* Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tanrıkorur, Ç. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (2. b.). İstanbul: Dergah Yayınları.

Turan, O. (1958). *Türkiye Selçukluları Hakkında Resmi Vesikalar.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Üreten, H. (2004). Hellenistik Dönem Pergamon Kenti Tanrı ve Kültleri. *A.Ü.Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları*, 185-214.

Wellesz, E. (1962). *A History of Byzantine Music and Hymnography* (2. b.). London: Oxford University Press.

Yalçınkaya, I. (2009). Arkeoloji ve Sanat Tarihi Eski Anadolu Uygarlıkları Paleolitik Çağ. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Portalı Projesi. 03 22, 2017 tarihinde alındı.

Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği.* Ankara: Akçağ Yayınları.

ANKARA'DA MÜZİK TÜRLERİNİN SINIFLANDIRILMASI

Prof. Dr. Ali UÇAN

Müzik, onu yaratan, üreten, seslendiren-yorumlayan, dinleyen, paylaşan insan, toplum, ulus ve tüm insanlığın yaşamıyla birlikte sürekli bir oluşum, gelişim, değişim ve dönüşüm hâlindedir. Bu süreçte ortaya çıkan müzikler kaynağı, yapısı, örgüsü/dokusu, niteliği, işlevi ya da işgörüsü bakımından büyük bir çokluk ve zengin bir çeşitlilik gösterir. Bu çokluk ve zenginlik içinde yer alan müzikler arasında çeşitli yönlerden birtakım ortak, benzer ve farklı özellikler vardır. Müzik eserleri taşıdıkları bu özelliklere göre kümelenerek çeşitleri, çeşitler kümelenerek türleri oluştururlar. Başka bir deyişle müzik eserleri taşıdıkları belli özelliklere göre türlere ve tür içinde çeşitlere ayrılırlar. Öbür yandan türler de kendi içlerinde alt türler ve üst türler olarak katmanlaşırlar. Müzik eserleri, çeşitleri ve türleri, aralarındaki ortaklık, benzerlik ve farklılıklar göz önüne alınarak ve bunlara değişik açılardan bakılarak sınıflandırılır. Böyle olunca müzikte değişik sınıflandırmalar ortaya çıkar.

1- Müzik Türlerini Sınıflandırmalara Genel Bir Bakış

Müzik eser, çeşit ve türlerini sınıflandırma çok geniş ve derin bir konudur. Bu konuda yapılmış, yapılmakta ve yapılacak olan çalışmalar pek çoktur. Günümüze değin farklı bakış açılarına, esas alınan farklı boyutlara, dayanılan farklı temellere ve kullanılan farklı ölçütlere göre değişik biçimlerde sınıflandırmalar yapılmış bulunmaktadır. Bu sınıflandırmalar ve onlara bağlı olarak ortaya çıkan başlıca müzik türleri şöyle özetlenebilir (Uçan 1982/1983; 1985: 82-84; 1994: 15-16; 1996: 18-19;1997/1998; 2005a: 18-19 (19-20); Say 2005: 534):

Gelişmişlik düzeyine göre *ilkel müzik*, *yarı gelişkin müzik*, *gelişkin müzik*. Yaygınlığına göre *yerel/yöresel müzik*, *bölgesel müzik*, *ulusal müzik*, *uluslararası müzik*, *küresel müzik*. İnançsal olup olmadığına göre *dinsel müzik*, *dünyasal müzik*. Ait olduğu dine-inanca göre *Buda müziği*, *Şaman müziği, Hristiyan müziği*, *İslam müziği*. Yönelik olduğu toplumsal/kültürel katmana göre *temel müzik*, *halk müziği*, *sanat müziği*, *popüler müzik*, *öncü müzik*. Yerleşim biriminin yapısına göre *kırsal/köysel müzik, yarı köysel/yarı kentsel müzik*, *kentsel müzik* ya da *kır/köy müziği*, *kasaba müziği*, *kent müziği*. Uluslara göre *Türk müziği*, *Çin müziği, Rus müziği*, *Hint müziği*, *Alman müziği*, *Arap müziği* vb. Ülkelere göre *Türkiye müziği*, *Almanya müziği*, *İspanya müziği, Japonya müziği*. Kıtalara göre *Avrupa müziği*, *Asya müziği*, *Afrika müziği*, *Amerika müziği*. Genel kültürel coğrafyaya göre *Batı müziği*, *Doğu müziği*, *Kuzey müziği*, *Güney müziği*. Kullanıldığı etkinlik ve konulara göre *yürüyüş müziği*, *oyun müziği*, *dans müziği*, *film müziği* vb. Çağlara göre *tarih öncesi müzikler*, *tarih çağları müzikleri*; *ilkçağ müziği*, *ortaçağ müziği*, *yeniçağ müziği*, *yakınçağ müziği*. Ait olduğu döneme göre *barok müzik*, *klasik müzik*, *romantik müzik*, *modern müzik*. Seslendiricinin sayısına göre *bireysel-yalnız (solo) müzik*, *birlikte-toplu (tutti) müzik*. Seslendirme topluluğunun niteliğine göre *bando müziği*, *orkestra müziği*, *koro müziği*, *oda müziği*. Seslendirilen yerin açık-kapalı oluşuna göre *açık yer müziği*, *kapalı yer müziği*. Seslendirilen yerin büyüklüğüne göre *ev müziği*, *oda müziği*, *salon müziği*. Kullanım amacına göre *eğlence-dinlence müziği*, *eğitim müziği*, *konser müziği*, *tören müziği*. Yöneldiği yaş kesimine göre *bebek/beşik müziği*, *çocuk müziği, gençlik müziği*, *yetişkinlik müziği*. Örgüsüne-dokusuna göre *teksesli müzik*, *çoksesli müzik.* Dayandığı ses sistemine göre *mod öncesi müzik*, *modal müzik*, *makamsal müzik*, *tonal müzik*, *atonal müzik*. Seslerin çıkarıldığı/üretildiği ortama göre *soyut müzik*, *somut müzik*, *elektronik müzik*. Oturtumuna-görevlendirimine göre *beden müziği*, *çalgı müziği*, *ses müziği*, *çalgı/ses müziği ya da ses/çalgı müziği*. Çalgının niteliğine göre *davul zurna müziği*, *bağlama müziği*, *keman müziği vb.*

2- Çok Yeğlenen Sınıflandırmaya Göre Ana Müzik Türleri

Böylesi sınıflandırmalar kuşkusuz daha da artırılabilir, çoğaltılabilir. Bu sınıflamalar arasında günümüzün çağdaş uygar dünyasında yer alan gelişmiş/gelişkin ve gelişmekte olan ülkelerde, toplumlarda en çok yeğlenenlerin en başında *müziğin yönelik olduğu toplumsal-kültürel katman esas alınarak yapılan sınıflama* gelmektedir. Çünkü bu sınıflandırma hem müziksel yelpaze olarak en genel ve nesnel, hem müziksel uğraş alanı olarak en kaplayıcı ve kapsayıcı, hem de müziksel özyapı özelliklerini yansıtma bakımından en gerçekçi sınıflama olarak kabul edilmekte ve bu nedenlerle en yaygın kabul görmektedir. Müziksel oluşum-gelişim-değişim-dönüşüm yönünden dolaylı olarak öbür tüm türleri de içinde barındıran bu en genel ve geçerli, en yaygın sınıflandırmaya göre müzik şu ana türlere ayrılır (Uçan 1982-1983;1985: 82; 1994: 15; 1996: 18; 1997-1998; 2005a: 18 (20); 2015: 169, 206, 238, 264, 369):

> 1- *Temel* Müzik, (*Elementer* Müzik, *Ön* Müzik), 2- *Halk* Müziği, 3- *Sanat* Müziği, 4- *Popüler* Müzik (*Yığın* Müziği, *Kitle* Müziği), 5- *Öncü* Müzik (*Avangart* Müzik).

Bu *ana müzik türleri* aynı zamanda ait olduğu ülkenin, toplumun müzik kültürünün *ana müzik katmanları*nı oluştururlar. Bu ana türler/katmanlar arasında kesin sınırlar, kesin sınır çizgileri yoktur. Aralarında birbiriyle kısmen örtüşen, birbirine geçişi sağlayan, deyim yerindeyse ara bölgeler, sınır

bölgeleri, geçiş alanları vardır (Hoerburger 1980: 6). Bu nedenle birbirlerinden kopmazlar, kesin sınırlarla ayrılmazlar. Ancak ilk iki sıradaki *temel müzik* türü/katmanı ile *halk müziği* türü/katmanı çoğu kez birbiriyle karıştırılır ve ilki ikincisinin içinde düşünülür. Oysaki aşağıda "Ana Müzik Türlerinin Özellikleri" başlıklı alt bölümde açıklandığı gibi ikisi birbirinden epeyce farklıdır. Bu konuda öteden beri dile getirilen gözlemlerden sonra 20. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olan çalışmalarla bu gerçek ortaya çıkarılmıştır. Bu doğrultuda özellikle Carl Orff'un yapmış olduğu çalışmalar ve onu izleyen evrelerde yapılan çeşitli insanbilimsel ve müzikbilimsel araştırmalar-incelemeler bu ik ana türün/katmanın birbirinden epeyce farklı olduğunu ortaya koymuş bulunmaktadır. Bu nedenle günümüzde ikisini birbirinden ayrı düşünmek ve birbirine karıştırmamak gerekmektedir.

3- Ana Müzik Türlerinin Özellikleri

3.1- Temel Müzik (Elementer Müzik, Ön Müzik)

Toplumların değişik katmanlarında insanların daha çok doğal-temel gereksinim, dürtü ve güdülerine göre oluşan müziklere *temel müzik* denir. Bu tür müzikler müziksel oluşumun henüz başlangıcında, ön ya da ilk aşamasındadırlar. Bunlar çoğu kez sadece müzik değildir, devinim, oyun, söz vb. ögelerle birlikte ve iç içedirler. Ham, işlenmemiş, tam biçimlenmemiş durumdadırlar; doğal görünümdedirler ve oldukça özensizdirler. Hangi çağda olursa olsun insanlar, insan toplulukları ilkin bu tür müzik oluştururlar. Bu bakımdan temel müzikler müziğin başlangıcı, ön veya ilk aşaması ve böylece müziğin ilk türü, müzik türünün ilki olarak görülür. Bu görüşledir ki 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden beri *elementer müzik* (Orff 1964, 1999; Gruhn 1993: 230-231) olarak da adlandırılır, *ön müzik* olarak da nitelendirilir.

Genel olarak ilk müziksel anlatımları oluşturan gerçek özgün mırıldanış, sesleniş-ünleyiş, çağırış-çığırış, çığlık atış, bağırış ve haykırışlar ilk temel müzik oluşumlarıdır. Yanı sıra yer tepiş, gümbürdetiş, el-ayak vuruş, el çırpış, parmak şıklatış, ses veren bir nesneyi ya da çalgıyı tıngırdatış ve tınlatış da bu tür oluşumlar sayılır. Bunlarla birlikte sokak ve satıcı seslenişleri ile yalın tartımlı, çok az perdeli, dar genlikli, tam biçimlenmemiş ninniler ile bebek, çocuk ve sokak ezgileri de temel müzik kapsamına girer. Ayrıca belirli sayışmalar, tekerlemeler, devinlemeler, oyunlamalar da bu bağlam ve kapsamda-düşünülür.

Yalnız doğa budunlarının ve geri kalmış toplumların kültürlerinde değil, ileri, daha ileri, en gelişkin toplumların kültürlerinde de, kültür katmanları arasında da yer alırlar (Hoerburger 1980: 5, 6, 17, 18). Bu bakımdan tarihsel süreç içinde yalnızca ilkel toplumlara-kültürlere özgü bir tür değildir, hangi gelişmişlik düzeyinde olursa olsun tüm toplumlara-kültürlere özgü bir türdür. Temel müzik, yakın zamanlara kadar diğer müzik türlerinin, en çok da halk müziğinin ham, işlenmemiş bir ögesi olarak görülüyordu. Kendine özgü ayrı bir ana tür sayılması yenidir, 20. yy. işidir (Uçan 1982-1983; 1997-1998).

3.2- Halk Müziği

Toplumların halk katmanlarında insanların daha çok töreye göre oluşturdukları müziklere *halk müziği* denir. Genellikle toplumun alt katmanlarının malı olan halk müziği yarı bilinçli ve yarı gelişkin bir müzik türü (Oransay 1976: 33) olarak nitelendirilir. Bir bakıma temel (elementer) müziğin ilk işlenip geliştirilmiş biçimi olarak da tanımlanabilir. Halk müziği daha çok halkın görenek ve geleneklerine göre oluşur (Hoerburger 1980: 5, 17) Unutulmamalıdır ki müziksel görenek ve gelenekler müzik kültürünün belkemiğidir.

Halk müziği, halkın yaşamından kaynaklanır, doğar ve beslenir; halkın ortak duygu, düşünce, tasarı ve beğenilerini işleyip dile getirir. Bu bakımdan bireysel olmaktan çok toplumsaldır ve "kendiliğinden halkın yaşam dolu gelişiminin sesle ifadesidir" biçiminde de tanımlanır (Villa-Lobos 1996: 27). Çoğun yaratıcısının adı-sanı bilinmez, halkın ortak malıdır. Kök-köken olarak daha çok geleneksel

halk-toplum katmanlarından, bu bağlamda özellikle kırsal-köysel toplum kesimlerinden çıkıp gelir. Biçim, içerik, üslup ve özyapı (karakter) bakımından yerel-yöresel, bölgesel ve ulusal özellikler taşır. Buna bağlı olarak kendi içinde çok değişik alt türleri ve çeşitleri barındırır; *yerel/yöresel halk müzikleri*, *bölgesel halk müzikleri, ulusal halk müzikleri* ayrımı yapılır.

Geleneksel halk müziği genel olarak kültürün *avcı-toplayıcı* ve *tarımcı-hayvancı* aşamalarının ya da evrelerinin halk müziğidir. *Çağdaş halk müziği* ise genel olarak kültürün endüstrileşme-sanayileşme aşamasının-evresinin halk müziğidir. Günümüzde yaratıcıları belli olmayan halk müzikleri ve belli olan halk müzikleri de vardır. Geleneksel halk müziğinin en köklü, en yaratıcı ve en taşıyıcı ögesi *halk ozanı*dır. *Halk ozanı* denilince genellikle kırsal kesimde yaşayan *köy (halk) ozanı* anlaşılır. Ancak, işin gerçek içyüzüne bakıldığında halk ozanlığının köy halkıyla sınırlı bir biçimde oluşmadığı ve işlev görmediği, kasaba halkıyla ve kent halkıyla ilgili olarak da oluştuğu ve işlev gördüğü görülmektedir (Uçan 1997-1998).

3.3- Sanat Müziği

Uygar toplumlarda insanların daha çok sanatın kuram ve kurallarına göre oluşturdukları, sanatsal amacı ve işlevi öbür amaç ve işlevlerden önde gelen müziğe *sanat müziği* denir. Genellikle toplumun yüksek kültür oluşturucusu ve taşıyıcısı üst katmanlarının malı olan ya da öyle olduğu kabul edilen bir müzik türüdür. Bu tür müzikte sanatsal ilke ve amaç öbür tüm ilke ve amaçlardan önce ve önde gelir. Bu öncelik ve öndelikle oluşan-oluşturulan sanat müziği son derece bilinçli ve gelişkin bir müzik türü olarak bilinir ve kabul edilir. Bir bakıma halk müziğinin işlenip geliştirilmişi olarak da tanımlanabilir. Sanat müziği sanatın ve müzik kuramının ilke ve kurallarına uygun olarak yaratılır ve yaşatılır. Her yönüyle bilgili ve bilinçli, ilkeli ve yöntemli bir sanatsal süreç ve onun ürünü niteliği taşır. Bu sürece ve ürüne ilişkin hemen tüm ilke ve kavramları adlandırılıp tanımlanmış, yaratılmasından seslendirilmesine-yorumlanmasına ve öğrenilmesinden-öğretilmesinden dinlenmesine değin bütün edimi bilinçle işlenip yöntemler ve teknikler geliştirilmiş müziktir (Oransay 1976: 33).

Sanat müziği, genellikle kentsel bir çevrede oluşur ve gelişir. Bu nedenle kentsel nitelikli, kentsel incelik ve derinlikli, kısacası kentsoylu bir müziktir. Halk müziğinden çok daha büyük ölçüde kurallara ve özellikle kurama bağlıdır. Bu nedenledir ki bir yabancı için bir ülkenin sanat müziğini anlamak, halk müziğini anlamaya oranla çok daha zordur (Hoerburger 1980: 7, 19). Genel olarak kuramıyla, kuralıyla, dizgesiyle, okuluyla, okul düzeyinde ya da niteliğinde eğitimiyle-öğretimiyle öğrenilir-öğretilir, yapılır-yaptırılır, yaratılır, üretilir ve paylaşılır. "*Gerçek sanat müziği*, kaynağında halkın (toplumun, ulusun) en yüksek yaratısını temsil eder." (Villa-Lobos 1996: 28). Sanat müziğinin kendi içinde çok değişik alt türleri ve çeşitleri vardır. Genel olarak *inançsal/dinsel* ve *dünyasal (profan)* olmak üzere iki ana kola ve her kol içinde dallara ayrılır.

Sanat Müziğinde *Geleneksel Sanat Müziği - Çağdaş / Çağsal Sanat Müziği* Ayrımı: Çok köklü gelenekleri olup müzikte bilinçli çok sesliliğe epey sonradan geçen ülkelerde *sanat müziği* biri *geleneksel*, öbürü *çağdaş* olmak üzere *iki ana kol*a, *iki ana tür*e, *iki ana katman*a ayrılır. *Geleneksel sanat müziği* geleneksel anlayış ve yaklaşıma bağlı kalan, o anlayış ve yaklaşımla köklü-görkemli varlığını-etkinliğini koruyan, sürdüren gelişimini sağlayan müziktir. *Çağdaş sanat müziği* ise çağdaş anlayış ve yaklaşımı benimseyen, yerel-yöresel ve ulusal müzik ögelerini genel son müzik kurallarıyla çağın gereklerine göre işleyerek oluşan ve gelişen, bu oluşum ve gelişimde geleneksel müzik birikiminden de etkili ve verimlice yararlanan müziktir. Çağdaş sanat müziğinin özünde eskiyle yetiniş yerine yeniyi arayış, buluş ve kullanış vardır.

3.4- Popüler Müzik (Yığın Müziği/Kitle Müziği)

Çağdaş uygar toplumlarda sık sık ortaya çıkan kısa süreli, gelip geçici ve toplumun değişik katmanları ya da kesimleri içinde az-çok benimsenip izlenen değişiklik ve yeniliklere veya kısacası modaya

göre oluşan, geniş kitlelere dönük müziklere *popüler müzik* denir. Bu müzik türü *yığın müziği*, *kitle müziği* olarak da adlandırılır. Toplumun tüm katmanlarına veya tüm katmanlarından belli kesimlere dönük olarak oluşturulur ve toplumsal-kültürel yapı ayrılıkları gözetilmeksizin kitle iletişim araçları ve kanallarıyla yaygınlaştırılır. Popüler müzikler genellikle halkın günlük-güncel beğenisine ya da geniş halk kitlelerinin (yığınlarının) özlem ve beklentilerine uygun biçimde oluşturulur. Böyle olunca kolaylıkla alınır, beğenilir, tutulur, benimsenir, kullanılır, tüketilir.

Popüler müzik tek bir toplumsal katmanın-kesimin müziği değildir, tüm toplumsal katmanların-kesimlerin müziğidir. Çünkü onların tümünüm ortak beğenilerine göre tasarlanır. Bu nedenle temel, halk ve sanat müziklerinden beslenip kaynaklanır; onlardan ögeler alır, aldığı ögeleri değiştirir-dönüştürür ve kendine özgü bireştirir. Bu bakımdan katmanlar veya türler arası bir müzik olarak da nitelendirilebilir. Popüler müzik örgü/doku, oturtum/görevlendirim ve anlatım yönünden yalın, çağdaş ve az-çok abartılıdır; genellikle ya duygusal-acındırıcı ya da şen-şakrak anlatıma öncelik verir. İçerdiği ritmik ögelerle daha çok devinime ve salınıma eğilim gösterir. Kitlesel iletişim çağının tüm teknik olanaklarından yararlanır ve buna bağlı olarak göz alıcı ve çekici bir görünüm kazanır. Parçalar çoğunlukla kısa ve sözlü olup kolay algılanır-dinlenir-anlaşılır. Hemen her katmandan/kesimden bireylerin yer aldığı geniş kitlelere seslenir. Bu nedenle çok büyük bir alıcı, izleyici, tüketici kitlesine sahiptir. Daha çok eğlendirmeyi, dinlendirmeyi, hoşça vakit geçirtmeyi amaçlar.

Popüler müziği diğerlerinden ayıran en belirgin özellik, içerdiği konular değil, örgü/doku, oturtum ve anlatım biçimi ile amacı ve işlevi gereği ezgi/şarkı ve devinim/dans ögeleri üzerinde yoğunlaşması ve bu iki ögeyi bağdaştırıp bütünleştirmesidir. Bu sayede seslendiricinin/yorumcunun yanı sıra izleyicinin-dinleyicinin-tüketicinin de etkin katılımını gerekli görür. Bu bakımdan giyim-kuşam, kostüm-makyaj-maske, jest ve mimik, beden-el/kol-bacak/ayak hareketleri, devinim-oyun-dans, ışık-aydınlatma-karatma-loşlaştırma, mekân-ortam donanımını ilginç ve çekici kılma vb. müzik dışı ögelere ve gereçlere abartılı olarak çok yer ve önem verir. Bu yolla müziksel iletişim, etkileşim, katılım ve paylaşımı artırır, güçlendirir, kolaylaştırır, yaygınlaştırır.

Popüler müzik, kitle iletişim araçlarıyla müzik endüstrisinin etkin ve yaygın olduğu çağdaş-modern toplumlarda günlük-gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası, vazgeçilmez bir ögesi hâline gelmiştir. Daha çok *kentsel*dir, kentsel halkın, halk yığınlarının müziğidir. Ancak toplumun hemen her kesiminden insanların anlayacağı, dinleyeceği, hoşlanacağı, beğeneceği bir dil, biçim ve biçemle yaratılıp yapılmaya çalışılır (Uçan 1982-1983, 1997-1998). *Popüler müzik* "halkın, kaynağına ya da değerlerine bakmadan hoşlandığı ve benimsediği bir müzik türüdür." "Halk popüler eserleri tanır, sever, dinler ve söyler;" çünkü "halk psikolojisinin ifadesidir." (Villa-Lobos 1996: 27). "kendini sürekli yeniden biçimlendirir." (Erol 2002: 102). Genellikle sığdır, yüzeyseldir, derinlere inmez; çabuk anlaşılır, çabuk unutulur. Popüler müzikte *tecimsel* amaç öndedir. Ama bu, onun müziksel değerden yoksun olduğu anlamına gelmez (Say 1998: 37). Unutulmamalıdır ki *tecimsellik de bir değerdir*. Kimi nedenlerle zaman zaman "popüler müzik" kavramı ile "halk müziği" kavramı birbiriyle karıştırılmaktadır.

3.5- Öncü Müzik (Avangart Müzik)

Çağdaş uygar toplumlarda ö*ncü müzik* kısaca geçmişin ve günümüzün müziğinden daha çok *geleceğin müziğine yönelişin*, *geleceğin müziğini arayışın* müziğidir. Bu bakımdan günümüzde öncü müzik denilince iki durum akla gelir. Bunlardan biri mevcut ana müzik türlerinin *en son, en yenileşmeci bir aşaması ve halkası* olarak, diğeri ise mevcut ana müzik türlerinden *başka apayrı, yepyeni bir tür (ana tür) arayışı* olarak anlaşılır. Öncü müziğin oluşumunu açıklamaya ilişkin yapılmış kapsamlı bir kuramsal çalışmaya göre (Poggioli 1968) öncü müziğin temelinde *etkin karşı durmacı*, *olumsuzlamacı-karşıtlamacı*, *dışlanmacı-yabancılaşmacı* ve *hiçlemeci* diye nitelendirilen dört tavır, anlayış ve-yaklaşım bulunmaktadır. Öncü müzik kuramı geleneksel, akademik, klasik ve popüler müziğe karşı, köklü, köktenci ve tümden ilerici eylemleri içerir (Gürerk 2005: 38-42).

Bu müziğin dayandığı belirli ve büyük bir toplumsal katman veya toplumsal kesimden pek söz edilemez. Ancak bu müziğe ilgi duyan, onu gerekseyen küçük bir kesimden söz edilebilir. Burada söz konusu olan öncü müzik, var olan temel, halk, sanat ve yığın müziklerinden her birinin veya herhangi birinin günümüzden geleceğe yönelik yeni-olası bir halkası olmaktan çok, onlardan farklı *yeni, yepyeni bir müzik türü arayışı*nı vurgular. Bu bağlamda öncü müziği, var olan veya bilinen müzik türlerinden farklı, yeni bir ana müzik türünün ön işaretçisi, ön habercisi, ön muştucusu veya ön başlangıcı olarak görmek, algılamak doğru olur. Öncü müzik bilinen-yaşanan mevcut müziklerden farklı olan, ama henüz adı konulamayan, niteliği belirlenemeyen *yepyeni müzik* ya da *modern ardı müzik*, *modern ötesi müzik* diye de tanımlanabilir.

Öncü müziğin dayanağı, var olan müzik türleriyle yetinmeme, onları aşma, onların ötesine geçme, onlardan farklı yeni, yepyeni bir türe ulaşma davranışıdır. Öyleyse öncü müzik, ne olduğu veya ne-olacağı şimdiden henüz belli olmayan ve bu nedenle henüz adlandırılamayan ve tanımlanamayan, geleceğe ilişkin yeni-yepyeni bir *olası müzik türü* olarak görülebilir. Kalıcı olup olmayacağı, kalıcı bir nitelik taşıyıp taşımayacağı henüz belirsizdir ya da yeterince belirgin değildir. Ne olacağı ancak zaman içinde belirir, belirginleşir (Uçan 1982-1983; 1997-1998).

4- Günümüzde Türk Müziğinin Ana Türleri

Türk müziği, varlığı ve kültürü bilinen ilk Türk toplumlarıyla başlar. Bu başlangıç çok eski, çok derin ve çok köklü bir geçmişe sahiptir. Bu geçmişe ilişkin *ana kökler* Türkistan ve Türkiye tarihinin derinliklerine dayanır; *ilk kökler* ilk çağın başlarına, ön kökler ise tarihöncesi çağlara kadar gider. Bu nedenle tarihsel derinliği, coğrafî genişliği, toplumsal çeşitliliği, kültürel zenginliği ve ufuksal enginliği ile Dünya'nın en köklü, en etkin ve en yaygın müziklerinden biridir. Bu gerçeğe dayanan Türk müziği başka bir deyişle kendine özgü bir *Dünya müziği*dir. Bu olgu geçmişte olduğu gibi günümüzde de geçerlidir ve hiç kuşkusuz gelecekte de geçerli olacaktır.

Türkiye'de Türk müziği, Anadolu'nun Türkiyeleştiği bin yıl öncesinden itibaren *Beylikler*, *Selçuklu*, *Osmanlı* ve *Cumhuriyet* dönemleriyle kesintisiz süregelen bir tarihsel akış izler. Bu akış içinde amaç-boyut-işlev, kapsam-içerik, yol-yöntem-teknik, kaynak-araç-gereç ve ürün ile kurum, ortam ve donanım yönünden gittikçe belirginleşip somutlaşan, çeşitlenip zenginleşen, yoğunlaşıp derinleşen, genişleyip yaygınlaşan yeni bir oluşum, gelişim ve açılım gösterir. *Cumhuriyet döneminde* sağlanan gelişmelerle Türk müziği *temel Türk müziği*, *geleneksel Türk halk müziği*, *geleneksel Türk sanat müziği*, *çağdaş Türk sanat müziği, popüler Türk müziği* ve *öncü Türk müziği* olmak üzere *altı ana tür*den oluşan bir duruma gelmiştir.

Günümüzde *Türk müziği* denilince ilkin en geniş anlamda *Türk Dünyasının müziği* anlaşılır. Türk Dünyasının müziği kendi içinde Türk ülkelerinin ve Türk toplumlarının yeryüzündeki coğrafî konumlarına ve ülke adlarına göre birtakım ana ve alt kollara ayrılır. Bu bağlamda bir yandan genel coğrafî/kültürel konumlanmaya göre *Batı Türk müziği*, *Doğu Türk müziği*, *Kuzey Türk müziği* söz konusudur. Öbür yandan bağımsız Türk ülkelerine göre *Türkiye Türk müziği, Azerbaycan Türk müziği, Türkmenistan Türk müziği, Kazakistan Türk müziği, Kırgızistan Türk müziği, Özbekistan Türk müziği, Kuzey Kıbrıs Türk müziği* gibi çeşitli Türk müzikleri vardır. Başka bir yandan özerk Türk ülkelerine göre *Başkurtistan Türk müziği, Altay Türk müziği, Çuvaşistan Türk müziği, Uygur (istan) Türk müziği, Tataristan Türk müziği, Tuva (istan) Türk müziği, Yakutistan Türk müziği* gibi çeşitli Türk müzikleri bulunmaktadır. Bunların yanı sıra öbür Türk topluluklarının yaşadıkları ülkelere göre *Batı Trakya Türkleri Türk müziği*, *Irak Türkmenleri Türk müziği*, *Suriye Türkmenleri Türk müziği* vb. Türk müziklerinden söz edilir. Ayrıca başta Avrupa olmak üzere sonradan değişik kıtalara gidip oralarda yaşayan Türklerin oluşturduğu toplulukların yaşadıkları-yarattıkları çeşitli *Türk müzikleri*nin varlığı da söz konusudur. Sözü edilen her Türk ülkesinde, toplumunda ve topluluğunda Türk müziği birtakım ana ve alt türlerden oluşmaktadır.

Türkiye'mizde yaklaşık bin yıl önce başlayıp birbirini izleyen İlk Beylikler, Selçuklu ve İkinci Beylikler dönemleri ile uzun Osmanlı döneminde çok köklü ve güçlü bir Türk müziği oluştu ve gelişti. Osmanlı döneminin üçüncü ana evresinde 19'uncu yüzyılın ikinci çeyreğinde *müzikte kalıcı bir yenileşme-batılılaşma* süreci başladı. Bu süreç 20. yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren Cumhuriyet döneminde *çağdaşlaşma* sürecine dönüşerek yaşanan *Türk müzik devrimi*yle birlikte *Türk müziğinin ana türleri* yeni bir oluşum-gelişim, değişim-dönüşüm ve yapılanım evresine girdi. Bu süreç ve evre içinde yeni türler oluştu, ana türler birtakım alt türlere ayrıldı. Bu nedenle günümüzde *Türk müziğini oluşturan türler*in çeşitli biçimlerde sınıflandırıldığı görülmektedir.

Türkiye öncesi ilk kökleri-kökenleri binlerce yıl öncesine dayanan ve dolayısıyla çok köklü bir geçmişe sahip olan *Türkiye Türk müziği* uzun bir tarihsel oluşum-gelişim süreci sonucunda yapılan *en genel sınıflama*ya göre ilk bakışta *dört ana tür*den/*katman*dan oluşmaktadır. Söz konusu dört ana müzik türü/katmanı şunlardır (Uçan 1997: 112; 2005c: 127, 164-165, 199-201, 228, 269, 340-341; 2015: 169, 205-206, 238-239, 302, 368-369):

(1) *Temel* Türk Müziği (*Elementer* Türk Müziği),
(2) *Geleneksel* Türk Müziği,
(3) *Çağdaş/Çağsal* Türk Müziği,
(4) *Öncü* Türk Müziği (*Avangart* Türk Müziği).

Geçmişten günümüze var olan, günümüzde yaşayan ve geleceğe uzanan Türk müziği bu dört ana türün/katmanın bir toplamı, bütünü ve bileşkesidir. Bu en genel sınıflama yalnız Türkiye için değil, onun gibi yenileşme, modernleşme, çağdaşlaşma sürecine girmiş ve bu süreçte belirli bir ya da epey yol almış öbür Türk ülkeleri için de geçerlidir.

Ancak bu sınıflamadaki *geleneksel Türk müziği* ve *çağdaş/çağsal Türk müziği* kendi içlerinde ikişer ana türden oluşmaktadır. *Geleneksel Türk müziği*nde biri halk geleneği ve dolayısıyla *geleneksel Türk halk müziği*, diğeri aydın/seçkin sanat geleneği ve dolayısıyla *geleneksel Türk sanat müziği* olmak üzere iki ana tür/katman bulunmaktadır. *Çağdaş Türk müziği*nde de biri aydın/seçkin sanat oluşumu dolayısıyla *çağdaş Türk sanat müziği,* diğeri kitlesel/yığınsal oluşum dolayısıyla *popüler Türk müziği* olmak üzere iki ana tür/katman bulunmaktadır. Bu nedenle bu çok önemli *iki geleneğ*i ve *iki* çağdaş *oluşumu* da göz önünde bulunduran bir *genel sınıflama* daha gerekli görülmüştür.

İşte bu gereklilikle Türk müziğinin içinden geçtiği tarihsel oluşum, gelişim, değişim, dönüşüm süreçlerinin tümü göz önünde bulundurularak çok yönlü, uzun süreli ve kararlı bir çalışma daha yapılmıştır. Bu son çalışmanın sonucunda ortaya çıkan genel sınıflandırmaya göre Türk müziği günümüzde *altı ana tür*den/*katman*dan oluşmaktadır. Bu son *genel sınıflama*ya göre günümüz *Türk müziğinin altı ana türü/katmanı* şunlardır (Uçan 1997: 112; 2001: 127; 2005b: 112; 2005c: 127, 164-165, 199-201, 228, 269, 340-341; 2015: 105, 169, 205-206, 238-239, 302, 368-369):

(1) *Temel* Türk Müziği (*Elementer* Türk Müziği),
(2) *Geleneksel* Türk Halk Müziği,
(3) *Geleneksel* Türk Sanat Müziği,
(4) *Çağdaş/Çağsal* Türk Sanat Müziği,
(5) *Popüler* Türk Müziği
(6) *Öncü* Türk Müziği (*Avangart* Türk Müziği).

Bu son genel sınıflandırmaya göre Türkiye'mizde biri *geleneksel Türk sanat müziği*, öbürü *çağdaş Türk sanat müziği* olmak üzere iki tür sanat müziğimiz vardır. *Geleneksel Türk sanat müziğimiz* kökleri Türk tarihinin derinliklerinde olup yüzyıllardan beri var olagelen, kesintisiz süregelen teksesli sanat müziğimizdir. Buna *tarihî Türk müziği*, *tarihî klasik Türk müziği*, *klasik Türk sanat müziği*, *klasik Türk müziği* de denilmektedir. *Çağdaş Türk sanat müziğimiz* ise yaklaşık iki yüz yıldır oluşup gelişmekte

olan yeni, çok sesli sanat müziğimizdir. Buna *çağdaş çok sesli Türk sanat müziği*, çok sesli Türk sanat müziği, hatta *çağcıl/çağsal Türk sanat müziği* de denilir.

Geçmişten günümüze var olan, günümüzde yaşamakta olan ve geleceğe uzanan Türk müziği bu altı ana türün/katmanın bir toplamı, bütünü ve bileşkesidir. Bu nedenle günümüzde Türk müziği denilince bunların hem her biri, hem tümü anlaşılır ya da anlaşılmak gerekir. Böyle anlaşılınca Türk insanının müzik ufku sürekli geniş olur ve açık kalır. Hemen belirtelim ki bu sınıflama da yalnız Türkiye için değil, epeydir Türkiye gibi yenileşme, modernleşme, çağdaşlaşma sürecine girmiş ve bu süreçte belirli bir yol almış olan öbür Türk ülkelerinin müzikleri için de geçerlidir.

5- Ülkemizde Müzik Türlerini Adlandırmada Kimi Sorunlar

Ne var ki gerçek böyle olduğu hâlde, kimi kurum, kuruluş ve kişiler *Türk müziğimiz*den söz ederken, bilinçli ya da bilinçsiz, kasıtlı ya da kasıtsız olarak, kimi ana türleri dışarıda tutup veya dışlayıp, onu belli ana türlerle sınırlamaktadır. Örneğin sadece *geleneksel Türk müziği* veya *geleneksel Türk halk müziği* ve *geleneksel Türk sanat müziği* ile sınırlı bir müzik olarak düşünmekte, düşünüyor görünmekte veya düşünüyor izlenimi uyandırmaktadır. Bu da birçok yanlış anlama, sınıflandırma, nitelendirme, tasarlama, düzenleme, uygulama ve değerlendirmelere neden olmaktadır. Öbür yandan kimi geleneksel müzik insanlarımız Çağdaş Çok Sesli Türk Sanat Müziğimize "Batı Müziği" içinde yer vermektedir. İşe, konuya bu mantıkla yaklaşılırsa kimi müzik insanlarımızca öteden beri belirtildiği gibi Geleneksel Türk Sanat Müziğimize "Doğu Müziği" içinde yer vermek gerekir. Oysaki kültürümüzde-uygarlığımızda "Batı müziği" ve "Doğu müziği" adlandırmaları başka bir ayırımı yansıtır. Söz konusu iki ana müzik türümüz kuşkusuz bu ikili ayırımla ilişkilidir, ama bu ilişkiye karşın yine de kendine özgüdür. Bu nedenle Türkiye'nin aydın, bilinçli ve tutarlı müzikçileri artık geçmiştekalmış olması gereken bu tür çelişkilerden uzak durmak durumundadır.

Günümüzde geleneksel Türk sanat müziğimize ***klasik Türk müziği***, uluslararası sanat müziğine ***klasik Batı müziği*** de denmektedir. Ancak bu adlandırmalar da biraz sorunludur. Çünkü her iki sanat müziğinin kendine özgü çeşitli dönemleri arasında yine kendine özgü bir "klasik dönem"i vardır. Bu açıdan bakılınca "klasik müzik" sözü öncelikle ve özellikle o belli döneme ilişkin müzik anlamına gelir. Böyle olunca bu terim söz konusu ana müzik türünün öbür dönemlerini ve dolayısıyla tümünü kapsamaz, içermez. Ancak günümüzde *klasik müzik* denilince bir yandan "klasik kurallara uygun olarak yapılmış müzik" (Öztuna 2000: 198) anlaşılıyor. Öbür yandan *klasik* terimi "ciddi, ağırlıklı, tarih içinden süzülerek gelen kalıcı üst değerlerin müziği" anlamında kullanılarak "bu nitelikleriyle *klasik müzik*, bütün dönemler için geçerli olan sanat müziğini niteler." (Say 2002: 298) deniliyor. Bu anlamlar "klasik" sözcüğünün genel sözlükteki (TDK 2005: 1190) başka anlamlarıyla da karıştırılınca özellikle müzikte çağlar-dönemler konusunda doğru bilgili, bilinçli ve duyarlı kişiler açısından önemli bir anlam kargaşası doğurmaktadır. Bu durum yaşanmakta olan kavramsal sorunu daha da artırmaktadır. Başka bir yandan ülkemizde uluslararası sanat müziğine "evrensel müzik" ya da "evrensel sanat müziği" de denilmektedir. Bu adlandırmayı doğru ve uygun bulanların yanı sıra yanlış ve uygunsuz bulanlar da vardır. Bu bakımdan burada da bir sorunun varlığından söz edilebilir.

6- Türk Müziği Ana Türlerinin Kendi İçlerinde Sınıflandırılmaları

Türk müziğinin ana türleri kendi içlerinde de sınıflandırılırlar. Buna *iç sınıflandırma* denir. Ancak altı ana müzik türünün ilkini oluşturan *temel Türk müziği* ile altıncısını oluşturan *öncü Türk müziği* genellikle iç sınıflandırma işleminin dışında tutulur. Çünkü bu iki türe giren müzikler çoğu özellikleri bakımından iç sınıflandırmaya uygun ya da elverişli görülmezler. Bu nedenle iç sınıflandırmayı gerektirmezler. Öbür dört ana tür ise öteden beri kendi içlerinde kollara ve dallara ayrılarak sınıflandırılmaktadır. Şimdi bunları kısaca belirtelim.

6.1- Geleneksel Türk Halk Müziğinin Sınıflandırılması

Geleneksel Türk halk müziği (1) *yerel/yöresel halk müzikleri*, (2) *bölgesel halk müzikleri*, (3) *ulusal halk müzikleri* olarak sınıflandırılabiliyorsa da bu henüz pek yaygın değildir. Öteden beri benimsenip yaygınkabul gören ve sonradan yapılan bir eklentiyle geliştirilen sınıflamaya göre *geleneksel Türk halk müziği*nin genel olarak üç ana kolu ve her kol içinde başlıca türleri şunlardır (Uçan 2005b: 315; Özdemir 2005):

(1) Uzun Havalar: 1- Mayalar, 2- Bozlaklar, 3- Hoyratlar
(2) Kırık Havalar: 1- Türküler, 2- Oyun Havaları
(3) Karma Havalar: 1- Uzun-Kırık Karma Havalar, 2- Kırık-Uzun-Kırık Karma Kavalar

6.2- Geleneksel Türk Sanat Müziğini Sınıflandırılması

Öteden beri benimsenip yaygın kabul gören en genel sınıflamada *geleneksel Türk sanat müziği* iki ana kola ve her kol içinde belirli dallara ayrılır. Buna göre *geleneksel Türk sanat müziği*nin iki ana kolu ve başlıca dalları (ana türleri) şunlardır (Oransay 1973: 228; 1976: 106):

(1) İnançsal Müzikler: 1- Cami Müziği, 2- Tekke Müziği
(2) Dünyasal Müzikler: 1- Mehter Müziği, 2- Fasıl Müziği, 3- Piyasa Müziği, 4- Kentsel Halk Müziği

Öbür yandan *geleneksel Türk halk/sanat müziği* bireşimli İstanbul Türküleri ile kimi Rumeli Türküleri ve Güneydoğu Türküleri (Urfa Türküleri, Kerkük Türküleri) dikkati çeker.

6.3- Çağdaş/Çağsal Türk Sanat Müziğinin Sınıflandırılması

Çağdaş Türk sanat müziği, Türk müziğine ilişkin köklü birikimlerden yola çıkarak, yararlanarak, esinlenerek çağımızda oluşan Türk duygu, düşünce ve tasarımlarını çok seslilik anlayış ve yaklaşımına dayalı-temelli, onu esas alan çağdaş ilke, yöntem ve tekniklerle işleyerek anlatan ve yansıtan müziktir. Çağdaş Türk sanat müziği çağın, çağdaş uygarlığın gerektirdiği sanatsal biçim, örgü ve doku kullanılarık yaratılırken, geçmişten günümüze süzülüp gelen köklü Türk müziğine ilişkin birikimlerin yanı sıra uluslararası-evrensel sanat müziğinin ve çeşitli dünya müziklerinin birikimlerinden de yararlanılır (Uçan 1982-1983; 1997-1998).

Çağdaş Türk sanat müziği ilk bakışta *opera, operet, oratoryo, senfoni, konçerto, sonat, demet (süit), küçük parça, şarkı* vb. türlere ayrılabilir. Ancak burada Türk müziğinin öbür ana türlerine ilişkin sınıflamalara koşut bir anlayış ve yaklaşımla sınıflama yapmak daha doğru ve tutarlı olur. Buna göre yapılan bir sınıflamaya göre çağdaş Türk sanat müziği şu türlere ayrılır (Uçan 1982-1983; 1997-1998).

1- Sahne Müziği (Sololu-Orkestralı-Korolu), 2- Orkestra Müziği, 3- Solo Şan ve Orkestra Müziği, 4- Solo Çalgı ve Orkestra Müziği, 5- Bando Müziği, 6- Koro Müziği, 7- Oda Müziği, 8- Şan ve Piyano Müziği, 9- Çalgı ve Piyano Müziği , 10- Piyano Müziği, 11- Solo Çalgı Müziği, 12- Yürüyüş (Marş) Müziği, 13- Dans Müziği, 14- Eğitim Müziği.

Burada tam yeri gelmişken belirtelim ki çağdaş Türk sanat müziğine ilişkin yukarıdaki sınıflandırma uluslararası sanat müziğine ilişkin sınıflandırılmayla koşutluk gösterir.

6.4- Popüler Türk Müziğinin Sınıflandırılması

Ülkemizde *popüler Türk müziği* genel olarak ilkin *salon müziği* ve *hafif müzik* denilen iki türe ayrılıyor gibiydi. Sonraları bu iki tür *hafif müzik* türü içinde bütünleşerek varlığını korurken ona başka yeni türler eklenmiştir. Bu eklenmelerle günümüzde popüler Türk müziği başlıca şu türlere ayrılmaktadır (Yurga 2002: 11-12, 17-50; Canbay 2013: 201):

(1) Türk Hafif Müzik, Türk Hafif Müziği, (2) Türk Pop Müzik, Türk Pop Müziği, (3) Arabesk Müzik, (4) Türk Caz Müziği.

7- Türk Müziğinin Başka Uygarlık Müzikleriyle İlişkileri

Türk müziği bir bütün olarak Türk kültür ve uygarlığının müziğidir. Kendi öz temelinde ve öz kültür-uygarlık potasında yoğrularak oluşur, biçimlenir ve gelişir. Ancak bu oluşum, biçimlenim ve gelişim sürecinde başka kültür ve uygarlıkların müzikleri ile de kimi ilişkiler içindedir. Bu ilişkiler kimi zaman doğrudan, kimi zaman dolaylıdır. Bu nedenle kimi zaman açık, kimi zaman örtülü bir görünüm sergiler. Bu görünümleriyle varlığı bilinen ilişkiler Türk müziğinin hem bütününde hem ilki dışındaki ana türlerinde kendini belli eder. Türk müziğini oluşturan ana türlerin Türk kültürü ve uygarlığı temelinde başka kültür ve uygarlıklarla ilişkileri Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren öncelikle ve özellikle başkent Ankara'nın müzik yaşamına, kültürüne ve eğitimine de yansır. Ankara ve Ankaralılar bu ilişkiler ve yansımalardan -bu konuda tarihsel süreç içinde birikmiş olan açığı da kapatmak istercesine- bolca yararlanır. Bu nedenlerle yaklaşık yüz yıl öncesinden günümüze daha çok yönlü, daha çok boyutlu ve daha geniş kapsamlı bir gelişim içinde olan *Ankara müziği* bu yansımaları kendi potasında eriterek öz varlığının özgün niteliklerine dönüştürür.

Kaynakça

Canbay, Alaattin (2013), "Türkiye'deki Müzik Türleri ve Gelişmeleri", *Müzik Kültürü*, Editörler: Zeki Nacakçı–Alaattin Canbay, Ankara: Pegem Akademi, s. 199-220.

Erol, Ayhan (2002), *Popüler Müziği Anlamak*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Gruhn, Wilfried (1993), *Geschichte der Musikerziehung*, Hofheim: Wolke Verlag.

Gürerk, Yapıncak (2005), "Avantgarde Kuramı Bağlamında Bir Schönberg İncelemesi", *Müzik Sempozyumu (Bildiriler)*, Yay. Haz. Sabri Yener, Damla Bulut, Hakan Erdem, Kayseri: Erciyes Üniversitesi GSF Müzik Bölümü Yayınları No1, s. 38-43.

Hoerburger, Felix (1980), "Asya Halk Müziklerinin Balkan Ülkelerine ve Halklarına Etkileri", *Türk Müziği İle Avrupa Müziği Arasındaki Karşılıklı İlişkiler Konulu Seminer Raporu* (15-18 Ocak1980), Der. Erdoğan Okyay, Ankara: Alman Kültür Merkezi, s. 5-28.

Oransay, Gültekin (1973), "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *50. Yıl Kitabından Ayrıbasım*, Ankara: Ankara Üniversitesi Yayını.

Oransay, Gültekin (1976), *Müzik Tarihi II. Sınıf*, Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü, Ankara: YAYKUR Açık Yükseköğretim Dairesi.

Orff, Carl (1964, 1999), "Okul Öğretisi-Geçmişi ve Geleceği", *Orff Okul Öğretisi Metinler 1*, s. 3-10.

Özdemir, Mehmet Ali (2005), "Türk Halk Müziğinde Terimler ve Sorunlar", *Folklor/Edebiyat*, C. 11, S. 42, s. 83-87.

Öztuna, Yılmaz (2000), *Türk Musikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: AYKAtatürk Kültür Merkezi Yayını.

Poggioli, Renato (1968), *The Theory of the Avant-garde*, Massachusets: Harvard University Press.

Say, Ahmet (1998), *Türkiye'nin Müzik Atlası*, İstanbul: Borusan Kültür-Sanat Yayınları.

Say, Ahmet (2002), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet (2005), *Müzik Ansiklopedisi C. 2*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

TDK (2005), *Türkçe Sözlük*,10. Baskı, Ankara: AKDTYK Türk Dil Kurumu (TDK) Yayınları.

Uçan, Ali (1982/1983*), Müziğe Giriş* (Basılmamış Ders Notu), Ankara: GÜ GEF Müzik Eğitimi Bölümü.

Uçan, Ali (1985), "İnsan ve Müzik", *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 73-98.

Uçan, Ali (1994), *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi,* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, Ali (1996), *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi,* Genişletilmiş 2. Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, Ali (1997), *Müzik Eğitimi,* Genişletilmiş 2. Basım, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan, Ali (1997/1998), *Müzik Kültürü* (Basılmamış Ders Notu), Ankara: GÜ GEF Müzik Eğitimi Bölümü.

Uçan, Ali (2001), *Türk Müzik Kültürü*, 1. Basım, Ankara: Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Uçan Ali (2005a), *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi,* Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, Ali (2005b), *Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, Ali (2005c), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş 2. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, Ali (2015), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.

Villa-lobos, Hector (1996), "Müzik Eğitiminde Evrim", Çeviren: Nüvit Beriker, *Müzik Öğretimi*, Hazırlayan: Ahmet Say, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s. 27-30.

Yurga, Cemal (2002), *20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler*, Ankara: Pegem A Yayınları.

ANKARA HALK MÜZİĞİNİN TARİHSEL VE GELENEKSEL TEMELLERİ*

Yrd. Doç. Dr. Ömer Can SATIR
Hitit Üniversitesi Öğretim Üyesi

1- Ankara'nın Çok Kültürlü Ses Evreni

Tarihi-coğrafî konumu itibarıyla birçok uygarlığa ev sahipliği yapmış bir yerleşim bölgesinin tam merkezinde duran Ankara'nın sahip olduğu çok katmanlı müzik kültürü, tarihsel birikimiyle çevre dinamikleri etkisi altına alan bir nitelik arz eder. Bu anlamda, şehrin binlerce yıllık medeniyet tarihi içinde yaşamış olan kültür tabakalarının, Ankara'nın müzik geleneğini ve buna bağlı pratikleri etkilemesi kaçınılmazdır. Kösemihal ve Karsel (1939: 6)'e göre Ankara halk müziği, Eti tabakasını takip eden Frigya, Yunan, Roma, Bizans ve Osmanlı kültüründen izler taşır. Buna bir de Asya'dan her çağda gelen ezici kültür dalgalarını da eklemek gerekir. Ayrıca bu bölgede hüküm süren eski Frigya, milâttan önce bile Anadolu'nun en kuvvetli müzik merkezlerinden biridir. Bu bağlamda Kösemihal ve Karsel (1939), Bizans Dönemi'ndeki Anadolu ile Türklerin egemenliğinde gelişen süreçteki çalgılara dikkat çekerler. Buna göre, Tanbura ile Pandura, Zurna ile Sirinks, Kaval ile Aulos arasında doğrudan bir ilişki vardır ve söz konusu bu durum bölgedeki müzik geleneğinin sahip olduğu tarihsel derinliğinin en önemli kanıtıdır.

* Yazılan bu bölüm, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Bilim Dalı'nda, Prof. Songül Karahasanoğlu danışmanlığında gerçekleştirilen "Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Pratiklerinin Dönüşümü" adlı doktora tezine dayandırılarak hazırlanmış olup Ankara Araştırmaları Dergisi (2015, cilt 3 sayı 1)'nde aynı başlıkta yayımlanan makalenin geliştirilmiş halidir.

Tarihsel süreçte, Ankara ve çevresinde var olan müzik pratiklerine ilişkin eski yazılı kaynaklar bizi en fazla yüz yıl geriye götürebilmektedir. Ortaya çıkan bulgular şaşırtıcı bir biçimde Ankara kent merkezinde çok kültürlü bir müzik yaşantısına işaret etmektedir. Bu anlamda şehirde dört farklı müzik kültürünü görmek mümkündür. Bunlardan ilki, bölgenin egemen nüfusu olan Müslüman Türklerin müzik yaşantısıdır. Seymenlik geleneği içinde harmanlanan ve kültürel bağlamda yaygın ve derin bir niteliğe sahip olan bu müzik yaşantısı aynı zamanda kentin ana akım müzik pratiği olarak karşımıza çıkar. Divanlar, oyun havaları, bozlak, ağıt ve zeybeklerin tümü bu yapının ürünleridir. İkincisi, belirli bir zümreye ait olup Osmanlı müziğinin popülerleşen yüzü olan ve o dönemde de "Alaturka" olarak tanımlanan müzik yaşantısıdır. Bu müzik, öncelikle I. Dünya Savaşı öncesi tüccar Ermeni ve Rumlar tarafından kente girmiş, 1920 yılında Millet Meclisi'nin açılmasıyla İstanbul, İzmir gibi kentlerden gelen asker-sivil bürokrasi sayesinde kentte yaygınlık kazanmıştır. Kentte yaşayan Musevî, Ermeni ve Rumların kendilerine özgü müzik yaşantılarıysa, yirminci yüzyılın başında Ankara'nın çok kültürlü yapısının en açık göstergesidir. Ankara'nın gizli kalmış bir diğer müzik yaşantısı ise Mevlevî, Bektaşî ve Rufaî tekkelerinde icra edilen dini müzik pratikleridir. Kentin modern öncesi dönemdeki kozmopolit müzik yaşantısı Şekil 1 üzerinde açıkça görülebilir.

Seymen Geleneği	
Alaturka/Osmanlı Musiki	
Rum, Ermeni ve Musevilerin dini ve dünyevi müzik yaşantısı	Türk-İslam geleneğine ait tekke müziği

Şekil 1: 20. yüzyılın başında Ankara'nın çok kültürlü müzik yapısı.

Burada ortaya konan çok kültürlü yapıya rağmen Ankara Halk Müziği'nin en önemli belirleyici faktörü her zaman Seymenlik geleneği olmuştur. Kentteki ana akım halk müziği pratiğinin bu organizasyon etrafında şekillenerek icra edildiği bir gerçektir. Seymenler, kurdukları musiki meclisleriyle geleneğin devamlılığını ve aktarımını sağlarken, bu ortamlarda icra ettikleri zeybekler, düz oyunlar, divan, kırat ve oturak havaları ile Ankara halk müziğinin kimliğini inşa etmişlerdir.

Tarihsel süreçte Ankara, Seymenlik kurumu kadar organize ettiği saz âlemleriyle de öne çıkmıştır. Burada yaygın olan bağlama icrası, divan denilen musiki meclislerinin de ayrılmaz bir parçasıdır. Tanım gereği divanlar, kentin ileri gelenlerinin, Seymenlerin ve musikişinasların toplanıp sazlı sözlü muhabbet yaptıkları, hiyerarşik olarak belirli bir kurallar bütünü dâhilinde işleyen kapalı musiki ortamlarıdır. Buna göre, "divanlarda sevk ve idare 'Ağa' denilen efe başı tarafından yapılmaktadır. Ağa yüksek bir sandalyeye veya sedire oturarak ayak verir. Bunun diğer bir ismi, divan ayağı açılışıdır. Burada diğer saz çalan kişiler, ancak kendilerine sıra geldiği ve izin verildiği takdirde çalmaya başlarlar" (Şimşek ve Palacı, 2001: 29).

Divanlarda bağlama ailesine zilli maşa ve şimşir kaşık eşlik etmektedir. Bu meclisin repertuvar bileşenleri ise; divan ayağı, kırat, muhabbet havaları, zil havaları, oyun havaları, bozlak ve ağıttır. Divan haricindeki cümbüş âlemleri de o dönemin en gözde eğlence pratikleri arasındadır. Cümbüşler aynı zamanda âşıklık geleneğinin bir parçası olan divanların, âşık ağızlarının seslendirildiği; Misket, Yandım Şeker, Hüdayda, Mor Koyun, Topal Koşma gibi karakteristik eserlerin icra edilip düz oyunların oynandığı bir ortamdır (Yönetken, 2006: 7).

Ankara'nın diğer bir özelliği aynı zamanda önemli bir zeybek bölgesi olmasıdır. Burada zeybeğe ziybek veya zibek; müziğiyle dansıyla ve kıyafetiyle bu kültürü yaşayan ve yaşatanlara ise Seymen denilir. Ege bölgesindeki efeler için kullanılan zeybek tabiri Orta Anadolu'da ve özellikle de Ankara'da Seymen ismiyle karşımıza çıkar. Bu yapı, belirli bir örgütlenme biçimine işaret etmekle birlikte sözlü kültüre dayalı bir eğitim sistemi ile kendine özgü ritüelleri, simgesel anlamlar taşıyan sembolleri ve karakteristik oyun, dans ve müziğiyle varlığını teyit eder.

Ankara'nın diğer bir müzik dinamiği ise düz oyunladır. Bu terim, Türk halk müziğinde yaygın olarak kullanılan oyun havası türünün bölgedeki karşılığıdır. Kadınların zil, erkelerin ise zilsiz ve bazı bölgelerde -ağırlıklı olarak kent çevresinde- kaşıkla icra ettikleri düz oyunlar, başta Seymenler olmak üzere tüm yörenin önemli bir müzik pratiğidir. Buna karşın Ankara'nın oyun ve dans pratiği düz oyun ile sınırlı değildir. Yönetken (2006)'e göre kentte köçeklere de rastlamak mümkündür:

"Ankara'da görülen oyunlardan biri de Kara Kuşa Oturma köçek oyunudur. Bu oyun rivayete göre Osmancık'tan gelmedir. Yerliler onu oynamazlar. Ankara'da evvelce düğünlerde köçek tutmak adetti. Güvey elbisesi gibi yeni güzel elbiseler giyip, vücuduna havaî fişekleri bağlayarak oyun esnasında tutuşturup alay ortasında oynamaya devam eden Fişekçi Kadir Ağa gibi enteresan tipler de görülmüştür" (Yönetken, 2009: 9).

Cumhuriyetin ilânıyla birlikte Ankara, Anadolu'dan göç alan İstanbul'dan sonraki ikinci bir kent olmuştur. Hiç kuşkusuz bu hareketlilik şehrin müzik kültürünü de etkilemiştir. Örneğin, Kösemihal ve Karsel (1939)'in "Ankara Folkloru" kitabında göçe ilişkin bazı izler görmek mümkündür. Burada Ankara folkloru altında bir Erzurum Barı ile bir Kastamonu türküsüne (Saniyem) yer verilmesi Cumhuriyet dönemi Ankara'sının kültürel çeşitliliğini kanıtlar niteliktedir. Bu çalışmada görülen diğer bir durum merkez ve çevre arasındaki ilişkidir. Araştırmacılar müzik ve oyun kültürüne dair bir köyde yaptıkları alan çalışmasında oyun ve saz ehli kişilerin şehre göçtüklerini saptamıştır. Söz konusu bu veri, yalnız bugün değil Cumhuriyet'in ilk döneminde dahi merkezin çevreyle olan folklorik ilişkisini yine kanıtlar niteliktedir.

Ankara'da folklorik nitelikli müzik geleneğinin yanında Kösemihal ve Karsel (1939: 10)'in deyimiyle "piyasa işi bir alaturka musiki modası" o dönem için oldukça yaygındır ve bu müzik, Ankara'da yeni gelişen sivil-asker bürokrasisinin eğlence yaşamının önemli bir parçası olacaktır. Alaturka musikinin Başkentteki öyküsü ise şöyledir; I. Dünya Savaşı öncesi İstanbul-Ankara arasında ticaret yapan yerli tüccar ve levantenler bu müziğin öncü aktörleridir. Kentteki icracıları ise Katolik ve Gregoryen Ermenileri ile Rum ve Musevîlerdir.[1] Bürokrat sınıfının düğün ve müzikli toplantılarında alaturka musikiye ayrı bir önem verilmektedir. Bilhassa savaş yıllarında Ankara'yı mesken tutan bu yeni sınıf, bu müziğin yegâne alıcısıdır. Ancak bu müzik hiçbir suretle yörenin halk müziği ile etkileşim içinde olmamıştır. Hatta bazı çevre illerin (Konya, Niğde gibi) müzik geleneklerinde gerek çalgı gerekse üslûp bakımından Osmanlı/Türk müziğinden izler görülse de Ankara'da bu etkinin müzikal dinamiklere nüfuz etmemesi dikkat çekicidir. Örneğin Türk müziğinin simge sazlarından udun, Ankara'nın müzik kültürüne girişi 1914 sonrasına dayanmaktadır (Kösemihal ve Karsel, 1939: 10). Elbette ki bunda şehrin güçlü bir Seymen kültürüne sahip olmasının etkisi büyüktür. Ancak yine de Ankara'nın modern öncesi dönemde geç şehirleşen bir yer olması saray müziğiyle olan etkileşimini güçleştirmiştir.

Tablo 1: 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında Ankara nüfusu (Behar, 1996).[2]

TEBAA	**1881**	**1890**	**1902**
Müslümanlar	17.218	17.992	22.769
Ortodoks Rumlar	1.637	1.565	2.329
Ermeniler	6327	7.855	7.828
Museviler	413	413	842
Toplam	**25.955**	**27.825**	**33.768**

1 Kösemihal ve Karsel özellikle Hristiyan müzisyenlerin kendi aralarında "ekmek kavgası" içinde olduklarını belirten bütün düğün ve derneklerde Hristiyan müzisyenlerin para karşılığında bu işi yaptıklarından söz etmektedir. "Çoğu nota okumayı bilmiyor, herhangi bir parçayı bilenlerden ve kulaktan meşk ediyorlardı" (Kösemihal ve Karsel, 1939: 10).

2 Bu nüfus sayımına kadınlar dâhil edilmemiştir.

Yirminci yüzyılın başında şehrin çok kültürlü etnik yapısını oluşturan Ermeni, Rum ve Musevî cemaatlerinin müzik yaşantıları da burada dikkate değerdir. Tablo 1'de görüldüğü gibi şehirdeki gayrimüslim tebaanın nüfus oranı azımsanmayacak düzeydedir.

Kösemihal ve Karsel (1939)'deki bilgilere göre Ermeni, Rum ve Musevî cemaatleri için müzik vazgeçilmez bir yaşam biçimidir. O dönem için alaturka musiki tamamen ud ve keman icra eden Ermeni ve Musevî müzisyenlerin tek elindedir. Riyaset-i Cumhur orkestrasının Ankara'ya taşınmasına kadar kentteki tek Klâsik Batı müziği icracıları ise Rumlardır. Bu dönemde vals, mazurka ve polka gibi türlerin keman, flüt ve mandolin eşliğinde bozkır topraklarında tınlaması da önemli bir ayrıntıdır. Gayrimüslim tebaanın müzik pratiklerine ilişkin detaylar şöyle özetlenebilir:

Ankara'da öne çıkan ilk müzisyen grubu Hristiyanlardır. Buna göre, Aleksi ve Kütoğlu Andon, keman; Sarapel Boğos, büyük flüt; Kısıli Kirkor, Binyat Andon ve Salgın Petri pikolo flüt; Cerrah Rüpen, Bogos ve Hacı Firan Kirkor, ud; Pavli ise santur, ud, akordeon ve mandolin gibi birkaç çalgı çalabilmekle ün yapmışlardır. Pavli'nin normal santurdan daha büyük kendine mahsus bir santuru olduğu bilinmektedir. Kireççi Mihal ud ve Susçu Yovan ise kemanla ayrı bir saz takımı kurmuşlardır. Bu müzisyenlerin çoğunun nota bilgisi yoktur. Diğer bir önemli bilgi ise, Aleksi'nin Ankara'da fasıl müziğini ilk yayan kişi olmasıdır. Bu kişi aynı zamanda Atatürk için marş besteleyip dönemim parasıyla 50 lira ile ödüllendirilmiştir. Hristiyan toplantılarında Keman, büyük ve küçük şüt, mandolinden oluşan çalgı takımları tek sesli olarak Kadril, Lansiye, Vals, Mazurka, Sotiş, Polka gibi türleri icra etmektedir. Bu müziklerle dans edilmektedir. Şarkı sözleri Rumcadır. Ankara'daki alaturka müziği icra edenler ise daha ziyade Ermenilerdir. Katolik Ankara Ermenileri daima Türkçe konuşmuşlar, müziklerini bu dilde icra etmişlerdir. Ancak kilisede hem Katolik hem de Gregoryen Ermeniler dini müzik ve dualarını Ermenice yapmışlardır. Ermeni Katolik cemaati diğer mezhepten farklı olarak kilisede çalgı kullanmaktadır. Bu çalgılar, sol el ile körüğü işletilen ve sağ el ile perdeleri kullanılan küçük bir armonik başta olmak üzere keman, büyük ve küçük flütlerden oluşmaktadır. Bu çalgı topluluğu Şemmas denilen ve üç kişiyle söylenen dualara eşlik etmektedir. Ud ve benzeri mızraplı çalgılar ise, uzun seslerle okunan dualara eşlik edemedikleri için takıma alınmamaktadır. Çalgı topluluğunda kemanlardan biri tizden, diğeri bir oktav aşağından çalması, armonik duyuluşu elde etmek kaygısının bir göstergesi sayılır. Buna rağmen Protestan Joovran kilisesinde armoniye doğru bir adım atılmıştır. Buranın başpapazı Batveli, armonik çalgısıyla ile tek başına söylemekte, akabindeyse cemaat çeşitli seslerle kendisine eşlik etmektedir. Dualar Ermenilerin aksine Türkçe olarak yapılmaktadır. Bir örnek; Haktaala azimsin sen/Biz ne hakir, edna…/Hep mahlûkat çöksün birde/Secde kılsın sana (Kösemihal ve Karsel, 1939: 10-12).

Gayrimüslim müzisyenlerin yanında Ankara, Seymenlik geleneğinden gelen güçlü bir müzisyen profiline sahiptir. Örneğin tarihte bilinen en eski bağlama üstadı Kıyak Ali Efe[3] bunlardan biridir ve sarayda II. Abdülhamid'e saz çalan maharetli bir müzisyendir. Kıyak Ali Efe dönemi itibarıyla perdesiz bağlama çalan -belki de icat eden- ilk icracıdır (Kösemihal ve Karsel, 1939). Kronolojik sırayla; Çoban Hüseyin, Parmaksız Hüseyin, Mutafın Hasan, Güveçli Andon, Kalburcunun Hüseyin, Parmaksızın Halil Efe, Ahmet Kayıplar, Kasap Yaşar, Bahçıvan Halil[4] Bostancı Ahmet Ağa,

3 Efe ile ilgili şöyle bir rivayet söz konusudur: "Kıyak Ali Abdülhamid zamanında İstanbul'da maiyet taburunda aşçı imiş. Bir gün baş aşçı ile oturup bağlama çalıyormuş. Abdülhamid sazın sesini duymuş; Ali'yi çağırtarak bağlamasını dinlemiş, hoşlanmış; kendisini zabit yapmak istemiş. Fakat Ali, 'ben padişahı istemiyorum ki, rütbesini alayım' diye haber göndermiş ve saraydan kaçmış" (Kösemihal ve Karsel, 1939: 8).

4 Hicrî takvimle, 1310 yılında doğan Ankaralı Bahçıvan Halil, yirmi yaşında bağlama çalmaya kendi kendine başlamış ve bu konuda bir hayli ustalaşmıştır. "Bir yıldan fazla İstanbul'da, bir müddet Halep'te oturmuş. Avusturya'da Galiçya cephesinde harp ederken yaralanarak Gedik kasabası askeri hastanesinde tedavi edilmiş, üç ay Viyana'da istirahat etmiş, Belgrad üzerinden İstanbul'a dönünce Bağdat'a sevk olmuş, Ankara'da dört buçuk yıl jandarmalık ederek bütün civarları dolaşıp tanımış. Fakat bu görgülerine rağmen yerli musikinin esasına bağlı kalmış, bağlamasını böyle bir bağlılıkla çalma sebatını göstermiş" (Kösemihal ve Karsel, 1939: 8).

Fitmanın Ahmet, Hisarlı Bahri, Mamaklı Mehmet Ağa, Yağcıoğlu Fehmi Efe[5] ve Genç Osman[6] gibi isimler tarihsel süreçte Ankara halk müziğinin önde gelen bağlama icracılarıdır (Kösemihal ve Karsel, 1939: 8; Tan ve Turhan, 2000: 23; Şimşek ve Palacı, 2001: 29). Cumhuriyet döneminin ikinci ve üçüncü kuşak Ankaralı saz icracıları ise; Bayram Aracı[7] Mucip Arcıman, Adnan Şeker, Rıfat Balaban, Burhan Gökalp, Mehmet Erenler, Zekeriya Bozdağ, Hacı Taşan, Ayaşlı Dede, Remzi Coşkuner, Necmettin Palacı, Fikret Karagülle, Ayhan Ertürk, Mehmet Ali Palacı, Ünal Türkmen, Engin ve Ersin Eroksal, Arif Balaban, Mehmet Demirtaş'tır (Tan ve Turhan, 2000: 24). Her ne kadar bağlama Ankara'nın başat bir çalgısı olsa da sazın yanında davul, zurna, tef, darbuka, kaşık, zilli maşa, dilli/dilsiz kaval, madeni kaval, dilli ve dilsiz çobandüdüğü ile göçmen yerleşimlerinde görülen armonik[8] gibi çalgıların da varlığını görmemiz gerekir (Kösemihal ve Karsel, 1939: 8; Tan ve Turhan, 2000: 21).

Ankara'nın çevre ilçe ve yerleşimlerindeki müzik kültürü Ankara halk müziğinin karakteristik yapısını oluşturmada önemli bir tamamlayıcı özellik taşımaktadır. Dolayısıyla Ankara halk müziğindeki çevre ve merkez ilişkisi oldukça karmaşıktır. Şöyle ki, o dönem itibarıyla çevredeki birçok müzik unsuru kentte görülemeyebilir. Buna karşın Karaşar bölgesindeki zeybeklik geleneğinin kentteki seymen geleneğiyle ilişkisi oldukça açıktır. Bu bağlamda kentin folklorik müzik nitelikleri Ankara çevresini tam anlamıyla temsil ettiğini söylemek oldukça zordur. Ancak Ankaralı bağlama icracısı Bahçıvan Halil'in Kösemihal ve Karsel (1939: 8)'e verdiği bilgiler ışığında, kentteki saz çalma geleneği ile 8-10 saat yürüme mesafesindeki köylerin müziği arasında pek fark yoktur. Halil'e göre, kentteki bağlama icracıları çevre yerleşimlerdeki bağlamacılara nazaran daha ustadır ve icraları farklıdır.

2- Ankara Halk Müziğinin Kimliği, Sosyal İşlevi ve İcra Geleneği

Titon (2009: 18)'un da vurguladığı gibi bir müzik kültürünün dört temel bileşeni vardır. Bunlardan ilki, müzik hakkındaki idealardır. Müzik ve inanç ilişkisi, müziğin estetik yanı, müziği oluşturan bağlamsal bütünlük ve müziğin tarihsel süreci bu basamağı bütünleyen unsurlardır. İkincisi, idealaların bir pratik içinde sergilendiği ve sosyal olarak gerçekleşen müzik faaliyetleridir. Bu basamakta, müziğin sosyal organizasyonlardaki yeri önem taşırken, müzik topluluklarının oluşumu, bireyin toplum içinde amatör veya profesyonel olarak icra ettiği ya da bir izlerkitle olarak takip ettiği müzik ile olan ilişkisi ve küresel ekonomi ve bilişim çağının getirdiği kayıt teknolojileri ve müzik endüstrisi gibi dinamikler öne çıkmaktadır. Üçüncü temel bileşen bir müzik kültürüne ait repertuvardır. Buna

5 Ankara Seymen müziğinin önemli kaynak kişilerinden olan Yağcıoğlu Fehmi Efe 12 yaşında bağlamaya başlayarak Efeliğe adım atmıştır. Eski Efelerden Kalburcunun Hüseyin'in terbiyesi altında yetişmiştir. Fehmioğlu'na göre Efeliğin şartları şunlardır: 1. Mert, namuslu, cesur ve iyiliksever olmak, büyüğünü ve küçüğünü tanımak; Efe böyle terbiye alan bir kimsedir. 2. Efe milletini ve devletini sevmek, bu yolda mertçe can vermekle mükelleftir. 3. Büyüğe karşı itaatli ve terbiyelidir, küçükleri Efe ruh ve terbiyesinde vazifesiyle mükelleftir ve ancak bu şartlar içinde yetişen herkes yiğit birer Efe olmuş sayılır (Kösemihal ve Karsel, 1939: 9).

6 Genç Osman yaşayan Efelik geleneğinin son temsilcilerindendir. Aynı zamanda Fehmi Efe gibi Ankara halk müziğinin önde gelen kaynak kişisidir. Şimşek ve Palacı (2001: 29)'nın deyimiyle, Genç Osman'ın 1963 yılındaki vefatıyla Ankara folklorunda saz çalma geleneği bitmemiş ama öksüz kalmıştır.

7 Ankara halk müziği tarihine derin bir iz bırakan Bayram Aracı, genç yaşta, Elmadağ'dan Ankara'ya gelerek, Genç Osman, Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Ziya Yağar gibi müzisyen Seymenlerden öğrendiği Misket, Hüdayda, Atım Arap, Yandım Şeker, Ankara Zeybeği gibi türkü ve oyun havalarını büyük bir canlılık ve dinamizm içinde yeniden yorumlayarak yöre folklorunda farklı bir çığır açmış; günümüzdeki bağlama icra geleneğine damgasını vuran Neşet Ertaş, Çekiç Ali, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi üstatlara esin kaynağı olmuştur. Bağlamada bozuk (kara) düzende (alt tel/la, orta tel/re, üst tel/sol), alt tel üzerindeki ikinci oktav re perdesini karar perdesi/sesi alarak bütün türküleri bu eksende çalması ve sazını kendisine eşlik eden bir ritim aleti gibi fonksiyonel kullanması, yeni bir icra pratiğinin yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır (Tokel, 2004:134).

8 Burada sözü geçen Armonik, Ankara çevresine yerleşen Kafkas kökenli toplulukların kullandığı bir çeşit garmon veya akordeon benzeri bir çalgıdır.

göre, repertuvar icra edilmeye hazır müzikal bir sermayedir ve stil, tür, sözel yapı, kompozisyon, aktarım ve hareket olmak üzere altı temel bölümden oluşmaktadır. Burada bir müzik kültürünün sahip olması gereken son temel bileşen ise yarattığı somut-maddî kültürdür (Titon, 2009: 29). Bu söylemden hareketle Ankara'ya özgü müzik kültürü burada vurgulanan bazı temel dinamikler üzerinden tartışmaya açılabilir. Öncelikle şu söylenebilir ki müzik ve inanç ilişkisi bağlamında Seymenlik geleneği yöre müziğini önemli derecede etkileyen ve şekillendiren dinamiklerin başında gelmektedir. Özellikle zeybek ve düz oyun kültürü, Ankara halk müziğinin kimliğini inşa eden, estetik kodlarını belirleyen, bağlamsal bütünlüğü kurgulayan ana unsurlardır. Ayrıca Seymenler, bu müziğin tarihsel serüvenini taşıyan ve aktaran önemli bir oluşumdur.

Ankara halk müziği, tüm müzik türleri gibi bağlamsal bir niteliğe sahiptir. Bu anlamda müziğe, yalnızca sözel doku (texture) ve metin (text) üzerinden bir çözümleme yöntemi geliştirmek gerekli ancak yeterli değildir. Özellikle sosyal mekânlar müzik anlayışını dinamik bir iletişim sürecine iten ve bağlamını (context) oluşturan belki de belirleyici tek faktördür. Tarihsel perspektifte, Toy ve Şölen gibi eğlencelerin Anadolu coğrafyasındaki sürekliliğini temsil eden Sohbet, Sıra, Sıra Gezmesi, Barana, Gezek, Perde, Oturak, Keyif gibi oluşumlar, Ankara ve çevresinde Cümbüş (oturak), Muhabbet ve Ferfene isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bu ortamların ortak özelliği, belirli bir hiyerarşik düzen ve kurallar dâhilinde yemekli ve müzikli olmaları, bunun yanında içerik, bağlam ve işlevlerine göre kadınlı ve içkili tertip edilmeleridir. Ankara'da icra edilen bu tip toplantılar ise yöre müziğinin icra edildiği kuşaktan kuşağa aktarıldığı, mevcut repertuvarın zaman ve mekân içinde yeniden inşa edildiği, Seymen oyunlarının oynandığı ortamlardır.

Halil Bedi Yönetken "Derleme Notları" (2006) kitabında, Genç Osman olarak tanınan Osman Genç Türk'ten aldığı bilgiler ışığında, Cümbüş âlemini detaylı bir şekilde tasvir etmiştir. Buna göre cümbüş; "usullü, disiplinli bir muhabbet, edep ve terbiye dairesinde yapılan" içinde içki, kadın, müzik ve dans öğelerinin bulunduğu bir eğlence biçimidir. Bu ortamda saygı önem taşır ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzende işler. Genç Osman'a göre "bu âlemde küçük büyüğe saygı gösterir, büyük küçüğe riayet eder ve cümbüş, karşılıklı bir sevgi ve güven içinde devam eder. Büyüklerin idaresi altında içilir" (Yönetken, 2006: 2). Ancak her yer bu müzikli toplantıyı icra etmeye uygun değildir. Cümbüşe uygun izole edilmiş, kenar köşede veya çıkmaz sokakta bulunan ve ses yalıtımı güçlü evler tercih edilir.

Cümbüşlerde oturma düzeni de belirli bir hiyerarşik yapılanmaya tabidir. Başköşeye en yaşlı efe oturmakta ve bu sıralama büyükten küçüğe doğru yapılanmaktadır. Toplantının yapıldığı odada bir sedir ve yer minderleri mevcuttur. Yer sıralaması kadar oturma düzeni de önemlidir. Yaşça büyükler sedirlere bağdaş kurarak veya bir dizlerini bükerek otururlarken, yer minderlerinde orta yaşlılar oturmaktadır. Gençler ise, yere diz çökerek oturmaktadır (Yönetken, 2006: 3).

Cümbüş âlemini özel kılan öğelerden en önemlisi kadın faktörüdür. Bu ortamda kadın oynatmak esastır. Her toplantıda efelere ait kadınlardan bir veya ikisi getirilir ve oda içinde kapının hemen sağındaki iskemlelerde oturtulur. Kadınların tüm sorumluluğu bağlı oldukları efelere aittir. Kadınlar ortamda oldukça sert bir muamele görmektedir. Kati suretle isimlerinden söz edilmez ve "lan" diye hitap edilir. Uygunsuz bir davranışta bulunduklarında, bağlı oldukları efe tarafından dışarı çıkartılarak tokatlanır. Görevleri ise hizmet etmek, ayınga tütününden sigara sarmak ve oyun zamanı gelince oynamaktır (Yönetken, 2006: 3-4).

Cümbüşü farklı kılan diğer bir motif ise içkidir. Bunun sunulması ve içilmesi de yine belirli bir kurallar bütünü dâhilinde gerçekleşir. İçkiler saki tarafından idare edilir: "Sakinin önünde koca bir sini durur, sini üzerinde cümbüş odasında ne kadar efe varsa o kadar kahve fincanı bulunurdu. Rakı bir kara binlikten fincanlara konur ve sunulurdu. İçkiyi saki idare ederdi. O, herkesin derecesini bilir, içkiyi ona göre ayarlardı; kimsenin cıvımasına, cümbüşün tadını kaçırmasına müsaade edilmezdi. Biraz sarhoş olmaya başlayan kimseye metelik kalınlığı tabir edilen miktarda, gayet az içki verilirdi.

Cümbüşte gençlerden biri bir hata işlerse, büyükler onu kaş göz işaretiyle düzeltirler, genci kırmazlar, cümbüşü bozmazlardı. İçki mezeleri turp, leblebi, et kavurması, kışın ise turşu gibi şeyler olurdu" (Yönetken, 2006: 4).

Cümbüş âleminde içki ve müzik yatsı namazından sonra başlar, yatsıya kadar büyükler gençlere terbiye edici ve ibret verici konuşmalar yapar, büyük efelerin menkıbeleri anlatılır. Bu ortamda kullanılan yegâne çalgı bağlamadır ve cümbüşte birçok tür bir arada icra edilmektedir. İlk olarak oturak havaları, divan ve koşma ile Âşık Kerem havaları çalınıp söylenmektedir. Bu girişin ardından oyun havalarına geçilir. Sabahî, Misket, Mor Koyun, Nağme Gelin, Hüdayda, Ankara Koşması, Şeker Fındık, Yandım Şeker ve zeybek havaları önde gelen repertuvar örnekleridir. Oyun düzeninde ise ilk önce bir veya iki delikanlı oynar, sonra kadınlar oyuna dâhil olur (Yönetken, 2006: 5).

Cümbüşü yürütenlerin niteliği ayrıca önem taşır. Burada daima iyi saz çalan, iyi oynayan ve zili iyi kullanan kadınlar tercih edilir. Zil aynı zamanda bu ortamda sazın yegâne eşlik aracıdır ve âlemin önemli bir öğesidir. Baş ve orta parmaklara takılarak çalınan bu ziller, gümüş mecidiye ile pirincin karışımından yapılmaktadır. Oyuncu kadının genç, güzel ve iyi dansçı olmasının yanında ritim duygusuna sahip iyi bir eşlikçi olmasına özen gösterilir. Aynı şekilde kadın için de iyi saz çalan önem taşımaktadır (Yönetken, 2006: 5-6).

Tüm cümbüş gecesi boyunca kadınlar birkaç kere oyuna kaldırılır, ardından gençler zeybek oynar. Bozlağa geçmekse, muhabbetin sonuna yaklaşıldığının bir habercisidir. En son Misket düzeninde bir Kalkma Havasıyla (Ay Doğar Ayan Ayan) Cümbüş evi dağılmaktadır (Yönetken, 2006: 6).

Kapalı mekân mevsimlik eğlencelerle birlikte geçiş dönem eğlenceleri Ankara halk müziğinin sosyal bağlamını oluştururken, bu geleneğe ait çalgı tipi ve düzen çeşitliliği Titon (2009)'un dört temel bileşeninin son halkası olan "maddî kültür" ile doğrudan ilişkilidir. Nitekim Ankara havzası içinde farklı tür, tavır-üslûp ve çeşitlilik arz eden repertuvar bileşenleri ve kullanılan gelen çalgı tipleri bölgenin müzikal kimliği ve icra geleneği açısından büyük önem taşımaktadır. Bilindiği gibi Ankara'da saz çalma ve buna bağlı saz âlemleri oldukça köklü bir geleneğe sahiptir. Bu anlamda Evliya Çelebi'nin 17. yüzyıl Ankara'sını betimlerken, çöğür ve tamburalı bir saz âleminden söz etmesi dikkate değerdir:

"İmdi şu keçe kaplı küçük kapudan içeri girmiş ola, deyü hemân kapuyu açup içeri girdim. Meğer ne gördüm, bozahâne imiş. Bu kadar paşalı ve bu kadar harbende ve harkeşân ve kimi çöğür ve kimi tambura çalup bir hây-hûy kim ta'bir ü tavsîf olunmaz. Hemân biri "Evliyâ Çelebi! Gel bir bozacığımız iç" dedi. "Hay benim bozahâneye girdiğim gördüler" deyü hicâbımdan yire geçdim" (Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1998: 214).

Yönetken (2006: 13) de Beypazarı'nda duvarlarında ondan fazla sazın asılı durduğu kahvehanelerden söz etmektedir. Ayrıca Türkmen kültürünün hâkim olduğu Şereflikoçhisar'da ileri derecede bağlama çalan kişilerin ve çaldıkları sazların "dikkate şayan derecede büyük" olduğunu vurgulamaktadır.

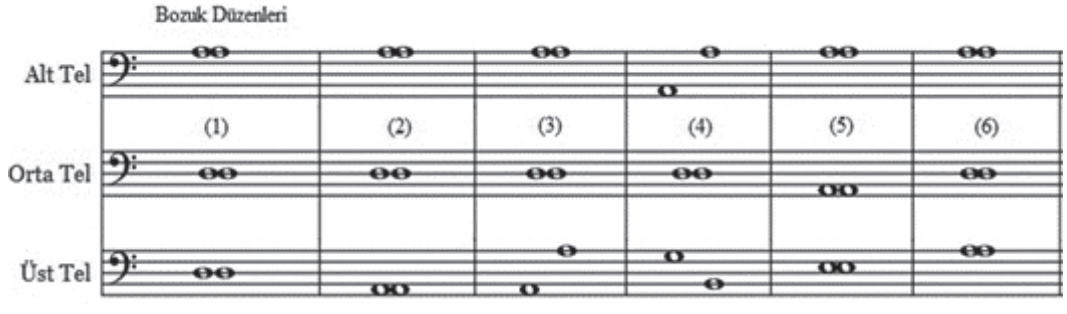
Ankara'da Seymenlerin kullandığı saz tipi çevre unsurlarda görülen tambura tipi sazlardan farklılık göstermektedir. Bilhassa Konya ve Kayseri sazlarına nazaran küçük boyutludur. Ancak çalgı oyma tekne özelliğini korumaktadır. Seymenler bu sazı rahatlıkla ayakta ve göğüs hizasında kullanabilmektedir. Nitekim Şekil 2 üzerinde görülen çalgı Ankara sazını kanıtlar niteliktedir.

Resimdeki Seymenler, soldan sağa; Kavaf Hakkı Efe, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Çelik İbrahim Efe ve Genç Osman Efe'dir. Ortadaki saz ise altın tezene lâkaplı Genç Osman Efe'ye aittir. Özaslan (2012)'göre bu sazın âdeta curaya yakın derecede küçük olmasının temel nedeni at üzerinde taşımanın ve ayakta, göğüs üzerinde çalmanın kolay olmasıdır. Şekil 3'te ise yine Cumhuriyetin ilk döneminde Ankara Seymenlerinden oluşan bir saz topluluğu görülmektedir.

Şekil 2. Seymenler ve Ankara sazı (Ankara Kulübü Derneği'nin arşivinden alınmıştır.)

Şekil 3. Seymen saz topluluğu (Ankara Kulübü Derneği'nin arşivinden alınmıştır.)

Ankara'da var olan köklü bağlama icra geleneğinin izlerini, kullanılagelen düzenler üzerinde de görmek mümkündür. Kösemihal ve Karsel (1939: 42)'in tespit ettiği bilgiler ışığında, Ankara'da dokuz farklı saz düzeni mevcuttur. Yörede kullanılan düzenleri şu şekilde göstermek mümkündür:

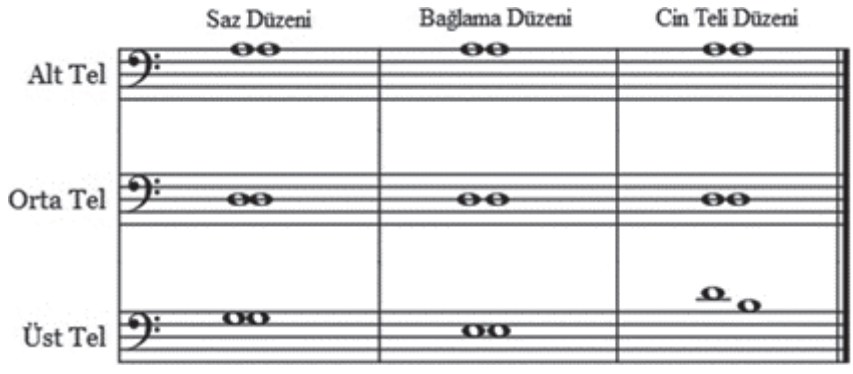


Şekil 4. Ankara'da kullanılan bozuk düzenleri (Kösemihal ve Karsel (1939)'den uyarlanmıştır.)

Gazimihal (2001: 113) Ankara müzik folkloru içinde altı farklı bozuk düzene işaret ederken Ankaralı müzisyen Cafer Sümer'in bu düzenle ilgili görüşlerine yer vermektedir:

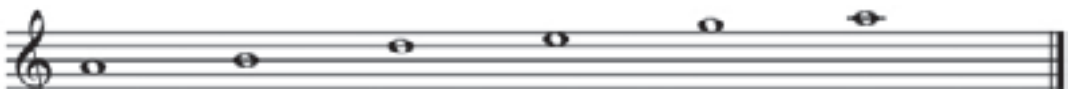
"Bozuk diye yapıca farklı bir bağlama düzeni yoktur. Bozuk düzen vardır. Şark tarafımızda sazcılar tek düzenle her şeyi çalarlar. Bizce bu makbul değildir. Ankara sazcısı çift mızrapla çalar, düzen değiştirir, havasına göre düzen kurar. Başparmak kullanılır" (Gazimihal, 2001: 113-114).

Kösemihal ve Karsel (1939: 44)'in tespit ettiği diğer düzenler ise şöyledir:



Şekil 5. Saz, bağlama ve cin teli düzenleri
(Saz düzeninde, "Atım Araptır" icra edilirken, bağlama düzeninde, Yandım Şeker, Fındık Fıstık, Mor Koyun ve Koşma çalınmaktadır (Kösemihal ve Karsel, 1939).)

Şekil 4 ve 5 üzerinde görüldüğü gibi Ankara'da dört farklı düzen ismi olmak üzere dokuz çeşit akort düzeni kullanılmıştır. O dönem için Ankara'daki bağlamaların her biri birer çift olmak üzere üç telli olduğunu, Kösemihal ve Karsel'in tespit ettiği düzen tablosun üzerinden söyleyebiliriz. Düzenlerin tümünde alt tel La, orta tel bir istisna haricinde Re, üst tel ise La, Sol, Mi, Re ve Si seslerine göre değişkenlik göstermektedir. Hatta bu tel kendi içinde dahi oktav, beşli ve altılı aralıklara bölünebilmektedir. Düzenlerdeki sesler bir oktav içinde sıralandığında şöyle bir diyatonik dizi meydana gelmektedir:



Şekil 6. Bağlama düzenlerinden oluşan diyatonik dizi (Kösemihal ve Karsel (1939)'den uyarlanmıştır.)

Kösemihal ve Karsel (1939: 43) Ankara'daki mevcut bozuk düzenlerin herkes tarafından bilinmediğini, her icracının kendine özgü bir düzeni olduğunu ve kolay kolay kimsenin kendi saz düzeninden ödün vermediğini vurgulamaktadır. Bu durum, kadim bir bağlama icra geleneğine sahip olan Ankaralı müzisyenlerin belki de yeni düzenler icat ettiklerine işaret etmektedir. Buna karşın, yöredeki sazlar riyazî bir standardizasyondan uzaktır. Her müzisyenin saz ölçüsü farklıdır. Ancak Kösemihal ve Karsel ortaya çıkan belirsizliğe bir son vermek için tambur sazından hareketle üç farklı boydaki bağlamanın savart ölçülerine göre belirlenmiş standart perdeleri tanımlama yoluna gitmişlerdir.

Tablo 2. Kösemihal ve Karsel'e göre Ankara sazındaki perdeler

Bağlama-1780 mm.	*Bağlama- 2728 mm.*	*Bağlama-3762 mm.*
PERDE ADI	**PERDE ADI**	**PERDE ADI**
Do (kaba çargâh)	Do (kaba çargâh)	Do (kaba çargâh)
Saba	Hicaz	Hicaz
Re (yegâh)	Re (yegâh)	Re (yegâh)

Nim kaba hisar	Nim kaba hisar	Nim kaba hisar
Dik hisar	Dik hisar	Dik hisar
Fa (acemaşiran)	Fa (acemaşiran)	Fa (acemaşiran)
Irak	Geveşt	Geveşt
Sol (rast)	Sol (rast)	Sol (rast)
Zirgüle	Nim zirgüle	Nim zirgüle
Dik zirgüle	Dik zirgüle	Dik zirgüle
La (dügâh)	La (dügâh)	La (dügâh)
Kürdi	Kürdi	Kürdi
Segâh	Segâh	Segâh
Do (çargâh)	Do (çargâh)	Do (çargâh)
Hicaz	Nim hicaz	Nim hicaz
Neva-Re	Neva	Neva
Nim hisar	Nim hisar	Nim hisar
Hüseynî	Dik hisar	Dik hisar
Acem-Fa	Acem-Fa	Acem-Fa
Eviç	-	Eviç
Dik mahur	-	Dik mahur
Gerdaniye-sol	-	Gerdaniye
Dik şehnaz	-	-
Muhayyer-La	-	-

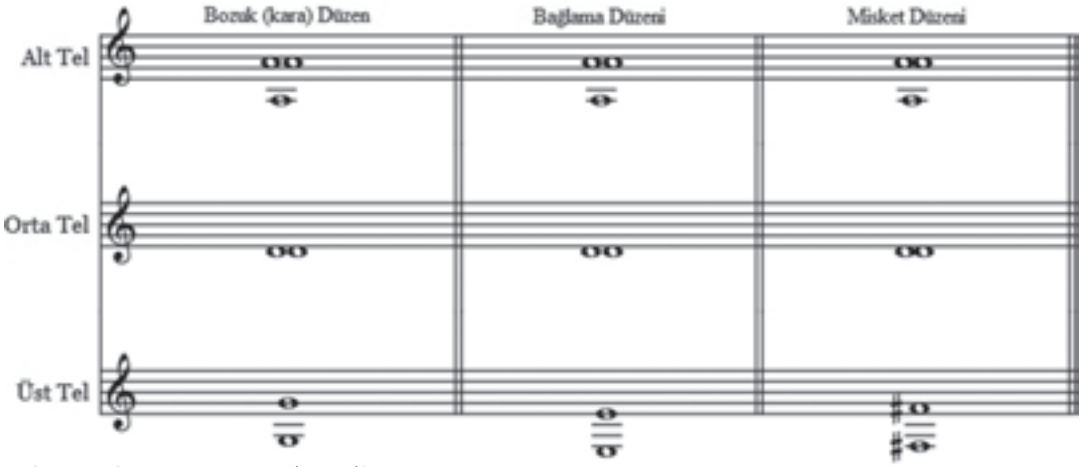
Bu çizelgeye göre her üç saz da karar yani dügâh perdesine bağlı olarak sıralandığında on üçlü perde dizgesine sahiptir.

Dügâh	Kürdi	Segâh	Çargâh	Hicaz	Neva	Nimhisar	Hüseynî	Acem	Eviç	Dikmahur	Gerdaniye	Dikşehnaz	Muhayyer

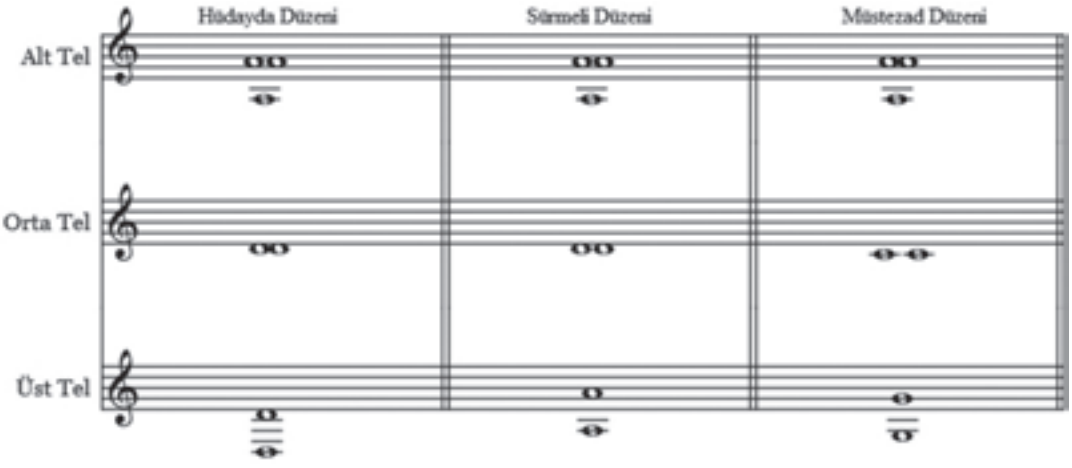
Şekil 7. Kösemihal ve Karsel (1939)'e göre on üç perdeli dizge.

Şekil 7'de görüldü gibi, bir sekizli içinde onüç perde bulunmaktadır. Dolayısıyla oktavda yer alan perde sayısı on dörttür. Bu dizgede, eşit aralığa sahip olmayan dügâh ile çargâh arasında iki perde yer alırken, çargâh ile neva, neva ile hüseynî ve gerdaniye ile muhayyer arasında bir perde bulunmaktadır. Eşit aralığa sahip acem ile gerdaniye arasında ise yine iki perde bulunmaktadır.

Şimşek ve Palacı (2001: 46) ise, Ankara sazının üzerinde durarak bu sazı bozuk düzen (la-re-sol) içinde ve oktav sesi dâhil 18 perdeli dizgede tanımlamaktadır. Buna göre, saz âlemlerinde monotonluktan kurtulmak için sıkça düzen değişikliğine gidilmesi Seymen müzik geleneği içinde çeşitli akort biçimlerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır.



Şekil 8. Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre Bozuk, Bağlama ve Misket düzenleri.



Şekil 9. Şimşek ve Palacı (2001)'ya göre Hüdayda, Sürmeli ve Müstezad düzenleri.

Şekil 8 ve 9'da görüldüğü gibi, bağlama icra geleneğinde zaten var olan Bağlama, Bozuk, Misket ve Müstezad düzenlerine bir de Sürmeli ve Hüdayda düzenleri eklenmiştir. Bu anlamda günümüz Ankara halk müziğinde altı farklı tip düzen kullanıldığını söylemek mümkündür.

Bağlama ile ilişkili bir diğer konu Seymen müzik geleneği içinde "ayak" kavramının makamsal yapının bir karşılığı olarak kullanılmasıdır. Bu müzik geleneğinde Kerem, Garip ve Sabahî olmak üzere üç temel ayak dizisi mevcuttur. Ayak dizilerinin yaygın olarak kullanılmasında divan repertuvarının etkisi kuvvetle muhtemeldir. Söz konusu bu diziler şöyle örneklenebilir:

Şekil 10. Kerem Ayağı dizisi (Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.)

Şekil 10'da örneklenen Kerem Ayağı dizisi makamsal olarak uşşak, hüseynî, gülizar, gerdaniye, tahir ve muhayyer gibi çıkıcı, inici-çıkıcı ve inici seyir özelliklerini taşıyan ezgileri kapsamaktadır.

Şekil 11. Garip Ayağı dizisi (Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.)

Şekil 11'de örneklenen Garip Ayağı dizisi başta hicaz olmak üzere, hümayun, uzzal gibi makamları kapsamaktadır. Bazı durumlarda bu dizi bağlamada Re yani neva perdesi üzerinden icra edilebilmektedir.

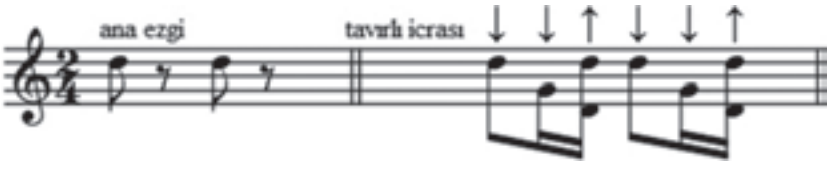
Şekil 12. Sabahî Ayağı dizisi (Şimşek ve Palacı (2001)'dan uyarlanmıştır.)

Şekil 12'de örneklenen Sabahî Ayağı dizisi doğal olarak Sabâ makamının etkisindedir. Bu dizinin örneklerini ağırlıklı olarak Ankara divanlarında görmek mümkündür.

Ankara'daki yaygın bağlama icra geleneği folklorik bağlamda nevi şahsına münhasır bir müziksel biçemi beraberinde getirir. Bu üslûp bilhassa sağ el mızrap tekniği üzerinde kendini göstermektedir. Şimşek ve Palacı (2001: 47-48)'ya göre bu müzik geleneğinde tezene tavırları klişeleşmiş bir yapı içermez. Yani her eser aynı tavırda icra edilmez. Ankara tezenesi belirli birkaç müzikal yapıda uygulamak mümkündür. Hatta aynı eser içinde hem tavırsız hem de tavırlı çalınan bölümler olabilmektedir. Aşağıda örneklenen Şekil 13, Ankara tezenesi belirleyen mızrap tekniğini betimler niteliktedir:

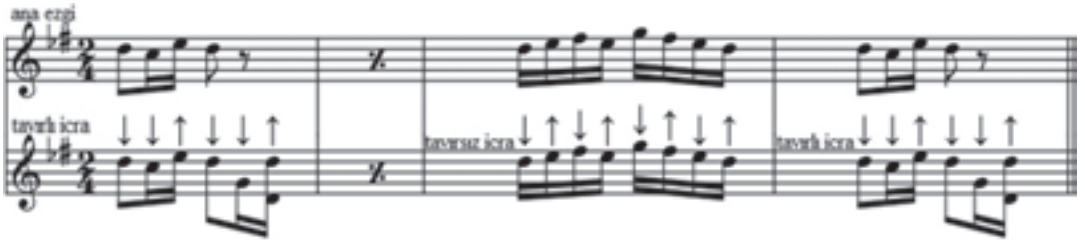
Şekil 13. Ankara tezenesinde uygulanan mızrap tekniği. (Şimşek ve Palacı, 2001: 48)

Şekil 13'te gösterilen tekniğe göre ilk vuruş sekizlik değerde alt teli iterek, ikinci vuruş onaltılık değerde üst teli iterek, üçüncü vuruş ise yine onaltılık değerde alt teli çekerek oluşmaktadır. Aynı teknik bir kez daha tekrarlanarak tavrın bütünlüğü korunmuş olur. Sazın akort yapısına göre bazı durumlarda üçüncü vuruş orta tel üzerinden gerçekleşmektedir. Bu tekniğin notasyon üzerindeki görünümü ve uygulanması şu şekildedir:



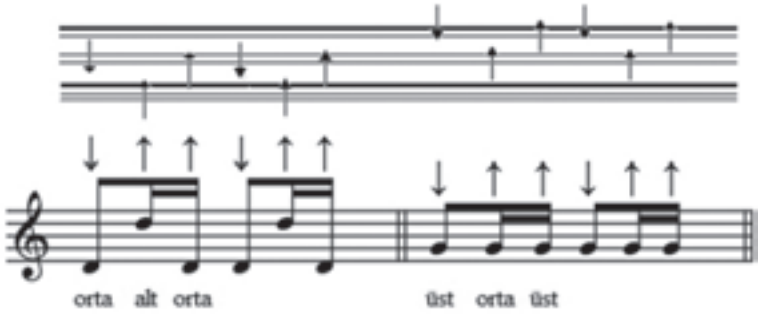
Şekil 14. Bozuk düzende uygulanan bir mızrap tekniği. (Şimşek ve Palacı, 2001: 48)

Şekil 14'te görüldüğü gibi notasyon üzerinde yalnızca tek ses üzerinden yazılan bir motif, tavırlı icra sayesinde çok sesli bir ezgisel yapıya bürünmüştür. Bu teknik, orta ve üst tellerin pedal/dem ses olarak kullanılmasına olanak tanır.



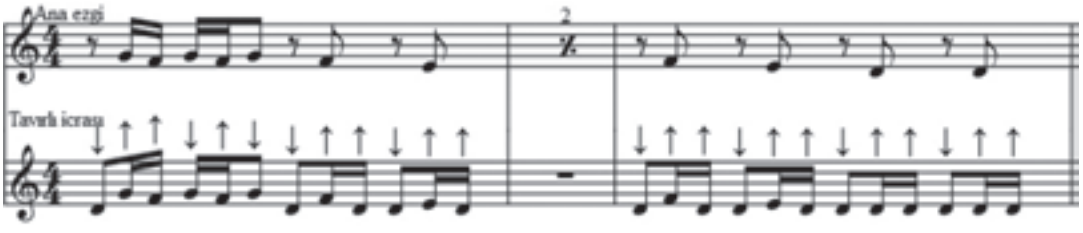
Şekil 15. Çiçek Dağı türküsünün tavırlı ve tavırsız icrası. (Şimşek ve Palacı, 2001: 48)

Şekil 15'te görüldüğü üzere Ankara tezenesi karar motifinin başında ve sonunda uygulanmaktadır. Geri kalan ezgisel yapı, tek tel üzerinde yerel müzisyenlerin deyimiyle düz icra edilmektedir. Diğer bir mızrap tekniği Hüdayda düzeni üzerinde uygulanmaktadır.



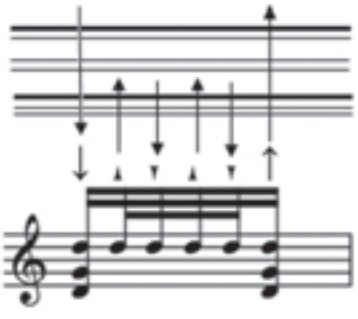
Şekil 16. Hüdayda tavrı (Şimşek ve Palacı, 2001: 49)

Şekil 16'da görülen mızrap teknikleri ezginin akışına göre alt tel veya orta telde uygulanan icra şekilleridir. Her ne kadar bu teknik Hüdayda düzeni için geçerliyse de Bozuk düzende icra edilen "Atım Araptır" gibi düz oyun ezgilerinin motif sonlarında uygulandığı görülebilir (Şimşek ve Palacı, 2001: 49). Bu mızrap tekniğinin ezgi üzerindeki uygulanış biçimi ise şöyledir:



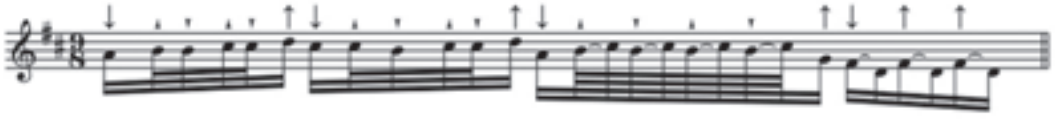
Şekil 17. Hüdayda'nın tavırlı icrası (Şimşek ve Palacı, 2001: 50)

Düz oyun ezgilerinin yanında zeybek ezgileri de Şekil 18'de görüldüğü gibi altılı tezene olarak tanımlanan bir teknikle bozuk düzen üzerinde icra edilebilmektedir.



Şekil 18. Ankara Zeybeklerinde kullanılan altılı tezene tekniği. (Şimşek ve Palacı, 2001: 50)

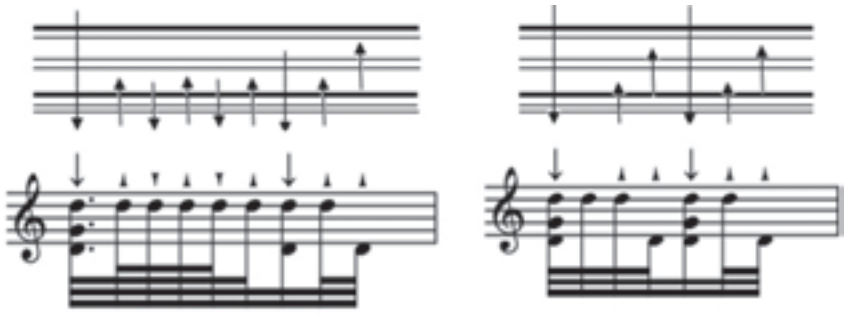
Şekil 18'de belirtilen altılı tezene tekniği zeybek ezgilerinde genel olarak kullanılan çırpma tekniğinin bir türevidir. Bu çalım tekniğinin Ankara'ya özgü bir zeybek üzerindeki görünümü şu şekildedir:



Şekil 19. Misket Zeybeğinin tavırlı icrası. (Şimşek ve Palacı, 2001: 50)

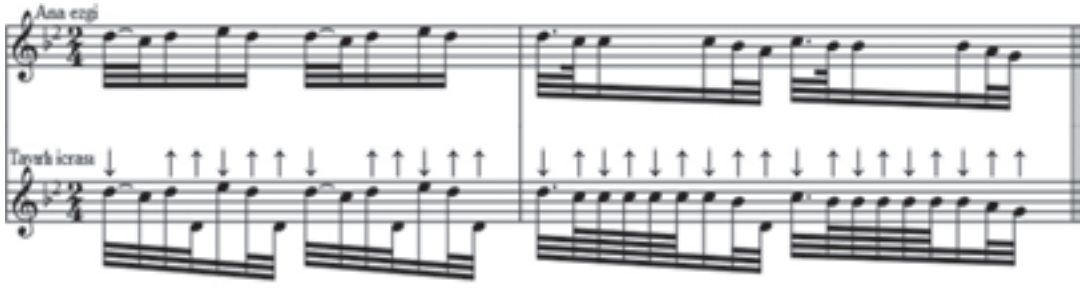
Bağlama icra geleneğinde önemli bir çalım tekniği olan Sürmeli (Yozgat) tavrının Ankara'da da kullanıldığını görmekteyiz. Ancak Ankara Sürmelisi mızrap tekniği bakımından görece Yozgat'tan ayrılır. Burada Yozgat tavrına benzer bir tarama tekniğinin ardından alt ve orta tele uygulanan çek-

tirme hareketiyle vuruş tamamlanır. Bu stildeki tarama tekniği Yozgat tavrı kadar sık olmamakla birlikte Ankara Sürmeli tavrında çektirme tekniği pratikte daha yaygındır (Şimşek ve Palacı, 2001: 51).



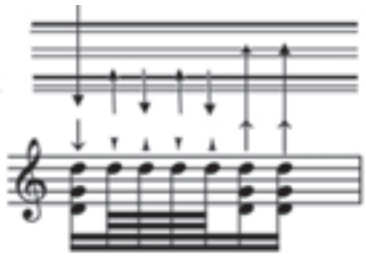
Şekil 20. Ankara Sürmelisinde uygulanan mızrap teknikleri. (Şimşek ve Palacı, 2001: 51).

Şekil 20'de örneklenen Sürmeli tavrında hem tarama hem de çektirme teknikleri görülmektedir. İlkinde her iki teknik aynı birim değer içinde uygulanırken, ikinci örnekte yalnızca çektirme tekniği öne çıkmaktadır. Bu anlamda Şekil 21 her iki mızrap tekniğinin de Ankara Sürmelisi üzerinde nasıl uygulandığını göstermektedir:



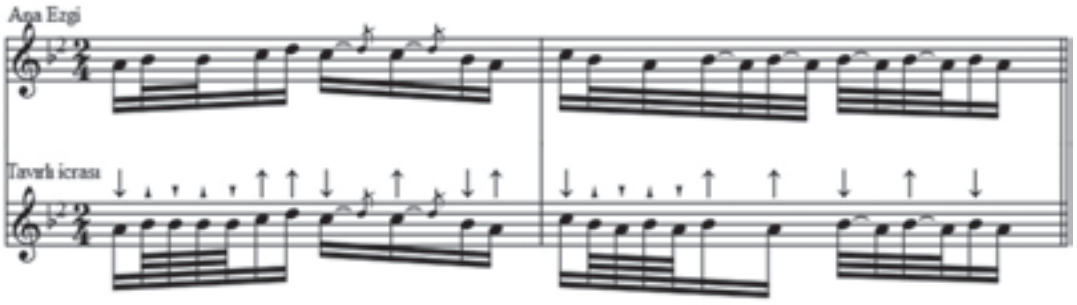
Şekil 21. Ankara Sürmelisinin tavırlı icrası. (Şimşek ve Palacı, 2001: 51).

Tüm bu icra tekniklerine ilâveten Ankara'nın yetiştirdiği önemli saz üstatlarından Bayram Aracı'nın üslûp ve icra biçimine değinmek yerinde olacaktır. Aracı, Ankara halk müziğini 1950'li yıllarda popüler kültüre eklemleyerek Orta Anadolu sınırlarını aşan bir kitleye bu müziği aktarabilen ve müziksel dönüşümünün kıvılcımlarını ilk ateşleyen önemli bir saz ve ses üstadıdır. Aynı zamanda Ankara ve çevresinde Kırşehirli saz üstadı Çekiç Ali ile birlikte acelite yönünden hızlı ve seri icra pratiğine ön ayak olmuş bir müzisyendir. Zira Aracı, seslendirdiği eserlerin karar perdesini bozuk düzende (la-re-sol) boş alt telden (La/dügâh perdesi) Re (neva) perdesine göçürerek hızlı ve seri çalmaya oldukça elverişli yeni bir çalış stilinin öncüsü olmuştur. Bayram Aracı'nın geliştirdiği diğer bir çalım tekniği mızraba dairdir. Bulunduğu dönem itibarıyla çağdaşlarına göre sazındaki seri hareketliliğini sağ el tekniğine borçludur. Şekil 22 Aracı'nın kendisiyle özdeşleşen mızrap tekniğini örnekler niteliktedir:



Şekil 22. Bayram Aracı'nın geliştirdiği mızrap tekniği. (Şimşek ve Palacı, 2001: 52)

Şekil 22'de görüldüğü gibi Aracı tavrında tarama tekniği öne çıkmaktadır. Bu teknik ekseriyetle motif başlarında kullanılmaktadır (Şimşek ve Palacı, 2001: 52)



Şekil 23. Kız Saçların Taralı türküsünde uygulanan mızrap tekniği. (Şimşek ve Palacı, 2001: 52)

Hiç kuşkusuz Ankara ve çevresinin folklorik değerleri yalnızca bağlamadan ibaret değildir. Başta davul-zurna olmak üzere kaval, vurmalı sazlardan tef, zilli maşa, zil ve kaşık gibi çalgılar Ankara halk müziği kültürünün önemli birer bileşenidir. Merkezde düz oyunlara kaşık ve zil eşlik ederken, zeybeklere yalnızca bağlama ve davul-zurna eşlik etmektedir. Bilhassa Karaşar Zeybeği, Sarı Zeybek, Seymen Zeybeği, Sin Sin ve Cezayir oyun havası davul ve zurna eşliğinde icra edilir. Çevre yerleşimlerde ise halay faktöründen dolayı yine davul ve zurna vazgeçilmez çalgı bileşenleridir. Yine çevre unsurlardan Nallıhan, Ayaş ve Beypazarı ise tamamen kaval bölgesidir. Bu üç yörede kullanılan kavalların en önemli özelliği erik ağacından yapılıp üç boğumlu ve dilli olmalarıdır. Bilhassa Yönetken (2006: 15) Ayaş'ta hem kaval çalıp hem de aynı anda türkü söyleyen ve omuzları üzerinde kaval üfleyen ilginç kavalcı tiplerine rastladığını anlatmaktadır.

Son olarak Ankara'nın çevre unsurlarına dâhil olan Abdal müzisyenlerin Ankara halk müziğinin icra geleneğini önemli ölçüde etkilediğini vurgulamak gerekir. Kırıkkale-Keskin sınırlarına uzanan Bala ve Şereflikoçhisar yörelerinde bu müzisyenlerin tekne boyu 44-47 cm arasında değişen ve Abdal sazı tanımlanan çalgı tiplerini kullandığı bilinen bir gerçektir. Keza Keskin müzik folkloru da Ankara'nın geleneksel müzik kültürünü doğrudan etkileyen dinamikler arasındadır. Bilhassa bu yöredeki bozlak icracılarının Tokel (2004: 106)'in deyimiyle "gür ve dolu bir sesle, sesi bazen öne bazen geriye atan ağız ve nefes kullanımı, özellikle tizlerde başarıyla uyguladıkları kafa sesi, bazen sert ve bazen de yumuşak trillerden oluşan gırtlak nağmeleri ve doğal vibrasyonlarla zenginleşen renkli bir okuyuş tarzı ve hemen hemen bütün bu tekniklerin ya da benzerlerinin bağlamaya adaptasyonu ile ortaya çıkan lirik ve canlı bir bağlama çalma üslubu" Ankara merkezinin karşısına konuşlanan çevre müzik pratiklerinin kısmen karakterini temsil etmektedir.

Kaynakça

Behar, C. (1996). Osmanlı İmparatorluğu'nun ve Türkiye'nin Nüfusu (1500-1927). Ankara: Devlet İstatik Enstitüsü.

Evliya Çelebi, D. M. (1998). Evliya Çelebi Seyahatnamesi II. Kitap. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gazimihal, M. R. (2001). Türk Halk Oyunları Kataloğu. (N. Tan, & A. Çakır, Dü) Ankara: Kültür Bakanlığı.

Kösemihal, M. R., & Karsel, H. S. (1939). Ankara Bölgesi Musiki Folkloru. İstanbul: Numune Matbaası.

Özaslan, M. (2002). Ankara Kulübü Derneği ve Seymenlik Geleneği. Bilge Dergisi(35).

Şimşek, H. G., & Palacı, N. (2001). Ankara Halk Türküleri ve Oyun Havaları. Ankara: Vekam.

Tan, N., & Turhan, S. (2000). Ankara Halk Müziği. Ankara: Ankara B. Belediyesi Eğitim ve Kültür Daire Başkanlığı Yayınları.

Titon, J. T. (2009). Worlds of Music. Belmont: Schirmer.

Tokel, B. B. (2004). Neşet Ertaş Kitabı. Ankara: Akçağ.

Yönetken, H. B. (2006). Derleme Notları. Ankara: Sun Yayınevi.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-4. Bölüm-

GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

ANKARA'DA GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ

Prof. Dr. F. Gülay MİRZAOĞLU
Hacettepe Üniversitesi Türk Halkbilimi Bölümü Öğretim Üyesi
H. Ü. Geleneksel Müzik Kültürü Araştırma ve Uygulama Merkezi Müdürü

1- Ankara Türkülerinde Aşk Sembolleri

Türk sözlü kültüründen yazılı kültür çağına geçiş ve toplumun kültürel geleneklerinin aktarımı sürecinde kendine özgü sanatsal yaratıcılık niteliklerine sahip müzikal gelenekler ve bunların temelini oluşturan türküler önemli işlevleri yerine getirir. Halkımız tarafından günümüzde de yaygınlıkla paylaşılan türkülerin en temel işlevi, kültürü kuşaktan kuşağa taşımaktır. Önceki kuşaklara ait bilgi ve deneyimler, söz ve ezgi kalıplarından oluşan türküler yoluyla yaşayan kuşaklara aktarılması büyük ölçüde türküler yoluyla mümkün olur. Bu aktarım işlevi Türkçenin en yalın, doğal, akıcı ve zengin sembolik anlatım özelliğiyle gerçekleştirilir.

Yazıda, türkülerin temel niteliklerinden hareketle, sembolik dil ve anlatım özellikleri ele alınarak, aynı zamanda kültürel kodlar olarak da niteleyebileceğimiz kültürümüze özgü belirli semboller ve onların anlamları açıklanacak ve Ankara ve çevresinden seçilmiş türkü örnekleri üzerinde yaygın kullanılan bazı semboller gösterilecektir.

Türkülerin Sembolik Yapısı

Halk türküleri bir toplumda en yaygın şiir ve müzik formudur. Şiirin müzik ile sıkı ilişkisinden hareketle, halk şiiri (folk poetry) terimi, dünyada yapılan araştırmalarda da çoğu zaman halk türküsü (folk song) terimi ile birlikte, hatta bazen birbirinin yerine de kullanılmaktadır (bk. Finnegan 1992). Türkülerin sözünü ettiğimiz yaygınlığı hem zaman, hem de mekân için geçerlidir. Türküler çağlar boyu var olabilmiş ve zaman içinde değişmiş; çeşitlenerek yaşamını sürdürmüş ve daima güncel kalabilmiştir. Bu varoluş toplumun, büyük kitlelerin türküleri paylaşımından kaynaklanır.

Türküler, geçmişten günümüze toplumsal işlevlerini koruyan sanatsal bir ifade aracıdır. Türkülerin temel işlevi kültürü kuşaktan kuşağa taşımaktır. Halk türküleri aynı zamanda kültürün zengin bir kaynağıdır ve içeriğinde büyük bir bilgi birikimini taşır. Bu yönüyle türküler kültür tarihinin önemli bir bilgi kaynağıdır. Dünyada yapılan etnomüzikoloji çalışmalarının da gösterdiği gibi türküler, tarihi ve kültürel açıdan, müzikal ve şiirsel açıdan önemli bir araştırma alanını oluştururlar.

Türküler sözlü kültür ortamında doğmuş ve yüzyıllar boyu sözlü olarak aktarılmışlardır. Bu aktarım sırasında, türkülerin bazı özellikleri değişirken kimi özellikleri de göreceli olarak sabit kalmıştır. Türkülerin en sabit bölümleri biçim ve yapılarıyla ilgilidir. Bentlerin dizeleri, ölçü, uyak, nakarat gibi özelliklere sahip metinler ezgiyle bütünleşir ve türküleri oluştururlar. Türkülerin yapısal açıdan bir başka temel özelliği de belirli bir üslubun ifadesi olan söz kalıplarına sahip olmalarıdır. Bu söz kalıpları ezgi kalıplarının şekillenmesinde de etkendir. Söz kalıplarının günümüze taşınmasında semboller ve motifler önemli bir yer tutar. Bir başka deyişle, halk türkülerimizin temel özelliklerinden biri, sembolik anlatım yapısına sahip olmasıdır.

Türküler mevcut semboller yoluyla günlük dilden ayrı bir dil ve ifade biçimi kazanır ve böylece daha etkili bir şiirsel dile sahip olur. Bir türkünün içeriğini tam olarak anlamak için bu sembol dilinin çözümlenmesi gerekir. Bu semboller kültüre özgüdür. Kültürel semboller ve motifler halk türkülerinin sürekliliğinde ve günümüze ulaşmasında önemli rol ve işlevlere sahiptir. Kültürel sembollerin temel işlevi ise belirli bir toplumda günlük konuşma dilinde doğrudan ifade edilmesi mümkün olmayan duyguları yansıtmaktır. Doğrudan ifade edilemeyen bu duyguların çoğunlukla aşk ve cinsellikle ilgili olduğu söylenebilir.

Psikanalitik halkbilimi kuramına göre, insanoğlu isteklerini gerçekleştiremediğinde arzularını bastırmakta ve bilinç düzeyinden bilinçaltına itilen istekler başta rüyalar olmak üzere çeşitli fantezilerde ifade edilmektedir. Bu yaklaşıma göre, bireyin bilinçaltında bastırılmış istekleri rüyalarla çıkış yolu bulurken, toplumsal bilinçaltı da folklor ürünleri yoluyla çıkış yolu bulur. Folklor ürünlerini bağlam merkezli bir yaklaşımla ele alan gösterimci kuram (performance theory) temelindeki ilk deneysel araştırmayı gerçekleştiren Alan Lomax türkülerin hem bilinç, hem de bilinçaltı düzeyde etkin olduğunu belirtir ve halkın bilinçaltı fantezileri için türkülerin önemli bir çıkış yolu olduğunu belirtmiştir. Lomax'a göre, varlığı açıkça beliren istekler ve insana sıkıntı veren iç çelişkiler bir halk türküsünün aldatıcı görünümü altında incelikle ifade edilebilir (Ferris 1997).

Türk halk türkülerinde en fazla rastlanan semboller nelerdir? Bunların, farklı kuramsal bakışlarca ifade edildiği gibi, gerçekten de aşk ve cinsellikle ilişkisi var mıdır? Türkülerde yer alan herhangi bir doğa unsuru, bir nesne, renk, koku, ses veya bir eylem sembol olabilir. Bir sözcüğün sembol olabilmesi için kendi gerçek anlamı dışında da bir anlam taşıyor olması, ait olduğu kültüre özgü çağrışımlar yaratması gerekir. Türkülerde yer alan başlıca sembollerin önemli bir kısmı ay, güneş yıldızlar gibi kozmolojik sembollerdir. Bunun yanı sıra rüzgârlar, dağlar, ağaçlar, kuşlar, çiçekler ve meyveler sık rastlanan sembollere örnek verilebilir. Sembol dilini oluşturan unsurlar arasında sembolik eylemler de dikkatimizi çeker. Bunlardan en yaygınları; "bağa girmek", "gül dermek" ve "bâde içmek" olarak belirtilebilir. Türkülerde rastlanan başlıca sembollerden bazıları, örnekleri ve onların kültürümüzdeki anlamlarıyla aşağıda yer almaktadır. Burada ele alınan semboller, türkülerin genelinde olduğu

gibi, çoğunlukla aşk duygularının ifadesinde kullanılır.[1] Bu kısa çalışmada ele alınan semboller, sembolik çiçeklerden; gül ve karanfil ile sembolik meyvelerden; elma, nar ve üzüm ile sınırlandırılmıştır.

Sembolik Çiçekler

Gül

Gül, Türk şiirinde en sık adı geçen çiçektir. Divan şiiri ve halk şiirinde oldukça yaygın kullanılan gül bir aşk ve güzellik sembolüdür. En makbul çiçek olan gül, öncelikle kadın sevgili anlamında kullanılır. Bunun yanı sıra, sevgilinin yüzü, yanağı, dudakları da güle benzetilir. Kokusu ve rengiyle daima taze olan gül bahçedeki en güzel çiçektir. Baharın gelişini müjdeler ve hatırlatır. Sadece güle mahsus bahçeler; gülşen, gülistan, gülizar diye adlandırılır ve şiirimizin her alanında yaygınlıkla kullanılır (Pala 2010:171-172). Konuyla ilgili birkaç örneğe aşağıda yer verilmiştir. Birinci örnek Ankara-Çubuk ilçesine aittir. İkinci örnek ise, yine bir Ankara türküsüdür.

Taze Açmış Güle Benzer

Taze açmış güle benzer
Şu Kösreliyin kızları
Bakışları bağrım ezer
Şu Kösreliyin kızları hey

Keklik gibi süzülürler
Turna gibi dizilirler
Nerde olsa bilinirler
Şu Kösreliyin kızları hey

Ne söylesem hepsi haktır
Hiç birinde hata yoktur
Cilvesi gayetin çoktur
Şu Kösreliyin kızları hey[2]

Ankara türküsünün ilk bendinde gül, kadın sevgiliye; kızların güzelliği yeni açılmış gonca güle benzetilmiştir. *Taze açmış güle benzer/ Şu Kösreliyin* kızları/ Bakışları bağrım ezer/ Şu *Kösreliyin* kızları (hey) dizelerinden açıkça anlaşılacağı gibi, çiçeklerin en güzeli olan gül ne kadar güzel ve makbul ise Kösrelik köyünün kızları da o kadar güzel, makbul ve etkileyicidir. Aşağıdaki Ankara türküsünde de gül motifi gerçek ve sembolik anlamlar taşır:

Bağlamamın Düğümü

Bağlamamın düğümü
İsterler öldüğümü
Sağ yanım yastık ister
Sol yanım sevdiğimi

Aman aman bağlamamın telleri
Açıldı mı yaylaların gülleri
Türkmen kızı kınaları yakmış eline
Ah akabinde coştu gönül
Altın kemer yakışıyor beline

Yaylaya gidesice
Gülleri solasıca
Ne yaman güzelleşmiş
Allah'tan bulasıca

Aman aman bağlamamın telleri
Açıldı mı yaylaların gülleri
Türkmen kızı kınaları yakmış eline
Ah akabinde coştu gönül
Altın kemer yakışıyor beline

1 Türk ve Macar halk şiirinde müşterek aşk sembolleri için bk. Imre 2003.

2 Türkü, Ankara-Çubuk ilçesi Kösrelik köyünde İsmet Doğan, Ahmet Çakır ve Murat Karabulut tarafından 12.02.1985 tarihinde derlenmiştir. Murat Karabulut, tarafından da yayınlanmıştır. «Ankara – Çubuk – Kösrelik Köyü'nde Halk Müziği Derleme Çalışması», adıyla Türk Folklorundan Derlemeler (1988), Kültür ve Turizm Bakanlığı MİFAD Yayınları 91, Ankara, 1988, içinde yayınlanmıştır. (Bk. http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=8499)

Türkünün nakarat dizelerinde ve ikinci bendinde gül motifine rastlamaktayız: Nakaratın ikinci dizesinde; *Açıldı mı yaylaların gülleri,* ifadesiyle, ilk bakışta yaylaların çiçeklerinin açılmasına işaret edilmekle birlikte, Türkmen kızlarının yaylaya gelişi ve güzelliği de gül sembolünün yarattığı çağrışım yoluyla anlatılmaktadır.

Türkünün ikinci bendinde de gül motifi sembolik bir işleve sahiptir. Yaylaya gidesice/*Gülleri solasıca*/ Ne yaman güzelleşmiş/Allah'tan bulasıca… Gül, bu kullanımda da güzellik sembolüdür. Sevgilinin güllerinin solması; onun güzelliğinin solması anlamına gelir. Sevgilinin yüzü, yanağı, dudakları güle benzetilir. Kokusu ve rengiyle daima taze olan gül solduğunda bütün güzelliğinin yok olması, kadın güzelliğinin geçip gitmesine benzetilmiştir. Ancak bu bir beddua biçiminde ifade edilmiştir. 3. ve 4. dizelerde ise tam tersine gerçekte onun daha da güzelleşmiş olduğu vurgulanır. Gül sembolü birbiriyle ilişkili pek çok anlamıyla daima kadın sevgilinin güzelliğine yönelik zengin çağrışımlar yaratır.

Karanfil

Halk türkülerimizde göze çarpan aşk sembollerinden biri de karanfil çiçeğidir. Türkülerde beşeri aşkın anlatımında kullanılan karanfil, bize göre aşkın iki boyutunu ifade etmektedir: 1. Soyut-duygu boyutu 2. Somut–eylem boyutu. Bir başka deyişle, karanfilli türkülerde ifade edilen aşk/sevgi, yalnızca platonik duygulardan ibaret soyut bir aşk değildir. Bu aşk, güçlü duygular yanında, aynı zamanda dokunmayı; kelimenin tam anlamıyla "sevmek" eylemini de içerir. Denilebilir ki, türkülerde karanfil; dokunmayı, koklaşmayı, kucaklaşmayı, dertleşmeyi, söyleşmeyi ve sevgiyi gösteren her türlü davranışı da ifade eden bir aşk sembolüdür. Bu sembol, bütünüyle insani/beşeri bir olguyu anlatır. Bu bağlamda belirtmek gerekir ki, psikoloji biliminin verileri açısından bakıldığında da bu olgu; yani karanfilin insani bir aşkı her yönüyle ifade etmesi olgusu; duygu, düşünce ve içgüdü birlikteliğini de gösteren "gerçekçi" bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, türkülerimize psikolojik süreçler açısından bakılması gerektiğini de vurgulamalıyız. Aşağıda karanfil motifli iki ayrı türkü yer almaktadır:

Karanfil Eker misin

Garanfil eker misin, garanfilli yar allı yar
Balınan şeker misin, garanfilli yar allı yar
Dünyada ettiğini, garanfilli yar allı yar
Ahrette çeker misin, garanfilli yar allı yar

Hop garanfilli garanfilli
Garanfilli yar, allı yar

Garanfilim susuzum, garanfilli yar allı yar
Kaç gündür uykusuzum, garanfilli yar allı yar
Varsam yârin yanına, garanfilli yar allı yar
Dilim durmaz huysuzum, garanfilli yar yar allı yar

Hop garanfilli garanfilli
Garanfilli yar, allı yar

Garanfilim ek beni, garanfilli yar allı yar
Sulu yere dik beni, garanfilli yar allı yar
Eğer köküm tutmazsa, garanfilli yar allı yar
Al çapayı sök beni

Hop garanfilli garanfilli
Garanfilli yar, allı yar[3]

Türkü metninden anlaşılacağı üzere, bütünüyle beşeri bir aşk olgusu hemen her dizede yer alan karanfil yoluyla anlatılmaktadır. "Karanfilli yar" ifadesi ve onun sürekli tekrar edilmesi sevgilinin güzelliğini ve çekiciliğini anlatan sembolik bir ifadedir. Birinci dörtlükte, "Karanfil eker misin/ Balınan şeker misin" ifadeleri, sevgilinin güzelliğiyle aşığı çok etkilediği, onun vazgeçilmez olduğu anlatılırken, dünyada ettiğini ahirette çeker misin dizeleriyle de dünyada sevgiliye çok naz/eziyet

3 Metin, Nail Tan ve Salih Turhan tarafından yayımlanan "Ankara Türküleri ve Oyun Havaları" adlı eserde (s. 37-39) yer almaktadır.

ettiği için sevgilinin sitem duygusu dile getirilmektedir. Burada "karanfil ekmek" yüreğine sevgi/aşk tohumu ekmek; onun kalbine girmek" anlamını çağrıştırmaktadır. Aynı şekilde son dörtlükte yer alan "Garanfilim ek beni, garanfilli yar, allı yar/ Sulu yere dik beni, garanfilli yar, allı yar/ Eğer köküm tutmazsa, garanfilli yar, allı yar/Al çapayı sök beni, garanfilli yar, allı yar" dizeleri de karanfil ekmenin yârin yüreğine aşk/sevgi tohumu ekmek anlamını doğrulamaktadır. İkinci dörtlükte yer alan "Garanfilim susuzum, garanfilli yar, allı yar/Kaç gündür uykusuzum, garanfilli yar, allı yar/ Varsam yârin yanına, garanfilli yar, allı yar/Dilim durmaz huysuzum, garanfilli yar, allı yar" dizeleri de sevenin ve sevgilinin karanfile benzetildiğinin göstergesidir. Ayrıca burada, karanfilin susuz kalması ile sevenin sevgilisinden ayrı kalması arasında çağrışım yoluyla bir ilişki kurulmuştur. Sonuçta, türkü, karanfilin türkülerimizde tesadüfi bir bir kullanımı olmadığını her dizesinde açıkça anlatan bir örnektir. Aşağıda yer verdiğimiz ikinci örnek ülkemizin her bölgesinde yaygınlaşmış, Neşet Ertaş'tan alınan bir Kırşehir türküsü olup, karanfil sembolünün birinci türküdeki kullanımıyla benzerlikler taşır ve buradaki sembolik işlevini anlamca desteklemekte, pekiştirmektedir. Bu örnekte, güzelliğiyle birlikte karanfilin kokusu da vurgulanmakta ve çağrışımlar yoluyla sevgilinin aynı özelliklere sahip olduğu ima edilmektedir. İki türkü arasındaki bir başka ortaklık da yukarıda tanımlamaya çalıştığımız beşeri aşkın ifadesi olmasıdır.

Karanfil suyu neyler gülüm

Karanfil suyu neyler gülüm
Güzel kokuyu neyler gülüm
İki baş bir yastıkta gülüm
O göz uykuyu neyler gülüm

Karanfil deste gider gülüm
Kokusu dosta gider gülüm
Sevip de alamayan gülüm
Gurbete hasta gider gülüm

Karanfilim susuzum
Kaç gündür uykusuzum
Varsam yârin yanına
Dilim durmaz huysuzum

Bu türküde karanfilin en dikkat çekici özelliği kokusudur. Halk kültüründe karanfil kokusu: dost (sevgili) kokusu olarak yorumlanır. Sevgilinin özlemiyle dolu olan âşık, kendisini susuz kalmış bir karanfile benzetir. Karanfil için su ne kadar gerekliyse sevgili için de güzel koku o ölçüde önemli ve etkileyicidir. Karanfil kokusu sevgilileri birleştiren sihirli bir güce sahiptir. Buradaki aşk doğrudan ifade edilemeyen, beşeri bir aşkın dolaylı ama estetik bir anlatımıdır. Bu anlatıma ezgi de eşlik ettiğinde sembol dili bütünüyle estetik bir müzikal anlatım biçimine dönüşür. Bu suretle, toplumda açıkça ifade edilemeyen aşk sembolik dil ve müzik yoluyla dışa vurulmuş olur.

Halk türkülerinin yaygın aşk sembolü karanfil motifinin Türk kültürünün diğer formlarında da yaygın biçimde yer aldığını görmek mümkündür. Kültürümüzdeki süreklilik ve yaygınlık açısından bakıldığında bu çiçeğin, el sanatlarımızın çok çeşitli formlarında var olduğu ortaya çıkar; oyalarda, etamin örtülerde, evlerin oturma odalarını süsleyen kırlentlerde ve çini sanatında sıklıkla kullanılan bir çiçek, bir bezeme motifidir. Türkülerimizde bulunan bir sevgi veya aşk sembolünün kültürün diğer formlarında kullanılması olgusu kuşkusuz yalnızca karanfil için değil, sembollerin birçoğu için geçerlidir. Gül, lale, sümbül, üzüm, elma, nar motifleri gibi. Bununla birlikte, karanfilin Türk kültürüne vurduğu damga kanımca dikkate değerdir.

Sembolik Meyveler

Türkülerde elma, turunç nar, ayva, armut, üzüm, kiraz, kavun, şeftali gibi meyvelerin sıklıkla geçtiğine tanık oluruz. Bunlar ilk bakışta tesadüfi gibi görünse de her biri belirli anlamları ve durumları sembolik bir biçimde ifade etmenin estetik araçlarıdır. Aşağıda bu meyvelerden üçü; elma, nar ve üzüm türkülerin sembolik anlatım dili bağlamında ele alınmaktadır.

Elma

Türkülerde sıkça rastlanan sembollerden biri de elmadır. Türkülerde elma daima aşk sembolü olarak bulunur. Bu aşk duygularla birlikte, âşıkların buluşması, kucaklaşıp koklaşması kısacası birlikteliklerini de ifade eder. Halk türkülerindeki diğer bazı semboller gibi, elma da soyut ve somut olmak üzere aşkın her iki yönünü de anlatır.

Türk kültürel geleneklerinde, sözlü anlatılarında ve türkülerde elmanın taşıdığı anlam ve işlev ortak özellikler taşır. Genel anlamda sözlü kültürümüze bakıldığında elma sembolünün başlıca anlam ve işlevleri şunlardır:

1. Aşk ve zürriyet/ doğurganlık, verimlilik, 2. Nişan, bağlılık, 3. Gençlik, kuvvet ve sağlık

Türkü metinlerinde elma, budaktan elma almak, daldan elma almak gibi ifadelere sıkça rastlanır. Örneğin budaktan elma almak; bir sevgili bulmak, sevgiliye sahip olmak anlamına gelir. Mani ve türkülerimizde sıkça karşılaştığımız elma benzer anlamlarda kullanılmıştır. Aşağıdaki yer verdiğimiz mâni örneği ve ikinci örneğimiz olan *Al elmayı daldan al* türküsünde elma sembolü bu anlamları çağrıştırmaktadır.

Mâni

Elma aldım budaktan
Yari öptüm dudaktan
A gız seni alaydım
İndirmezdim kucaktan

Elmanın aline bak

Elmanın aline bak
Gopar da daline bak
A benim serbest yârim
Şu benim halime bak
(Perişan halime bak)

Ah neler olacak da olacak
Bu sevdan da seni de beni alacak
Hasiret de gıyamete galacak

Elif üstünde mimler
Gergef üstünde simler
Benim gönlümde sensin
Senin gönlünde kimler
(Senin aklında kimler)

Ah neler olacak da olacak
Bu sevdan da seni de beni alacak
Hasiret de gıyamete galacak[4]

Al elmayı daldan al

Al elmayı daldan al
Daldan alma benden al
Duydum gelin olisin
Dur ben ölem ondan al

Oy Henno Henno Henno
Yar Henno Henno Henno
Eller kınalı Henno
Gözler sürmeli Henno

Al almanın dördünü
Sev yiğidin merdini
Seversen bir güzel sev
Çekme çirkin derdini
Nakarat

Almayı daldan aldım
Sevdayı yardan aldım
Sana gönül vereli
Bir kuru cana kaldım[5]
Nakarat (Ekici 2009: 246)

4 Tan N. ve Turhan 2008:117.

5 Elazığ yöresine ait türkü, Elazığ türkülerinin tanınmış icracısı Enver Demirbağ'dan Muzaffer Ertürk tarafından derlenmiştir. Türkünün tam metni ve nota yazımı için bk. Ekici 2009: 244-247.

Yukarıda yalnızca üç dörtlüğüne yer verdiğimiz türkünün her bendinin ilk dizeleri elma motifi ile başlar. İlk bentte sevgilisine seslenen âşık; *Al elmayı daldan al/Daldan alma benden al/Duydum gelin olisin/Dur ben* ölem *ondan al* derken, gelin olan sevgilisine, kendisi sağ iken başka birisiyle evlenmemesini söyler. İkinci bendin, *Al almanın dördünü/Sev yiğidin merdini* biçimindeki dizeleri ile üçüncü bendin *Almayı daldan aldım/Sevdayı yardan aldım* dizeleri de tutarlı bir biçimde daldan elma almak ile sevmek, sevdaya düşmek anlamına gelmektedir. Metinlerden açıkça anlaşılabileceği gibi budaktan/daldan elma almak, yâre/sevgiliye sahip olmak ve onu sarmak; hasret gidermek; böylece ona duyulan aşkı somut bir şekilde yaşamak anlamındadır.

Elma masal, destan ve hikâyelerde de kullanılan sembolik bir meyvedir. Örneğin masallarda sıkça bulunan kapanış tekerlemelerinden biri "Gökten düştü üç elma: Birisi bana, birisi masalı anlatana, birisi de dinleyene" şeklindedir. Elmanın buradaki anlamı açık olmamakla birlikte, sürekliliği ve bereketliliği ifade edebileceği düşünülebilir. Ayrıca gökten düşmüş olması onun kutsal bir meyve olduğunu da çağrıştırmaktadır.

Elma mitolojide ve semavi dinlerde kutsal sayılan bir meyvedir. Kutsal dinlerde elma Allah tarafından yasaklanmasına rağmen şeytanın kandırması sonucu Adem ve Havva tarafından yenmiş, ölümsüzlükten fâni bir varlığa dönüşen insanoğlunun Cennet'ten kovuluş hikâyesinin başlamasına neden olmuştur. Bununla birlikte, insanoğlunun yeryüzünde çoğalmasını sağlamıştır. Bu özellikleriyle elma hem Türk kültüründe hem de diğer bazı kültürlerde zürriyet ve neslin sürekliliğini sağlayan mucizevi niteliğe sahip sembolik bir meyvedir.

Nar

Türkülerin sembolik meyvelerinden biri de nardır. Nar aşk, bolluk ve bereket sembolüdür. Narın kültürümüzdeki bu özelliğini bazı kültürel geleneklerimizde de görmek mümkündür. Örneğin, önemli bir geçiş töreni olan düğün sona erdiğinde, gelin damadın evinin kapısından girmeden hemen önce yere nar atılır ve narın hızlıca yere atılmasıyla birlikte nar taneleri etrafa saçılır. Anadolu'nun pek çok bölgesinde mevcut bu gelenek, kurulmakta olan ailenin uzun ömürlü ve bereketli olması; bir başka deyişle, gelinin doğurganlığı için uygulanır.

Türkülerde aşk, özellikle sembolik meyveler söz konusu olduğunda cinsellikle iç içe geçmiş biçimde vurgulanır. Nar motifli türkü metinlerine baktığımızda, bu olgu ve nar sembolünün ifade ettiği aşk birlikteliği daha iyi anlaşılacaktır. Aşağıda yer verdiğimiz yaygın bilinen türkülerimizden biri bu tip türkülere örnek teşkil eder:

Nar ağacı narsız olur mu
Yiğit olan gönül yarsız olur mu
Deli gönül sensiz olur mu

Gülüm gel canım gel salınaraktan
Bir su doldur ver ırmaktan
Kurtulurum belki sana yalvarmaktan

Nar ağacı budam budam
Yar yitirdim gülüm nerelerde bulam
Üç güzel içinde gözlerinden bilem

Gülüm gel yarim gel salınaraktan
Bir su doldur ver ırmaktan
Kurtulurum belki sana yalvarmaktan

Türkünün ilk bendinde *Nar ağacı narsız olur mu/Yiğit olan gönül yarsız olur mu* dizelerinde "nar ağacının narsız olması" "yiğidin yarsız olması"na benzetilmiştir. "*Deli gönül sensiz olur mu*" dizesi ile de sevgiliden ayrı kalmanın mümkün olmayacağı vurgulanmıştır. Nar ağacının narsız olması ne kadar inanılmaz bir durum ise, âşığın da maşuk ile birlikte olmaması o denli imkânsız ve anlamsızdır. Bu benzetmenin nar ağacı ile ilgili olması tesadüfi değildir.

Âşığın sevgilisine yakınlaşma arzusuyla seslenişini ifade eden nakarat dizelerinden sonra gelen ikinci bendin *Nar ağacı budam budam/Yar yitirdim gülüm nerelerde bulam* dizelerinde ise, ilk bendin tam tersi bir anlam üzerinde durulmuş; "nar ağacının budanması" aşığın sevgilisiz kalmasıyla adeta bir

tutulmuştur. Bu örnekler, mitolojik bir sembol olan narın günümüzde de aşk sembolü olarak algılandığını göstermektedir.

Türk mitolojisinde narın bolluk ve bereketi simgelemesi ve bu yönüyle doğurganlık ve çoğalmayı da içeren bir aşkın sembolü olduğu anlaşılmaktadır Yunan mitolojisinde de benzer bir şekilde, nar bolluk ve bereketi simgeleyen kutsal bir meyvedir. Kur'an-ı Kerim'de nar meyvesi, çiçeği ve taneleri Cennet meyvesi olarak kabul edilmiştir. Kitab-ı Mukaddes'e göre de, nar dünyada ilk yaratılan meyvedir. Anadolu'da yeni gelinin evine nar taneleri serpilerek evliliğin devamlı ve bereketli; ailenin zengin çocukların uzun ömürlü olacağına inanılır. Narın bu özelliği türkülerimize de yansımıştır. Nar, aşkı sevgiyi ve sevgiliyi ifade eden sembolik bir meyvedir (Mirzaoğlu 2005a, 2005b; Mirzaoğlu 2015: 35-60; 155-178).

Üzüm

Halk türkülerimizde oldukça sık olarak kullanılan bir meyve olan üzüm aşk sembollerin biridir. Türkülerde üzüm; üzüm asması, üzüm bağı, biçiminde karşımıza çıkar. Kimi türkülerde de ak üzüm, kara üzüm, karaca üzüm biçiminde kullanımlara da sıkça rastlanır. Aşağıda konuyla ilgili bölgeden seçilmiş örnekler yer almaktadır.

Yürü Dilber Yürü (Asmalarda Üzüm)

Hey hey yürü dilber yürü ömrümün varı
Eridi kalmadı dağların karı vay vay
Günde on beş kere gördüğüm yari
Aylar yıllar geçti göremez oldum vay vay

Asmalarda üzüm, yosmalarda gözüm
Biraz daha büyüsem, çapkınlıkta gözüm

Hey hey yürü dilber yürü saçın sürünsün
Aç beyaz göğsünü sinen görünsün vay vay
Evvel benim idin şimdi kiminsin
Şimdi uzaklardan bakan ben oldum vay vay

Asmalarda üzüm, yosmalarda gözüm
Biraz daha büyüsem, çapkınlıkta gözüm

Emme iş biliyon emme ustasın
Ben biliyom yar için hastasın
Ne şirinsin ne de güzel yosmasın

Asmalarda üzüm, yosmalarda gözüm
Biraz daha büyüsem, çapkınlıkta gözüm

Aman Arap oğlu
Fırlan bize doğru
Dabancalar dolu
Git gavurun oğlu

Ela gözlerini sevdiğim dilber
Yanağın bağlardan lale getirir
Bu kaş bu göz sen de oldukça
Akıbet başına bela getirir

Asmalarda üzüm, yosmalarda gözüm
Biraz daha büyüsem, çapkınlıkta gözüm

Asmalarda üzüm, oğlan sendedir gözüm
Biraz daha büyüsem, vardır sana sözüm[6]

Ankara yöresinde ait bir aşk türküsü olan yukarıdaki türkü metninde aşk türkülerinin büyük bir kısmında olduğu gibi duyguların yanı sıra somut bir sevgi/aşk odak noktasıdır. Sevgi bir eyleme dönüşmüştür: Dokunup sevmek esastır… Türkünün genelinde, sevgilinin güzelliği ve çekiciliği ile birlikte ona duyulan özlem anlatılır. Ancak burada en fazla vurgu onun cinsel çekiciliğine yapılmıştır. Türkülerin en vurgulu kısımları olan nakarat/bağlantı dizelerinin içeriği bunu göstermektedir: *Asmalarda üzüm yosmalarda gözüm/Biraz daha büyüsem çapkınlıkta gözüm*… Bu dizelerde, ilk bakışta "asma" ve "yosma" sözcükleri uyak (kafiye) oluşturması nedeniyle birlikte kullanılmış gibi görünürse

6 http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=2950

de, bunun ötesindeki asıl neden, üzümün aşk ve zürriyet (üreme, çoğalma) sembolü olmasıdır. Aşk ve zürriyet arasındaki anlam ilişkisi yine doğrudan değil, çağrışım yoluyla hatırlatılmış olur. Bu olguyu daha iyi anlamak için üzüm motifli çok sayıda türkü örneğine bakmak gerekir. Yukarıdaki türkünün bir çeşitlemesi olarak tespit edilmiş olan aşağıdaki örnek de birinci örneğe paralel bir şekilde bir duygu ve ona bağlı eylemleri yani somut aşkı ifade etmektedir.

Yürü Dilber Yürü Saçın Sürünsün

Yürü dilber yürü saçın sürünsün
Aç beyaz göğsünü sinen (memen) görünsün
Evvel benimdin şimdi kiminsin
Ben bilirim bir yar için hastasın
(Dün gice gördüğüm yar sen değilsin)

Asmalarda üzüm
Yosmalarda gözüm
Az daha büyürse
Var çapkına sözüm

Yürü güzel yürü tünel başına
Sevda çöktü ciğerimin başına
Mail oldum o dilberin kaşına
Rahmedüp acı gelsin biraz bari

Asmalarda üzüm
Yosmalarda gözüm
Az daha büyürse
Var çapkına sözüm[7]

Türkülerin en vurgulu kısımları olan ve çoğunlukla ana fikrini ifade eden nakarat dizelerinde üzüm motifinin yer alması sembolik anlatımın bir başka boyutunu gösterir. Bu boyut türkünün "kurgusunda" müzikteki "ana tema" gibi asıl sembolün veya mecazi anlamının sürekli vurgulanıp durmasıdır. *Asmalarda üzüm/Yosmalarda gözüm/Az daha büyürse/Var çapkına sözüm.* Aynı olgu üzümle ilgili pek çok türküde tespit edilmiştir. Örneğin, Antalya türküsü olan "Antalya'nın mor üzümü" türküsü[8] ile Aydın yöresine ait "Güdüşlü'nün çeşmesi", Erzurum yöresinin *Karşıda üzüm kara/Ah çimene gel çimene gel güloğlan* dizeleriyle başlayan türküsü[9] gibi…

Üzüm motifli türkülerde üzüm çoğu kara üzüm olarak tanımlanmıştır. Çünkü, tıpkı kırmızı renkli çiçekler gibi meyvelerin de çoğunlukla kırmızı ve koyu renkli olanları aşk sembolü olarak seçilmiştir.

Türkü örnekleri çoğaltıldıkça üzüm, bağ, bağa girmenin zürriyet ile ilişkisi daha anlaşılır hale gelir.

Aydın-Koçarlı ilçesinin Güdüşlü köyünden derlediğimiz Güdüşlü'nün çeşmesi türküsü ve hikâyesi, çeşme başında yaşanan bir aşk öyküsü sonucunda sevenlerin ayrılmasını anlatır. *Bağlarım çekirdeksiz bağlarım/ Yârim asker onun için ağlarım* şeklindeki nakarat dizelerinde belirtildiği gibi, bu ayrılık ve aşkın sona ermesi aynı zamanda bu aşkın meyve veremeyişinin bir tür ifadesidir.[10] *Bağlarım çekirdeksiz bağlarım* dizesi bu algılayış biçimini vurgulamaktadır. Nitekim, Doğu Avrupa müzik kültüründe de üzüm ve üzüm bağının aşkı, aile kurmayı ve çoğalmayı ifade ettiği bilinmektedir.[11]

İnsanoğlu, iç dünyasını içindeki duyguları, en öznel ifadelerini türkülerde dile getirmiştir. Bir bakıma türkülerle konuşmuş, türkülerle dertleşmiş, türkülerle hasret gidermiştir. Dolayısıyla türküler kültürümüzde her bir sözün, kavramın kendine özgü derinlik ve anlam taşıdığı önemli bir iletişim aracı olmuştur. Bu nedenle, türkülerde kullanılan kavramların hiçbiri gelişigüzel yer almamıştır.

7 Türkü Hulusi Suphi Karsel tarafından derlenmiştir. Bk. Kösemihal, Karsel 1939. http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=19701.

8 Antalya – Akseki'ye ait türkü Hüseyin Balkan'dan derlenmiştir. Metin için bk. Öztelli 1972: 68. Türkünün TRT Repertuvar No: 1396. 1953 yılında Neriman Tüfekçi tarafından derlenmiştir.

9 Erzurum yöresine ait türkü Nida Tüfekçi tarafından derlenmiştir. Rept. No: 1722. http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=2960

10 Türkünün hikâyesi ve müzikal ve icra özellikleri hakkında bk. Mirzaoğlu 2003.

11 Bu aşk sembolünün Romen ve Balkan kültüründeki görünümü için bk. Sabina Ispas, "The Old Man and the Vineyard: Archaic Symbols", 42nd International Ballad Conference, Akyaka-Muğla, 2012.

Her bir kavramın kendine özgü bir çağrışımı bulunmaktadır. Çağrışımlara sahip olan bu kavramlar kültürel semboller veya kültürel kodlar olarak adlandırılmaktadır. Ankara türküleri de yurdun diğer bölgelerine ait türküler taşıdığı zengin sembolik dil özellikleriyle, geleneksel Ankara kültürünü kuşaktan kuşağa sanatsal bir ifade biçimiyle taşımaktadır. Ankara Türkülerinin büyük bir çoğunluğuna oyun yahut dansların eşlik etmesi de geleneksel kültürü canlı ve diri tutmaktadır.

Sonuç olarak, geçmişten günümüze Türkçemizin sürekliliğinde türkülerin sembol dili kendiliğinden doğal bir süreç içinde gelişmiştir ve ancak o kültüre mensup insanların anlayabileceği bir sembolik derinliğe sahiptir. Şüphesiz dilimiz var oldukça, türkülerimiz de sanatsal bir iletişim biçimi olarak var olmaya devam edecektir. Bir başka deyişle, Türkçemizin en güzel ifadeleri olan türküler söylendikçe dilimizin zenginliklerini yaşatmak mümkün olacaktır.

2- Ankara Müzik Geleneğinin Arka Planı: Seymenlik Geleneği

Türk kültüründe yiğitlik en temel değerlerden biridir ve Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yiğidin ve yiğitliğin kendine özgü adları ve kültürel gelenekleri vardır. Seymen, Ankara yiğidinin adıdır. Yörede Ankara Efesi de denilmektedir. Günümüzde Seymen, Ankara köylerinde ve Anadolu'nun bazı yörelerinde genel olarak iki anlamda kullanılmaktadır. 1. Efe veya köy yiğidi. 2. Düğün alayı. Bununla birlikte Seğmen ve eğmenlik yalnızca oyun ve müzikten ibaret değildir. Bunların ötesinde, köklerini Orta Asya Türk kültüründen alan, binlerce yıllık geçmişe sahip bir Oğuz geleneğidir.

Seymenlik, Oğuz Türklerinin çeşitli dönemlerde oluşturduğu ve birer «kardeşlik» örgütlenmesi olan Alperenlik ile Ahilik geleneğinin sürekliliğini gösteren bir sosyo kültürel olgudur. Ahilikte temel kültürel değerler haline gelen cömertlik, mertlik, yiğitlik ve bilgelik seymen kültürünün özünü oluşturur.

"Seymen" kelimesinin etimolojik kökenine ilişkin olarak günümüze kadar çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlükte "Seğmen" terimi Farsça bir sözcük olan "segban" ile ilişkilendirilmektedir. Sözlükte, "Segban": Genellikle atlı olarak savaşa katılan, kendi içlerinde hiyerarşik bir düzen bulunan yarı askerî güvenlik gücü" biçiminde açıklanmaktadır. Aynı kökenden geldiği belirtilen "Seğmen" ise çeşitli yörelerden derlenmiş ağızlarda; üstü işlemeli heybe, tahtadan yapılmış, arkalıksız küçük iskemle, bir çeşit kilim, dokuma gibi anlamları yanı sıra kökeni Türkçe olarak verilen "Seğmen" : "Bayram günlerinde, düğünlerde, törene yerli giysilerle, atlı ve silahlı olarak katılan yiğit" olarak tanımlanmıştır.[12]

Seğmen sözünün Sekban sözünden türetildiğini benimseyen başka araştırıcılar da mevcuttur. Uluğ'a (1997) göre Seymen ya da Seğmen Farsça "sekban" ile ilişkilidir ve kökeni Türkçe bir terim olan "Sökmen" sözcüğünden gelmektedir. "Sökmen" ise savaş saflarını yaran öncü kuvvetlere, "yiğitlere" verilen addır ve halk ağzında bu terim zamanla Seymen'e çevrilmiştir.

Seymen terimini sekban ile ilişkilendiren bir diğer tarihçi ise Şapolyo'dur. Şapolyo'ya (2002) göre II. Mahmud'un kurduğu Sekban Teşkilatı adını Seymen kelimesinden almıştır.[5] Şurası bir gerçek ki birçok tarihçinin de üzerinde uzlaştığı gibi Yeniçeri Ocağı'nın kuruluşunda Bektaşi Tarikatı ve Ahi Teşkilatı'nın önemli bir yeri olmuştur. Ahilerin güçlü olduğu ve hatta 14'ncü yüzyılda bir nevi Ahi anayasası olan "fütüvvet" esasına dayalı bağımsız bir Cumhuriyet kurduğu Ankara'dan, birçok Ahi değeri gibi Ahilik örgütlenmesinin bir parçası olan "Yiğit Alayı" ve "Seymenlik" geleneği Yeniçeri Ocağı'na ve Osmanlı Devleti'nin diğer kurumlarına geçmiştir. Bu durumda Seymen kelimesinin daha sonradan oluşan Sekban birliklerinden değil; Yeniçeri Ocağındaki Sekban birliklerinin daha

12 Bk. tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.594ac7f0285d71.43271368

köklü bir gelenek olan Seymenlik geleneğinden türetildiği ifade edilebilir. Seymen teriminin bir yan anlamı ise "bekçi-muhafız"dır. Örneğin günümüzde Trakya'da Seymen halen, "bekçi, muhafız" anlamlarında kullanılmaktadır (Şapolyo, 2002). Muhafız kelimesinden yola çıkarak "Seğmen" terimini, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğünde (Pakalın 1993) "seğirdim yeri" ya da "yolu" olan ve kale bedenlerindeki muhafazalı yollar için kullanılan "Seğirdim Yeri-Yolu" ile ilişkilendirerek tanımlamak mümkündür. Sözlükteki açılıma göre "seğirdim" terimi, kale muhafızları seğirdim yerlerinden sekerek gittikleri için bu tabir meydana gelmiştir. Diğer bir ifadeyle, muhafız yürüyüşü anlamına gelen seğirdim kelimesi, bugün Seymen oyunlarındaki "sekme adımları" olarak tanımlanan figürle ilişkilendirilebilir. Dolayısıyla muhafız yürüyüşü olan ve sekme, seğirdim gibi ifadeler (Özaslan 2002)[13].

Seymenlik geleneğinin kökleri 6. Yüzyıla, Oğuz Türklerinin kültürel geleneklerine dayanmaktadır. Orta Asya'da doğa koşullarıyla baş etmeye çalışan Oğuzlar kervanlarla bir yerden diğerine göç ederken, herhangi bir saldırıya karşı kervanı korumak, ön saflarda yer alan seymenlerin görevidir. Seymen Orta Asya göçebe Türklerinin obaları koruyan yiğit savaşçıları yani alpleridir. Bu Türk yiğitleri, Oğuzların Batı'ya göçleri ve İslamiyet'in kabulüyle birlikte "Alperenler" ve "Gaziler" gibi farklı statüler ve tanımlar içerisinde yer almışlardır. Devlet teşkilatının ve şehir organizasyonlarının oluşmasıyla birlikte bu gelenek biçim değiştirerek farklı bir kurumsallaşma süreci geçirmiştir. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesi öncesinde İran ve Arap kültürleriyle yoğun bir etkileşimin yaşandığı Maveraünnehir Bölgesi'nde "Gaziler (Alpler-Alperenler)" adını taşıyan bir örgütün varlığı bilinmektedir. Bu tür örgütler, devlet otoritesinin zayıf olduğu durumlarda oba, köy, kasaba ve şehirleri koruyan sivil oluşumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür örgütlenmelerin daha sonra Ahi örgütlenmesinde olduğu gibi ekonomik, sosyal, dini, kültürel, siyasal, askeri olmak üzere birçok boyutu bulunmaktadır: O dönemlerde, 'Alperenler' olarak da tanımlanan Seymenlerin temel özellikleri bugün olduğu gibi mertlik, cömertlik ve bilgeliktir. Türkler, Anadolu'ya ve zamanla yerleşik yaşama geçtikçe, Seymenlerin kervanı ve obaları koruma görevi; şehirlerde düzeni, köylerde ise köyü ve gelini koruma, ona eşlik etme görevine dönüşmüştür (Özaslan 2002).

Seymenlik geleneği, 6. yüzyılda Orta Asya'dan çıkmış, 14'üncü yüzyılda Ankara'da devlet kuran Ahiler döneminde yeniden biçimlenmiştir. Zira Ankara, 14'üncü yüzyılda paylaşım ve demokratik esaslar üzerine kurulu Ahilik Cumhuriyeti'nin başkentidir. Mertlik, cömertlik ve bilgelik ilkelerini esas alan Seymenler de Ahi Teşkilatı'nın askeri kanadını oluşturmuşlardır. Bugünkü tanımıyla "Seymen Alayı" ya da Ahiler döneminde "Yiğit Alayı" denilen Türk geleneği de o dönemlerden günümüze ulaşan ve mevcut yapısıyla yalnızca Ankara'da korunmuş bir gelenektir. Bunun bir nedeni yukarıda söz edildiği gibi Ahiler'in Ankara'da bağımsız bir devlet kurmalarıdır. Ahi Devleti'nin kurum ve gelenekleri bu devlet ortadan kalktıktan sonra da uzun süre yaşamıştır. Bir diğer neden ise, Ankara ve civarında yeralan çoğu köy ve kasaba yerleşim biriminin Oğuz boylarıyla dolu olması ve birçok yerleşim biriminin adını Oğuzlar'ın 24 boyundan almasıdır. Örneğin Çubuk'ta Kınık, Kargın, Çavundur, Elmadağ eteğinde Bayındır, Kırbız, Kusunlar, Ayaş'ta Kayı, Gökler, Hüseyin Gazi Dağı eteğinde Peçenek, Yazır, Dodurga, Kayaş, Bala'da Avsar, Gölbaşı'nda Eymür ve Bökdüz köyleri gibi... (Özaslan 2002).

Seymenlik geleneğinin kökleri Oğuz Türklerine kadar uzanmakla birlikte günümüzdeki görünümünün temelleri 14. yüzyılda Ankara'da devlet kuran Ahi teşkilatına dayanmaktadır. Anadolu birliğinin henüz oluşmadığı bu dönemde, Seymenler, Ankara ve çevresinde hüküm süren Ahi teşkilâtının askeri kanadını oluşturmuşlardır. İlerleyen süreçte ise bu yapı, giderek sivilleşerek gönüllü ve temsili bir kurum haline gelmiştir. "Şapolyo (1971: 68)'ya göre, tarihsel süreçte Seymenler, "kızılca gün" ola-

13 Bu bölümde Seğmen/Seymen Geleneği hakkındaki bilgilerin çoğunluğu, Özaslan 2002'den alınmıştır. Bilgileri içeren, "Ankara Kulübü Derneği ve Seymenlik Geleneği" başlıklı yazı Bilge Dergisi'nin 35. (Kış 2002) Sayısında yayımlanmıştır. Ayrıca bk. http://www.ankarakulubu.org.tr/blog-ankara-kulubu.aspx?blgID=187&altMID=273.

rak adlandırılan milli felâket günlerinde, bir beyliğin ya da devletin yıkılışında; yeni devleti kurmak veya yeni lideri seçmek için Seymen Alayları düzenlenmiştir. Selçuk Devleti'nin Cend'de kuruluşu, Osmanlı Devleti'nin Söğüt'te kuruluşu bu geleneğe çok benzetilmektedir" (Şapolyo 2002; Özaslan 2002, Satır 2015).

Seymen Alayı farklı isimler altında Ankara Ahileri döneminde de varlığını sürdürmüştür. Ögel (2000) gibi tarihçilerin Ahi Teşkilatı'ndaki, "Esnaf mehteri ve çift zurnacılar" olarak tanımladığı "Yiğit Alayı" ya da "Ahi Alayları", günümüze kadar yaşayan ve Ankara Kulübü bünyesinde halen devam eden Seymen Alayı'nın tamamen aynısıdır. (Ögel, 2000; Özaslan 2002). Ahilerin, devlet otoritesinin zayıf olduğu 14. yüzyıl ortalarında Ankara'da bağımsız bir devlet kurduğu dönemlerde Seymen Alayları; "Ahi Alayı" veya "Yiğit Alayı" olarak öne çıkarken; Ahilerin siyasi ve askeri işlevinin gerilediği ve bir esnaf loncası konumuna dönüştüğü dönemlerde ise "Esnaf Alayı" veya "Esnaf Mehteri" olarak bu gelenek sürdürülmüştür (Özarslan 2002). Bu süreç, Orta Asya bozkırlarından Anadolu'ya her şeyden önce güçlü bir yiğitlik geleneğinin taşındığını bu geleneğin Ankara kültüründe seymenlik geleneği ile temsil edildiğini ve bu geleneğin halk tarafından yüzyıllar boyu diri tutulduğunu göstermektedir.

Seymenlik geleneği Ankara halk müziğinin belirleyici bir faktörüdür. Kentteki ana akım halk müziği geleneği seymenlik geleneği bağlamında şekillenmiştir. Seymenler, kurdukları "alay" ve "musiki meclisleri" ile geleneğin devamlılığını ve aktarımını sağlarlarken, bu ortamlarda icra ettikleri "zeybek", "divan", "düz oyun" ve "oturak havaları" ile yörenin müzikal kimliğini oluşturmuşlardır. Bundan dolayı, Seymenlik geleneği anlaşılmadann Ankara'nın halk müziği kültürünü anlayıp değerlendirmek mümkün değildir (Satır 2015: 2-3).

Seymenlik geleneğinin köklü tarihinde son büyük Seymen Alayı'nın düzenlenişi Mustafa Kemal Paşa'nın Ankara'ya geliş tarihi olan 27 Aralık 1919 günü gerçekleşmiştir. Anadolu işgal altındayken Atatürk'ün Ankara'ya gelmesi ve görkemli karşılanışı, tıpkı Oğuz geleneğindeki gibidir: bu özel günde Seymen Alayı kurulmuştur (Özaslan 2002).

Yüzlerce yıldan beri var olan bir kültürel gelenek olan Seymenlik geleneği, Ankaralıların kültürel kimliğinin sanatsal bir ifadesi olan musiki ve oyunların günümüze taşınmasında önemli işlevlere sahiptir. Musiki ve dans/oyun yanı sıra; giyim kuşamdan davranış biçimlerine kadar yiğitliğin esas olduğu bu kültürel gelenek, Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra Ulu Önder'in direktifleriyle kurulan Ankara Kulübü Derneği çatısı altında büyük bir titizlikle yaşatılmakta ve gelecek kuşaklara aktarılmaktadır. [14]

3- Ankara Müzik Kültüründe İcra Gelenekleri: İcra Ortamları, Türküler, Oyunlar ve Çalgılar

Ankara yöresinde kültürel geleneklerine bağlı olarak müzikal icra ortamları ve icra gelenekleri çok çeşitli bir görünüm sergilemektedir. Seymen alayları yerel müzik icra ortamlarının başında gelir. Seymen kültürü ve Seymenlik geleneği Ankara halk müziğini ve oyunlarını şekillendiren ana etkenlerden birisidir. Ankara yöresi halk müziği icra ortamları ve Ankara halk danslarının icrası bütünüyle seymenlik kurumunun etkisiyle şekillenmiştir. Seymenler, Seymen Alayı ve Ankara'ya özgü musiki meclisleri ile geleneğin sürekliliğini ve aktarımını sağlamışlardır ve bu süreç devam etmektedir.. Seymenler, seymen alayında ve musiki meclislerinde icra ettikleri "zeybek", "divan", "düz oyun" ve "oturak havaları ile yörenin müzikal karakterini kazandırmışlardır.

14 Seymenlik geleneğiyle ilgili bilgilerin büyük bir kısmı Özaslan (2002) den alınmıştır.

Ankara aynı zamanda müzik ve dans kültürü açısından bir zeybek bölgesidir. Burada zeybeğe "ziybek" veya "zibek"; adı verilir (Yönetken 1966: 14). Bu gelenek, müziğiyle, dansıyla ve kıyafetiyle bu kültürü yaşayan ve yaşatanlara ise, Seymen denilmektedir. Batı Anadolu kültürünün karakteristik özelliği olan Zeybek, Ankara ve çevresinde Seymen olarak karşımıza çıkar. Bu yapı, tıpkı Batı Anadolu zeybeklik geleneği gibi, belirli bir örgütlenme biçimine sahiptir. Seymenlik, yaşayan ve gelecek kuşakların görgü, bilgi, beceri ve yiğitlik kavramları açısından eğitimi işlevini yerine getirmektedir. Bu yönüyle kurumsal bir yapı kazanmış olan seymenlik geleneğinin günümüzdeki sürekliliği ve varoluşu özellikle müzik, dans, giyim kuşam ve günlük yaşam içinde veya çeşitli törensel ortamlardaki belirli davranış kalıplarıyla ve sosyal tutumlar yoluyla temsil edilmektedir. Müzik ve dans, giyim ve kuşam yanı sıra, kültürel kimlik ve buna bağlı olarak bireysel bir kişilik kazandırmaya yönelik belirli bir eğitimden geçen gençlerin davranış biçimleri de seymenlik geleneğini günümüzde temsil eden ve süreklilik sağlayan ana unsurlardandır.

Zeybeklik ve Seymenlik geleneklerinin yapısal ve kurumsal benzerliklerine karşın, Ankara seymenlerinin oyun havaları, Batı Anadolu zeybeklerinden ezgisel açıdan farklıdır. Batı Anadolu'da, özellikle Aydın ve Muğla illerinin ağır zeybekleri Ankara'da daha ritmik bir ezgisel yapı kazanmışlardır. Ankara müzik kültürü araştırmaları (Gazimihal 1991, Satır 2015), zeybeklerin daha çok Ankara merkezinde icra edildiğini, çevreye doğru gidildikçe, zeybekler yerine düz oyunların, bozlakların daha yaygın olduğunu ortaya koymuştur.

Merkezin zeybek kadar önemli bir diğer müzik tarzı da "düz oyun" havalarıdır. Ankara'da, belirli oyun kuralları ekseninde, oyun havası niteliği taşıyan sözlü eserlere "düz oyun" veya "düz oyun havası" denir. Başka bir açıdan, düz oyunları, geleneksel oyun havaları içinde bir alt tür olarak tanımlamak mümkündür (Satır 2015: 8). Düz oyunlar, bağlama eşliğinde yalnızca müzisyenler tarafından söylenen, kaşık kullanılmadan parmak, vücut ve ayak hareketleriyle oynanan oyunlardır. Sabahi, Yandım Şeker, Mor Koyun gibi oyunlar bu gruba girer. Düz oyun ezgileri en yaygın ezgilerden olup, hem merkeze, hem de çevre yerleşimlerde yaygındır. (Gazimihal 1991: 172, Satır 2015: 8). Gazimihal, "Türk Halk Oyunları Kataloğu, I" (1991) adlı eserinde Ankara düz oyunları hakkında şu bilgileri verir:

Ankara bölgesi oyunlarındandır, köylerde vardır. İki veya birkaç kişi kendi mihverleri etrafında yahut birbirlerinin peşinde olarak döne döne daire çizerler yahut da karşılıklı oynarlar. Havasının kuvvetli çalınan yerlerinde ayaklar ileri, sağa ve sola hafif hareket ettiği sırada her iki elin baş ve orta parmaklarını şıklatırlar. Havanın hafif çalınan yerlerinde bu tartımlı şıklatmalar susar. Sağ kol kalkık, sol kol kalçaya dayanık veya arkaya alınmış yahut da her iki kol inik durur. Sol ayak basık ve sağ ayağın topuğu kalkık olduğu halde, sol ayak tartımlı ökçe vuruşları yapar. Dinlenmek üzere, sağ ayağın hareketini sol ve solunkini sağ ayak değişir. İlk vaziyete geçilerek tekrarlanır ve oyun havanın kuvvetli çalınışıyla sona erer. Bölgede köylü erkeklerin çoğu düz o yunu bilmektedirler (Gazimihal, 1991: 172).

Son yılarda yapılan Ankara halk müziği araştırmasına göre, (Satır 2015:9), Ankara'nın düz oyun havaları, aynen zeybek de olduğu gibi, vokal-çalgısal ve çalgısal olmak üzere iki grupta ele alınır. "Bu havaların en önemli özelliği ise, halk müziğinin temel bir özelliği olarak sürekli tekrar ve yoğun sekvens[15] içeren diğer oyun havalarından ayrılmasıdır.

Ses evrenlerinde taşıdıkları makamsal çeşitlilik (kürdi, uşak-hüseyni, hicaz, muhayyer, eviç vb.) başta olmak üzere icra biçimlerinde kullanılan farklı saz düzenlerinin bu türe ait repertuvar örnekle-

15 Sekvens: "Yürüyüş" Bir motifin, bir ezgi parçasının yada bir nota kelimesinin art arta gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanması. Dilimizde sekileme;eskiden sekvens yada sekans da denilirdi. Fransızca sequence, Almanca sequenz, İgilizce sequence (Say 2005:474). Sekvens hakkında geniş bilgi için bk. Yuvacı 2012: 11-12.

rinin, Ankara düz oyun havalarını hemcinslerinden ayıran en belirgin özelliktir. Benzer bir durum sözel yapı için de geçerlidir. Düz oyunların, lirik bir üslûba sahip olması; ağırlıklı olarak sevda, güzelleme, boş vermişlik ve berduşluk gibi konulara odaklanması, ayırt edilebilir bir edebi yöne işaret etmektedir. Ankara'nın müzik folkloruna yansıyan merkez-çevre ilişkisi, düz oyun repertuvarı üzerinden de kendisini göstermektedir. Merkeze özgü "Misket, Hüdayda (Fidayda), Atım Araptır "gibi türküler ile çevredeki yerleşimlere ait "Bâd-ı Sabâ, Çiçek Dağı ve Yıldız" oyun havalarını aynı repertuvar bileşeni içinde görmek mümkündür. Ancak şehrin önemli bir folklorik türü olan "divan" için aynı durum geçerli değildir. Nitekim divanlar, cümbüş ve divan gibi musiki meclislerinde ilk icra edilen eserlere karşılık gelir ve bu yönüyle şehir musikisinin özgün bir ürünüdür. Bu sebeple çevre faktörlerle olan etkileşimi zeybek ve düz oyun kadar güçlü değildir. Ankara'nın çevre ilçe ve yerleşimlerinde var olan müzik kültürü, halk müziği geleneğinin karakteristik yapısını oluşturmada önemli bir tamamlayıcı özellik taşımaktadır. Dolayısıyla Ankara halk müziğindeki çevre ve merkez ilişkisi oldukça karmaşıktır (Satır 2015: 9).

Ankara'da düzenlenen müzikli sohbet toplantıları cümbüş ya da muhabbet (sohbet) adı verilir. Bu toplantılarda yörede eskiden beri kullanılagelen ana çalgılar saz; bağlama eşliğinde genellikle "Misket, Yandım Şeker, Şeker Fındık, Hüdayda, Mor Koyun, Zabahi-Sabahi-Topal Koşma" gibi havalar çalınır, söylenirdi. "Düz Havalar" denilen bu ezgilere eşlik eden oyunlara da "düz oyun" denirdi. Zabahi çiçek dağıdır ayağıyla oyuna başlanırdı. Sonra diğer oyun havalarıyla devam edilirdi. Ankara aynı zamanda bozlak ve zeybek bölgesi olarak da bilinir. Bozlakların özellikle Keskin yöresinden çıkıp oradan Ankara yöresine yayıldığı kabul edilir. Zeybek ezgileri ve oyunları ise oldukça eski ve köklüdür. "Karaşar Zeybeği", "Ankara Zeybeği" yörede en yaygın bilinen zeybek ezgilerindendir. Zeybek ezgilerinin Ankara'da çok eskiden beri bilindiği, hatta 9-10 yaşındaki çocukların dahi zeybek oynadıklarını 60'lı yıllarda yapılan müzik kültürü araştırmalarından öğrenmek mümkündür (Yönetken 1966: 15).

Ankara müzik kültürü araştırmacısı Halil Bedi Yönetken, Ankara müzik kültürünün özelliklerinden bahsederken icra ortamları hakkında da ayrıntılı bilgiler vermiştir. Cümbüş adıyla müzikli toplantılarda saz çalınmakta, kadın oynatılmakta; misket, Ankara koşması, Konyalı gibi türküler icra edilmektedir. Ortamda kadınlar zille oynarken erkeklerin, köçekler hariç, zil takması ayıp karşılanmaktadır. (Yönetken 1966: 11)

Ankara bölgesi aynı zamanda bir halay bölgesidir ki, Anadolu halk dansları içinde yaklaşık % 40'lık bir oranla en yaygın dans tipinin halay olduğu bilinmektedir. Burada halaya "alay" denir. Yönetken, Ankara'nın Çubuk ilçesine bağlı bir köyden derlediği bilgiler ışığında, ağırlama ve hoplamadan oluşan iki bölümlü bir halaydan söz etmektedir. Ağırlama bölümü, davul ve zurna eşliğinde çalgısal formda icra edilirken, hoplama bölümü sözlüdür. Burada halay kalabalık çekilir ve halaya duracak olana "başa dur" denilir. Bu yörede kadın halayları da mevcuttur (Yönetken, 2006: 11). Ankara'nın kuzeyinde kalan ve bu bölgenin eski bir yerleşimi olan Kızılcahamam'ın geleneksel müzik kültürü, Çubuk ilçesiyle kısmen benzerlik gösterir. Düz Oyun, Sinsin ve Halay, buranın önde gelen ezgi ve danslarıdır. Yönetken (2006: 11, bk. Satır 2015: 8-9). Diğerlerinden farklı olarak düğünlerin vazgeçilmezi "sinsin oyunu" törensel bir içeriğe sahip eski bir oyundur.

Kızılcahamam türkülerinin ilginç bir özelliği de şudur: Birçok türkünün müzik cümlesinin sonu uzatılmakta ve bir sustan sonra esere devam edilmektedir. Yine yapılan alan çalışmasında, en yaygın türkünün "Çiçek Dağı" olduğu, eserin giriş bölümünün parmak şaklatmak ve ayak vurulmak suretiyle oynandığı belirtilmektedir (Yönetken, 2006: 11-12; bk Satır 2015). Türkmen kültürünün yaygın olduğu Haymana'da ise, Halay, Bozlak ve Ağıt yörenin vazgeçilmez folklor ögeleridir. Burada da cümbüş geleneği yaygındır. Bilhassa bu etkinlik düğünden bir gün önce yapılır. Kadınlar kız evinde kına eğlencesi düzenlerken, erkekler oğlan evinde cümbüş için toplanır. Burada ekseriyetle "Yandım Şeker" ve "Misket" gibi oyun havaları icra edilir. Dışarıda ise, "Zeybek, Sinsin, Seymen,

Kılıç" ve "Üçayak" gibi yöresel oyunlar oynanır (Yönetken, 2006: 12). Şehrin güneydoğusunda yer alan Şereflikoçhisar, gerek barındırdığı bağlama icra geleneği gerekse bozlak ve halay ezgileriyle yöre folklorunun önemli müzik merkezlerinden biridir. Önde gelen halayların başında "Arzu Kamber"[16] ve "Ben Gidiyorum Çorum"a türkülerine eşlik eden oyunlar gelir. Bu halayların en belirgin özelliği, oynandığı sırada hep bir ağızdan türküsünün seslendirilmesidir. İcra anında davul ve zurna hafiflemekte, vokal bölüm bittiğindeyse kuvvetli çalmaya devam etmektedir. Yönetken bu yöredeki sazların tekne yapılarının oldukça büyük olduğunu gözlemleyerek, günümüzde oldukça sık görülen "abdal tipi" sazların o dönemdeki yaygınlığına işaret etmektedir (Yönetken 2006: 12; Satır 2015).[17]

Ankara'nın güneydoğusunda kalan Bala ve Şereflikoçhisar bir bozlak, düz oyun ve halay yurdudur. Ancak tüm bunların içinde halay bir adım daha öne çıkar. Bölgenin en göze çarpan halay oyunları; Ağır Halay, Arzu ile Kanber, Yanlama-Yelleme, Afşar Halayı, Keçeli Çoban, Yol Ver Geçelim, Çoban, Üç Ayak, Hopbarlem-Yeldirme ve Haranı'dır (2006: 13). Yirmi otuz kadın daire biçiminde halay çekebilmektedir. Ayrıca burada Keskin yöresiyle yakın benzerlik taşıyan düz oyunları görmek mümkündür (Yönetken, 2006: 13, bk Satır 2015).

Ankara'nın batısında kalan Nallıhan'ın müzik kültürü, yörenin Doğu ve Güney bölgelerinden görece farklılık gösterir. Burada halaya "hora tepme" denilmekte; zeybek, düz oyun, kavuşturma gibi oyunlar oynanmaktadır. Aynı zamanda bölge, tef çalan kadınlarıyla ünlüdür. Yönetken (2006: 14)'e göre, tefçi kadınlar, uzun hava seslendirirken aynı anda dört sekizlik ve iki birer dörtlük değerlerle müziği icra etmektedir. Nallıhan'da bağlama ve davul-zurnanın yanında kaval da yaygın olarak kullanılan çalgılar arasındadır (Yönetken, 2006, s. 13). Merkezin batısında kalan Beypazarı ise, Ankara'nın halk müziği kimliğini bütünleyen önemli bir yerleşim bölgesidir. Burayı belirgin kılan nitelikse, Orta Anadolu zeybek geleneğinin kaynağı olmasıdır. Bilhassa Karaşar, oyun ve repertuvar bağlamında kentteki Seymen kültürünü besleyen bir bölgedir. Yönetken (2006: 14)'e göre, Beypazarı ve Karaşar'da zeybek dışında, "Meşeli, Kavuşturma, Karşılama" ve "Koşma" gibi oyunlar oynanmaktadır. Özellikle bu bölgede dokuz zamanlı Kavuşturmalar hızlı oynanmaktadır. Beypazarı'nda bağlamadan sonra gelen en önemli çalgı tipi, üç boğumlu erik kavaldır. Bu yörede kaval eşliğinde türkü söyleme geleneği oldukça yaygındır. Beypazarı'nda "Muhabbet Âlemi" adı altında içkili ve kadınlı müzikli toplantılar mevcuttur ve toplantının içeriği ve özellikleri bakımından merkezdeki cümbüş ile paralellik gösterir. Zeybek kültürünün baskın olduğu Beypazarı'nda kuvvetli bir saz kültürü egemendir. Kahvehane duvarlarında onlarca sazın bulunması da bunun bir göstergesidir (Yönetken 1966: 14-15; Satır 2015: 10-11).

Ankara halk müziğinde saz; bağlama, tambura divan saz yanı sıra, en çok kullanılan çalgılar, Anadolu'nun her yerinde müzikal icralarda olduğu gibi, açık hava müzik icralarında davul-zurnadır. Bunlara ek olarak, kaval zilli maşa, darbuka, tef gibi halk müziği çalgıları bölge müziğinin icrasında önemli bir yer tutar. Ud, keman, klarinet gibi gibi çalgılar ise Yönetken'in de verdiği bilgiler ışığında (Yönetken 1966: 12), Ankara halk müziğinin esas çalgıları olmayıp, bölge kültür tarihine bakıldığında, daha çok Hristiyan müzisyenlerce çalınan ve geleneğe giren çalgılar olduğu anlaşılmaktadır. Gazimihal'in (1939:10-11; Tan ve Turhan 2008: 24) verdiği bilgiye göre, şehir merkezindeki zengin Türklerin düğünlerinde eskiden Ermeni, Rum ve Yahudi çalgıcılar "ince saz" takımı denilen keman, ud ve kanundan oluşan çalgı takımı ile perde arkasında oyun havaları çalarlardı. Ud, keman, klarinet, darbuka gibi çalgıların "ince saz takımı" adıyla özelikle çingene müzisyenler tarafından Ankara bölgesi ve tüm Anadolu genelinde düğünlerde kullanıldıkları da bilinmektedir.

Ankara halk müziğinin geleneksel icra ortamları olan ve "edep ve terbiye dairesinde usullü, disiplinli bir muhabbet" (Yönetken, 1966: 2) olarak tanımlanan cümbüş veya muhabbet adı verilen müzikli sohbet toplantılarının kendine özgü kuralları vardır. Bu toplantılarda, büyüklere saygı büyük bir

16 Arzu Kamber Halayı, Arzu ile Kamber hikâyesinden günümüze ulaşan bir türküdür.

17 Ankara müzik folkloru hakkında ayrıntılı bilgi için bk Yönetken 1966; Satır 2015.

önem taşır ve insan ilişkileri belirli bir hiyerarşik düzen içinde sürdürülür. (Yönetken, 2006: 2; Satır 2015). Yönetken'in 1960'lı yıllarda verdiği bilgiye göre, öncelikle bu toplantılara herkes kabul edilmezdi, oturma düzeni ve baştan sona kadar belirlenmiş bir program akışı vardı. Örneğin, başköşeye en yaşlı efe oturur, diğerleri yaş ve sosyal statülerine göre otururlardı. Geniş cümbüş odasında sedir ve yer minderleri bulunur, sedire büyükler bağdaş kurarak veya dizlerini bükerek otururlardı, ayakları sedirden aşağı sarkıtmak, ayak ayak üstüne atmak ayıp karşılanırdı. Yer minderlerine orta yaşlılar otururdu, gençlerin mutlaka diz çökerek oturmaları uygundur. Büyükler izin vermedikçe, gençler dizlerini kaldırmaz ya da bağdaş kurmazlardı; aksi takdirde göreneksiz, terbiyesiz olarak nitelenirlerdi. Cümbüşe mutlaka yeni elbiselerle gelinir, içeriye her giren sağ elini göğsüne götürerek odadakilere selam verir, ellerini bağlayarak beklerdi; büyükler gelene yer gösterirdi. Cümbüşe katılanlar belirlenen davranış kurallarına mutlaka uymaları gerekir; uymayanlar sonraki müzikli sohbetlere kesinlikle kabul edilmezlerdi (Yönetken 1966: 11-13)[18]

4- Ankara Türküleri ve Türkü Öykülerinden Örnekler

Ankara türküleri, Anadolu türkü geleneğinde olduğu gibi, genellikle belirli yaşanmışlıklar üzerine kuruludur ve bütün türküler gibi kaynağını çoğu zaman gerçek yaşam öykülerinden almaktadır. Bununla birlikte, bu öykülerin bir kısmı bilinmekle beraber, bir kısmı tespit edilmemiş olup günümüze kadar ulaşmamıştır. Aşağıda öyküsü bilinmeyen bir türkü ile ve öyküsü tespit edilmiş altı türkü metni ile türkü öyküleri Ankara türkülerine örnek olarak verilmiştir. Türkülerin seçiminde kırık hava, zeybek, bozlak örnekleri dikkate alınmıştır.

4.1- Atım Araptır Benim (Kırık Hava)

Atım araptır benim aman aman
Aman yüküm şaraptır benim aman
Haydi yüküm şaraptır benim aman
Bu yıl böyle giderse aman aman
Aman halim haraptır benim vay vay

Emişimde gümüşüm bir hoşum aman
Çokcada içtim serhoşum aman

Atım kara ben kara aman aman
Haydi bin gidelim Bolkara (ılgara) aman
Şu dünyada görmedim aman aman
Haydi benim gibi bahtı kara aman

Emişimde gümüşüm bir hoşum aman
Çokca da içtim serhoşum aman

Ata binmiş gidiyor aman aman
Haydi ata neler ediyor aman
Şu benim nazlı yarim aman
Haydi beni dertli ediyor aman

Emişimde gümüşüm bir hoşum aman
Çokca da içtim serhoşum aman
(Tan ve Turhan 2008: 48-49).

4.2- Güvercin Uçuverdi

Güvercin uçuverdi
Kanadın açıverdi
El oğlu değil mi
Sevdi de kaçıverdi

A benim hacı yarim
Başımın tacı yarim
Eller bana acımaz
Sen bari acı yarim

Güvercinim uyur mu
Çağırsam uyanır mı
Sen orada ben burada
Buna can dayanır mı

Densiz susuz olur mu
Dibi kumsuz olur mu
Ben mühtüye danıştım
Yiğit yarsız olur mu

18 Cümbüş toplantısına ait kurallar, davranışlar ve program akışı hakkında ayrıntılı bilgi için bk Yönetken 1966: 11-14.

19 Türkünün kaynak kişisi Mucip Arcuman, Derleyen ve notaya alan Nurettin Çamlıdağ. Türkünün çok benzer bir çeşitlemesi için bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=1715.

Türkü, Orta Anadolu ezgilerinin tipik özelliği olarak 4/4 basit usüllü, bozuk düzende (la-re-sol) sol karar olarak çalınan bir türküdür. Bu çalma düzenine Ankaralı Seğmenlerce "Atım Arap Ayağı" adı da verilir.

Türkünün Öyküsü: Ankara'da meşhur bir elma türü olan "misket" bu türküye ismini vermiştir. Evlerinin önündeki misket ağacına çıkıp yollarını gözlediği için sevdiği Osman Efe tarafından "Misket" adı konan Huriye'nin hikâyesini anlatan türküdür. İki genç hep elma ağacının altında buluşurlar ve evlilik hayalleri kurarlar. Ankara'nın gözde efelerinden olan yakışıklı Osman Efe ile Huriye birbirini seven iki gençtir. Günlerden bir gün, yiğitliğiyle meşhur, varlıklı, tuttuğunu kopartan sözü geçen bir ağadır ve Misket'in neredeyse babası yaşındaki Kır Ağa Huriye'yi çeşme başında görür, "Güzel kız kimlerdensin, adı nedir," diye sorar. Misket cevap verir ama Kır Ağa'nın bakışlarını hayra yormaz. Korktuğu başına gelir; kısa zaman sonra Kır Ağa, Misket'i istemeye gelecektir. Misket elma ağacının altında Osman Efe ile buluşur ve olup bitenleri anlatır. Osman Efe ile Kır Ağa meseleyi çözmek için köyün kahvesine gider, Kır Ağa orada olmadığı için ona haber gönderir: Varın Kır Ağaya söyleyin, kendisini sever sayarım, kamil kişidir, büyüğümüzdür; sevenlerin arasına girmesin. Misket ile evlenmeye kavlimiz var, der. Ancak, haber götüren aracılar, bire bin katarak olanları anlatırlar. Kır Ağa'yı kışkırtırlar. O kim oluyor da senin sevdiğin kıza talip oluyor, derler. Demek dünkü çocuk bize karşı koyuyor öyle mi? Ona söyleyin kendisine güveniyorsa karşıma çıksın (dövüşelim) diyerek Osman Efe'ye haber gönderir. İki erkek, kendi usullerince sorunu çözmek için karşı karşıya gelirler. Kazanan Misket'i alacaktır. Kıran kırana bir kavga gerçekleşir. Ancak kavga sırasında Osman Efe'nin yiğitliğini gören Kır Ağa bir an durur bıçağını yere atar ve der ki; benimle böylesine boy ölçüşen bir yiğide kıyamam, Misket senin olsun der. Osman Efe de bıçağını yere atarak Kır Ağa'nın elini öper, çevredekiler de sevinerek her iki yiğidi kucaklarlar. Kalabalık Misket'in evine doğru güzel haberi vermek için ilerler. Evine doğru gelenleri elma ağacının üzerinden seçmeye çalışan Misket, o kalabalık arasında Kır Ağa'yı görüp de Osman Efe'yi göremeyince başı döner ve baş üstü ağaçtan düşer. Oracıkta can verir. İki sevdalı birbirine kavuşamaz. Son nefesini veren genç kızın ardından Osman Efe bir feryatlar koparır. Misket ile Osman'ın hazin hikâyesi o günden bugüne bir türkü olup dilimizde dolaşarak bugüne gelir. Türkü, Muzaffer Sarıözen tarafından Mehmet Hulisi Koçer'den derlemiştir.[20]

4.3- Höyüklü'nün Etrafı Köşk Olsun

Höyüklü'nün etrafı köşk olsun aman
Beni vuran efelere de aşk olsun
Aynalı martin mezarıma daş olsun aman

Ben vuruldum aman gidiyorum ahrete vay
Selam da söylem Yağcıoğlu'nun Ahmet'e vay

Varıp bakın değirmenim döner mi aman
Değirmene binbaşım da iner mi
Binbaşım da kıratına biner mi aman

Ben vuruldum aman gidiyorum ahrete vay
Selam da söylen Yağcıoğlu'nun Ahmet'e vay

İbram Çavuş Höyüklü'den iniyor aman
Elam gözlü kıratına biniyor vay
Öcüoğlu da tütünleri veriyor aman

Ben vuruldum aman gidiyorum ahrete vay
Selam da söylen Yağcıoğlu'nun Ahmet'e vay

Bu türkü, zeybek havasıdır. Yağcıoğlu Fehmi Efe'nin babası, Yağcıoğlu Ahmet Ağa'ya adanmıştır. Rıfat balaban tarafından derlenmiş, Yağcıoğlu Fehmi Efe tarafından söylenmiştir.[21]

Türkünün öyküsü

Devir, Cumhuriyet öncesidir. Dağların kaçak dolu olduğu günlerdir. Kimi yol soyuyor, kimi tütün kaçırıyor. Öcüoğlu adına layık, öcü gibi, canı koltuğunda kaçakçılık yapan biridir. Tütün kaçakçılığı yapan Öcüoğlu'nun sağı solu pek belli olmaz. Ankara'nın ünlü kaçakçıları, Yağcıoğlu Ahmet Efe, Öcüoğlu Efe, İbram Çavuş, çevre illerden tütünü toplayıp Ankara'ya getiriyorlar. Getiriyorlar ya,

20 Türkü ve hikâyesi için birçok kaynak yanısıra görsel kayıtlar da mevcuttur. Öykü "Ankara Türküleri Misket Türküsü Ve Hikâyesi" başlıklı video kayıttan alınmıştır. Görsel kayıtta öyküyü anlatan Bahattin Turan, Türküyü okuyan Yücel Paşmakçı'dır. Bk. "Ankara Türküleri Misket Türküsü ve Hikayesi Sevdamız Avazımız Sevdamız Avazımız" https://www.youtube.com/watch?v=5QNhgATiYzk Türkü metni, notası ve öyküsü için ayrıca bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=758.

21 http://www.turkuler.com/sozler/turku_hoyuklunun_edirafi_kosk_olsun.html

kolay olmuyor bu iş. Dağlardaki kaçak kadar da zaptiye geziyor yollarda. Zaptiyelerin çoğu da eski "ayıngacı"; kaçakçıdır. Bunlar arkadaşı arkadaşa kırdırıyorlar. Öcüoğlu da İbram Çavuş'un iyi arkadaşıdır, birlikte çok iş yapmışlıkları vardır. Yükler dolusu tütünü Ankara'ya aktarmışlar. Yağcıoğlu Efe de iyi ayıngacıdır; kaçakçıdır.

Kaçakçılık sürecinde kimsenin kimseye zararı yok. Herkesin yolu ayrı. Gün oluyor birlikte iş yapmaları gerekiyor. Yolu pay ediyorlar o zaman. Şuradan şuraya kadar Öcüoğlu getiriyor tütünü. Oradan öteye İbram Efe, sonra da Yağcıoğlu alıyor. Böylece tütün, Ankara'ya ulaşıyor.

Zaptiye bu ekiple başedemiyor. Öcüoğlu doğma büyüme Ankaralı. Yağcıoğlu da öyle. Karış karış biliyorlar yolları. Çevre halkı da yardım ediyor bunlara. Kaçağı da zaptiyeye inat yapmıyorlar. Geçim meselesi. İyi para var bu işte. Herkes geçim için nasıl bir yol tutturmuşsa, bunların da yolu bu. Ayıngacılık, tütün kaçakçılığı.

Zaptiye işin içinden çıkamıyor. Sonunda kaleyi içten fethetmeye karar veriyor. El altından haber salıyor Yağcıoğlu'na: "Ne kazanıyor bu ayıngacılıktan? Kaç para geçiyor eline? Ne kazanıyorsa biz verelim ona. Vazgeçsin bu işten. Gelsin bizimle birleşsin. Birlikte çalışalım. Kendisine daha çok verelim. Yeter ki bize yardım etsin. Bizimle çalışsın". Yağcıoğlu Efe bu teklifi önce reddediyor. "Biz bu işin içinde piştik. Geçimimiz böyle yazılmış. Başka iş zor gelir bize." diye cevaplıyor.

Zaptiye derseniz günümüzde de uygulanan adam çalma, parayla satın alma taktiğini iyi biliyor. Yağcıoğlu, haberi getireni tersliyor. Geri gönderiyor. Ama zaptiye kararlıdır. Çünkü, başka çıkar yolu yok. İstanbul'dan tel üstüne tel geliyor: "Ne biçim zaptiye teşkilatınız var. Dünyanın tütünü Ankara'ya akıyor, sizin bir şeyden haberiniz yok. Yerinizden olmak istemiyorsanız tez elden halledin bu işi. "Sözün özü zaptiyenin başı dertte; zaptiye başı koltuk korkusunda: "Nefes alışlarını bile dinleyeceksiniz. Adım adım izleyeceksiniz. Ya leşlerini, ya sizin leşinizi." diyor. Hal böyleyken, ayıngacılar işi daha da azıtıyor. Silahlı çatışmaya giriyorlar zaptiyeyle. Zaptiyenin şerefi sıfır! İlla ki Yağcıoğlu Efe. Can damarı o. Bir gelip birleşse zaptiyeyle gerisi kolay.

Yağcıoğlu derseniz, yorulmuş zaten. Kaçmaktan da usanmış. Bakıyor zaptiye zorluyor; dayanamıyor. Üstüne bir üniforma giydiriyorlar. Oluyor zaptiye. İbram Çavuş da sağ kolu. Ayıngacılık bitiyor, zaptiyelik başlıyor. İyi! Hoş! Ama Öcüoğlu yanaşmıyor bu teklife. "Ben sıkıya gelemem. Yerim dağlar benim. Geçimim bu yolda. Varın gidin, işiniz rastgelsin." diyor. Böylece, yolları ayrılıyor Öcüoğlu'yla, İbram Çavuş'un, Yağcıoğlu Efe'nin. Birisi bir yanda; ötekiler öte yanda. Öcüoğlu ayıngacı yine. Çevre illerden topluyor tütünü, Ankara'ya taşıyor. Gün oluyor işi iyi gidiyor; gün oluyor zaptiye kesiyor yolunu! Vuruşa vuruşa gelebiliyor Ankara'ya.

Ankara'nın da dumanlı vaktidir. Ortalık karışıktır. Kemal Paşa Samsun'a çıktı çıkacak. İyi günler yaklaşıyor. Millet umutlu. Yer yer çete harbi oluyor. Kaçakçı çeteciye karışmış. Zaptiye ikisinin de peşinde. Yağcıoğlu da zaptiye. Eski ayıngacı. Öcüoğlu'nun eski arkadaşı. Durmadan haber salıyor Öcüoğlu'na: "Gelsin teslim olsun. Vazgeçsin bu işten. Kaçakçılığın sonu yok. Birgün bir yağlı kurşuna kurban gider. Yazıktır gençliğine. Acısın. Ben kıyamıyorum. Ne de olsa eski arkadaşımdır. Elim tetiği çekemiyor. Yoksa yatarım yoluna. Gecenin karanlığında bir kurşun bitirir işini." Yağcıoğlu böyle diyor.

İbram Çavuş da yaveri Yağcıoğlu'nun. Dediklerinde birler. Şu var ki, İbram Çavuş: "Çağırtıp konuşalım. Açık açık anlatalım durumu. Bıraktıralım bu işi. Yoksa sonu iyi olmayacak diyelim. Uyaralım Öcüoğlu'nu." diyor.

Haber salıyorlar: "Vakit geçirmeden gelip görsün bizi," diyorlar. Bir de sofra donatıp gün veriyorlar. Ne de olsa eski arkadaşları. Sazı sözü de eksik olmasın diye birkaç da saz çalan çağırıyorlar. Günü gelince Öcüoğlu yanında arkadaşlarıyla görünüyor. Sarmaş-dolaş oluyorlar. Hal hatır soruluyor. Ardından "Nasıl gidiyor işler? Ege'den tütünü çıkarırken bir zorluk görüyor musunuz?" diyor Yağcıoğlu. Öcüoğlu, "İşler zorlandı. Bir yandan işgalciler, bir yandan zaptiye. Elimiz kolumuz bağlanıyor. Geçen hafta malın yarısını yollarda bıraktık. Gayri zorlandı bu işler. Dağlarda güvenecek adamımız

da kalmadı. Kimseden destek göremiyoruz. Herkes kendi başının çaresine bakıyor." deyince; Yağcıoğlu umutlanıyor. İbram Çavuş da içten içten gülüyor. İkisi birden: "Gel vazgeç bu işlerden. Sonu yok. Bak bizim kafamız rahat. Neydi eskiden! Tütün Emirdağı geçti mi acaba? Haymana'ya ulaştı mı diye dövünürdük. Bitti gayri. Rahatımız yerinde. Keyfimizce oturup, keyfimizce kalkıyoruz. Bir üzüntümüz var ki, eski arkadaşlar! Elimiz tetiğe varmıyor. Gönlümüz razı değil. Eee bir yanda da görev sorumluluğu. İkisi birden yürümüyor ki. Düşündük taşındık çağıralım Öcüoğlunu dedik. Anlatırız durumu. Sözümüzü dinler de vazgeçer." Öcüoğlu almış sözü: "Çağrınızın sebebi anlaşıldı. Ben de sanmıştım ki, şöyle kafa kafaya bir akşam yemeği yiyeceğiz. Eski günleri dillendireceğiz. Desenize siz görev yapıyorsunuz. Öcüoğlu'nu razı ettik, diye pay kapacaksınız. Yazıklar olsun! Ben yokum bu işte. Ne masanızda oturur, ne de bir yudum içkinizi alırım. Yollarımız ayrı. Yoluma çıkarsanız vuruşurum. Eski arkadaş demem. Ben yolunuza çıkarsam, siz vurun." deyip, çekmiş kapıyı.

İbram Çavuş üzgün, Yağcıoğlu ezik: "Anlamıyor. Anlatması zor. Biz eski ayıngacı efeler değiliz. Arkadaşlığın da bir haddi hududu var. Boşa mı veriliyor bize bu para? Arkadaşsa arkadaşlığını bilsin." Yağcıoğlu bunları diyor ya, bir yandan da üzülüyor. İçi ezik. "Allah kahretsin böyle mesleği. Arkadaşı arkadaşa; dostu dosta düşman ediyor. Keşke girmeseydim bu işe." diyor içten içten.

Derken günler geçiyor. Kulaktan kulağa Öcüoğlu'nun mal geçireceği duyuluyor. Yağcıoğlu fırsat kolluyor zaten. Gece yol kesip, pusuya yatıyor. Tam Öcüoğlu yaklaşınca, ayağa fırlayıp "Hey gidi Öcüoğlu hey! Zaptiyenin kolu uzundur. Kaçması zordur zaptiyeden. Sana söyledik bunu. Şimdi elimize düştün. Eski arkadaşsın. Kurşunlamak olmaz. Var git yoluna. Var git ya; bu son olsun. Bir daha ayıngacılığa çıkma." diyor. Öcüoğlu ne desin, sürüp gidiyor atını. Sürüp gidiyor ya, içine korku da düşmüyor değil. Eski dostlardan korkuyor. "Ya bunların elinden giderim; ya da birini ben götürürüm," diyor. İbram Çavuş sevinçli. "Dersini aldı Öcüoğlu. Gayri vazgeçer bu işten. Can tatlı. İnsanın canı, tüfeğin namlusunda olmamalı. Tetik düşerse kötü, Gayri Öcüoğlu yapmaz bu işi. Tez zamanda bırakır." diyor. Öcüoğlu derseniz, kinlenmiş. Daha kızgın. "Vay be! Şu dünyanın işine bak. Eski dostlar düşman oldu. Nerdeyse canımıza kıyacaklar. Ama alacakları olsun. Bir daha yoluma çıkarlarsa ben onlara gösteririm." diyor.

Aradan çok geçmeden, Yağcıoğlu bir ihbar alıyor. "Ege'den külliyatlı tütün geliyor. Ayıngacıların başı da Öcüoğlu." diye. Yağcıoğlu tez elden pusu hazırlıyor. İbram Çavuş'u alıp, kendisi de Höyüklü'yü tutuyor. Höyüklü dar geçit. Ayıngacının can damarı. Ankara'ya ulaşması için, Höyüklü'yü geçmesi gerek kaçakçının. Gecenin bir yarısında pusuyu atıyorlar. Sabaha doğru da ilk ayıngacı grubu görünüyor. Yağcıoğlu yolun sağını; İbram Çavuş solunu tutuyor. Ayak seslerini dinliyorlar. Ayıngacıları tam aralarına alınca fırlıyor İbram Çavuş. "Kıpırdamayın. Ellerinizi kaldırın. Dizilin yola." diye komut veriyor. Gerilerden bir ses geliyor: "Sen kazandın İbram Çavuş. Teslim al gayri. Dostluk, düşmanlık oldu, gayri. Kendi ellerinle silahımı teslim al da bitsin bu iş." diyor Öcüoğlu. İbram Çavuş seviniyor. Bir koşu sesin geldiği yana gidiyor. Öcüoğlu dimdik ayakta. Bir elini belindeki kasaturaya atmış. Öteki eli havada.

İbram Çavuş kasaturayı almak için elini uzatırken Öcüoğlu birden silahını çekiyor. Ateşliyor. İbram Çavuş cansız yere yığılıyor. Yağcıoğlu silahına sarılıyor, ateşliyor; Öcüoğlu'nun sol kulağını sıyırıyor kurşun. Acıyla yere atıyor kendini Öcüoğlu. Varıp üstüne çullanıyorlar. Kıskıvrak yakalayıp, ellerini bağlıyorlar. İbram Çavuş kanlar içinde. Öcüoğlu bir yandan acı çekiyor, öte yandan İbram Çavuş'a üzülüyor. İbram Çavuş'un aynalı martini başucuna yığılmış, mezar taşı gibi.

Haber Ankara'ya ulaşınca, yer yerinden oynuyor. Kimi nalına vuruyor, kimi mıhına. "Yiğit adam Öcüoğlu. Silahını teslim etmedi. Vuruşarak ele geçti." diyen oluyor. Kimi de vurulan İbram Çavuş'a acıyor, "Yazık oldu, eski arkadaşlardı, keşke hiç bu işe girmeseydi İbram Çavuş" diyorlar. [22] Sonunda olay; bir türküyle dile getiriliyor ve günümüze dek ulaşıyor.

22 Türkü, La karar, 7/8, 9/8 değişken karma usullü, bağlama düzeninde (la-re-mi) çalınan kerem ayağında sözlü bir Zeybek havasıdır. Bu Zeybek Yağcıoğlu Fehmi Efe'nin babası, Yağcıoğlu Ahmet Ağa'ya adanmıştır. Rıfat Balaban tarafından derlenmiştir. Rept. No: 1160. Yaşar Özürküt, Öyküleriyle Türküler 2. Bkz. https://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=1253 .

4.4- Karaşar Zeybeği

Zeybek misin zeybek donu giyecek efem
Katil misin tatlı canı kıyacak
Cahil misin el sözüne uyacak efem

Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz bir ahbap uğruna ölenlerdeniz

Döküldü mü maşrapamın kalayı efem
Bozuldu mu zeybeklerin alayı
Düşmanları öldürmenin kolayı efem

Yattım uykulardan uyanamadım
Yağlı kamalara dayanamadım

Türkünün Öyküsü

Zeybek, adını Ankara'nın Beypazarı ilçesine bağlı Karaşar bucağından almıştır. Tütün kaçakçılığının yapıldığı yıllarda bu kaçakçılık işini yörede tanınmış ağalar yaparlardı. Karaşar'da kaçakçılık ile ilgilenen ve halk tarafından sevilip sayılan beş kardeşin bir baskın sonucunda öldürülmesi Karaşar halkını yasa boğmuş, 1885 yılında silahlı çatışmada öldürülen bu beş kardeşe söylenen türküden hareketli, canlı, kıvrak bir zeybek ezgisi ve oyunu doğmuştur. Ezgisindeki akıcılık ve oyundaki ayak figürleri ile gösterişli bir oyundur.[23]

Türkünün kısa öyküsünü Ankara Kulübü Derneği üyesi ve Ankara halk müziği geleneğinin araştırılmasında ve sürekliliğinde önemli katkıları olan Haluk Balaban şöyle anlatıyor: IV. Murad'ın ayıngayı bugünkü adıyla tütünü yasaklamasından sonra kıymetli bir meta haline gelen tütünün ticareti önem kazanır. Karaşar Zeybeği türküsü, Ankara seymenlerinin tütün ticareti yaptığı ve zaman zaman dağlarda ayınga (tütün) kaçakçılığı yaptığı bir dönemde, bir seymen grubunun o zamanın şartlarında mecbur kaldıkları için ayınga kaçakçılığı yaptığını anlatıyor. Karaşar yaylalarında padişahın zaptiyeleriyle beraber çarpışmaları sırasında onlara kurşun atmamak için kendi vatan sevgilerini, ama mecbur kaldıkları için tütün kaçakçılığı yaptıklarını anlatan çok önemli bir türkümüzdür.[24]

4.5- Hüdayda

Aman bulguru kaynadırlar
Serine yayladırlar
Bizde adet böyledir
Güzeli ağladırlar
Aman çirkini söyledirler

Fidayda (hüdayda) da Ankaralım fidayda
Beşyüz altın yedirdim bir ayda
Gitti de gelmedi ne fayda
Başını da yesin bu sevda

Aman dama çıkma baş açık
Arpalar kara kılçık
Aman arpalar kara kılçık
Eğer gönlün var ise
Aman gey galucu yola çık

Fidayda (hüdayda) da Ankaralım fidayda
Beşyüz altın yedirdim bir ayda
Gitti de gelmedi ne fayda
Başını da yesin bu sevda[25]

Türkünün Öyküsü

Hüdayda, adını, Ankaralı güzel bir kızın adından alan bir türküdür. Ankara'nın en güzel kızının ismi Hüdayda. Dünyalar güzeli bir kız ki, cemali aya benzetiliyor, kaşı gözü bembeyaz teniyle tarif edilemeyecek kadar güzel bir kız. Ankara'nın bir Garip Alisi Gökçiçek çiftliğinin yanındaki bir derede atını sularken bu kızı görür ve aşık olur. Sonra bu güzeller güzeli kız Polatlı ile Haymana sınırları arasında bulunan çok zengin bir çiftliğin ağasıyla evlendirilir. Ancak, Çiftlik ağası bilinmeyen bir nedenle başkası tarafından

23 Türkünün kısa öyküsü ve sesli kaydı için bk https://www.youtube.com/watch?v=6uuBBx5alHo Türkünün Çankırı varyantı için ayrıca bk. Öztelli 1972: 571-572. ; https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=13182 (Erişim tarihi: 27.06.2017)

24 Ankara Kulübü Genel Merkezinde FERFENE Ankara Türküleri Ve öyküleri üzerine söyleşi. KANAL B TV "SESLE GELEN PROGRAMI". Kayıtları. Bk. https://www.youtube.com/watch?v=kTjnbppiYVU (Erişim tarihi: 27.06.2017)

25 Türkü, 1964 yılında Nida Tüfekçi tarafından Sadık Ergun ve Bayram Aracı'dan derlenmiştir. Yine Nida Tüfekçi tarafından notaya alınmıştır. Buradaki metin ise, Hayrettin İvgin tarafından Ankara yöresi mahalli sanatçısı Necmettin Palacı'dan alınmıştır. Re kararlı, 4/4 basit usüllü, Hüdayda düzeni ile (la-re-re) çalınan Kerem ayağında sözlü bir oyun havasıdır. Bu bilgiler Ankara türkülerinde kaynak kişi, mahalli sanatçı Necmettin Palacı ve Araştırmacı Hayrettin İvgin'den alınmıştır. http://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=8567

öldürülür fakat bu suç Garip Ali'nin üzerine atılır ve Ali hapse düşer. Kız da Garip Ali'yi sevmektedir. Sevdiğine kavuşamayan Garip Ali'nin mücadelesini anlatır bu türkü. Bu sevda bu mücadelenin Keskin dolaylarından Karaşar ve Koç dağlarına kadar uzanan bir aşk hikâyesinin öyküsüdür. [26]

Bağlantı bölümünün sözleri: "Fidayda da Ankaralı fidayda" olarak okunmaktadır. Fidayda sözcüğünün aslı «Hüdayda"dır. Hüda'dan gelmektedir. Bilindiği gibi Hüdai Anadolu'da erkek adı olarak kullanılmaktadır. Ali'nin Aliye'ye dönüştüğü gibi Hüdai'de Hüdaiye'ye dönüşmüştür. Hüdayda, Hüdaiye'nin halk arasında söylenişidir.

4.6. Ankara'da Yedim Taze Meyvayı (Bozlak)

Ankara'da yedim taze meyvayı
Boşa çiğnemişim yalan dünyayı
Keskin'den de sildirmeyin künyeyi
Söyleyin anama da anam ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Trene bindim de tren sallandı
Zalim doktor ciğerimi elledi
İyi oldun diye köye yolladı
Söyleyin anama da anam ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Ankara'yla şu Keskin'in arası
Arasına kara duman durası
Çok doktorlar gezdim yokmuş çaresi
Söyleyin anama da anam ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Mezarım başında kuşlar ötüşür
Benzim içtim ciğerlerim tutuşur
Ağlama Hatice Sefer yetişir
Söyleyin anama da anam ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Binmiş taksiye de sefer geliyor
Annesinin de ciğerini deliyor
Gelin Haticeni de eller alıyor
Söyleyin anama da anam ağlasın
Babamın oğlu var beni neylesin

Mezarımı derin eşin dar olsun
Etrafı lale sümbül bağ olsun
Ben ölüyom ahbaplarım sağolsun
Söylen kardeşime çalsın sazımı
Kadir Mevlam böyle yazmış yazımı[27]

Keskin'e bağlı Cinaliuşağı köyünde 1921'de dünyaya gelen Sefer Ceyhan, tüberküloz (verem) hastalığına yakalandığı için askere alınmamış. Babası Selim tarafından Ankara'ya getirilen Sefer, Samanpazarındaki Selahi Vehbi adlı doktora muayene ettirilmiş, iyi olmaz raporu verilerek köyüne geri yollanmıştır. Başından iki evlilik geçen Sefer, 1942 yılının Nisan ayında yakalandığı tüberküloz hastalığından kurtulamayarak vefat etmiştir. Genç yaşta ölen ve taze hanımı kalan talihsiz Sefer için, akrabalarından Kerem Ceyhan şu ağıdı söylemiştir. Keskin'li Hacı Taşan bu ağıdın bazı dörtlüklerini plağa okumuştur. [28]

Ankara'nın Keskin kazasının Cinaliuşağı köyünde 1921'de dünyaya gelen Sefer Ceyhan güçlü, kuvvetli, yakışıklı bir delikanlıdır. Ancak tüberküloz (verem) hastalığına yakalanır ve askere alınmaz. Keskin havalisinin dilinden düşmeyen Sefer'in karısı Hatice de gene Keskin kazasının Seyfli köyünden olup, civar köylerin en güzel kızı diye dillere destan olmuştur. Rivayete göre, evlendikten kısa bir süre sonra Sefer, bu hastalığa tutulmuştur. Memleket memleket gezip, doktor doktor dolaştırılan Sefer, nihayet hastalığa bir çare bulamayıp 20 Haziran 1942 tarihinde ölmüştür. Tüberküloz has

26 Ankara Kulübü Genel Merkezinde FERFENE Ankara Türküleri Ve öyküleri üzerine söyleşi. KANAL B TV "SESLE GELEN PROGRAMI". Kayıtları. Bk. https://www.youtube.com/watch?v=kTjnbppiYVU (Erişim tarihi: 27.06.2017).

27 Türkü, Muzaffer Sarısözen tarafından Keskinli Hacı Taşan'dan derlenmiştir. 1. Varyantta Şemsi Yastıman da kaynak olarak gösterilmektedir.

28 Türkünün ikinci varyantı yine Kırıkkale, Keskin'e aittir. Kaynak olarak, Nadir Ceyhan, Murat Başer ve Keskinli Hacı Taşan verilmektedir. Bu durum, türkünün yaygınlığını ve çok sevilen bir bozlak olduğunu da gösterir. Nadir Ceyhan, Keskin, Cinaliobası Köyü, 1923 Doğ. Okuryazar; Murat Başer, Kırıkkale, Yeniyapan Köyü, 1930 Doğ. İlkokul; Hacı Taşan, Kaset Sıra 7; bk. Öyküleriyle Kırşehir Türküleri, Destanları, Ağıtları – Baki Yaşa Altınok, Oba Yay., Mayıs 2003, s. 441-442. Bu bilgiler için bk. https://www.turkudostlari.net/hikaye.asp?turku=18665

talığından kurtulamayarak vefat etmiştir. Genç yaşta ölen ve taze hanımı kalan talihsiz Sefer için, akrabalarından Kerem Ceyhan bir ağıt söylemiştir. Keskin'li Hacı Taşan bu ağıdın bazı dörtlüklerini plağa okumuştur ve işte Ankara'da yedik taze meyvayı türküsü Sefer'in ölümü ardından Keskin dolaylarından akseden bu ağıt zamanla dillerde dolaşan bozlak türünde bir uzun hava biçiminde bir türküye dönüşmüştür.

Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından Keskinli Hacı Taşan'dan derlenmiştir. Türkünün kaynak kişisi olarak Şemsi Yastıman adı da eklenmiştir (Tanses 2005). Türkü, günümüzde birçok sanatçı tarafından okunan tanınmış bir bozlak ezgisidir. [29]

4.7- Mezar Arasında Harman Olur mu (Kazım'ın Ağıdı)

Kama yarasına derman olur mu
Kamayı vuranda iman olur mu

Aslanım Kazım'ım yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor
(Seni vuran zalım Çerkez damda yatıyor)

Mezar arasından atlayamadım
Cephanem döküldü toplayamadım
Bir tek düşmanımı haklayamadım

Aslanım Kazım'ım yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor
(Seni vuran zalım Çerkez damda yatıyor)

Mezar arasında kanlı hesaplar
Adam ahbabına kama mı saplar
Cenazem gidiyor gelin ahbaplar

Aslanım Kazım'ım yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor
(Seni vuran zalım Çerkez damda yatıyor)

Merdivenden indim yan basa basa
Ciğerim kurudu kan kusa kusa
Beni vuran zalım ahbabım (Konyalı) Musa

Aslanım Kazım'ım yerde yatıyor
Kaytan bıyıkları kana batıyor
(Seni vuran zalım Çerkez damda yatıyor)[30]
(Tan ve Turhan 2008: 289-290).

Türkünün Öyküsü

Kasap Kazım genç bir Kayserili, uzun boylu, gür kaytan bıyıklı, esmer tunç yüzlü bir delikanlı. Oturduğu mahalleden bir tüccarın kızı ona aşık olmuştu. Kız iki de bir kasap Kazım'a haber gönderdi "ya beni babamdan istersin yahut kaçırırsın" diye. Kasap Kazım ağır başlı bir delikanlı olduğu için aldırış etmez. Ancak Kazım, bir gün kız evine düğürcü gönderdi, kızı babasından istedi. Razı oldular ve nişan yapıldı.

Aradan birkaç gün geçmişti. Kazım'ın arkadaşlarından Hoyrat Ahmet, onun nişanlandığını duyunca kızdı, öfkelendi, içerledi. Hoyrat Ahmet daha evvel Kazım'ın nişanlısını istemiş ama kızı kendisine vermemişlerdi. Hoyrat Ahmet hırsını yenemedi. Bir sabah Kasap Kazım'ın yolu üzerinde pusu kurdu, beklemeye başladı. Yolun bir kenarı mezarlık, öteki tarafı ağaçlık, Kazım dükkanına gidiyordu. Birdenbire mezarlığın kenarında eli kamalı bir adamın üzerine koştuğunu gördü. Gözleri bulut bulut. Kaçmadı… Her şey öyle ansızın oluverdi ki; Hoyrat Ahmet'in gelince vurduğu iki hançer darbesi ile Kazım yere yıkıldı.

Dağ gibi delikanlı yerde uzanmış yatıyordu. Göğsünden, ağzından kanlar boşalıyordu. Kaytan gibi bıyıkları kızıl kanlar içinde kalmıştı. Yüzünün tunç rengi, ölü toprak rengini andırıyordu. Genç yaşta günahsız bir delikanlı, bir alçağın darbesiyle can veriyordu…

29 Türkü metni ve hikâyesi hakkında ayrıca bk. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=91 (Erişim 25.06.2017). Karaşar Zeybeği türküsünün Çankırı varyantı için bk Öztellli 1972: 571-572.

30 Türkü Orta Anadolu'da yaygın olmakla birlikte, Batı Anadolu illeri yanı sıra Diyarbakır ve Kerkük dahil, aynı türkünün 9 varyantı mevcuttur. Ankara varyantının kaynağı Türkü Çekiç Ali olarak kaydedilmiştir. Türkü ilk kez, Muzaffer Sarısözen tarafından 1946 yılında derlenmiştir. O varyant TRT de mevcuttur: Rept. No: 772. Türkünün Afyon varyantı için için bk. Mehmet Özbek, (1975) "Folklor ve Türkülerimiz", s. 278-279. (Yayın No. 91, s. 278-279) ; https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=11651

Kazım, henüz ölmemişti ama ya kaybettiği kan? Akrabaları onu doktora götürdüler. Doktor: "Böyle derin hançer yarasına derman olur mu?" diye düşünüyordu. Birkaç dakika sonra Kazım, bir yiğit delikanlı, ruhunu Allah'a teslim etmişti. Arkasından ağlayanlar çoktu. Ama en çok nişanlısı ağlıyordu…

Öyle rivayet edilir ki, Kazım'ın nişanlısı genç kız, yürekler dolusu acılarını bu türküyle dile getirmiş; nişanlısının ağzından bir ağıt söylemişti" (Tan ve Turhan 2008: 289).

5- Ankaralı Halk Müziği Sanatçıları, İcracılar ve Kaynak Kişiler

Ankara halk müziğinin geçmişten bugüne ulaşması geleneği günümüze taşıyan, önde gelen halk müziği sanatçıları ve icracıları önemli bir rol oynamıştır. Ankaralı ünlü bağlama ustaları II. Abdülhamid döneminden başlamak üzere Kıyak Ali Efe, Çoban Hüseyin, Kasap Yaşar, Kalburcunun Hüseyin, Parmaksızın Halil Efe, Parmaksız Hüseyin, Ahmet Kayıplar, Bahçıvan Halil, Ahmet Efe, Kocaağaoğlu, Hisarlı Hafız, Keçeci İbrahim, Mutafın Hasan, Bostancı Ahmet, Fıtnatın Ahmet, Hisarlı Bahri, Mamaklı Mehmet, Çizmecilerin İbrahim, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Mehmet Boyacı, Ziya Çetiz, Genç Osman Gençtürk (1900-1963), Ahmet Hamarat, Yusuf, Remzi, Hayri, Mehmet Koçer, Hisarlı Küçük Ahmet, Bayram Aracı, Mucip Arcıman, Adnan Şeker, Rifat Balaban, Burhan Gökalp, Mehmet Erenler, Zekeriya Bozdağ, Keskinli Hacı Taşan, Ertürk, Mehmet Ali, Palacı, Necmettin Palacı, Ünal Türkmen, Ergin ve Ersin Eroksal kardeşler, Arif Balaban, Mehmet Demirtaş (Yönetken 1966: 16; Tan ve Turhan 2008: 23-24). Ankara ilçelerinde önde gelen müzisyenler Haymana'da Sadık Güler, Remzi Coşkuner, Şereflikoçhisar yöresinde halk müziği ses sanatçısı Gülşen Kutlu yanı sıra, Eyüp Görkem, Veli Öztürk; Kalecik'te Kamil Coşkun bağlama; Haymana'da Şakir Güçlü, Şevket Kağıtçı, Nallıhan'da Mehmet Saygı, Bala'da Enver Süzerbay, Beypazarı'nda Ömer Köse ve Hüseyin Serin kaval; Kızılcahamam'da Ali Osman dökük ve Balâ'da Hüseyin zurna çalmada ustalıklarıyla tanınmışlardır. Balâ ilçesine bağlı kırk evlik Ebuhas adlı köyün bütün halkı müzisyendir. Davulcu zurnacı olarak adlandırılan köyün erkekleri bol şalvar giyerler. Bunlar arasında Aşir Yılmaz, Veli Tosun, Kamber Çetin bu köyün geçmişte yaşayan ünlü zurnacıları olmuştur. Balâ köylerinde en çok oynanan oyun halaydır ve davul-zurna yöre oyunlarında sıklıkla kullanılmaktadır (Gazimihal 1991: 169-170; Tan ve Turhan 2008: 24).

Müzik yapan gelenek taşıyıcı ustalar arasında kadınlar da bulunmaktadır. Örneğin, Ankara'nın Nallıhan ilçesinin defçi kadınları güzel def çalmaları ve bozlak söylemeleriyle tanınmıştır. Beypazarı ilçesinde ise bağlama çalmak geçmişten günümüze yaygın bir gelenek olarak göze çarpmaktadır. Kahvehanelerde bağlamaların bulunması, konakların bahçelerinde bağlama ile yöre türkülerinin okunması, geleneksel eğlence mekânlarında yine bağlama ile yerli halktan icracıların müzik yapması[31], türkü ve bağlama geleneğinin göreceli olarak günümüzde de canlı olduğunu göstermektedir.

Ankara şehir merkezinin usta halk oyunu icracılarından tanınmış kişiler ise, Yağcıoğlu Ahmet Efe, Yağcıoğlu Fehmi Efe, Yağcıoğlu'nun kayınbiraderi Ahmet Efe, Çelik İbrahim, Hüsnü Oğlu, Bahri Erdoğdu, Kavaf Hakkı Efe, Yağcıoğlu Özkul Efe, Kırışların Bekir, Kasap Yaşar Ağa, Tüfekçi Kadir Efe, İbrahim Somçelik, Ümit Aslan, Necmin Aydıncılar, Sait Beyazok, Şani Saki, Turan Çakmakçı, Nihat Öney, Murat Conger, İlker Katran, Gürcan Maden, Bülent Ertan, Uğur Pamukçu'dur (Tan ve Turhan 2008: 24).

Ankara türkülerinin kaynaklarından olup, aynı zamanda zaman içinde sazıyla türküsüyle ustalıklarıyla tanınmış, Çekiç Ali, Keskinli Hacı Taşan, Rifat Balaban, Rasim Gözübüyük, Ünal Türkmen, Mehmet Erenler, Şemsi Yastıman gibi sanatçı ve gelenek taşıyıcı üstadlar Ankara bölgesi ve çevresi türkülerinin bugüne ulaşmasında önemli roller ve işlevler yerine getirmişlerdir. Günümüzde Seymenlik geleneği bağlamında Ankara müzik kültürünün yaşatılmasına önemli katkılar sağlayan

31 Bu konuda bk Yönetken 1966: 19, Tan ve Turhan 2008: 24. Ayrıca, yöredeki gözlemlerimiz ve görüşmelerimiz de bu gerçeği doğrulamaktadır.

kurumsal yapı ise Ankara Kulübü Derneği'dir. Dr. Metin Özaslan'ın başkanlığını yürüttüğü söz konusu derneğin Ankara Kulübü Türk Halk Müziği Korosu üyeleri önemli saz ve söz ustalarını bünyesine almış olup, seymen kültürü ile birlikte Ankara halk müziği geleneğini canlı tutmayı sürdürmektedirler. Ankara Kulübü Derneği Başkanı Metin Özaslan başta olmak üzere, dernek üyeleri arasında Ankara Kulübü Halk Müziği Korosu şefi Serdar Yasun, araştırmacı Haluk Balaban, Osman Böcek ve derneğin diğer üyeleri bütünüyle gönüllülük esasına dayanan sürekli çabalarıyla Ankara seğmenlik geleneğinin ve Ankara müzik kültürünün diri tutulmasına yönelik katkılarını sürdürmektedirler.

Kaynakça

Ekici, Savaş (2009), *Elazığ Harput Müziği*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Ergin, Muharrem (2008), *Dede Korkut Kitabı*, 1, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

Esen, Ahmet Şükrü (1986), *Anadolu Türküleri*. Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

Finnegan, Ruth (1992), *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Indiana University Press, Bloomington.

Gazimihal, M. R. (1991). *Türk Halk oyunları Kataloğu* (c. I). (Haz. Nail Tan). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Günay, Umay (1986), Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Imre, Adorjan (2003), "Türk Halk Şiirinde Erotik Motifler" *Folklor Edebiyat Dergisi*, 9 (34) :123-133.

Karataş, Pınar (2012), "Halk Türkülerinde Sembolik Eylemler": Bağa Girmek, Gül Dermek, *I. Geleneksel Müzik Kültürü Araştırmaları Sempozyumu* Bildirisi, 25-26 Nisan 2012, HÜGEM, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Kaya, Doğan (2010), *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kocatürk, Vasfi Mahir (1963), *Başlangıçtan Bugüne Kadar Türk Edebiyatının Saz Şiiri Tarzında Yazılmış En Güzel Şiirleri*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.

Kösemihal ve Karsel (1939), *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*: *Halk Ezgi, Çalgı ve Ayakoyunları Hakkında Notlar I*, İstanbul.

Kunos, Ignacz (1998), *Türk Halk Türküleri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, (Ed. A.Osman Öztürk) Ankara.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2003), "Güdüşlü'nün Çeşmesi": Bir Türkünün Yaratılış Hikâyesi Bağlamında Tema İcra ve Müzikal Yapı", Türkbilig, 5:86-93.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2005a), "Türkülerde Mitolojik Unsurlar", *Türkbilig,* 10:34-53.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2005b), "A Turkish Folk Song: The *Relationships Between the Story of Creation, Theme, Performance and Musical Structure", Turks and Non-Turks: Studies on the History of Linguistic and Cultural Contacts: Studia Turcologica Cracoviensia*, 10, 289-296. (Ed. Stanislaw Stachowski), Ksiegarnia Akademicka, Krakow.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2010), "Lirik Türkülerde Kadın Tipleri" *Türkbilig*, 20:127-164.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2012), "Alevî-Bektaşî Şiirinde Bâd-ı Sabâ Motifi", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Dergisi, 2012, Sayı: 61: 109-130.

Mirzaoğlu, F. Gülay (2015), *Halk Türküleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Nuş, Aluş (1996), *Rumeli Türküleri; Güfte ve Besteleriyle*, Say Yayınları, İstanbul.

Ögel, Bahattin (2002), *Türk Kültür Tarihine Giriş,* Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara.

Özaslan, Metin (2002). "Ankara Kulübü Derneği ve Seymenlik Geleneği", *Bilge Dergisi*, 35 (Kış/ 2002): 109-112. http://www.ankarakulubu.org.tr/blog-ankara-kulubu.aspx?blgID=187&altMID=273. (Erişim: 02.06.2017)

Özbek, Mehmet (1975), *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Öztelli, Cahit (1972), *Evlerinin Önü. Halk Türküleri*. İstanbul: Hürriyet Yayınları.

Öztelli, Cahit (1976), *Karacaoğlan*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Pakalın, M. Zeki (1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Pala, İskender (2010), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (19. Basım), İstanbul: Kapı Yayınları.

Satır, Ömer Can (2015), "Ankara Halk Müziğinin Tarihsel ve Geleneksel Temelleri", *Ankara Araştırmaları Dergisi,* 3 (1), 1-12.

Say, Ahmet (2005), *Müzik Sözlüğü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Şapolyo, Enver Behnan (2002), *Atatürk ve Seymen Alayı*, Ankara Kulübü Yayınları, 2.Baskı. Ankara.

Tan, Nail ve Turhan Salih (2008), *Ankara Türküleri ve Oyun Havaları*, Ankara: Etimesgut Belediyesi Kültür Yayını.

TDK (1998), *Türkçe Sözlük*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu,9. Baskı. Ankara.

TRT Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Dizisi. 1-3.

Yörükan, Yusuf Ziya (2011), *Alevi, Bektaşi, Tahtacı Nefesleri* (Haz. Turhan Yörükan), Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Yuvacı, Gamze (2012) "Müzik Bölümlerinde Okutulan Solfej Kitaplarının Motif Özellikleri Açısından Analizi", Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas (Yüksek Lisans Tezi).

Terzioğlu, Öykü (2007) Çağdaş Kentte Türkü Ve "Ankaralı Folkloru", *Millî Folklor*, 2007, Yıl 19, Sayı: 75

ANKARA TÜRKÜLERİ VE ANKARA AĞIZLARI

Prof. Dr. Nurettin DEMİR
Hacettepe Üniversitesi Öğretim Üyesi

Konu ve Amaç

Dil ve müzik arasında bir dilci olarak kurduğum en ilgi çekici benzerlik, özlerinde aynı olmalarıdır. Dil sınırlı sayıda araçla sonsuz ifade imkanı veren bir olgudur. Sesler, ekler, sözcükler sınırlıdır, ancak bu sınırlı araçlarla ifade edilebilecek şeylerin sınırı yoktur. Aynı durum müzik için de geçerlidir. Sınırlı sayıda nota vardır, ancak müzik üretiminin sonu yoktur. Bu özde benzerlik yanında özelikle sözlü müzik her şeyden önce bir dilde üretilir. O dilin sahip olduğu araçların tanıdığı imkanlar çerçevesinde ortaya çıkar. Türküler söz konusu olduğunda halkın doğrudan müzik üretimine katkısı söz konusudur. Halk sevinç ve keder başta olmak üzere pek çok duygusunu sözler ve sözlere eşlik eden müzikle de dile getirir. Bunu yaparken kendi çevresinde konuşulan dili, yani yerel konuşma biçimlerini kullanır. Bu nedenle ağız araştırmaları ile türküler arasında önemli bir bağ vardır. Bu bağ, Ankara ağızları ile Ankara türküleri arasında da görülür. Ankara'dan derlenmiş türkü metinleri, eğer standart dille kaydedilmemişler ise doğrudan Ankara ağızlarının temsilcisidirler.

Aşağıda bu kitabın konusu olan Ankara türküleri çerçevesinde Ankara ağızları ve türküler hakkında kısaca bilgi verilecektir. Bilgiler, daha çok Ankara ağızlarından derlemelere dayanacak, seyrek olarak ağız derlemesi olmamakla birlikte ağız özelliği taşıyan verilere de sahip Tan ve Turhan'ın (2000) çalışmasından yararlanılacaktır. Yazıda ağız derlemeleri sırasında türkülerin kayıt altına alınışına ve derlenen türkülerde görülen dil özelliklerine odaklanılacaktır. Çalışma saf bir dil incelemesi değildir. Bu yüzden uzmanların tanıdığı ama genel okuyucunun yabancısı olduğu düşünülen akademik terimlerin kullanılmasından kaçınılacaktır. Dil özelliklerinde ayrıntılara girilmeyecek, uzman olmayan okuyucuların da farkına varabileceği düşünülen özelliklerin gösterilmesine öncelik verilecektir. *Ankara ağızları* terimi, Ankara ili sınırları içinde konuşulan, Oğuzca temeline dayanan yerel konuşma biçimlerinin tamamını göstermek için kullanılacaktır. Ankara ili sınırları içinde Türk dilinin başka kollarını konuşanlar da vardır. Kardeş dillerin türkülerinin çok nadir de olsa derlemeler sırasında kaydedilebildiği görülmektedir (Tan ve Turhan 2000: 61). Ancak bunlar, Ankara'dan derlenmiş olsalar da, en azından dil açısından, başka bir Türk dilinin ürünleridirler; bu nedenle çalışmamızın dışında tutulmuşlardır. Farklı kaynaklardan alıntılanan örneklerde bizim çalışmamız ve okuyucu kitle için önemsiz olduğu düşünülen transkripsiyon işaretleri kullanılmamış, transkripsiyonda belli bir standartlaştırmaya gidilmiştir. Yazı çerçevesinde kısaca dil kültür ilişkisine de işaret edilmiştir.

Türküler ve Ağız Derlemeleri

Türkülerin de arasında olduğu folklor ürünlerinin ağızlardaki eski dil özelliklerini iyi koruduğu düşünülür. Ayrıca folklor ürünleri derlemek günlük hayata dair olguları derlemekten hem konuşur hem derlemeci açısından daha risksizdir. Her şeyden önce folklor ürünlerini bilmek ve ilgi çekici biçimde anlatabilmek, anlatıcıya belli bir toplumsal prestij sağlar. Kaynak kişilere kendi konuşmalarının başlı başına bir araştırma konusu yapıldığını anlatmak folklor, gelenek görenek gibi hususlarda araştırma yapıldığını anlatmaktan daha zordur. Bu yüzden dil çalışması için alana çıkmış olan araştırmacılar bile, gelenek görenek derlemesi yaptığı izlenimi vermekten çekinmez. Alan çalışmasına konu olan ağzın konuşurları da derleme amacıyla bölgeye gelen bir araştırmacıyı fıkra, masal, türkü gibi folklor ürünlerini bilen, konuşkan biri varsa çoğu zaman doğrudan ona yönlendirir. Konuşmayı seven, derlemeciyi zorlamayacak bir kaynak kişi ise bölgenin yabancısı bir alan araştırmacısının aradığı en önemli şeydir. Bu yüzden yerel konuşmalardan metin derleme çalışmalarında başlarda günlük konuşmalar yerine türkü, masal, efsane gibi folklor ürünlerinin kayıt altına alınması önemli bir yer tutar. Yayın başlıkları ilk alan çalışmalarının bir kısmının doğrudan türkü derlemeye dönük olduğunu gösterir. Örnek olarak ilk metin derlemeleri arasında sayılan Giese'nin kitabının başlığını Türkçeye "Anadolu Türkçesinin İncelenmesi İçin Malzemeler, Bölüm I: Konya İlinden Anlatılar ve Türküler", Räsänen'in 1926 tarihli Almanca yayının adını "Anadolu'dan Mani Derlemeleri", 1931 tarihli Fransızca yayınını da "Kuzeydoğu Anadolu'dan Türk Halk Türküleri" diye çevirebiliriz. Anadolu ağızlarından ilk geniş derlemeleri yapmış olan Ahmet Caferoğlu'nun metin neşirlerinde de folklor ürünleri önemli bir yer tutar. Bu yüzden başlarda ağız metni yayınları, sanki folklor ürünlerini derlemek için yapılmış gibi görünür. Yakın tarihli derlemelerde ise günlük konuşma metinlerinin derlenmesi ağırlık kazanır. Bunun asıl nedeni hiç şüphesiz değişen kültür ve hayat şartları nedeniyle forklor ürünlerini bilen ve anlatabilecek olanların azalmış olmasıdır. Ama dilcilik açısından baktığımızda folklor ürünlerinin eski dil özellikleri barındırsalar bile belli formlarının olması, başka bölgelerde üretilmiş olma ihtimalleri, sınırlı dilbilgisi ögesi barındırmaları gibi nedenlerle yerel ağızların incelenmesi için tek başlarına yeterli olmamalarıdır. Ancak asıl neden ilk sayılandır, yoksa her derlemeci bugün de alan araştırmaları sırasında folklor ürünleri derlemek ister.

Ankara Ağızları

Dil ölçütleri kullanılarak yapılan ağız sınıflandırmalarından birine göre Ankara ağızları; İçel, Kayseri, Kırşehir, Konya, Nevşehir, Niğde, Yozgat ağızlarıyla birlikte Türkçenin merkez grubu ağızlarını oluşturur (Boeschoten 1991: 156 vd.). Leyla Karahan'ın Anadolu ağızlarını üç büyük gruba ayırdığı sınıflandırmaya göre ise batı ağızları içinde kalır, ancak kendi içinde bir birlik oluşturmadıklarından farklı alt gruplara ayrılır. Buna göre Nallıhan, Akdeniz ve Ege bölgesi ağızlarının içinde olduğu I. grupta bulunur. Beypazarı, Çamlıdere, Kızılcahamam, Güdül ve Ayaş ağızları Bolu, Çankırı, Sinop, Çorum'un bazı bölgeleriyle birlikte IV. alt grupta kalır. Ankara Merkez, Haymana, Bâlâ, Şereflikoçhisar, Çubuk, Kırıkkale, Keskin, Kalecik ise VIII. alt grup içinde yer alır. Bu son grupta Ankara ağızları yanında Çankırı Kızılırmak, Çorum merkez ve güney ilçeleri, Kırşehir, Nevşehir, Kayseri, Sıvas'ın iki ilçesi ve Yozgat ağızları yer alır (1996: 116 vd.). Ankara ağızlarıyla ilgili son kapsamlı çalışmalardan birini yapan Akca ise grupları daha fazla ölçüt kullanarak ayrıntılandırır (2012: 24 vd.). Akca, sınıflandırma denemesinde sesbilgisi özellikleri yerine *–yor* ekinin farklı biçimlerini kullanmayı ve ortaya çıkan ağız gruplarını ses ölçütleriyle desteklemeyi tercih eder. Buna göre *–(I)yo* biçimini kullanan I. grup, *– (I)yoru* biçimini kullanan II. grup ve *–(I)yI* biçimi kullanan III. grup olmak üzere Ankara ağızlarının üç gruba ayrıldığını yazar. Akca'nın sınıflandırmasına göre Çubuk'un kuzeyi ile Kazan ve Ayaş ilçelerinden Sarıyar ve Gökçekaya barajlarına uzanan bir sınır kuzeydeki II. ağız grubunu, aşağı yukarı Bala, Haymana ve Polatlı'nın ortasından geçen bir sınır da güneyde kalan III. ağız grubunu, merkezde kalan kalan I. gruptan ayırmaktadır.

Akca, bu grupları oluştururken şimdiki zamanın ifadesinde kullanılan *–Iyor* ekini temel almış, ayrıca fiil çekiminde birinci ve ikinci kişiler, *r* sesini korunup korunmaması, *şimdi, gibi, öyle* ve *böyle* kelimelerinin varyantlarını ölçüt olarak kullanmıştır. Buna göre I. ağız grubunda *geliyor, geliyolar; gelirim, alırım; geliriz, alırız; var, gideller; şimdi ~ şindi; gibi, öyle, böyle* kullanılır. Aynı ölçütler II. grupta *geliyoru, geliyollā; gelirin, alırın; geliriz, alırız; vā, gidellē; şinci ~ şincik; gibi, öyle, böyle* biçimindedir. III. grupta ise aynı örnekler *geliyi, geliyler; gelirim, alırım; gelirik, alırıh; var, gideler; hindi; gimi, eyle, beyle* olarak ortaya çıkar. II. grubu oluşturan ağızlar aynı zamanda Karadeniz ve Bolu ağızlarına geçiş bölgesindedirler. Bu yüzden ikinci grup Karadeniz ağızlarında görüldüğü üzere bazı çekim eklerini düzlük yuvarlaklık uyumuna uygun olarak kullanma veya yuvarlaklaştırmaya göre iki alt gruba ayrılır. Kuzeydeki ağızların birinci alt grubu *geldik, aldık, diriz* derken, 2. alt grubu oluşturanlar ek ünlüsünde yuvarlak biçimleri tercih eder ve aynı sözleri *geldük, alduk, dirüz* biçiminde kullanır.

Elbette Ankara ağızlarını daha farklı ölçütler kullanarak veya şimdiki zaman yapısının tam bir envanteriyle daha farklı gruplara ayırmak mümkündür. Nitekim hem bizim derlemelerimiz hem de Akca'nın yayınları Ankara ağızlarında üç grubun ayrılmasında kullanılandan daha fazla şimdiki zaman biçimi olduğunu göstermektedir (bk. Akca 2011: 600 vd.). Ancak bu çalışmanın amacı açısından sınıflandırma konusunda bu kadar bilgi yeterlidir.

Ankara Ağızlarından Derlemeler

Ağız derlemelerinde folklor ürünlerine öncelik verme durumu, yukarıda da işaret edildiği üzere, Ankara ağızlarından derlemeler için de geçerlidir. Kaynaklar, ilk Ankara ağzı derlemelerinden itibaren türkülerin de arasında olduğu folklor ürünlerinin toplandığını gösterir. Örnek olarak Ankara ağızlarından büyük sayılabilecek ilk metin derlemesini yayımlamış olan Räsänen'in kayıtları arasında masallar yanında o zamanki adıyla Yabanabad olan Kızılcahamam'da Hasan isimli bir kaynak kişiden derlenmiş dört uzun türkü de vardır. Ahmet Caferoğlu'nun 1948 yılında yayımladığı *Orta Anadolu Ağızlarından Derlemeler* adlı çalışmadaki örnekler arasında da bir kısmı bugün Kırıkkale sınırları içinde kalan yerleşim yerlerinden derlenmiş on bir adet türkü bulunur. Bunlardan *İstanbuldan gelirkene / Iras geldim sürüsüne* diye başlayan "Fare Türküsü" ve "Gız-Erkek" başlıklı türküler Kırıkkale Çongar Köyünden derlenmiştir (207-209). "Keskin Türküsü" ve "Avşar Beyleri Türküsü"

Kırıkkale Yahşıhan'dan (211-214), "Saya Türküsü" ve "Kına Türküsü" başlıklı türküler Kalecik, Gozayan köyünden, (s. 214-215), "Türkü" başlıklı metin Kırıkkale Karacalı köyünden, "Biçin Bitme İlâhisi", "Ağıt", "Türkü", "Asger Türküsü" başlıklı metinler ise yine Kırıkkale Gökdere köyünden kaydedilmiştir (216-218). Ankara ağzının ses bilgisini inceleyen Hakan Akca'nın derlemiş olduğu geniş metinler arasında da türküler vardır. Ancak Akca'nın çalışmasında günümüz ağız derlemelerindeki eğilime uygun bir biçimde, folklor metinleri derlemek gibi bir öncelik yoktur. Bu nedenle topladığı manzum metinler, çalışmanın tamamı göz önüne getirilince, Räsänen veya Caferoğlu'nun kayıtları kadar kapsamlı olmadıkları gibi bir kısmı aynı metnin farklı varyantları durumundadır. Bizim Ankara'nın çok farklı yerleşim yerinde yapmış olduğumuz uzun kayıtlar arasında da türkü veya manzum parça yok denecek kadar azdır (bk. Demir 2013).

Folklor Ürünleri ve Dil

Folklor metinleri geleneksel sözlü edebiyatın eşsiz ürünleri olarak taşıdıkları kültürel ögeler yanında, sözvarlığı ögeleri başta olmak üzere eski dönemlere ait dil özelliklerini barındırmaları ve her formun kendine özgü anlatı özellikleri nedeniyle dilcilik açısından da önemlidir. Ancak folklor ürünleri başka bölgelere taşınabilirler, bu sırada üretildikleri ağzın özelliklerinin taşınmasına da aracılık ederler. Diğer taraftan yeniden üretildikleri bölgenin özelliklerini de taşırlar. Böylece Ankara'da üretilen bir türkü başka bir bölgede karşımıza çıkarken hem Ankara ağzının hem de icra edildiği bölgede konuşulan dilin izlerini taşıyabilir. Çünkü insan bir türküyü, masalı, efsaneyi, atasözünü, günümüzde olduğu gibi, eskiden de nasıl duyduysa öyle aktarabilir, hatta türü vurgulamak için, anlatıldığı bölgeye yabancı ögeleri özellikle öne çıkarabilir.

Türküler ve Ankara Ağızları

Türküler formları nedeniyle söz dizimi açısından sınırlı malzeme bulundururken ses özellikleri, kısmen ekler ve daha geniş biçimde sözvarlığı açısından dikkat çekici veriler sunabilirler. Ağız derlemeleri amacıyla yapılmış çalışmalar, kayıtlar sırasında standart dilde kaydetme endişesi taşımazlar, ağızdaki dil özelliklerini yazıya yansıtmaya çalışırlar. Bunun için standart alfabede olmayan özel transkripsiyon işaretleri kullanırlar. Bu yüzden Ankara türkülerinin ses özelliklerini ve eklerindeki farklı söyleyişleri standart alfabenin verdiği imkanlarla kaydetmeye çalışan türkü derlemelerinden daha iyi yansıtırlar. Bu yazıda kullandığımız Tan ve Turhan'ın *Ankara Halk Müziği* adlı çalışmalarında ise az sayıda örnekte aşağıda bir kısmına işaret edeceğimiz dil özellikleri, Türkçe alfabenin verdiği imkanlar çerçevesinde kaydedilmiştir. Ancak söz varlığı araştırmaları için her tür derleme gibi bu yayın da değerlidir ve kullanışlıdır.

Sesler

Ankara ağzının tipik *ses* özelliklerine Ankara türkülerinde de rastlanır. Ünlüler açısından dikkat çekici ses özelliklerinin başında ***ö*** ve ***ü*** seslerinin ***g*** –, ***k*** – seslerinden sonra ***u*** ve ***o***'ya yaklaşıp arada bir ses olarak söylenmesi gelir. Bizim ***ó*** ve ***ú*** işaretleriyle göstereceğimiz bu ara seslerin Türkçenin önemli bir kuralı olan ünlü uyumuna etkisi yoktur. Ünlü uyumu, istisna durumunda olan az sayıda örnek dışında genelde kelimenin ilk hecesinde ***ö*** ve ***ü*** varmış gibi devam eder. Bu yüzden ***g*** –, ***k*** – seslerinden sonra ***ö*** ve ***ü*** seslerinin art damak karşılıkları olan ***o*** ve ***u***'ya dönüşmekten çok bir ara ses olduklarını söyleyebiliriz. Ancak araştırmacılar tamamen ***o*** ve ***u***'ya dönüşebildiklerini gösteren kayıtlar da yapmışlardır. Örnek olarak Caferoğlu'nun Kalecik'ten derlediği Saya türküsünde *götürdüm* ve *gökçe* kelimeleri ***ö*** harfinin altına sesin ***ö*** değil de ***o***'ya yaklaşan bir biçimde söylendiğini göstermek için özel bir işaret konularak yazılır. Buna karşılık iki kelimede sesler doğrudan ***o*** ve ***u*** ile gösterilir. ***gokçe*** "gökçe" ve ***gun*** "gün": ***Gokçe*** kelimesinde ***k*** sesinin ***ḳ*** işaretiyle ***kar*** kelimesindeki ***k*** – gibi söylendiğinin işaretlenmesini hecenin tamamen ünlü uyumuna girdiği ve arka damak sesleriyle söylendiği biçiminde yorumlayabiliriz. Ancak yine de ikinci hecede ***a*** değil ***e*** sesi kullanılır. Aynı şey bir sonraki Kına Türküsü'ndeki ***guççük*** kelimesi için de geçerlidir.

Benzer örnekler başka derlemelerde de görülür: *kutúklü* (Räsänen 1936: 77). Ağızlarda standart dillerde olduğu gibi tek biçimli yazılışlar beklenemez. Bu nedenle buradaki ses olayında da bir tutarlılık görülmez, aynı kelime farklı biçimlerde kaydedilebilir. ***górmez, görmezdi*** (84, 86).

Üzerinde durduğumuz ses gelişmesi, Ankara ağızlarının günümüzde de belirgin bir dil özelliğidir, bu yüzden yeni türkü derlemelerinde de karşımıza çıkar: ***gúrcisdanıñ, gúllere*** (Akca 2012: 163), *yúk mü* (Akca 2012: 188), ***góllerde, güderim, kótú*** (Akca 2012: 190) vb. Az sayıda örnekte bu değişime başka pozisyonlarda da rastlanır: ***Óŋó*** "önü" (Akca 2012: 182) , ***dóḳmüş*** (Akca 2012: 305).

Ünlüler açısından Ankara ağızlarının önemli özelliklerinden biri de bazı ağızlarda ***e*** ile ***i*** arası bir ses olan kapalı ***e*** ile söylenirken standart Türkçede açık ***e***'ye veya ***i***'ye değişmiş olan sesin durumudur. Bu sesler İç Anadolu'nun başka ağızlarında da görüldüğü gibi Ankara ağızlarında ***i***'ye dönüşebilmekte veya kapalı ***e*** olarak kullanılmaktadır. ***gice, yėriŋ*** (Räsänen 1936: 77), ***virelim*** (Tan ve Turhan 2000: 32). açık ***e*** sesinin ***i***'ye dönüşmesi başka örneklerde de görülür: ***Silindi mi maşrapanın galayı (efem), Bozuldu mu ziybeklerin alayı*** (Tan ve Turhan 2000: 222).

Türkçenin önemli yapısal özelliklerinden biri olan ünlü uyumları, Ankara ağızlarından derlenmiş türkü metinlerde ünlü dildekinden daha ileridir. Öyle ki standart Türkçede belli şartlar altında uyuma girmeyen kelimeler Ankara ağızlarında Türkçenin ünlü uyumuna uyar: ***ḥanı*** (Akca 2012: 182), ***iprem*** (Räsänen 1936: 28), ***ḥeber*** (Akca 2012: 305), ***mezeriyin taşı*** "mezarının taşı" (Tan ve Turhan 2000: 285), ***Kayaya koydum kutu / Herkes yârine mutu*** "muti, tabi, bağlı" (Tan ve Turhan 2000: 173), ***ḥalımda*** "halimde" (Tan ve Turhan 2000: 182), ***Bahçalarda vişneyim (haydi gülümüz haydi haydi) / Bir güzele aşnayım*** (Tan ve Turhan 2000: 194) "aşina" gibi.

Türkülerde, ***iprem*** "İbrahim", ***irafuḥ,*** "Refik" (Räsänen 1936: 78, 79), ***ilimon*** (Tan ve Turhan 2000: 197) örneklerindeki Türkçede söz başında bulunmayan ünsüzlerden önce ünlü türemesi gibi pek çok ses özelliğine rastlanır. Yine özellikle söz içinde ses düşmesi sonucu ortaya çıkmış ünlü uzunlukları görülür: ***māraya, gurban oldūmuŋ*** (Akca 2012: 306) gibi. Ancak bunlar Ankara ağızları açısından ayırıcı olmadıkları için burada daha fazla tartışılmayacaktır.

Ünsüzler açısından Ankara ağızlarında arka damak ***k*** sesinin söz içi ve söz sonunda hırıltılı ***ḥ*** sesine dönüşmesi Ankara türkülerinde de en dikkat çeken ağız özelliğidir. ***Oḥudum*** (Akca 2012: 190), ***yaḥalım*** (Caferoğlu 215). Türkülerde geçen ilgi çekici ve ***k*** > ***ḥ*** değişmesinden daha nadir görülen bir gelişme ise ***ğ*** harfi ile gösterilen söz içi ses ile Arapça kökenli ***saat*** kelimesindeki Türkçede olmayan gırtlak sesi ***ayın***ın ünlü arasında ***ḥ*** sesine dönüşmesidir. Bu değişmeler nedeniyle "Al kağıt mavi kağıt" diye de icra edilen türkünün Ankara'dan derlenmiş biçimi şöyledir (Tan ve Turahan 2000: 33):

Al kâḥat mavi kâḥat
Ağlarım saḥat saḥat
Sen orada ben burada
Nasıl gönül ırahat

Sesbilgisi alanında İç Anadolu ağızlarında yaygın olan damak ***n***'si, ***baŋa, deŋiz***, *gız* kelimesinde olduğu gibi söz başında arka damak ***k*** – sesinin ***g*** – ile söylenmesi türkülerde de alışılmıştır. Ama bunlar Ankara ağızları için belirleyici değildir.

Ekler

Ekler açısından türküler zengin bir veri sunmaz, ancak türkülerde yine de ilginç eklere rastlanabilir. Örnek olarak Ankara ağızlarında ***ilen*** edatı Ankara ağızlarında kendinden önceki kelimeye bitişir ve ünlü uyumuna girer. Bu sırada sona gelen ***n*** sesinin etkisiyle ***l*** sesi ***n***'ye dönüşür:

Kereviz özüyünen
Kim görmüş gözüyünen
Adam yâre küser mi
Ellerin sözüyünen (Tan ve Turhan 2000: 150).

Bülbüle su verdim altın tasınan
Çok günler geçirdim kara yasınan
Ben seni severdim bir hevesinen
Başın pınar ayakların göl olsun (Tan ve Turhan 2000: 91).

Ankara türkülerinde ekler açısından korunan ilgi çekici bir yapı da belirtme halinin üçüncü kişi iyelik eklerinden sonra eksiz veya – ***n*** ile yapılmasıdır. – ***n*** ekinin iyelik eklerinden sonra belirtme olarak kullanılması hem Türkçenin tarihi dönemlerinde hem de günümüzde Tatarca gibi bazı kardeş dillerde korunur. Aşağıdaki örneklerde görüleceği gibi Ankara ağızlarında da böyle bir kullanım vardır:

Kayalar merdin merdin
Kim bilir kimin derdin
Ağaçlar kalem olsa
Yazılmaz benim derdim (Tan ve Turhan 2000: 176).

Aynı eke şu örnekte de rastlarız:

Vardım baktım süt büşürür
Südün gaymağın daşırır, (…)
Vardım baktım un eler,
On parmağın kınalar (Tan ve Turhan 2000: 237).

Ankara türkülerinde görülen dikkat çekici eklerden biri de – ***ca /-ce*** ekinin "kadar" anlamında sınırlama işleviyle kullanılmasıdır:

Sarı yazma dizece
Gidelim bizece
Sarılalım yatalım
İlk bahardan güzece (Tan ve Turhan 2000: 216).

Söz Varlığı

Türkülerin dilcilik açısından en ilgi çekici oldukları yön, söz varlıklarıdır. Örnek olarak ***kilav*** "düzenli, yerli yerinde" (Akca 2012: 149) , ***mürd olur*** "kurur" (Räsänen 1936: 85), ***gıprıh*** "kırpık, kırpılmış, (ağaç için) kısa" (Caferoğlu 1948: 212) gibi sözler standart dil konuşurlarının kolayca çıkarabileceği anlamlara sahip değildir. Nesilden nesle aktarılabilen türkülerde günlük dilde hatta türkünün derlendiği ağız da bile artık kullanımdan düşmüş kelimeler korunur. Böylece daha eski bir dönemde türküyü üretenlerin kelimeyi tanıdığına dair izler türkülerde kalır. Aşağıda örneklerle gösterileceği üzere bir türkü zaman zaman bir kelimenin derleme bölgesinde kullanıldığının tek tanığı olabilir. Ankara türkülerinde de geçmişe ait sözlere ve bu sözlerin taşıdığı kültür ögelerine bolca rastlanır. Bu tür örneklerin tam bir dökümünü vermek bu yazının amacı değildir. Ancak bunlardan bir kısmını yorumlamak konuyu aydınlatma açısından ilgi çekici olabilir. Örnek olarak Räsänen'in derlediği şu dörtlüğü alalım (1936: 79):

İrafuh çavuş guran dutar
Beyler efe senden beter
Inanmayıŋ sözlerine
Çendermeler alınan dutar

İlk bakışta türküde bugün bilinmeyen bir söz yok gibidir. Ancak son satırda geçen ve "tuzak, aldatma, hile" anlamına gelen ***al*** kelimesi bugün ancak bulmacalarda çıkan, günlük dilde kullanımdan düşmüş bir kelimedir.

Bir başka örnek olarak epeyce meşhur olan "Kayaların Arını" türküsünü verebiliriz. Bu türküde günümüz açısından ilgi çekici iki kelime geçer: ***Kayaların arını / Süpürseler karını (…) kayalar merdin merdin*** (Tan ve Turhan 2000: 175). İlk dizede geçen ***arın*** kelimesi "alın", ikinci dizede geçen ***merdin*** ise "sert" anlamındadır ki bunların anlamını standart Türkçeden hareketle çıkarmak imkansızdır.

Yine "Her Sabah Her Seher Gelir Geçersin" adlı türküde *onmadığımı* diye bir ifade geçer: ***Ben de bildim onmadığımı / Daha çilelerim dolmadığını*** (Tan ve Turhan 2000: 149). ***Onmak*** burada "düzelmek, düzene girmek" anlamında kullanılır ki bu da standart Türkçede yoktur.

Evlerinin önü tahta daraba (Tan ve Turhan 2000: 127) dizesindeki ***daraba*** "tahta perde, tahta bölme" anlamına gelir.

Pencerenin perdesi / Geri vurdu dermesi (Tan ve Turhan 2000: 200) dizelerinde geçen ***derme, Derleme Sözlüğü***'nde "yelek, önü işlemeli bir çeşit yelek" olarak adlandırılmıştır. Anlamı standart Türkçeden hareketle çıkarılamaz.

Aşağıdaki türküde geçen ***sergen*** sözcüğüne anlam olarak "mutfak rafı; tahıl, meyve, sebze serip kurutmaya yarayan yer" gibi anlamlar verilir. Ancak türkümüzdeki ikinci kullanım sözlüklerde kayıtlı bu tanımların metne tam da uygun olmadığını gösterir. Birinci ***sergen***'in kullanımı bilinen anlamlara uygun gibidir. Ancak ikinci kullanılışta uzanılan bir yer olmalı. İnternet kaynağı *Ekşi Sözlük*'te verilen ocağın bulunduğu odaya yakın sıcak bir bölüm anlamı türküye daha uygundur.

Sergende gümüş balta da, oğlan gülüm oğlan
Yar gelir darta darta, oğlan gülüm oğlan
Sergene uzanmışım da, oğlan gülüm oğlan
Gül gibi gızarmışam da, oğlan gülüm oğlan (Tan ve Turhan 2000: 95)

Ankara türkülerde geçen ilgi çekici kelimelerden biri de ***yenile*** sözcüğüdür:

Kapuz kestim yiyen yok
Haydi halin nedir diyen yok (Yar yar aman, ayrılamam)
Aman yenile bir yar sevdim
Haydi gözün aydın diyen yok. (Tan ve Turhan 2000: 166).

Potinimin bağına
Düştüm gönül ağına
Yenile bir yar sevdim
O da gelmiş çağına (Tan ve Turhan 2000: 202).

Yenile, bugün standart Türkçede kullanılmamakla birlikte ağızlarda görülür. Bu yüzden *Derleme Sözlüğü*'nde anlamı "şimdi, pek az önce" olarak kaydedilmiştir. Aynı sözcüğe ***yeñile*** biçiminde tarihi metinlerde de rastlanır. Örnek olarak *Tarama Sözlüğü*'ndeki "Yeni, henüz, yeniden, pek yeni" anlamı yukarıda alıntılanan örneklere daha uygundur. Ayrıca *Tarama Sözlüğü*'ndeki farklı örnekler, kelimenin eskiden yaygın olarak kullanıldığını gösterir. Ankara'da söylenişi de ***yenile*** değil ***yeñile*** olmalıdır.

Ankara türkülerinde geçen kimi yerel sözlerin tek tanığı türkülerdir. Bir türküden geçen kelimenin örnek olarak *Derleme Sözlüğü*'nde türkü dışında tanığı bulunmamaktadır. Ya da kelimenin Ankara'da geçtiği kaydedilmemiştir. Böylece bir türkü *Derleme Sözlüğü* gibi geniş bir kaynaktaki eksik bilgiyi de tamamlamış olmaktadır. Aşağıdaki türkü parçasında geçen ***dolak*** sözcüğü bunun ilgi çekici bir örneğidir. Kelime *Derleme Sözlüğü*'ne göre Malatya, Kayseri ve Ordu'da "başörtüsü, tülbent, yazma, ayağa, sıcak tutması için

sarılan yün kumaş; ayağa, sıcak tutması için sarılan yün kumaş" anlamlarıyla kullanılmaktadır. Aşağıdaki türkü kelimenin Ankara ağızlarında da kullanıldığını gösteren tek tanık durumundadır:

Karpuz kestim sulandı,
Gine gönlüm bulandı
Elâ gözlüm boynuna
Mavi dolak dolandı (Tan ve Turhan 2000: 167).

Türkülerde yöreye özgü bitki adlarına da rastlanır. Örnek olarak Ankara ağızlarında "lahana"ya ***kelem*** dendiği *Derleme Sözlüğü*'nde Hasanoğlan'dan bir örnekle belirtilmiştir. Ancak aşağıdaki Türkü Çubuk'tan derlendiği için örnek, bu sözcüğün Çubuk ağızlarında da kullanıldığının tanığıdır.

Beş pınar dedikleri
Kelemdir yedikleri
Hiç aklımdan gitmiyor
O yarin dedikleri (Tan ve Turhan 2000: 170).

Derleme Sözlüğü'nde "Tekme, çifte: ***Beygir çocuğu bir depikte*** yıktı." Biçiminde anlamlandırılmış ve örneklendirilmiş olan kelimenin belgelendiği yerler arasında Ankara yoktur. "Sabah oldu güneş doğdu bacadan" türküsünün nakaratı bu kelimenin Ankara ağızlarında da kullanıldığını gösterir.

Anne niçin verdin beni çocuğa
Bir dekmükte yuvarlandı bucağa (Tan ve Turhan 2000: 207).

Giderim şöyle böyle / Gül dibini hergeyle (Tan ve Turhan 2000: 158) türküsünde geçen ***herg*** sözcüğü *Derleme Sözlüğü*'nde "Sürülüp dinlenmeye, nadasa bırakılan tarla" anlamıyla geçmektedir. Ayrıca ***herg itmek*** birleşik fiili de vardır. Ancak buradaki ***hergeyle*** – biçimi *Derleme Sözlüğü*'nde de kayıtlı değildir.

Oldukça yaygın bir türkü olan "Burçak Tarlası" Ankara ağızları açısından birden çok özellik taşır. Bu yüzden bütün olarak yorumlanması Ankara türküleri ile Ankara ağızları ilişkisini göstermek açısından yararlı olacaktır. Sesler açısından *diken* yerine ***tiken*** denmesi, *ederim* yerine ***iderim;*** *gaynana, gız* gibi sözlerde söz başında ***k*** – yerine ***g*** – kullanılması, ***imiş*** yerine ***zorumuş*** örneğinde ünlü uyumuna uygun biçimin kullanılması dikkat çeker. Ekler açısından *ile* yerine *–ınan;* ***oturak, kurtulak*** örneklerinde – ***alım*** yerine – ***a- k*** eklerinin kullanılması dikkat çeker. Sözvarlığı açısından Ankara ağızlarının en meşhur kelimesi olan ***bebe***'nin geçmesi dikkat çeker. Yine metindeki ***pıtırak*** sözcüğünün kullanımı epeyce yaygın olmakla birlikte *Derleme Sözlüğü*'nde Ankara ağızlarında kullanıldığı kaydedilmemiştir. Bu nedenle türkü ***pıtırak*** kelimesinin Ankara ağızlarında da kullanıldığını tanıklamış olmaktadır. Ancak türküde asıl ilgi çekici olan, yazımız çerçevesinde üzerinde ayrıntılı duramayacağımız sosyal yaşamdır. Türkü bize burçak yolmaya erken gidildiğini, burçağın el ile yolunduğunu, bu sırada ele diken, pıtırak battığını; günün uzun sürdüğünü, burçak tarlasında çocuk olmanın zorluğunu anlatıyor aynı zamanda.

Sabahınan kalktım elimi salladım deydi tikene
İntizar iderim (vay vay) burçak ekene
İlahi gaynana ömrün tükene
Amanın gızlar ne zorumuş burçak yolması
Burçak tarlasında (vay vay) bebe de olması

Sabahınan kaltım elimi salladım deydi pıtırak
Öğlen olmadı ki (vay vay) azcık oturak
Bir iki tarla değil tezden gurtulak
Amanın gızlar ne zorumuş burçak yolması
Burçak tarlasında (vay vay) bebe de olması (Tan ve Turhan 2000: 208).

Türküler, Dil ve Kültür

Türkülerde korunan söz varlığı ayrıca bir önceki örnekte de görüldüğü gibi *kültür araştırmaları* açısından da ilgi çekicidir. Burada korunan kelimeler, deyimler öylesine kelime veya deyim değildirler, bunlar artık kullanımda olmayan kültür ögelerinin de tanıklarıdırlar. Ankara türkülerinde *sohu daşı* kullanımdan kalkmış olmakla birlikte bazı köylerde, örnek olarak Sarıyar'da hâlâ görülebilen "tahıl dövmeye yarayan taş dibek" (Akca 2012: 219), ***asbap taşı*** "üzerinde kıyafet yıkanan taş" (Räsänen 1936: 85), ***gayıt*** "eşya, giyecek" (Caferoğlu 1948: 211), ***kómüşlü*** "mandası olan" (Akca 2012:), ***tuluk*** "içine peynir, pekmez, yağ gibi şeyler koymaya yarayan deri" (Akca 2012: 622), ***çuvallık dokuyorum*** (Tan ve Turhan 2000: 52) "çuval olarak kullanılmak için dokunan şey", ***altı patlar*** (Caferoğlu 1948: 212) "bir tabanca türü", ***Sap yükledim kağnıya*** türküsünde geçen sap ve kağnı sözleri, veya ***ot kağnısı*** (Tan ve Turhan 2000: 212) gibi sözler, sadece söz varlığı ögesi değil aynı zamanda kültürel öge olarak da ilgi çekicidir. Bunlar insanların bugün artık alışılmış olmayan eski uğraşları, yaşayışları, kullandıkları araç gereçler, bir vakitler hayatlarında yeri olan veya hayatlarına yeni giren ögeler hakkında da ipucu veren sözlerdir. Örnek olarak ***Güzel kızlar polis olmuş / Hemen teslim olalım*** (Tan ve Turhan 2000: 228) biçimindeki türkü sözleri kızların polis olmaya başladığı dönemde üretilmiş olmalıdır, bu yüzden sosyal değişimin türküde kayıt altına alınmış halidir.

Yine söz varlığı açısından ilgi çekici olmamakla birlikte 1940'lı yıllarda derlenmiş bir metinde ***Tirene bindim de tiren salladı*** (Caferoğlu 1948: 211) o dönem trenle yolculuk edildiğini, ***Bursa gınasın aldı mı*** (Akca 2012: 304) biçiminde bir dize ise bize Bursa kınasının türkünün üretildiği zaman ve mekanda önemli, değer verilen bir şey olduğunu gösterir.

Türküler toplumdaki sosyal hayatın ve sosyal hayattaki değişmelerin de bolca yer bulduğu bir alandır. Ankara ağızlarındaki türkülerin bir kısmı sadece barındırdıkları kelimeler açısından değil yansıttıkları sosyal veriler açısından da ilgi çekicidir. Örnek vermek gerekirse "Sabah Oldu Çocuk Gider Oyuna" adlı türküde çocuk evlilikler konusu işlenir. Ankara ağızlarıyla ilgili alan araştırmalarım sırasında hem çocuk yaşta evlilik yapmış olanların öykülerini hem de neden erken yaşta evlenildiğine dair kayıtlar da yaptım. Derlemelerim arasında kendisi de erken evlenmiş bir kaynak kişinin yoksulluk nedeniyle "evden bir boğaz eksilsin diye gızları erkenden everirlerdi" sözleri en fazla dikkatimi çeken neden olmuştu. Kızılcahamam'dan derlenmiş olan türkü erken evlilik konusunu işleyen türkülerin en ilgi çekici örneklerinden biridir:

Sabah oldu güneş doğdu bacadan
Öğlen oldu çocuk gelir hocadan
Anne benim gaderim yok gocadan

Anne niçin verdin beni çocuğa
Bir dekmükte yuvarlandı bucağa

Ben giderken ekinlerin göğüdü
Açıldı mı yaylaların söğüdü
Tükendi mi köyümüzün yiğidi

İlahi çocuk Allahından bulaydın
Bulaydın da ben dengime varaydım

Sabah olur çocuk gider oyuna
Oynar oynar taş doldurur goynuna
Mebalı da şu kâyanın boynuna

Anne niçin verdin beni beni çocuğa
Bir dekmükte yuvarlandı bucağa (Tan ve Turhan 2000: 207).

Türkülerde pek çok aşk ve sevda sözlerine rastlanırken sosyal sorunların dile getirildiği de olur. "Merdivenden indirdiler" diye başlayan türkü geçen ***Kahrevine gönderdiler ve Gaynanamın eski huyu / Akşam durulur durulur*** (Tan ve Turhan 2000: 183) sözleri de mutsuz evlikler ve kaynana gelin çekişmesinin dile getirildiği parçalardan biridir.

Türküler aynı zamanda ciddi toplumsal eleştirileri de yansıtırlar. Bu, her güzel türküde olduğu gibi kelimelerin ustaca kullanılmasıyla olur. Bunların en çarpıcı örneklerinden birini şu kalenderî örneği oluşturur:

Asalet altın idi pul oldu
Türlü türlü bedenlere çul oldu
İmanın yolu keseden geçeli
Kimi pula kimi kula kul oldu yar ey.

Kim biliyor ilim ile irfanı
Hamiyyeti, vicdanı, vatanı
Endamın güzel, kesen doluysa
Sensin herkeslerin beyi sultanı yar ey. (Tan ve Turhan 2000: 282).

Türkülerin Kökeni ve Dil

Son olarak dil özelliklerinin türkünün üretildiği bölge hakkında da ipucu taşıdıklarına dair kısa bir not düşmek yerinde olacaktır. Başta da söylendiği gibi türküler başka bölgelere kolayca aktarılabilen kültür ögeleridir. Bu nedenle üretildiği bölgenin çok uzağında bir yerde bir türküye rastlanması beklenen bir durumdur. Bununun örnekleri Ankara'da görülür. Bu tür türkülerin belirlenmesinde türküde geçen dil ve kültür özellikleri işe yarar. Örnek olarak *Ankara Halk Müziği* kitabının 61. sayfasındaki "Bahçelerde Ayda Bar" adlı türkünün ilk ve son dizeleri şöyledir.

Bahçelerde ayda bar, şelebim nenni
Bugün evde bay da var, şelebim nenni,
(…)

Şelebim şimşir kaşıkday, şelebim nenni
Men şelebiye aşıkday, şelebim nenni.

İlk dizede ***var*** yerine ***bar***, son dizede ***ben*** yerine ***men***, *gibi* yerine kullanılan ve ***kaşıkday ve aşıkday*** sözlerine bitişik yazılmış olan ***day*** bu parçanın Ankara ağzına ait olamayacağını, olsa olsa Kırım Tatarlarından derlenmiş olabileceğini gösterir. İşaret edilen dil özellikleri sadece Türkiye Türkçesinde değil Oğuz grubu Türk dillerinin hiçbirinde görülmez.

Bunun gibi Ankara'dan derlenmiş bazı türkülerde geçen sözler türkünün asıl üretim yerinin Ankara olmasının zor olduğunu gösterir. Örnek olarak şu türkünün denizi olmayan Ankara'da değil başka bir bölgede üretilmiş olması gerektiğine işaret eder.

Denize dalayım mı
Bir balık alayım mı
Ay battı güneş doğdu
Daha yalvarayım mı

Yine Räsänen (1936: 80 vd.) tarafından derlenmiş olan Hacı Bey türküsünde geçen ***Ayvalık, Ödemiş*** gibi yer adları türkünün, en azından türküde anlatılan konunun kaynağı hakkında ipucu verir. Ancak metin yine de Ankara ağzının özelliklerini yansıtır. Bunda metin derlendiği sırada bugünkü anlamda yaygın bir standart konuşma biçimi yoktur. O yüzden anlatıcı başka yere ait bir türküyü söylerken bile kendi ağzında alışılmış biçimleri tercih etmiştir.

Değerlendirme

Bu çalışmada Ankara türküleri ve dil, ağız derlemeleri ve türkü derlemeleri hakkında genel bilgiler verildikten sonra Ankara türküleri taşıdıkları dil ve kültür ögeleri açısından incelenmiştir. Ankara türkülerinde geçen ve Ankara türkülerinde geçip Ankara ağızları için tipik olduğu düşünülen dil özelliklerine işaret edilmiştir. Söz varlığı ögeleri üzerinde daha fazla durulmuştur. Elbette konuyu çok daha ayrıntılı ele almak mümkündür, ancak söylenenlerin kitabın genel çerçevesine uygun olmasına dikkat edilmiştir. Daha başka çerçevelerde her bir konunun ayrıntılı olarak incelenmesi mümkündür. Türküler sadece dil değil, toplumsal değişmelerin yansıması açısından çok önemli kaynaklardır. Ancak yazı çerçevesinde ister istemez bu konularda ayrıntıya girilmemiştir.

Kaynakça

Akca, Hakan (2011). "Ankara İli Ağızlarında Şimdiki Zaman Ekinin Varyantları." *Turkish Studies* 6/1: 597-605.

Akca, Hakan (2012). *Ankara İli Ağızları.* Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.

Boeschoten, Hendrik (1991). "Aspects of Language Variation." H. Boschoten/L. Verhoeven (eds.), *Turkish Linguistics Today.* Leiden: E.J. Brill. 150-193.

Demir, Nurettin (2013). *Ankara Örneğinde Ağızların Belgelenmesi.* Ankara: TDK.

Derleme Sözlüğü, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas.

Giese, Friedrich (1907). *Materialien zur Kenntnis des anatolischen Türkisch. Teil I. Erzählungen und Lieder aus dem Vilayet Konjah.* Halle: Verlag von Rudolf Hauf.

Räsänen, Martti (1926). "Eine Sammlung von Mâni-Lidern aus Anatolien". *JSFOu*, XLI/2: 1-60.

Räsänen, Martti (1931). *Chansons populaires turques du nord-est de l'Anatolie*. Helsinki: Imprimerie de la Société Litterature Finnoise.

Räsänen, Martti (1936). *Türkische Sprachproben aus Mittel-Anatolien III. Ankara, Kaiseri, Kırşehir, Çankırı, Afion Vil.* Helsingforsiae: Societas Orientalis Fennica.

Tarama Sözlüğü. http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_tarama&view=tarama.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-5. Bölüm-

Geleneksel Türk Sanat Müziği

GELENEKSEL TÜRK SANAT MUSİKİSİ

(Klasik Türk Müziği)

Fikret KARAKAYA

Giriş

Merkezî mevkide nağmenin yer aldığı, makamsal, çok sayıda ritm kalıbının (*usul*) kullanıldığı; çalgılardan veya insan hançeresinden çıkabilecek en güzel, en tatlı sesle icra edilen; icrada *jazz* veya *rock*'ta olduğu gibi sert, acı seslerin hiçbir zaman kullanılmadığı geleneksel Türk sanat musikisine, Musika-i Hümayun kuruluncaya değin, Osmanlılar sadece *musiki* demişlerdir. Saray Bandosu'nun kuruluşundan sonra ülkeye farklı bir musikinin girmesiyle ata sanatına özel bir ad bulma ihtiyacı duyulmuştur. Günümüzde de bazılarınca tercih edilen *alaturka* terimini ilk kullanan, muhtemelen Bando'nun İtalyan komutanı Donizetti Paşa'ydı. (*Alaturka* kelimesinin kökeni, "Türk vâri, Türk tarzında" anlamlarına gelen İtalyanca *alla turca*'dır.)

Bazılarınca teksesli veya tekçizgili olarak nitelenen bu sanat, gerçekte, 20. yüzyılın ortalarına değin yapılan plak kayıtlarında *heterofonik* bir müzikti. Heterofoni, aynı melodi çizgisinin küçük farklarla birbirinden ayrılan versiyonlarının üst üste binmesiyle ortaya çıkan bir icra tarzıdır. Bu terimi Batılı etnomüzikologlar, özellikle Orta Doğu geleneklerini nitelemek için kullanırlar. Darülelhan[1] kurucularının bir kusur sayıp yok edilmesi için uğraştığı heterofoni, büyük ölçüde *yaratıcı icra*'dan kaynaklanıyordu. *Yaratıcı icra* deyimini, geleneksel Türk sanat musikisinin Tanburî Cemil Bey, Münir Nureddin Selçuk, Safiye Ayla gibi büyük üstadlarının icra anlayışını nitelemek üzere ilk olarak bu satırların yazarı kullanmıştır. Batılıların *kısmî doğaçlama* (*improvisation partielle*) deyimiyle belirttiği icra tarzının çok yakın bir benzeri olan *yaratıcı icra*, bir icracının kendisine veya başkasına ait bir eseri seslendirirken, melodi çizgisinde –irticalen– küçük değişiklikler yapmasıdır.

Heterofoni bazen, her biri hafızasında bir eserin farklı bir versiyonunu saklayan müzisyenlerin ortak icrasından doğar. Özellikle 1950 öncesi 78 devirli plaklarda sık karşılaşılan bu tür heterofoni, çoğu zaman ahenksizdir. Gerçekte yazılı bir gelenek olmayan eski Türk musikisini, çok gelişmiş bir yazı geleneğine sahip Avrupa musikisine benzetmek isteyen Darülelhancıların, daha sonra da radyo ve konservatuar yöneticilerinin heterofoniyi yasaklaması, büyük ölçüde bu ahenksiz, özensiz kayıtlar yüzündendir.

***

Geleneksel Türk sanat musikisi, Orta Çağ'da İran ve çevresinde gelişmiş, Mezopotamya uygarlıklarının musikilerinden birçok unsur taşıyan İslam musikisinin, İstanbul'da yenilenmiş ve daha ince ifade olanaklarına kavuşmuş uzantısıdır. XVII. yüzyıl sonlarına değin saz musikisinin de büyük önem taşıdığı bu gelenekte XVIII. yüzyıldan itibaren insan sesi, dolayısıyla sözlü eserler başat konuma gelmiştir. *Fasıl heyeti* adı verilen ve sazendelerle (saz sanatçıları) hanendelerden (ses sanatçıları) oluşan takım, *fasıl* adı verilen seansta aynı makamdan değişik türde eserleri art arda icra ederdi.

Erken dönemde (XVIII. yüzyıldan önce) İran'dan veya Azerbaycan'dan gelen pek çok musikici, ülkelerinden yalnız sazlarını ve üsluplarını değil, repertuvarlarını da getirmişlerdir. XVII. yüzyıl sonlarında özgün bir Osmanlı üslubu gelişmeye ve skalanın[2] bazı perdeleri (sesleri) değişmeye başlamış, buna bağlı olarak bazı makamların seyri de değişmiştir.

Erken dönemin başlangıcında *ud*, *şehrud*, *kopuz*, *kanun* (bronz telli, tamamen ahşap göğüslü), *çeng*, *kemânçe* (sonradan *rebap* adıyla anılan yaylı saz), *mıskal* gibi sazlar gözdeydi. XVII. yüzyılda *tanbur*, *ney* ve *santur* öne çıkmaya başladı. XVIII. yüzyılın ortalarında Avrupa'nın *viola d'amore*'si, *sinekemanı* adıyla Osmanlı musikisine girdi. Çok geçmeden *violon* da *keman* adı verilerek fasıl heyetine dahil edildi.

Osmanlı musikisinin altın çağı sayılan III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde en gözde sazlar *tanbur*, *ney*, *sinekemanı* ve *santur*'du. XIX. yüzyılın ortalarında Bizans dönemi sazlarından *lira* ve *lavta* fasıl heyetine girdi; *lira*'ya *kemençe* adı verildi. Aynı yüzyılın sonuna doğru iki büyük virtüoz, Vasil ve Cemil sayesinde kemençeye rağbet çok arttı. Aynı dönemde, Suriye ve Mısır'dan gelen musikicilerin etkisiyle *kanun* ve *ud*, yeniden revaç buldu. *Viyolonsel* ve *klarinet* de aşağı yukarı aynı yıllarda fasıl heyetinde yerlerini aldı.

1 1916'da kurulan ilk resmî musiki okulu. 1926'dan sonra İstanbul Belediye Konservatuarı adıyla faaliyetine devam etti. 1982'de İstanbul Üniversitesine bağlandı. Günümüzde Kadıköy'deki binasında İ. Ü. Devlet Konservatuarı adıyla eğitim vermektedir.

2 Skala (scala): Belli bir müzik türünde kullanılan bütün seslerin, tizden peste doğru sıralanmasıyla elde edilen merdiven. Latince bir sözcük olan scala sözcüğü zaten "merdiven" anlamındadır.

Erken dönemde, saz musikisi türlerine (peşrevlere ve semâîlere) oranla sözlü eserler oldukça kısaydı ve üslup açısından folklorik eserlerden çok farklı değildi. XVII. yüzyılın sonlarında sözlü eserler uzamaya ve –tempo bakımından– ağırlaşmaya başladı. Paralel olarak, usuller[3] de ağırlaştı. Birçok usulün zaman sayısı da iki katına çıktı (sözgelimi 16 zamanlı *berefşan* 32; 14 zamanlı *devr-i kebir* ise 28 zamanlı hale geldi). Beste türleri biçimsel değişim geçirdi. Bazı eski yapılar terk edildi (sözgelimi ilk üç mısraı aynı melodiyle okunan dört mısralı, iki haneli şarkı türü, sırayla *zemin*, *nakarat*, *meyan* ve *nakarat* adlarını taşıyan dört bölümlü, üç haneli bir biçim kazandı).

Özellikle 1828'de Musika-i Hümayun kurulduktan sonra Osmanlı musikisinde önemli değişiklikler görülmeye başladı. Bu değişiklikler yalnız Batılılaşma doğrultusunda değildi. Artık Saray'dan eskisi kadar himaye görmeyen yüksek musiki, bir şehir musikisine dönüşme yoluna girdi. *Kâr, murabbâ*, *semâî* gibi büyük türler yavaş yavaş yerlerini *şarkı* türüne bıraktı. Yani Osmanlı musikisinin son dönemine bir Batılılaşma ve popülerleşme eğilimi damgasını bastı.

Yukarda başlıca tarihî ve müzikal özellikleri verilmeye çalışılan Osmanlı musikisi, *Türk sanat musikisi*, *tarihî Türk musikisi*, *divan musikisi*, *Osmanlı musikisi* gibi adlar altında günümüze değin geldi. Doğal olarak Batılılaşma ve popülerleşme süreci de devam etti. Bu süreç 1960'larda arabeskleşme kisvesine büründü ve öyle hızlı ilerledi ki, geleneksel Türk sanat musikisinin öldüğünden söz edenler oldu. Bazı musikicilerin, XIX. yüzyıl sonlarında veya XX. yüzyıl başlarında bestelenenler tarzındaki eserleri bir yana, gerçekten de yeni bestelerin geleneksel Türk sanat musikisiyle perde, makam, usul ve üslup bakımından nerdeyse hiçbir bağı kalmamıştı. Ama bir yandan da, –başlangıçta bir okul işlevi görmüş ve geleneksel Türk musikisinin nerdeyse son sığınağı durumuna gelmiş olan Türkiye Radyoları'nın (sonradan TRT) desteği zamanla zayıflasa da– idealist musikicilerin çabalarıyla tarihî birikim yaşatıldı.

1975'te Millî Eğitim Bakanlığı İstanbul'da bir Türk Musikisi Devlet Konservatuarı kurdu. Aynı yıl Kültür Bakanlığı'na bağlı bir de Klasik Türk Müziği Korosu oluşturuldu.[4] Cumhuriyet'in kurucularınca resmî olarak itilip kakılan geleneksel Türk musikisi, böylece yaklaşık 50 yıl sonra yeniden devlet ilgisine mazhar oluyordu. Sonraki yıllarda İstanbul'daki konservatuarın benzerleri başka şehirlerde de açıldı ve başta Ankara[5] olmak üzere başka büyük şehirlerde de yeni klasik korolar kuruldu.

I. Bölüm

1- Osmanlı Öncesi Türk Musikisi

Geleneksel Türk sanat musikisinin kökenleri, hemen hemen bütün Osmanlı kurumları ve sanat üsluplarının tersine, Selçuklularda veya Anadolu beyliklerinde değil, Abbasî, Celayirli ve Timurlu saraylarındadır.

Abbasî sarayında IX. yüzyılda büyük gelişme göstermeye başlayan musiki, sonradan Batılı musiki tarihçileri tarafından "İslam musikisi" diye adlandırılmıştır. Batılılar bugün İran, Türk ve Arap musikilerini genellikle ayrı ayrı ele almakla birlikte, bütün İslam ülkelerindeki, özellikle de Orta Doğu ülkelerindeki musikiyi, aynı sanatın değişik görünüşleri sayma alışkanlığı, bazı etnomüzikologlarca hâlâ sürdürülmektedir.

3 Usul: Kuvvetli veya zayıf, uzun veya kısa vuruşların çeşitli biçimlerde sıralanmasıyla oluşmuş ritm kalıplarından her biri.

4 Bu topluluk 2012 yılında Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu adını aldı.

5 Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı adını taşıyan iki okul, yazımızın sonunda ele alınacaktır.

Bu musikide pentatonik Orta Asya musikisinin payını tespit etmek oldukça güçtür. Çünkü bugün Orta Doğu ülkelerinin sanat musikilerinde, pentatonizmin[6] hemen hemen hiçbir belirtisine rastlanmaz. Buna karşılık, Türk halk musikisinin bazı ezgilerinde, kökenlerinin Orta Asya pentatonizmi olabileceğini düşündüren, gamın bir derecesinin atlanmasıyla oluşmuş geniş aralıklar vardır.

Bu sebeple, klasik Türk musikisinin prehistoryasını Orta Asya'da değil, Orta Doğu'da aramak gerekir. Gerçekten de, Orta Doğu'ya özgü birçok sazın (*ud*, *ney*, *çeng*, hatta Orta Asya Türklerinin *kopuz*'undan türediği söylenen *bağlama* veya *tanbura* ...) benzerlerini Mezopotamya veya Eski Mısır kabartmalarında, heykellerinde veya resimlerinde görmek mümkündür.

İslam musikisi içinde Türklerin payının oranını tespit etmek kolay değildir. Bu sentezde İranlıların ve Yunanlıların da önemli payları olduğunu biliyoruz. Denebilir ki İslam musikisi, eski İran musikisine, Türk, Arap, Yunan ve Bizans unsurlarının eklenmesiyle oluşmuştur. Türkler, Abbasîler döneminde İslamiyeti benimseyip Bağdat'taki bilim ve sanat etkinliklerine katılmaya başladığında, bu musiki, özü bakımından kıvamını bulmuş durumdaydı. Ama nazariyatçı ve bestekâr olarak, en ünlü Müslüman musikişinaslar Türklerden çıkmıştır: Fârâbî (870-950), Safiyüddin Urmevî (öl. 1294), Abdülkadir Meragî (yklş 1350–1435), Golam Şâdî (XV.–XVI. yüzyıl).

Bağdat sarayından sonra Orta Doğu'da musiki en parlak dönemlerini Celayirli başkenti Tebriz'de, Timurlu başkenti Semerkand'da ve Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara'nın (1438-1506) Herat'taki sarayında yaşadı.

İki büyük Azerî dahiden Safiyüddin Urmevî özellikle nazariyatçı; Abdülkadir Meragî ise bestekâr olarak, yalnız yaşadıkları dönemde değil, bütün Türk musikisi tarihi boyunca etkili olmuşlardır.

Tam adı Safiyüddin Abdülmü'min bin Yusuf bin Fâhir olan Urmevî, *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde açıkladığı perde[7] nazariyesiyle, Eski Yunan nazariyecilerinin etkisine son vermiştir.

İslam dünyasında, daha önceki musiki nazariyecileri, Eski Yunan eserlerini çevirip açıklamakla yetindikleri halde Urmevî, İslam musikisi skalasındaki sesleri belirlemek için yeni yöntemler uyguladı.

Meragî, kitaplarında döneminin musikisindeki sesler (perdeler), diziler, makamlar, usuller, sazlar, şarkı söyleme tekniği ve eski musikişinaslar üzerine bilgiler vermiştir. Bu kitapların biri dışında hepsi Farsçadır.

Yaşadığı dönemde İslam dünyasının en büyük bestekârı sayılan Meragî, 1000'i aşkın eser bestelemiş, ama bunların nerdeyse hepsi unutulmuştur. Osmanlı döneminde yazılmış güfte mecmualarında, Meragî'ye atfedilen pek çok eserin –Farsça– güftesi vardır. Bunlardan 40 kadarının bestesi –değişerek– günümüze de ulaşmıştır. Ama bu eserlerden birçoğunu Meragî'nin değil, onu taklit eden Osmanlı bestekârların bestelediği sanılıyor.

Meragî'ye maledilmelerinin başlıca dayanağı, güftelerinin yer aldığı Türkçe güfte mecmualarında Meragî'ye ait gösterilmeleri olan bu eserler, Meragî'ye ait olmasalar da, kesinlikle ona atfedilen büyüklükte bestekârlara aittir. Bunlar, klasik Türk musikisi repertuvarında, özellikle üsluplarının farklılığıyla özel bir yere sahiptir.

6 Pentatonizm: Musikide sadece büyük ikili ve küçük üçlü aralıkların kullanılması. Pentatonik musikilerde, frekansları birbirinin yarısı veya iki katı olan iki ses arasında yedi değil beş ses vardır. Bugün çoğunluğun Uzak Doğu'ya özgü sandığı pentatonizm, Orta Asya Türklerinin ve bazı Avrupa kavimlerinin de eski musikilerinin ana özelliklerindendi. Modern çağda bazı Batılı bestekârlar, zaman zaman, egzotik çağrışımlar elde etmek amacıyla pentatonizme başvurmuşlardır.

7 Perde: Türk musikisinde kullanılan ana ve ara seslerden her biri. Tanbur, lavta gibi çalgıların saplarındaki bağlara da perde denir.

2- Herat Musiki Okulu ve Golam Şâdî

Herat'ta gelişen musiki, XVI. ve XVII. yüzyıl Osmanlı musikişinaslarını çok etkilediği için, Osmanlı musikisinin bir dönemi olarak ele alınır.

Timur'un 1393'te aldığı Herat, özellikle onun oğlu Şahruh'un (1377–1447) hükümdarlığı döneminde (1405–1447) bir bilim ve sanat merkezi olarak gelişti. Şahruh, çevresinde bilgin ve sanatçıları topladı, Nizameddin Sami, Şerefeddin Ali Yezdî, Fasihî, Abdürrezzak Semerkandî gibi bilgin ve yazarlar için büyük bir kitaplık kurdu. Onun oğlu Baysungur (1397–1433) önemli bir hattattı. İleride Bihzad (yklş. 1455– yklş. 1536) gibi büyük bir minyatürcüyü yetiştirecek olan Herat minyatür okulu da, ilk başarılarını bu dönemde elde etmiştir.

Ama Herat'ta musikinin asıl gelişmesi, Hüseyin Baykara'nın (1438–1506) hükümdarlığı dönemine (1470–1506) rastlar. Şair olan ve Farsça divanı bulunan Hüseyin Baykara, şairleri, musikişinasları, bilginleri ve nakkaşları (ressamları) çevresinde topladı ve himaye etti. Sarayını âdetâ bir bilim ve sanat akademisine dönüştürdü. Hüseyin Baykara döneminin önde gelen sanat ve bilim adamları arasında büyük şair Ali Şîr Nevâî, ünlü minyatürcü Bihzad, tarihçi Mirhond ve torunu Handmir, tezkireci Devletşah ve bestekâr Golam Şâdî de vardır.

XV. yüzyılın ikinci yarısıyla XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış olan Golam Şâdî, musikide Hüseyin Baykara döneminin en büyük temsilcisidir. Şâdî'nin ünü, hayattayken bütün İslam dünyasına yayılmıştı. Özellikle Itrî'den önceki Osmanlı bestekârları üzerinde Abdülkadir Meragî ile birlikte büyük etkisi olan Şâdî'nin yüzlerce eseri unutulmuştur. Bugün ona atfedilen sadece iki eser (*Rehavî Kâr* ile *Pençgâh Kâr*) vardır.

II. Bölüm

1- Erken Osmanlı Musikisi

XX. yüzyıl sanat tarihçileri, Osmanlı sanatlarının ilk dönemlerini "erken" diye nitelemişlerdir. Mimarlık, geçmişi hakkında belki de en çok bilgiye sahip olduğumuz sanat dalıdır. Osmanlı mimarlığının erken dönemi, XVI. yüzyılda Mimar Sinan'la sona erer. Buna karşılık Osmanlı musikisinin erken dönemi, XVIII. yüzyıldan öncedir. Bütün sanat dallarının farklı tarihlerde olgunluk dönemine girmesi doğaldır.

Erken Osmanlı musikisi üzerine bilgilerimizin başlıca kaynakları Kırşehirli Yusuf'un[8] *Edvâr*'ı, Ahmedoğlu Şükrullah'ın[9] *Edvâr*'ı, Bedr-i Dilşâd'ın[10] *Muradnâme*'si, *Fatih Anonimi*[11] diye adlandırılan

8 Kırşehirli Yusuf veya Yusuf bin Nizameddin Kırşehrî, XIV. yüzyılda yaşamıştır. Safiyüddin Urmevî'nin aynı adlı eserinin şerhlerle genişletilmiş Türkçe çevirisi olan Kitâbü'l-Edvâr'ı, Ankara'daki Millî Kütüphane'dedir.

9 Şükrullah veya Şükrullah bin Şehabeddin Ahmed (1386 ? – 1488), XV. yüzyıl Türkçe'sinin en önemli temsilcilerindendir. Özellikle Behcetü't-Tevârih adlı genel tarihi ve Terceme-i Kitâbü'l-Edvâr adlı musiki risalesiyle tanınır. Söz konusu risale, gerçekte, Safiyüddin Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr'ının şerhli çevirisidir. Şükrullah'ın risalesinde eski çalgılar üzerine önemli bilgiler bulunan bir bölüm vardır. Rauf Yekta Bey, bu bölümü Millî Tetebbular Mecmuası'nda yayımladı (1915).

10 Bedr-i Dilşâd, XV. yüzyılın en önemli şair ve yazarlarından biridir. Hayatı ve kişiliği hakkındaki bilgiler tartışmalıdır. Bazı yazarlar, Dilşâd ile Şirvanlı Mahmud bin Muhammed'in aynı kişi olduğunu ileri sürer. Muradnâme'nin "Bâb-ı sivüçehârum ender fenn-i musiki ve âdâb-ı sâzendegî ve gûyendegî" başlıklı bölümünde XV. yüzyıl Osmanlı musikisiyle ilgili önemli bilgiler vardır.

11 Fatih Anonimi, yazarı bilinmeyen Arapça bir musiki risalesedir. Fatih Sultan Mehmed'e ithaf edildiği için böyle adlandırılan bu risale, British Museum'dadır. Risale, Baron Rodolphe d'Erlanger tarafından Fransızca'ya çevrilmiştir.

yazma, Ladikli Mehmed Çelebi'nin[12] *Fethiyye*'si ve *Zeynü'l-Elhan*'ı, Hızır bin Abdullah'ın[13] *Edvâr*'ı, Ali Ufkî Bey'in[14] *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'ü ve Kantemiroğlu'nun[15] *Edvâr*'ıdır. Bir ölçüde Safiyüddin Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr*'ına dayalı olduğundan son iki kaynak dışındaki yazmaların verdiği bilgiler, İran ve Arap musikilerine ilişkin bilgilerle karışıktır. Oysa *Mecmûa-i Sâz ü Söz* ve *Kantemiroğlu Edvârı*, bütünüyle erken Osmanlı musikisiyle ilgili pek çok değerli bilgi içerir. Bu sebeple, klasik Türk musikisinin iyi bilinmeyen erken dönemi için en değerli kaynaklar bu iki yazmadır. Daha sonraki bir döneme ait olmakla birlikte, Kantemiroğlu'nun sistemiyle yazıldığı, Kantemir derlemesindeki eserlerin çoğunu kapsadığı ve birçok erken bestekârın eserini içerdiği için Kevserî[16] derlemesini de bu kaynaklara eklemek gerekir.

2- Erken Beste Türleri

Erken dönemdeki bazı türler ad ve yapı değişimine uğrayarak sonra da varlığını sürdürürken, bazıları ise terk edilmiştir.

Erken dönemin beste türleri hakkında konuşabilmek için *Mecmûa-i Sâz ü Söz ile Kantemiroğlu Edvârı*'nda notaları verilmiş eserlerin dikkatle incelenmesi gerekir. Bu iki yazmadaki eserlerden bazıları, kuşkusuz XIV. ve XV. yüzyıllardan kalmadır. Ama şu da kesin ki, bu eserler, Ali Ufkî tarafından yaklaşık 1650'deki; Kantemiroğlu tarafından ise yaklaşık 1700'deki biçimleriyle notaya alınmıştır. Dolayısıyla, beste türleri konusundaki hükümlerimizi 1650'den önceye teşmil etmek doğru olmaz. Ne yazık ki, 1650'den önceki beste türleri hakkında sağlam bilgiler sağlayacak güvenilir kaynaklardan –en azından şimdilik– yoksunuz.

Erken dönemin saz musikisindeki başlıca iki tür *peşrev* ve *sazende semâîsi* idi. Her iki tür de genellikle üç bölümden (*hane*) oluşuyordu. Peşrevlerde olduğu gibi semâîlerde de hanelerin uzunluğu her zaman birbirine eşit değildi. Peşrevler, başta düyek olmak üzere, fahte, devr-i kebir, devr-i revan, sakil, darb-ı fetih gibi usullerle ölçülüyordu. Semâîler ise, XVII. yüzyılın ortalarına değin sadece 6 zamanlı *semâî* usulüyle ölçülmüş, daha sonraki semâîlerde 10 zamanlı *semâî-i lenk* usulü de kullanılmıştır. *Semâî* usulünün adı sonradan *yürük-semâî* olmuş, *semâî-i lenk* ise –ağırlaşarak– *aksak-semâî* adını almıştır.

Erken dönemin saz musikisi hakkında hem *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'den, hem *Kantemir Edvârı*'ndan bilgiler çıkarabiliyoruz ama, sözlü musiki için sadece Ali Ufkî'nin yazmasından yararlanabiliyoruz. Çünkü Kantemiroğlu, yalnız saz eserleri yazmıştır. Ali Ufkî'nin yazmasından biçimsel özellikleri-

12 Ladikli Mehmed Çelebi, önce Fatih Sultan Mehmed'e sunulmak üzere Arapça Risaleti'l-Fethiyye'yi yazdı, daha sonra aynı konuları işlediği Zeynü'l-Elhan fi İlmi't Telif ve'l-Evzân adlı risalesini II. Bayezid'e sundu (1483). Rodolphe d'Erlanger Fethiyye'yi Fransızca'ya çevirmiştir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Türkçe Zeynü'l-Elhan'ın Mehmed Çelebi'nin kendi çevirisi olduğu sanılıyor.

13 Hızır bin Abdullah, XV. yüzyılın başlıca Osmanlı musiki nazariyecilerindendir. Hayatı üzerine hemen hemen hiçbir bilgi yoktur. II. Murad'ın emri üzerine kaleme aldığı Kitâbü'l-Edvâr'ında önsözden sonraki övgüye eklediği satırlardan, döneminin en önemli müzisyenlerinden olduğu anlaşılıyor. 48 fasıldan oluşan eser, XV. yüzyıl Osmanlı musikisi üzerine çok değerli bilgiler içerir.

14 Ali Ufkî Bey (1610 ?–1675 ?), savaşta esir düşüp İstanbul'a getirilmiş Polonya asıllı bir soyludur. Enderun'da öğrendiği sözlü ve sözsüz musiki eserlerinin notasını içeren Mecmûa-i Sâz ü Söz başlıklı eseri, 17. yüzyıl Osmanlı musikisi tarihi bakımından çok büyük önem taşır. Yazımızın "Osmanlı Musiki Yazıları" bölümünde Ali Ufkî hakkında daha geniş bilgi verilecektir.

15 Kantemiroğlu (1673–1723), İstanbul'da yaklaşık 21 yıl kalmış bir Rumen prensidir. Kısaca Kantemir Edvârı adıyla anılan Kitâbü İlmi'l-Musiki alâ vechi'l-Hurûfât başlıklı eseri, 17. yüzyıl Osmanlı musikisi tarihi bakımından çok büyük önem taşır. Bu eserin 354 saz-eserinin notasını kapsayan ikinci bölümü, daha çok Kantemir Derlemesi olarak anılır. Yazımızın "Osmanlı Musiki Yazıları" bölümünde Kantemiroğlu hakkında daha geniş bilgi verilecektir.

16 Kısaca Kevserî olarak tanınan Neyzen Mustafa Kevserî Efendi'nin kesin doğum ve ölüm tarihi bilinmiyor. 1770'lerde öldüğü sanılan Mustafa Efendi, muhtemelen daha önce başka birinin kaleminden çıkan Kantemir derlemesi kopyesine, 189 saz-eserinin notasını daha eklemiştir. Kevserî Mecmûası olarak bilinen ve 18. yüzyılın ortalarına tarihlenen bu derlemede, başta Kantemir Edvârı olmak üzere çeşitli kaynaklardan derlenmiş nazari bilgiler de önemli yer tutar.

ni çıkarabileceğimiz başlıca dindışı sözlü türler *murabbâ*, *semâî* (*hanende semâîsi*), *şarkı*, *varsağı* ve *türkî*'dir. *İlahi* ve *tesbih* ise belli başlı dinî-tasavvufî türlerdir.

Erken murabbâlarda, başta düyek, sofyan, devr-i kebir ve evfer olmak üzere çeşitli usuller kullanılmıştır. Sözleri iki beyitten oluşur. Hemen hemen daima, birinci, ikinci ve dördüncü mısralar aynı melodiyle seslendirilir. Üçüncü mısra, başka bir makama geçilen veya asıl makamın daha tiz veya daha pest bölgesinde bestelenen meyandır. Bazı murabbâların mısra sonlarında terennüm yer alır. Erken murabbâlardaki melodik kuruluş, klasik murabbâlarınkine oranla oldukça sadedir; diğer sözlü eserlere olduğu gibi murabbâlara da her hecenin bir perdeyle (notayla) seslendirildiği *silabik* üslup hâkimdir. Ama bazı hecelerde uzun sayılamayacak vokalizler[17] vardır.

Genellikle iki beyit üzerine bestelenmiş olan hanende semâîleri, biçim bakımından murabbâlardan farksızdır: Birinci, ikinci ve dördüncü mısralar aynı melodiyle seslendirilir; mısra sonlarında çok uzun olmayan terennümler bulunabilir. Semâîler, her zaman semâî usulüyle ölçülmüş olmakla murabbâlardan ayrılır. Ali Ufkî'nin türünü belirtmeksizin yazdığı bazı semâîlerin, daha sade bir Türkçeyle yazılmış birden çok kıtalı güfteler üzerine bestelenmiş olmalarına bakılarak birer *türkî* olduğuna hükmetmek yanlış olmaz.

Mecmûa'daki varsağılar en az iki kıtalıdır. Varsağılarda düyek, sofyan, semâî gibi usullerin yanı sıra devr-i kebir, devr-i revan gibi usullere de rastlanır. Pek çok varsağının her kıtası, terennümsüz bir murabbâ yapısındadır. Ama varsağılar için ortak biçimsel özellikler belirlemek nerdeyse imkânsızdır. Çünkü başlığında varsağı yazılı eserler, biçimsel açıdan büyük bir farklılık gösterir.

Ali Ufkî notaların üstüne şarkı, türkî, varsağı gibi başlıklar koymasaydı, bu üç türdeki eserleri, biçimsel özelliklerine bakarak ayırt etmek mümkün olmayacaktı. Nitekim bazı başlıksız eserlerin türü belirlenememektedir.

3- Erken Bestekârlar

Erken döneme ait eserlerin çoğunun bestekârı belli değildir. Adı bilinen bestekârların hayat hikâyeleri üzerine ise pek az bilgiye sahibiz.

Ali Ufkî gibi Kantemiroğlu da, notaya alarak günümüze ulaşmalarını sağladığı eserlerin çoğunun bestekârını belirtmemiştir. İkisinin de notasını verdiği bazı eserler ise farklı bestekârlara atfedilmiştir. Söz gelimi, Kantemir'in Hindîler'e ait olarak gösterdiği son derecede ilginç bir nişabur peşrev, Ali Ufkî tarafından Solakzade'ye mal edilmiştir. (bu peşrevin Kantemir versiyonu senkoplarıyla daha ilginçtir.) Aynı şekilde Ali Ufkî'nin anonim olarak yazdığı bir buselik peşrevi de Kantemir Solakzade'nin olarak kaydetmiştir. (bu peşrevin ise Ali Ufkî versiyonu daha güzeldir.) Kantemir'in derlemesinde çok daha fazla bestekâr adı geçer. Üstelik bu bestekârların bazılarının adına başka hiçbir yazılı kaynakta rastlanmaz. XIX. yüzyılın sonuna doğru veya XX. yüzyılın başlarında meydana getirilmiş bazı nota koleksiyonlarında, ender de olsa, Ali Ufkî ve Kantemir derlemelerinde adına rastladığımız Kul Mehmed, Şerif, Muzaffer, Solakzade, Nefirî Behram gibi bazı bestekârlara ait eserlerle karşılaşırız. Bir kısmı XIX. yüzyıl üslubunda olan, bir kısmı ise çok daha önceki dönemlere ait olabileceğini düşündüren bu eserler, Ali Ufkî ve/veya Kantemir versiyonlarına ya hiç benzemez ya da bu eski derlemelerde zaten yoktur.

Erken Osmanlı musikisinin başlıca iki kaynağından –kronolojik bakımdan önce gelen– Ali Ufkî derlemesinde eserleri bulunan bestekârlar: Derviş Ömer, Derviş Piyale (Câmûs), Akbaba, Papaz, Hasan Ağa, Meded Ruh, Baba Zeytun, Şah Murad, Kutbî, Haydar Can, Seyfü'l-Mısrî, Kemanî Mustafa Ağa, Derviş Süleyman, Kör Kadri, Torlak, Santurî Ali Beğ (Ali Ufkî), Halkazade, Mıskalî

17 Vokaliz: 1. Sözlü bir eserde bir hecenin birçok farklı sesle süslenip uzatılması. 2. Böyle uzatılmış hece.

Ahmed Beğ, Cüce Ali Ağa, Sedcizade, Frenk Mustafa, Rocer, Kâsebâz-ı Mısrî, Rıdvan Baba, Osman Paşa, Tunç Ali, Ferruh, Şahkulu, Melek Can, Çengî Cafer, Şerif, Solakzade, Nefirî Behram, Kul Mehmed, Bayezid[18], Kûçek Ahmed Beğ, Emîr-i Hac, Fetvaî, Santurî İbrahim Çelebi, Amûd El-Kayyas, Hammalî, Nevaî, Kantemir Han[19], Mıskalî Ahmed Beğ, Kuzgun.

İkinci önemli kaynağımız olan Kantemiroğlu derlemesinde adı geçen bestekârlar: Şerif, Solakzade, Muzaffer, Mehmed Ali, Harun Yahudi, Ağa Rıza, Kutb-i Nâyî, Hasan Can, Melek Can, Seyfü'l-Mısrî, Şah Murad (Bağdat fatihi), Nefirî Behram, Ahmed Beğ, Çengî İbrahim Ağa, Bayezid, Zurnazen İbrahim Ağa, Şeyh, Kanbûsî Mehmed Çelebi, Şah-ı Hûban, Çengî Mustafa, Büyük Ali Beğ, Şahkulu, Papa Ferruh, Büyük Kul Mehmed, Ebrukamer, Edirneli Ahmed, Ağa Mümin, Tutî, Derviş Receb, Câmûs, Osman Paşa, Torlak-ı Neyzen, Mîr-i Bağdat, Vahid, Çengî Cafer, Tatar İbrahim Çelebi, Karaoğlan Sarraczade, Sultan Korkut, Kemanî Mustafa, Derviş Mustafa, Hasan Ağa, Papa Zeytun, Mıskalî Hüseyin, Kalfaoğlu, Papa, Hatib, Ali Hoca, Müstakim Ağa, Ağa Çengî, Ermeni Murad Çelebi, Zâkir, Baba Mest, Tatar Han (Gazi Giray), Kul Mehmed, Derviş Mehmed, İbrahim Ağa, Eyyublu Mehmed Çelebi, Mîr-i Hac, Hacı Kasım, Edirneli Mehmed Çelebi, Kantemiroğlu, Osman Dede, Kapucu, Kemanî Ahmed Çelebi, Tanburî Koca Angeli.

III. Bölüm

1- Osmanlı Üslubunun Olgunlaşması

Osmanlı Devleti, XIII. yüzyılın sonunda kurulmuşsa da, Osmanlılar'ın musiki alanında varlık göstermeye başlaması için XVI., hatta XVII. yüzyılı beklemek gerekmiştir. Bu sebeple, XIV. ve XV. yüzyıllarda yaşamış Abdülkadir Meragî ve Golam Şâdî gibi musikişinasları ve Herat musiki okulunu, "Osmanlı-öncesi" olarak nitelemek yanlış olmaz. Gerçi XV. yüzyılda Doğu Türklerinin Herat'ta gerçekleştirdiği rönesansın bir benzeri Batı'da II. Murad (1404-1451) döneminde Bursa'da başlatılmış ve bu parlak dönemin musiki hayatı büyük canlılık göstermiştir. Kendisi de bestekâr olan II. Murad, yeni makamlar ve sazlar bulanları, musiki nazariyatı üzerinde çalışanları ve –tabiî– bestekârları teşvik etmiştir. Hızır bin Abdullah'ın *Edvâr*'ı ve Bedr-i Dilşâd'ın *Muradnâme*'si gibi önemli nazarî eserler bu dönemde yazılmıştır. Ama bestekârlar henüz Tebriz veya Herat üslubunun etkisindedir. İstanbul'un fethinden sonra Osmanlı musikisi, Bizans musikisinden[20] de etkilenmeye başladı. (asıl Bizans musikisi etkisi, 17. ve 18. yüzyıllardadır.) Bu, özgün bir Osmanlı üslubunun oluşmasını geciktirecektir. Fetih ile Itrî arasında önemli bestekârlar yetişmiştir: Nefîrî Behram Ağa (öl. 1560 ?), dinî musikinin en büyük yaratıcılarından olan ve Itrî külliyatındaki bazı eserler kendisine de maledilen Hatip Zâkirî Hasan Efendi (1545?–1623)[21], Benli Hasan Ağa (1607–1662), eserleri bazı güfte mecmualarında Abdülkadir Meragî'ye maledilen Şeştârî Murad Ağa (1610–1673), kısacık ömrüne çok şey sığdıran Sultan IV. Murad (1612–1640) ve Itrî'nin habercisi Hâfız Post (1620?–1694). Bütün bu bestekârlar, olgun ifadesini Itrî'de bulan Osmanlı üslubunu, yaklaşık iki asırlık bir zaman boyunca yavaş yavaş yoğurmuşlardır.

18 Kantemir'de de adı geçen bu bestekârın Sultan II. Bayezid olduğu söylenir, amabu kesin değildir.

19 Adı geçen Kantemir Han'ı Kantemiroğlu ile karıştırmamak gerekir. Bu, Kırım hanlarından biridir. Zaten Ali Ufkî'nin, Kantemiroğlu'na ait bir eseri öğrenip notaya alması imkânsızdır. Çünkü Ali Ufkî, daha Kantemiroğlu İstanbul'a gelmeden ölmüştür.

20 Bizans musikisi deyimi, İstanbul'un fethinden sonra da, Ortodoks Rum kilise musikisi için kullanılmaya devam etmiştir. İranî erken Osmanlı musikisi ve Bizans musikisi arasında bir etkileşim olmuştur. Bugün bu iki musiki arasında benzerlik bulanlar bilmeli ki bu, bazılarının sandığı gibi, Osmanlı musikisinin Bizans kökenli olmasından değil, her iki geleneğin Fetih'ten sonra birbirine yaklaşmış olmasındandır.

21 Hatip Zâkirî Hasan Efendi, XVII. yüzyılın büyük dinî musiki bestekârlarındandır.

2- Hafız Post

Belgesel bir kesinliği olmasa da, Itrî'nin Hafız Post'tan ders aldığı kabul edilir. Hafız Post'un güfte mecmuasına Itrî'nin eklediği gûfteler, iki büyük musikicinin arasında özel bir yakınlık olduğuna işarettir.

Asıl adı Mehmed olan, ama vücudunun çok kıllı olması veya katıldığı meclislere bir post götürmesi sebebiyle Hafız Post diye adlandırılan ünlü bestekâr**,** 1620'lerde doğdu. 1694'te İstanbul'da öldü. Aynı zamanda yetenekli bir şair ve usta bir hattattı. Hemen hemen bütün dinî ve dindışı türlerde 1000 kadar eser bestelediği kaydedilir. Ama günümüzde ona atfedilen külliyatta sadece bir tevşih, bir durak, iki ilahi, beş murabbâ, bir ağır-semâî ve dört yürük-semâî vardır. *Hafiz Post Mecmuası* diye bilinen güfte derlemesinde Hafız Post kendisinin ve başka bestekârların 30 makamdan birçok eserinin sözlerini bir araya getirmiştir.

3- Itrî

Itrî'nin asıl adı Mustafa'dır. 1640'larda doğduğu tahmin ediliyor. 1712'de ölen Itrî'nin musikide başlıca üstadının Hâfız Post olduğu söylenir.

Osmanlı musikisinin en büyük yaratıcılarından biri sayılan Itrî, yarı efsanevî bir şahsiyettir. Onun da 1000'i aşkın beste yaptığını kaydeden kaynaklar vardır. Günümüzde ona atfedilen eserlerin 2'si kâr, 13'ü murabbâ, 8'i ağır-semâî[22], 5'i yürük-semâî, 3'ü peşrev[23], 1'i saz-semâîsi[24] türündedir. Itrî külliyatındaki 10 kadar dinî eser içinde, Bayram Tekbîri, Salât-ı Ümmiyye, Na't-i Mevlânâ ve Dilkeş-hâveran Salâ da vardır. Zamanla değişerek 19. yüzyıl eserlerinin üslubuna yaklaşmış olan bu eserlerin her biri, türlerinin en mükemmel örnekleri arasındadır. Yaklaşık 40 eserlik bu külliyat, gerçek Itrî'yi değilse bile, efsanevî Itrî'yi dünyanın en büyük ses mimarlarından biri saymamıza yeter.

4- Lale Devri

Kısa sürmekle birlikte, Osmanlı İmparatorluğu'nda önemli sosyokültürel gelişmelere tanık olunan Lale Devri, Itrî'den sonra III. Selim üslubunu hazırlayan bestekârlar yetiştirdi.

Osmanlı tarihinin 1718-1730 arasındaki dönemi, Yahya Kemal Beyatlı tarafından "Lale Devri" diye adlandırılmıştır. Bu adın kaynağı, sarayda ve İstanbul'un varlıklı kesimlerinde lale yetiştirmenin yaygın bir merak halini almış olmasıdır.

Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Pasarofça Antlaşması'yla (1718) girilen barış döneminde, Batı'yı örnek alan birtakım yeniliklere girişti. Öncelikle orduda düzenlemeler yaptı, devlet kadrolarında kısıntıya gitti ve yeni vergiler koydu. İstanbul'un imarına el attı. Kâğıthane'de padişah

22 Ağır-semâî: Genellikle dört mısralı bir güfte üzerine bestelenen ve çoğunlukla aksak-semâî, bazen de sengin-semâî usulüyle ölçülen sözlü eser türü. İkinci ve dördüncü mısrası de birinci mısraın nağmeleriyle okunan ağır-semâîlerin yanı sıra, ilk iki mısrası farklı nağmelerle okunan ağır-semâîler de vardır. Bu sonuncularda terennüm, ikinci ve dördüncü mısralardan sonra olmak üzere, eser boyunca iki kere okunur. Bunlara «nakış ağır-semâî» denir. Nakış ağır-semâîlerde ikinci ve dördüncü mısraların bestesi aynıdır. Nakış olmayan ağır-semâîlerde, terennüm her mısradan sonra tekrarlanır.

23 Peşrev (Farsça'da «önden giden»): Faslın başında sazlarla seslendirilen eser. Genellikle dört bölümden (hane) oluşur. Her haneden sonra teslim veya mülâzime denilen nakarat bölümü tekrarlanır.

24 Saz-semâîsi: Faslın sonunda sazlarla seslendirilen eser. Daha önceleri yalnız 6 zamanlı yürük-semâî usulüyle ölçülürken, XVII. yüzyılın sonlarında 10 zamanlı aksak-semâî (semâî-i lenk) usulüyle de ölçülmeye başlamıştır. 18. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra yalnız aksak-semâî usulüyle ölçülmüştür. İlk dönemde semâî veya sâzende semâîsi diye adlandırılan bu eserler, sonradan saz-semâîsi adını almıştır. Sâzende semâîleri genellikle üç bölümden (hane) oluşurken, saz-semâîlerinde bölüm sayısı dörde çıkmış, eklenen bu dördüncü hanede daima usul geçkisi yapılmıştır. Dördüncü hanelerde en çok semâî, sengin-semâî ve yürük-semâî usullerinden biri kullanılmıştır. 20. yüzyılda, âdetâ bağımsız birer konser parçası gibi bestelenmiş saz-semâîlerinin dördüncü hanelerinde ise devr-i turan, devr-i hindi, curcuna, Türk aksağı gibi usuller de tercih edilmiştir.

için Sâdâbâd Kasrı'nı yaptırdı. Renkli saray hayatından hoşlanan III. Ahmed'in de onayıyla, Kâğıthane Deresi'nin ve Haliç'in çevresine yeni bir görünüm kazandırıldı. Savaş yıllarının karamsar ve gergin ortamının yerini, hareketli ve eğlenceli bir şehir hayatı aldı. Türk kültür tarihinin en önemli olaylarından biri olan, matbaanın Türkiye'ye girişi de bu dönemdedir (1727).

Lale Devri'ndeki yenilikler özellikle tutucu çevrelerin büyük tepkisine yol açtı. Sarayın eğlence harcamaları savurganlık halini alırken, halkın yoksullaşması, yeni vergilerin uyandırdığı hoşnutsuzluklar, İran'la savaşlar ve gayrımüslimlere tanınan ayrıcalıklar, Patrona Halil Ayaklanması'na zemin hazırladı. Lale Devri 1730'da bu ayaklanmayla sona erdi.

Osmanlı sarayında her zaman önemli bir yeri olan musiki, herkesi bir zevk ve eğlence hummasının sardığı Lale Devri'nde birdenbire, âdetâ birinci plana çıkmıştır.

Hayatının bir bölümü Lale Devri'nde geçen bestekârları "bu devirde eser verenler" ve "bu devirde yetişenler" diye ayırmak gerekir. Ama bütün bu bestekârlar için söylenebilecek tek şey vardır: Hepsi de Itrî'nin açtığı çığırı izleyerek repertuvara parlak eserler ilave etmiştir.

Lale Devri'nde eser veren bestekârların en önemlisi olan Ebubekir Ağa'nın 1685–1759 arasında yaşadığı sanılıyor.

Eserlerini Lale Devri'nde veren bir başka büyük bestekâr da Rum asıllı Zaharya'dır.

Büyük na't şairi Nazîm, aynı zamanda Lale Devri'nde eser veren önemli bestekârlardandır.

Adı Lale Devri'yle özdeşleşmiş olan Tanburî Mustafa Çavuş ise dönemin popüler bestekârıdır. 1745'te öldüğü sanılan Mustafa Çavuş Enderun'da yetişti. Şarkılarında, İstanbul türkülerinin melodik yapısıyla saray musikişinaslarının makam anlayışını büyük bir ustalıkla kaynaştırdığı söylenebilir.

Lale Devri'nde yetişen Tab'î Mustafa Efendi[25], Kassamzâde Mehmed Efendi (öl. 1758), Şeyhülislam Es'ad Efendi (1685–1753) gibi bestekârlar, Tanburî İzak, Küçük Mehmed Ağa, Sadullah Ağa gibi III. Selim dönemi bestekârlarının habercisidir.

IV. Bölüm

1- Türk Musikisinin Altın Çağı

Bütün yazarlar, Türk musikisinin Itrî ile zirveye ulaştığı görüşünde birleşir. Lale Devri de çok parlak bir dönemdir. Ama III. Selim ve II. Mahmud dönemlerini içine alan 1789-1839 arası, Türk musikisinin altın çağı sayılır. Çünkü, başta III. Selim ve İsmail Dede Efendi olmak üzere, Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa, Abdülhalim Ağa, Tanburî İzak, Şakir Ağa, Dellalzâde İsmail Efendi, Kömürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi, Zeki Mehmed Ağa gibi büyük bestekârlar, Abdülbaki Nâsır Dede, Hamparsum Limonciyan gibi nota mucidi nazariyatçılar bu dönemde yaşamış veya yetişmiştir. XIX. yüzyılın başında yaşayan birkaç bestekâr (Zekâî Dede Efendi, Hacı Ârif Bey, Şevki Bey, Muallim İsmail Hakkı Bey) bir yana, bu altın çağın bestekârları, repertuvarda en çok eseri bulunan yaratıcılardır. Günümüzdeki klasik Türk musikisi topluluklarının konserlerinde veya radyo/TV programlarında en çok bu dönemin eserlerine yer verilmesi sebepsiz değildir.

Yerleşik kurallar içinde güzel ve dengeli sayılan ve *kendisi için* dinlenmek üzere bestelenmiş olan soyut nağmelerin yerini, Lale Devri'nden itibaren daha duygulu ve hüzünlü nağmeler almaya başla-

25 Tab'î Mustafa Efendi (Kassam Ahdebzade) (1705 ?–1770 ?) 18. yüzyılın en büyük bestekârlarındandır.

mıştı. III. Selim'le birlikte, belki Batı musikisinin de etkisiyle, duyguların ifade edilmesine gittikçe daha fazla önem verilmiştir. Hacı Ârif Bey'le başladığı kabul edilen romantik dönem, söz konusu anlayışı daha ileri noktalara götürecektir.

2- Gayretli Bir Padişah, Dâhi Bir Bestekâr: III. Selim

Padişah bestekârların en büyüğü olan III. Selim, Osmanlı musikisinin de en muktedir yaratıcılarındandır.

Sultan III. Mustafa ile Mihrişah Sultan'ın oğlu olan III. Selim 1761'de doğdu. Kendinden önceki şehzâdelerden daha özgür bir ortamda yetişti. Musiki, hat ve şiirle ilgilendi. Babasının iktisadî, malî ve askerî alanlardaki reform çabalarından etkilendi. 1774'te babası ölünce yerine amcası I. Abdülhamid tahta çıktı. I. Abdülhamid'in hükümdarlığı döneminde göz hapsinde tutulan Selim, o ölünce 1789'da padişah oldu. İlk düşüncesi, devleti içinde bulunduğu iktisadî ve idarî kargaşadan kurtarmaktı. Meclis-i Meşveret'in hazırladığı 72 maddelik bir programa dayanarak "Nizam-ı Cedid" diye anılacak bir dizi yeni düzenlemeyi uygulamaya koydu. Bunların en önemlisi, askerî alandaki reformlardı. 1793'te eğitim ve donanımı Avrupa ordularınınkine benzeyen Nizam-ı Cedid birliklerini kurdu. 1795'te Avrupaî tarzda topçu ve istihkâm subayı yetiştirmek üzere Mühendishane-i Berri-i Hümayun kuruldu. Batı'yla doğrudan ilişki kurmak için Avrupa başkentlerinde elçilikler açıldı. Ama yeniliğe karşı çıkanların padişah aleyhinde kampanya başlatmaları, reform uygulamalarını duraklattı.

III. Selim'in reformlarına ve Fransa'nın etkisinin artmasına Yeniçeriler ve ulema sınıfı büyük tepki gösterdi. Padişah da yenilikleri uygulamada yeterince kararlı davranmadı. 1807'de Kabakçı Mustafa ayaklanmasının çıkması üzerine Nizam-ı Cedid reformlarından vazgeçildi. Ayaklananların, şeyhülislamdan padişahın hal'i (tahttan indirilmesi) yolunda fetva almaları üzerine de tahttan çekildiğini açıkladı. Aynı gün sarayda hapsedildi. Bu kargaşa döneminde reformcular, III. Selim'i kurtarmak amacıyla İstanbul üzerine yürüyen Rusçuk yârânı Alemdar Mustafa Paşa'nın çevresinde birleştiler. Mustafa Paşa İstanbul'a girdi. Ama bu arada III. Selim, yerine tahta çıkarılan IV. Mustafa'nın emriyle öldürülmüştü.

Çocukluğunda, dönemin önde gelen musikişinaslarından ders alarak köklü bir musiki kültürü edinen III. Selim, özellikle veliahtken pek çok beste yaptı. Tahta çıktıktan sonra da musiki dinlemeye ve musikişinaslar ve şairlerle sohbet etmeye büyük önem verdi. Yalnız yeni eserlerin bestelenmesini, yeni makam ve usullerin bulunmasını değil, nazariyat çalışmalarını da teşvik etti; birbirinden farklı iki yeni musiki yazısı geliştiren Hamparsum Limonciyan ile Abdülbaki Nâsır Dede'yi ödüllendirdi ve birçok eserin kâğıda geçirilmesini sağladı. Mevlevî tarikatine intisap eden ve neyden başka tanbur da çalan III. Selim, aralarında *şevkefza* ve *evcârâ* gibi, sonradan çok sevilmiş makamların da bulunduğu 16 yeni makam icat etti. Bunlardan, –belki bir Mevlevî-âyini de bestelediği için– *suzidilârâ* makamı daha çok tanınmıştır. III. Selim'in bulduğu diğer makamlar *pesendide*, *rast-ı cedid, neva-kürdî, şevkutarab, muhayyer-sünbüle, acem-buselik, arazbar-buselik, dilnüvaz, gerdaniye-kürdî, hicazeyn, hüseyni-zemzeme, ısfahenek-i cedid* ve *neva-buselik*'tir. Dinî ve dindışı, sözlü ve sözsüz her türde eser besteleyen III. Selim'in yenilikçi tutumu eserlerinde de kendini gösterir. Onun getirdiği yenilik biçimsel ve yapısal olmaktan çok, anlatıma ilişkindir. III. Selim, lirizmin anlatıma bir hafiflik getirdiği eserleriyle, döneminin bütün bestekârlarını etkilemiştir. III. Selim'in günümüze ulaşabilen eserlerinin sayısı 100 dolayındadır. Bunlar arasında toplam 62 peşrev ve saz-semâîsi vardır. Diğer eserleri arasında murabba besteler ve semâîler çoğunluktadır.

3- III. Selim Okulu

"III. Selim Okulu" deyimi, gerçi XX. yüzyılda yakıştırılmıştır, ama klasik Türk musikisinin belli bir dönemini adlandırmak için artık çok yaygın olarak kullanılmaktadır. III. Selim Okulu, üslubu padi-

şahınkine benzeyen büyük bestekârlar kadar, bir süredir ihmal edilmiş nazarî sorunları yeniden ele alan nazariyatçıları ve nağmeleri ölümsüzleştirmeyi hedefleyen nota mucitlerini de içine alır.

Bu okulun en büyük bestekârlarından biri Sadullah Ağa'dır (öl. yklş. 1800).

Küçük Mehmed Ağa (öl. yklş. 1800) da III. Selim döneminin bir başka büyük bestekârıdır.

III. Selim Okulu'nun en büyük bestekâr ve sazendelerinden olan, huzuruna girince saygısından dolayı Padişah'ın ayağa kalktığı Tanburî İzak, Yahudi kökenliydi ve asıl adı Yitzhak Fresko Romano idi. Yahudi asıllı bestekârların en büyüğü sayılan Tanburî İzak, Cemil Bey'den önceki tanbur teknik ve üslubunun bilinen ilk temsilcisidir.

Dilhayat Kalfa, yalnız Türk musikisinin değil, bütün dünyanın bilinen en eski kadın bestekârıdır. Hayatına dair bilgi yoktur. "Kalfa" unvanına bakılarak saraya mensup olduğuna hükmedilebilir. Olgunluk çağını III. Selim döneminde yaşadığı sanılıyor. Çeşitli mecmualarda 100 kadar eserinin güfteleri vardır. Ne var ki günümüzde sadece 12 eser ona atfedilir. Bunlardan *Evcârâ Peşrev*, özellikle de *Evcârâ Saz-semâîsi* çok ünlüdür.

III. Selim döneminin önemli musikişinaslarından Vardakosta Ahmed Ağa (veya Musahib Seyyid Ahmed Ağa (1728 ?–1794)), Şakir Ağa (1779–1840), Kömürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi (öl. yklş. 1835), Numan Ağa (1750 ?–1834) ve oğlu Zeki Mehmed Ağa (1776–1846) gibi büyük bestekârlar kısmen III. Selim döneminde yaşamışlardır. Ama en verimli çağları, II. Mahmud dönemine rastladığından, genelikle bu padişahın döneminde ele alınırlar.

4- II. Mahmud Dönemi

Bu dönemde, bir taraftan III. Selim Okulu'nun ulaşmış olduğu zirvelerdeki hâkimiyet sürdürülürken, bir taraftan da yeni zirveler fethedilmiştir.

Kendisi de bestekâr olan II. Mahmud (1785–1839), amcasının oğlu III. Selim gibi musiki düşkünü ve musikişinasların koruyucusuydu. Türk musiki tarihinin en büyük bestekârlarından İsmail Dede Efendi, Şakir Ağa, Kömürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi, Dellazâde İsmail Efendi, Basmacı Abdi Efendi (1787–1851) ve Zeki Mehmed Ağa (1776–1846) gibi musikişinasları sarayında ağırlayan ve onları eser vermeye teşvik eden II. Mahmud, Avrupa musikisine de meraklıydı. Batı Avrupa ülkelerinden getirttiği virtüozları ve opera topluluklarını dinlemek en büyük zevkleri arasındaydı. Onun etkisiyle Osmanlı sarayında "alafranga" bir yaşayış hüküm sürmeye başladı. Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdıktan sonra Mehterhane'nin yerine kurduğu Musika-i Hümayun, çok geçmeden askerî havaların yanı sıra, senfonik repertuara da el atmıştı.

İsmail Dede ile aralarında rekabet olduğu rivayet edilen Şakir Ağa'nın (1779–1840) külliyatındaki 70 kadar eserin çoğu şarkı türündedir.

Olgunluk çağı II. Mahmud'un saltanat yıllarına rastlayan Kömürcüzâde Hâfız Mehmed Efendi, döneminin ünlü bestekârlarıyla ortaklaşa bestelediği fasıllarla tanınır. Bunlar arasında İsmail Dede ile birlikte bestelediği Şevkefza Faslı (ikinci beste ve ağır-semâî) ve Hüzzam Faslı da (birinci beste ve ağır-semâî) vardır. Günümüzde 5 murabba beste, 4 ağır-semâî ve 6 şarkı ona atfedilir.

Daha çok ölümsüz Bestenigâr ve Şevkefzâ peşrevleriyle tanınan Numan Ağa'nın (1750 ?–1834) külliyatındaki 80 eserin 64'ü şarkı, 1'i murabba beste, 1'i yürük-semâî, 7'si peşrev ve 7'si saz-semâîsidir.

V. Bölüm

1- İsmail Dede Efendi ve Son Klasikler

İsmail Dede Efendi'den sonraki dönem, Türk musikisi için genellikle, zirveden eteklere iniş dönemi olarak kabul edilir.

Kısaca *Dede*, *Dede Efendi* veya *Hammamîzâde* diye de anılan İsmail Dede Efendi (1778–1846), Osmanlı musikisinin en büyük yaratıcılarından biridir. 500'den fazla beste yapmışsa da, günümüze 289'u ulaşabilmiştir. Bu bestelerin 55'i dinî-tasavvufî türlerdedir: 6 Mevlevî-âyini, 1 savt[26], 4 tevşih[27], 3 durak[28], 37 ilahi[29] ve 4 peşrev. 233'ü ise dindışı türlere dağılır: 1 kâr-ı nâtık[30] (İsmail Dede'ye ait olmadığı da ileri sürülür), 5 kâr, 1 kârçe (küçük kâr), 45 beste, 22 ağır-semâî, 30 yürük-semâî, 115 şarkı, 10 köçekçe[31], 4 peşrev ve 1 saz-semâîsi. Dördü kendi Mevlevî-âyinleri için bestelenmiş olan sekiz peşrev ve bir saz-semâîsi dışındaki bütün eserleri sözlüdür. Ona atfedilen eserlerin çoğunda sağlam ve uzun musiki cümleleri; lirik, akıcı, içten ve kişisel bir üslup görülür. İsmail Dede Efendi klasik geleneği, daha önce ulaşılmamış zirvelere çıkarırken, bir yandan da yeni üsluplar denemiş, biçimsel mükemmelliği ihmal etmeden, klasik Türk musikisinin kendi koşulları içinde gelişebileceğini göstermiştir.

2- Dede'nin Öğrencileri

Dede'nin üç büyük öğrencisi, Dellalzâde İsmail Efendi, Eyyubî Mehmed Bey ve Zekâî Dede Efendi, geleneğin son büyük temsilcileridir.

İsmail Dede, çok genç yaştayken Yenikapı Mevlevîhânesi'nde öğrenci yetiştirmeye başladı. Bunlar arasından büyük bestekârlar çıktı. Dede'nin öğrencileri arasında, hocasının üslubuna ve eserlerine bağlılık açısından dört isim önemlidir: Dellalzâde İsmail Efendi (1797–1869), Mûtafzâde Ahmed Efendi (1810-?), Eyyubî Mehmed Bey (1804–1850) ve Zekâî Dede Efendi (1825–1897). Özellikle Dellalzâde ve Zekâî Dede, klasik Türk musikisi tarihinin en büyük bestekârları arasındadır.

VI. Bölüm

1- Hacı Ârif Bey ve Şarkı

Hacı Ârif Bey (1821–1885) konusunda bütün kaynaklar söz birliği etmiştir: O bir şarkı bestekârıdır. Bu, özellikle şarkı alanında başarı gösterdiği anlamında söylenmemiştir. Birkaç ilahisi veya tevşihi ve bir murabba bestesi sayılmazsa, Hacı Ârif Bey yalnız şarkı türünde eser vermiştir. Kendisinden sonra kâr, beste, semâî gibi klasik türlerde eser verilmez oluşu onun kabahatiymiş gibi, Hacı Ârif Bey'i suçlayanlar da vardır. Hatta daha ileri gidenler, onu, "minibüs musikisi"nin veya arabesk musikinin babası sayarlar. Oysa Hacı Ârif Bey de, Rifat Bey (1820–1888), Haşim Bey (1815–1868) ve diğerleri gibi, aynı toplumsal ve kültürel değişimlerin sonucu olarak, kendini özellikle şarkıyla ifade etmiştir.

26 Savt: Tasavvuf musikisinde, hep aynı basit nağmeyle tekrarlanan birkaç kelimelik dua.

27 Tevşih: Tasavvuf musikisinde, zemin + nakarat + meyan + nakarat formülüyle ifade edilebilecek sözlü eser. İlahilerden daha sanatlıdır.

28 Durak: Tasavvuf musikisinde, zikre ara verildiğinde tek bir hâfız veya zâkir (ilahici) tarafından okunan sözlü eser. Bekir Sıtkı Sezgin, Kâni Karaca gibi hâfızların serbest kabul ettiği, Suphi Ezgi'nin ise durak evferi usulüyle ölçüldüğünü ileri sürdüğü duraklar, Mevlevî-âyinlerinden sonra, tasavvuf musikisinin en sanatlı eserleri sayılabilir.

29 İlahi: Birçok tarikatte zikir (tarikatten tarikate düzeni değişen, Allah'ın adının anılmasına dayalı tören) sırasında dervişler tarafından toplu halde seslendirilen sözlü eser. Birçok kıtadan oluşan güfte, tekke şiirinin ilahi türündedir.

30 Kâr-ı nâtık: Daha çok didaktik amaçla oluşturulan, uzun güftesinin her mısrasinde veya beytinde bir makamın (bazen aynı zamanda bir usulün) adı geçen, mısraleri veya beyitleri anılan makamda (ve usulde) bestelenen eser.

31 Köçekçe: Köçek denilen kadın kılığına girmiş erkek dansçıların oyununa eşlik eden kıvrak nağmeli, sözlü eser.

Hacı Ârif Bey'in yaşadığı dönem, İmparatorluğun Batılılaşma dönemidir. Artık padişah çocukları piyano veya viyolonsel dersleri alıyor, minyatür yerine Avrupaî resimler yapıyor; Saray, eskiden olduğu kadar Türk musikisini himaye etmiyor; Balkanlardan, Mısır'dan ve Suriye'den gelen profesyonel musikicilerle, yavaş yavaş yeni bir şehir musikisi doğuyordu.

Eskiden aristokrasinin musikisi olan ve çok ciddî bir musiki kültürüne sahip bir zümre tarafından dinlenen Osmanlı musikisi, şehirdeki çalgılı kahvelerde profesyonel, ama saray musikişinasları kadar musikinin inceliklerine vakıf olmayan sazende ve hanendelerin icrasıyla halka sunuluyordu.

Öte yandan, III. Selim döneminde güçlenmeye başlayan lirizm, II. Mahmud döneminde kendini iyice hissettirir olmuş, Osmanlı musikisi XIX. yüzyılın ortalarında "romantik" diyebileceğimiz bir dönemin eşiğine gelmiştir.

Artık musiki zevkini, saray erkânından çok şehir halkının belirlediği ve romantik ifade tarzının revaç bulduğu bu dönemde, şarkının ayrıcalıklı tür haline gelmesine ve temellerini Itrî'nin attığı, III. Selim ve II. Mahmud dönemi bestekârlarının zirveye ulaştırdığı klasik geleneğe sırt çevrilmesine şaşmamak gerekir.

Hacı Ârif Bey, böyle bir ortamda, yaratıcı gücünü bütünüyle şarkı türüne hasretmiş, yeni bir dönemin başlangıcında yer almıştır. Bu dönemde, Yahya Kemal Beyatlı'nın dediği gibi, "bizim şarkılarımız, romanlarımız" olmuştur.

Her dönemde hâkim zevki yansıtan şarkı, Hacı Ârif Bey'den önce de en yaygın türdü. Osmanlı musikisinde şarkı, sözlü dindışı beste türlerinin, –bildiğimiz kadarıyla– XVIII. yüzyıldan bu yana en yaygın olanıdır. Küçük (yani kârlar, besteler, semâîler kadar sanatlı olmayan ve "küçük" denilen usullerden biriyle bestelenen) türlerdendir.

Klasik fasılda ağır-semâîden sonra, çok sayıda şarkı yer alırdı. Bunlar, usullerine göre belli bir sırayı izlerdi. Sonradan fasıllar, peşrevden hemen sonra okunmaya başlanan ve birbirlerine aranağmelerle bağlanan –çeşitli usullerdeki– şarkılardan ibaret hale geldi.

Şarkıların sözlerinde en çok aşk, ayrılık, kavuşma, sevgili gibi konu ve kavramlar işlenmiştir. Şarkı türü, döneminin zevk ve anlayışını öbür türlerden daha çok yansıtır. Hacı Ârif Bey'den önceki bestekârlar (Tanburî Mustafa Çavuş dışında), şarkı türüne ağırlık verseler bile, başka türlerde de sözlü eserler bestelemişlerdir. Ama bu türe ilk kez Hacı Ârif Bey özel bir önem vermiştir. III. Selim döneminde etkisini duyurmaya başlayan romantik anlayış, en olgun ifadesine Hacı Ârif Bey'in şarkılarında kavuşmuştur. Birkaçı dışında Hacı Ârif Bey'den sonraki bestekârlar, şarkı türüne tek tür olarak bağlanmış, diğer bütün türleri bir yana bırakmışlardır. Bunun başlıca sebebi, Saray'ın geleneksel Türk musikisinin gelişiminde çok önemli rol oynayan desteğinin gitgide zayıflaması ve İstanbul'a Balkanlar'dan ve Suriye'den gelen, Osmanlı elit musikisinin özellik ve inceliklerini yeterince bilmeyen profesyonel musikicilerin icra ettiği bir şehir musikisinin doğmasıdır.

Osmanlı musikisi tarihinde bir dönüm noktası olan Hacı Ârif Bey'den önceki tek şarkı bestekârı Tanburî Mustafa Çavuş'tur. Hacı Ârif Bey'den sonraki bestekârların hemen hepsi şarkı bestekârıdır. Bunlar arasında Şevki Bey, Rahmi Bey, Mahmud Celaleddin Paşa, Şemseddin Ziya Bey, Bimen Şen, Lem'î Atlı, Rakım Elkutlu, Suphi Ziya Özbekkan, Sadeddin Kaynak, Selahattin Pınar ve Cevdet Çağla başta gelir.

2- Şarkı Bestekârları

Hacı Ârif Bey'den sonraki başarılı bütün bestekârlar (Tanburî Cemil Bey ve Refik Fersan hariç), birer şarkı bestekârıdır.

Başta öğrencisi Şevki Bey olmak üzere, Hacı Ârif Bey'den sonraki bütün XIX. yüzyıl bestekârları, onun açtığı çığırda yürümüştür. Rakım Elkutlu ile beliren yeni bir eğilim, Zeki Ârif Ataergin'de

(1896–1964) güçlenmiş, Selahattin Pınar'da (1902–1960) son, ama en başarılı temsilcisini bulmuştur. Özellikle Lem'î Atlı'nın sürdürdüğü Hacı Ârif Bey çizgisi, Cevdet Çağla'nın (1900–1988) bazı şarkılarında saf, bazılarında da Selahattin Pınar'ın üslubuyla kaynaşmış olarak yaşamıştır.

Hacı Ârif Bey'den önceki şarkı üslubunun başlıca temsilcileri arasında Suyolcu Latif Ağa (1815–1885) ve Ermeni asıllı Nigoğos Ağa (1830 ?–1890) anılmalıdır.

Şarkı türünün Hacı Ârif Bey'den sonraki en büyük temsilcisi Şevki Bey'dir (1860–1891). Rahmi Bey de (1865–1924), çok verimli olmasa da en büyük şarkı bestekârlarından biridir. Devlet adamı, tarihçi, hattat ve şair Mahmud Celaleddin Paşa (1839–1899) ve oğlu Şemseddin Ziya Bey (1882–1925) de büyük birer şarkı bestekârıdır.

Lem'î Atlı (İstanbul, 1869–İstanbul, 1945), Ârif ve Şevki Beylerin çizgisini devam ettiren çok büyük bir şarkı bestekârıdır.

İzmirli Rakım Elkutlu (1872–1948), Zeki Ârif Ataergin ve Selahattin Pınar'da az çok farklı iki temsilcisini bulduğumuz yeni bir üslubun yaratıcısıdır.

Bestelediği şarkılarla olduğu kadar hocalığı ile de iz bırakan Fahri Kopuz (1882–1968) Darüttalim-i Musiki'nin kurulmasına öncülük etmiş ve burada çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir.

XX. yüzyılın en başarılı bestekârlarından biri olan Suphi Ziya Özbekkan (1887–1966), Darülelhan'ın (sonraki İstanbul Belediye Konservatuvarı) kurucularından bestekâr Ziya Paşa'nın (1849–1929) oğludur.

Yüzlerce eseri içinde çoğunluğu, serbest yapılı birer şarkı sayılabilecek fantezilerin oluşturduğu, XX. yüzyılın en verimli bestekârı Sadeddin Kaynak (1895–1961), yaklaşık 30 yıl boyunca en popüler eserlerin bestekârı olarak kaldı.

Pek çok ünlü şarkının güftesini yazmış olan Mustafa Nafiz Irmak (1903–1975) aynı zamanda çok başarılı bir şarkı bestekârıdır da.

VII. Bölüm

1- Tanburî Cemil Bey Okulu

Tanburî Cemil Bey (1873–1916), Türk musikisi tarihinde, o zamana kadar benzeri görülmemiş bir musikişinas kabul edilir. Tanbur, kemençe, lavta ve viyolonsel virtüozu olan, aynı zamanda parlak peşrev ve saz-semâîleri besteleyen Cemil Bey, halk musikisine de derin bir ilgi duymuş, zurna, tanbura gibi halk çalgılarını da ustalıkla çalmıştır. Tanburî Cemil Bey'in musikisinde geleneksel Türk sanat musikisi, Balkan ezgileri, halk musikisi motifleri ve klasik Batı musikisine ait bazı özellikler bir araya gelmiştir. Denebilir ki, Tanburî Cemil Bey'in eseri, yaşadığı kozmopolit İstanbul şehrinin musikideki yansımasıdır. Ama şunu da belirtmek gerekir: Onun asıl kaynağı geleneksel Türk sanat musikisidir, hem de yaşadığı dönemin şirazesinden çıkmış "alaturkası" sı değil, İsmail Dede'nin, III. Selim'in, hatta Itrî'nin musikisidir. Söz konusu edilen bütün diğer unsurlar, bu ana damara eklenmiştir.

Tanburî Cemil Bey daha çok virtüoz olarak, taksimleriyle etkili olmuş bir musikicidir. Bu etki, plakları sayesinde hâlâ sürmektedir. Cemil Bey, öğrencisi Refik Fersan'ı (yalnız tanburî olarak değil, bestekâr olarak da hocasını izledi), oğlu Mesut Cemil ve Ruşen Kam'ı derinden etkiledi. Daha sonra Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen, Cemil çizgisini sürdürdüler. Bugünün genç sâzendesi için Cemil Bey, kitabının adına bir göndermeyle, en büyük "*Rehber-i Musiki*"dir.

2- Musiki Aletiyle Doğaçlama: Taksim

Geniş anlamıyla her tür doğaçlamayı belirten *taksim* terimi, daha çok enstrümantal doğaçlama anlamında kullanılır.

Taksim etmek, *taksim yapmak* anlamında XV. yüzyılda ve daha sonra *nevaht eylemek* deyimi kullanılmıştır. Bu deyim, "sazendenin sazını okşaması" anlamına gelir. *Taksim* kelimesi XVII. yüzyılda *nevaht*'ın yerini almıştır. Eskiden beri kullanılan "makam göstermek" deyimiyse, özellikle hanendeye veya hanendelere, seslendirilecek eserin (bazen de doğaçlamanın) ait olduğu makamın karar perdesini[32] duyurmak amacıyla, fazla sanat kaygısı güdülmeden, bir sazla yapılan doğaçlamayı belirtir.

Taksim veya daha genel olarak doğaçlama, öteden beri icracının ustalığının bir kıstası olarak görülmüştür. Tanburî Cemil Bey, taksim türünü yenilemiş, geliştirmiştir. Bir nağme ve makam musikisi olan geleneksel Türk sanat musikisinde taksimin ana öğesi nağmedir. Bir taksim, onu oluşturan nağmeler, eski nağmelerin tekrarı olmadığı ölçüde değerli sayılır. Pek çok taksim, ağır tempolu iki bölüm arasına yerleştirilen hızlı tempolu uzun veya kısa bir bölümü kapsar. Ritmik bölümlerin içinde de ayrıca ritmik çeşitlemeler bulunabilir.

3- Cemil Bey ve Virtüozluk

Tanburî Cemil Bey, Türk musikisine virtüozluk kavramını getiren sazendedir; aynı zamanda da büyük bir taksim ustası ve saz-eseri bestekârıdır.

Cemil Bey, 1873'te İstanbul'da doğdu. Babası Mehmed Tevfik Bey, oğlu üç yaşındayken öldü. Çocukluğunu annesiyle geçiren, fakat amcası Refik Bey'in gözetiminde yetişen Cemil, on yaşındayken kendi kendine keman ve kanun çalmayı öğrendi. Bir yaz tatitilinde dedesinin Anbarlı'daki çiftliğinde kendisine göz kulak olmakla görevlendirilen Lenber Ağa'nın tanburunu dolaba gizlenip çalmaya başladı. 12 yaşında ilkokulu bitirdiğinde tanburî olarak şöhreti yayılmaya başlamıştı. Amcası Refik Bey onu yanına aldı. Cuma günleri annesinin yanında kalıyordu. Amcası başlıca Avrupa ülkelerini gezmiş, evine ve çevresine, –millî çizgi ve renkleri de muhafazaya dikkat ederek– ölçülü ve disiplinli olarak dönemin modernizmini getirmiş bir Tanzimat aydınıydı. Kuzeni ve kuzinleriyle birlikte Cemil, hem okulda, hem de evde Fransızca öğreniyor, Avrupa terbiyesiyle yetişiyordu. Evde birkaç piyano vardı. Kızların hepsi piyano dersi alıyordu. Amcazâdesi Mahmud Bey'e keman dersi vermeye gelen ünlü Kemânî Aleksan Ağa'dan Batı notasını ve Hamparsum notasını öğrendi.

Amcası ölünce Cemil'in sorumluluğunu Mahmud Bey üstlendi.

İdadiyi bitirdikten sonra bir yıl Mekteb-i Mülkiye'de (Siyasal Bilgiler Fakültesi) okudu. Sonra Hariciye Nezareti'nin Umûr-ı Şehbenderiye dairesinde kâtip oldu. Daha yirmi yaşındayken öncekilere hiç benzemeyen bir tanburî olarak büyük bir şöhret kazanmıştı. Aralarında, eski tanbur üslubunun son temsilcilerinden olan Suphi Bey'in de (ezgi) bulunduğu bazı musikiciler onu, tanburu ud gibi çalmakla suçlarken, birçokları onun gerçek bir virtüoz olduğunu savunuyordu. Cemil Bey, bir mecliste tanıştığı ve çalışına hayran olduğu ünlü virtüoz Vasil Efendi'den kemençe öğrendi ve birkaç yıl içinde bu sazda da ustasını geçti. Kimseden ders almadığı halde, lavta ve viyolonselde de, büyük ustalık kazandı.

Cemil Bey, halk musikisini de dikkatle dinler ve halk sazlarına da ilgi gösterirdi. Onun musikisinin kaynaklarından biri de İstanbul folklorudur. Katıldığı saz meclislerinde Kanunî Hacı Ârif, Rahmi Bey, Vasil, Nevres Bey, Hafız Sami, Hafız Osman, Hanende Nasîb, Santurî Edhem Efendi, Kanunî

32 Karar perdesi: Herhangi bir makamın sona erdiği, karar ettiği ses. Sözgelimi hicaz makamının karar perdesi, dügâh (la) sesidir.

Şemsi Bey, Hanende Nedim, Kemânî Memduh, Bülbülî Salih, Hafız İsmail, Hanende Kel Ali, Hanende Arap Sıdıka, Giriftzen Âsım Bey, Lavtacı Hristo, Sarı Onnik, Kaşıyarık Hüsameddin Bey gibi dönemin kalburüstü musikicileri bulunurdu.

1890'ların sonlarında İstanbullu pek çok musikicinin, bu arada Cemil Bey'in de icraları, fonograf kovanlarına kaydedilmeye başladı. Bir kere doldurulan ve çoğaltılamayan bu kovanlar Cemil Bey'in mizacına daha uygundu. Çünkü, gramofon plaklarının evlerde, kahvelerde, gezinti kayıklarında, velhasıl akla gelebilecek her yerde çalınması, Cemil Bey'i rahatsız ediyordu. Ama 1910, 1911 yıllarında geçim sıkıntısının gittikçe artması üzerine Blumentahl Biraderler'in *Orfeon* firmasına 100 kadar plak doldurdu. Plaklarının çoğunda, tanbur, kemençe, yaylı tanbur, viyolonsel ve lavta ile yaptığı taksimleri vardır. Diğer plaklarında bir veya iki sazendenin eşliğinde, tanbur veya kemençe ile kendinin veya başka bestekârların (Tatyos Efendi, Tanburî Osman Bey, Kemânî Rıza Efendi...) peşrev veya saz-semâîlerini çalmış veya bir hanendenin gazeline (bazen de bir şarkıyı icrasına) eşlik etmiştir. 1901'de, 28 yaşındayken evlendi. 1902'de tek çocuğu olan Mesut Cemil doğdu.Yanyalı Mustafa Paşa, ünlü şarkı bestekârı Mahmud Celaleddin Paşa, Mâbeynci Fâik Bey ve Kuzguncuklu İsmail Fazıl Paşa (Ali Fuat Cebesoy'un babası) gibi varlıklı ve nüfuzlu hayranları ve dostları vardı. 41 yaşındayken verem hastalığına yakalandığı anlaşıldı. Cemil Bey'in İsviçre'de bir sanatoryuma gönderilmesi için hükûmetten karar çıktı, ama kendisi gitmek istemedi. Hastalığı çok hızlı ilerledi. 28 Temmuz 1916 günü son nefesini verdi.

Cemil Bey, her şeyden önce, pek çok sazı büyük hünerle çalabilen bir sazendedir. Türk musikisine virtüozluk kavramını o getirmiştir. Biraz da sapının uzun oluşu yüzünden önceleri çok ağır tempoyla çalınan tanburu, ud kadar, kanun kadar kıvrak bir saza dönüştürmüştür. Onun elinde lavta da, bütün tellerine vurularak çalınan bir tempo sazı olmaktan çıkmış, en hızlı nağmelerin rahatlıkla çalınabildiği bir melodi sazı durumuna gelmiştir. Virtüozluğu özellikle taksimlerinde belirgindi. Taksim türü, Cemil Bey ile, *zemin* (giriş), *mülazime* (gelişme), *meyan* (genişleme) ve *karar* (bitiş) bölümleri açıkça birbirinden ayrılan, dinleyiciye verdiği estetik haz ve heyecan bakımından hiçbir saz musikisi eseriyle kıyaslanamayacak bir tür durumuna geldi.

Bestekâr olarak pek verimli sayılamayacak olan Cemil Bey, sekiz peşrev, yedi saz-semâîsi, üç oyun-havası, on altı şarkı ve iki ninni olmak üzere toplam otuz altı eser bestelemiştir. Peşrev ve saz-semâîlerinde Tanburî Büyük Osman Bey'in, şarkılarındaysa Hacı Ârif ve Şevki Beylerin etkisinde olmakla birlikte, alışılmış, "beylik" nağmeleri tekrarlamaktan duyduğu kaygı, eserlerindeki her musiki cümlesinin özgün olmasını sağlamıştır.

Önce öğrencisi tanburî Kadı Fuad Efendi, sonra Ruşen Kam ve oğlu Mesut Cemil, daha sonra da Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen, Cemil Bey'i en büyük *Rehber-i Musiki* bilip, kendilerini, onu anlamaya ve onun çığırını izlemeye adadılar. Özellikle Niyazi Sayın, Necdet Yaşar ve İhsan Özgen, onun vasiyetini yerine getirir gibi, sanatlarını, nerdeyse yalnız taksim yaparak icra ettiler. Bu taksimler, yok oluş sürecindeki bir musikinin canlılığını sürdürmesini sağladı.

4- Cemil Bey Okulundan Bestekârlar ve Sazendeler

Denebilir ki, günümüzün hemen hemen bütün kalburüstü sazendeleri, Tanburî Cemil Bey'in izleyicisidir.

Daha Cemil Bey sağken, gencecik Yorgo Bacanos, bir ölçüde onun tanbur üslubuyla udu birleştirdi. Tanburî Kadı Fuat Bey ise, onun yalnız öğrencisi değil, çok koyu bir hayranı ve –deyim yerindeyse– klonuydu. Nev'eser Peşrev ve Uşşak Peşrev plaklarında, âdetâ Cemil önce kemençe çalmış, sonra –bir kayıt hilesiyle– tanburla kendine eşlik etmiş gibidir. Uzun yıllar Cemil Bey'den tanbur dersleri alan Refik Fersan, saz-eserlerinde de bestekâr Cemil'in izleyicisidir.

Refik Fersan (1893–1965), sonradan evlendiği kuzini Fahire Hanım'la birlikte 1905'ten itibaren uzun yıllar Cemil Bey'den ders aldı. Bu arada Mekteb-i Sultanî'yi (Galatasaray Lisesi) bitirdi. 1912'de ailesiyle birlikte Mısır'a, 1914'te de İsviçre'ye gitti. İsviçre'de başladığı kimya öğrenimini 1917'de yarıda bırakarak İstanbul'a döndü. Aynı yıl Darülelhan'da tanbur hocası oldu. 1919'da yüzbaşı rütbesiyle Musika-i Hümayun'un Türk musikisi bölümüne geçti. Cumhuriyet'in ilanından sonra 1924'te Riyaset-i Cumhur İncesaz Heyeti'nin şefliğine getirildi. 1927'de binbaşı rütbesindeyken bu görevden ayrıldı. Bir süre İstanbul'da serbest çalıştıktan sonra 1938'de Ankara Radyosu Türk musikisi yayınları şefi oldu. 1949'da İstanbul Radyosu'nda ve İstanbul Belediye Konservatuvarı İcra Heyeti'nde görev aldı. 1950'de getirildiği Konservatuvar Tasnif Heyeti Başkanlığı'nı ölümüne değin sürdürdü.

Tanbur ve lavta virtüozu olan, iki sazda da Cemil Bey'in üslubuna bağlı kalan Refik Fersan'ın hemen hemen bütün dinî ve dindışı türlerde bestesi vardır. Her şeyden önce bir saz-eserleri bestekârı olan Fersan'ın eserlerinde, öncekilerden tamamen farklı nağmeler ve sağlam bir mimarî hemen dikkati çeker.

Tanburî Cemil Bey'in oğlu olan Mesut Cemil (1902–İstanbul), on yaşındayken babasından kemençe öğrenmeye başladı. Babasının ölümünden sonra, Kadı Fuad Efendi'den tanbur öğrendi. Ali Rifat Bey'in (Çağatay) yönettiği Şark Musiki Cemiyeti'nin konserlerinde tanbur çaldı. 1920'lerin başlarında Şerif Muhiddin'den (Targan) viyolonsel dersleri aldı. Darülfünun'un (bugünkü İstanbul Üniversitesi) Hukuk Fakültesi'ndeki öğrenimini yarıda bırakıp Berlin'e musiki öğrenimine gitti. Orada özellikle viyolonsel tekniğini ilerletti. Yurda dönünce Darülelhan'da tanbur, solfej ve nazariyat öğretmenliğine getirildi (1925). Aralarında Cemal Reşit (Rey) ve Muhiddin (Sadak) Beylerin de bulunduğu bir grup arkadaşıyla Union Française'de Batı musikisi konserleri verdi. (1925–1927). Türk Telsiz Telefon Şirketi'nin 1927'de İstanbul'da başlattığı ilk radyo yayınlarında tanburî, çellist, programcı, yönetici ve spiker olarak görev aldı. 1938'de kurulan Ankara Radyosu'nda önce Türk musikisi yayınları şefi, 1940'ta radyo müdürü, 1941'de de musiki yayınları şefi oldu. Gençlere özellikle Tanburî Cemil hayranlığı aşıladı. 1950'de Türkiye Radyoları Genel Müdürlüğü'ne, 1951'de İstanbul Radyosu Müdürlüğü'ne atandı. 1955–1959 arasında Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nin musiki bölümünü yönetti ve orada tanbur dersi verdi. İstanbul'a dönünce Türkiye Radyoları Başmüşavirliği'ne getirildi.

Yaşadığı dönemde Batı musikisini çok iyi bilen, hatta icra eden tek "alaturkacı" olan Mesut Cemil, Batılılaşmayan her şeyin yaşama hakkını kaybettiği bir dönemde, Münir Nureddin Selçuk ile birlikte, geleneksel Türk sanat musikisine Batılı bir çehre vererek, onu tehlikeli bir berzahtan az hasarla geçirdi. Tanbur ve kemençenin yanı sıra, başta viyolonsel olmak üzere pek çok Batı ve Doğu sazını ustalıkla çalan Mesut Cemil, çocukluk arkadaşı –kemençe virtüozu– Ruşen Kam'la (1902–1981) birlikte Tanburî Cemil üslubunu yaşatmaya çalıştı. Babası gibi taksim plakları dolduran Mesut Cemil, *Tanburî Cemil'in Hayatı* (1947) adlı kitabında babasına duyduğu derin sevgiyi ve hayranlığı etkileyici bir üslupla dile getirdi.

Türk musikisi tarihinin en büyük neyzenlerinden biri olan Niyazi Sayın (doğ. 1927), neyzen ve ressam Halil Dikmen'den ders aldı. 1952'de İstanbul Radyosu'na girdi; burada tanıştığı Mesut Cemil'den çok etkilendi. Cemil Bey'in kemençe taksimlerinin etkisi görülen doğaçlamalarının bazılarıyla, taksim türünün dönemindeki en parlak örneklerini verdi. Özellikle tanburî Necdet Yaşar'la yaptığı karşılıklı taksimler, bu türü âdetâ yeniden canlandırdı.

Geleneksel Türk sanat musikisinin XX. yüzyıldaki en iyi birkaç icracısından biri kabul edilen Necdet Yaşar (doğ. 1930), 1952'de İstanbul Radyosu'na girdikten sonra Mesut Cemil tarafından yetiştirildi. 1970'lerin son yıllarında ve 1980'lerde neyzen Niyazi Sayın ve kemençeci İhsan Özgen ile birlikte, Cemil Bey çizgisini sürdüren yeni ve titiz bir yorum anlayışının örneklerini verdi. Mesut Cemil'inkine yakın bir mızrap vuruşuyla tanburdan son derecede gür, tok ve dolgun bir tını elde

eden Necdet Yaşar, taksimlerinde, doğaçlamanın canlılığını, usta işi bestelerin sağlam mimarîsiyle birleştirdi. 1987'de Kültür Bakanlığı'na bağlı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nu kurdu ve bu topluluğun sanat yönetmenliğini üstlendi. 1995'te emekliye ayrıldı.

Cemil Bey gibi, başta kemençe olmak üzere birçok telli çalgıyı büyük ustalıkla çalan İhsan Özgen (doğ. 1942), Tanburî Cemil Bey'in plaklardaki tanbur, kemençe, lavta ve viyolonsel taksimlerini ezberleyip çalarak onun bu sazlardaki sağ ve sol el tekniğini kavramıştır. Özellikle, yüksek bir volüm ve zengin bir tını elde ettiği kemençeyle, çok usta bir hanendeninkini andıran icrası hayranlık uyandıran İhsan Özgen, *Bosphorus*'tan sonra *Anatolia* adlı topluluğu kurarak bir yandan geleneksel Türk sanat musikisi eserlerini alışılmışın dışında yorumladı, bir yandan da yeni besteler veya düzenlemelerle daha geniş bir kitleye hitap etmeye çalıştı. Batılı solistler veya topluluklarla birlikte çalarak kemençeye yeni ufuklar açtı.

VIII. Bölüm

1- Osmanlı Musiki Yazıları

Osmanlılar, içinde yer aldıkları İslam musiki geleneğine uydular ve nağmelerini kâğıt üzerine kaydederek gelecek kuşaklara aktarmaya yarayacak bir musiki yazısı kullanmadılar. Aslında Müslüman musikişinaslar, daha IX. yüzyılda, bir notalama sistemine sahipti. Bu ilk musiki yazısı, konuşulan dilin kâğıda geçirilmesine yarayan harflerden yararlanılarak oluşturulmuştu. Ne var ki bu, günümüzde olduğu gibi, musiki eğitiminin temelini oluşturmuyor ve bestekârlar eserlerini notalayarak tespit etmiyordu. Musiki eğitimi, meşk[33] yöntemine dayanıyor, öğrencinin, hocasından dinleye dinleye ezberlediği bir eser, zamanla, insan belleğinin her türlü oyununa maruz kalarak çeşitli değişiklikler geçiriyor veya unutulup tamamen yok oluyordu.

Osmanlı bestekârlar, belki de musikinin yazılamayacağına inandıklarından, eserlerinin unutulmaması için bunları olabildiğince çok insana ezberletmeye uğraşıyor, önceki bestekârların eserlerini de, kutsal metinler gibi unutulmaktan korumaya çalışıyorlardı. Polonya asıllı Ali Ufkî Bey (Wojciech Bobowski) ve Romanyalı Kantemir'in, musikinin yazılabilir olduğunu kanıtlamasından sonra, Nâyî Osman Dede (1650?–1730) ve Abdülbaki Nâsır Dede (1765–1821), El-Kindî döneminden kalma ebcet notasını ıslah ederek kullanıma sokmayı denediler. III. Selim ve II. Mahmud dönemlerinde yaşayan Hamparsum'un (1768–1839) geliştirdiği notalama sistemiyse, aynı tarihlerde Osmanlı musikiciler arasında yaygınlaşmaya başlayan Batı notasıyla birlikte, XX. yüzyılın başına kadar en yaygın musiki yazısı oldu. 1828 yılında kurulan Musika-i Hümayun'un başına getirilen Batılı (daha çok İtalyan) musikicilerin etkisiyle Türkiye'de yaygınlaşmaya başlayan Avrupa notası, Türk perdelerini göstermeyi kolaylaştırmak için birtakım yeni diyezler ve bemoller eklenerek musikimize uyarlandı. Günümüzde Türk musikisi eserleri, yalnız *sol* anahtarı kullanılarak, ama Batı *sol*'ünden bir dörtlü daha pest olan *rast* perdesi *sol* sayılarak, Batı notasıyla yazılmaktadır.

2- Ebcet Notası

İslam dünyasının en eski notalama sistemi olan ebcet notası, yüzyıllar boyunca çeşitli değişiklikler geçirmiş, hiçbir dönemde yaygınlık kazanamamıştır.

Ebcet notasının kökeniyle ilgili kesin bilgiler yoktur. Bu notayla yazılmış bir musiki parçasının yer aldığı en eski belge, IX. yüzyılda El-Kindî'nin yazdığı *Risale fî Hubr Telifi'l-Elhan* başlıklı kitaptır.

33 Meşk yöntemi, musiki hocasının, eserleri, küçük bölümlere ayırıp her birini öğrencinin yeteneğine göre birkaç kez (veya defalarca) icra ederek öğrenciye ezberletmesine dayanır. Gerçekte bir hat (güzel yazı) terimi olan meşk kelimesi, zamanla icra anlamı da kazanmıştır.

Daha sonraki yüzyıllarda yaşamış Müslüman musiki nazariyecileri de ebcet notasını kullandılar. Ama o dönemde musiki icracılarının çoğu nota bilmez, bilenler de pek önemsenmezdi. Çünkü nota, kaydedilen nağmeleri hiç duymamış birinin deşifre etmesi için değildi. Bu notalar, olsa olsa, yazılan nağmeleri bilen, ama ayrıntıları unutmuş olanlara hatırlatmaya yarardı. Fakat bu amaçla da pek kullanılmamış olan ebcet notası, hemen hemen sadece nazarî eserlerle sınırlı kalmıştır. Eski ebcet notası, bugün *yegâh* ve *tiz hüseyni* denilen perdeler arasındaki yaklaşık iki sekizliyi kapsıyordu. Seslerin karşılığı olan harfler, ebcetteki sırayla tespit edilmişti. Seslerden bazıları tek bir harfle, bazıları da iki harfle birden gösteriliyor, bunların süreleriyse, harflerin altına konan noktalar yardımıyla belirtiliyordu.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde Nâyî Osman Dede, ebcet notasında bazı değişiklikler yaparak bu sistemi yeniden kullanmayı denedi.

Kantemiroğlu (1673–1723), sesleri, ebcetteki sırayla değil, genellikle adlarının ilk harfiyle belirtmeye dayalı başka bir notalama sistemi daha geliştirdi ve *Edvar*'nın sonuna eklediği 350 kadar eserin notasını bu sistemle yazdı. Nâyî Osman Dede'nin torunu Abdülbâki Nâsır Dede, III. Selim'in isteğiyle, en eski ebcet notasını temel alarak yeni bir sistem hazırladı. Abdülbâki Nâsır Dede'nin ebcet notası, aynı dönemde Hamparsum Limonciyan'ın geliştirdiği Hamparsum notasıyla birlikte, Batı notası iyice yaygınlaşıncaya kadar kullanılan en yaygın musiki yazısıydı.

3- Ali Ufkî Bey

Türk musikisi eserlerini tespit ederek ilk defa bir nota albümü oluşturan Ali Ufkî Bey'in *Mecmûai Sâz ü Söz* başlıklı eserinde, güfteler gibi nağmeler de sağdan sola yazılmıştır.

Leh asıllı olan Ali Ufkî Bey'in (1610?–1675?) asıl adı Wojciech Bobowski'dir. Bugün Ukrayna sınırları içinde kalan Lwów'da doğan Bobowski, IV. Murad döneminde (1623–1640) Kırım Tatarlarınca esir edilip İstanbul'a gönderildi. Sahip olduğu meziyetler sayesinde Saray'a alındı ve Müslüman oldu. On dokuz yıl Enderun'da kaldı; birçok Batı dilini biliyordu, Türkçeden başka Arapça ve Farsça da öğrendi. Enderun'da Türk musikisinin inceliklerini kavradı, dinî ve dindışı eserler meşk etti, santur desleri aldı; takımbaşılığa kadar yükseldi. Bir süre Mısır'da yaşadıktan sonra İstanbul'a döndü. Sultan İbrahim (1640–1648) ve IV. Mehmed (1648–1687) dönemlerinde saray fasıllarına katıldı. Hayatının son yıllarında padişah tercümanlığı yaptı. Birçok kez görevle çeşitli Doğu ve Batı ülkelerine gitti.

Çok yönlü bir aydın olan Ali Ufkî Bey, Osmanlı saray hayatı ve devlet düzeniyle ilgili gözlemlerini içeren tarihî kitaplar yazdı. Bunların en önemlilerinden biri *Serai Enderun*'dur. *Kitab-ı Mukaddes*'i Türkçe'ye çevirdi (bugünkü Türkçe *Kitab-ı Mukaddes*, büyük ölçüde Ali Ufkî Bey'in çevirisine dayalıdır.). *Ufkî* mahlâsıyla Türkçe şiirler yazdı. Osmanlı bestekârların üslubunda besteler yaptı. Ama asıl ününü, tek nüshası British Museum'da (Londra) bulunan, *Mecmûa-i Sâz ü Söz* adını verdiği nota albümüne (yklş. 1650) borçludur. Bu kitap, XVI. ve XVII. yüzyılların saray ve halk musikisi eserlerinin birçoğunun notasının ve/veya güftesinin günümüze ulaşmasını sağlayan paha biçilmez bir derleme ve Türk musikisi tarihiyle ilgili en önemli kaynaklardan biridir. Ali Ufkî'nin, tek nüshası Bibliothèque nationale'de (Paris) bulunan yazması, musiki eserleri, şiirler, dualar, ilaç ve yemek tarifleri ve büyülerin not edildiği kâğıtların toplamıdır.

Ali Ufkî Bey, Enderun'da öğrendiği musiki eserlerini, esir düşmeden önce kendi ülkesinde öğrendiği Batı notasıyla yazmıştır. Ama, güftelerin Arap harfleriyle sağdan sola yazılmasını göz önüne alarak, melodileri de sağdan sola doğru yazmıştır.

4- Kantemiroğlu

Ali Ufkî Bey'inkinden yaklaşık yarım asır sonra, Dimitri Kantemir, Türk musikisi tarihinin ikinci önemli nota albümünü hazırladı.

Asıl adı Dimitri olan Rumen asıllı Kantemiroğlu, adını, Cengiz Han soyundan Han Mirza Kantemir'den alan Kantemiroğulları ailesinin en ünlü üyesidir. 1673'te Boğdan'ın başkenti Yaş'ta doğan Dimitri, babası Konstantin Boğdan voyvodası iken, 1687 yılında anlaşma gereği, ağabeyi Antioh'un yerine, siyasî rehin olarak İstanbul'a gönderildi. Yaş'ta başlayan öğrenimini İstanbul'da sürdürdü: Bir yandan Patrikhane'deki, bir yandan da Enderun'daki dersleri izledi. Bu arada Türkçe, Latince, Rumca, Arapça, Farsça, İngilizce, Almanca, İtalyanca, Fransızca gibi birçok Doğu ve Batı dilini öğrendi. Edirneli Kemanî Ahmed Çelebi ve Tanburî Angeli'den ders aldı. 1710 yılında Dimitri Kantemir, Boğdan voyvodalığına atandı. Çok geçmeden Rus çarı I. Petro ile ittifak kurdu. Ama Ruslar 1711'de Prut'ta yenilgiye uğrayınca Harkov'a sığınmak zorunda kaldı. I. Petro onu danışmanları arasına aldı. 1723'te Harkov'da öldü.

Doğu ve Batı kültürlerini kapsayan çok zengin bir bilgi birikimine sahip olan Dimitri Kantemir, birçok kitap yazdı. Bunların en önemlileri, bir Batılı tarafından ilk elden kaynaklara dayanılarak yazılmış ilk Osmanlı tarihi olan *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yükseliş ve Çöküş Tarihi* (Historia Incrementa atque Decrementa aulae Othomanicae, 1714-1716) ile ülkemizde kısaca *Kantemiroğlu Edvarı* diye bilinen *Kitabü İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurûfât* başlıklı kitabıdır.

Osmanlı sultanı III. Ahmed'e sunulan ikinci kitabın ilk bölümünde -tıpkı eski edvar kitaplarında olduğu gibi- Türk musikisi perdeleri, makamları ve usulleriyle ilgili bilgiler, ikinci bölümünde ise kendi buluşu olan bir notalama sistemiyle yazılmış, XVI. ve XVII. yüzyıllara ait 48 makamdan 350 kadar saz-eseri yer alır. Dimitri Kantemir'in geliştirdiği notalama sistemi, kendinden sonra Mustafa Kevserî tarafından da kullanıldı. Kantemir'in ve Kevserî'nin nota albümleri, 500'den fazla eserin günümüze ulaşmasını sağladı. Kantemir'in kendisinin de, o dönemin Osmanlı musikisi tarzında besteleri vardır.

5- Hamparsum Notası

Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen yeni bir notalama sistemi, Türk musikisinin bütün seslerini göstermeye yetmiyordu, ama bir asrı aşan bir süre boyunca yaygın olarak kullanıldı.

Baba Hamparsum diye de anılan Ermeni asıllı Hamparsum Limonciyan (1768–1839) yoksul bir ailenin çocuğuydu. Zengin ve musikisever bir aile olan Düzyanların himayesinde öğrenim gördü. Bir yandan Ermeni kiliselerinde, bir yandan da Mevlevî dergâhlarında hanende olarak ayinlere katıldı. Hocaları arasında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi de vardı. Adı musiki çevrelerinde duyulmaya başlayınca, III. Selim tarafından huzura kabul edildi ve onun da teşvikiyle bir musiki yazısı geliştirmek için çalışmaya başladı. 1813-1815 arasında oluşturduğu notalama sistemi, Batı notası gibi porteli kâğıt gerektirmiyordu. Limonciyan, bu sistemle klasik repertuardan yüzlerce saz-eserini notaya aldı. Bu çok değerli koleksiyonun altı cildinden yalnız ikisi günümüze ulaşabilmiştir. Kaybolan ciltlerdeki pek çok eser bugün unutulmuştur.

Hamparsum Limonciyan'ın, Ermeni alfabesindeki harflerle Bizans ayin notasından yararlanarak geliştirdiği notalama sistemi, XIX. yüzyılda ve XX. yüzyılın başlarında, Türk musikisinde yaygın bir biçimde kullanıldı ve birçok klasik eserin unutulmaktan kurtulmasını sağladı. Daha sonra yerini porteli Batı notasına bıraktı. Bugün pek az kimse tarafından bilinmekte ve kullanılmaktadır. Hamparsum notası, Türk musikisinde kullanılan sesleri tam olarak gösteremiyordu. Ama kolay ve pratik olduğu için çok tutulmuştur. Ermeni dinî ezgilerinin notaya alınmasında da kullanılmıştır. Hamparsum sisteminde bir sekizlide on dört sesin işareti vardır. İkinci sekizlideki sesler bu on dört işaretin altına veya yanına birer kısa çizgi eklenerek belirtilir. Seslerin sürelerini göstermek için de özel işaretler kullanılır.

IX. Bölüm

1- Taş Plak ve Radyo Dönemi

XIX. yüzyılın bitmesine birkaç yıl kala, Avrupa'da henüz yaygınlaşmaya başlayan fonograf[34], İstanbul'a da geldi; dönemin şöhretli hafızlarının, mevlidhanlarının, gazelhanlarının ve sazendelerinin icraları, *kovan* adı verilen silindirler üzerine kaydedildi. Fonograf, insanoğlunun, sesleri kaydedip yeniden üretmeyi sağlayan ilk önemli icadıydı. Sonraki plaklar gibi çoğaltılamayan, her biri için ayrı bir kayıt yapılması gereken kovanların kazandığı ticarî başarı, icracılar açısından da, kaydedenler açısından da küçümsenecek gibi değildi. Birkaç yıl içinde binlerce kovan kaydı gerçekleştirildi. Türk musiki hayatının en eski sesli belgeleri olan bu kovanlardan günümüze ne yazık ki ancak birkaç yüz tanesi ulaşabildi. Çünkü kovanlar oldukça dayanıksız bir maddeden yapılıyordu. Derken, bütün Avrupa, yeni bir cihazın, oldukça sert bir maddeden yapılmış bir disk üzerindeki yivlerde saklı sesleri yeniden üreten gramofonun[35] icadıyla çalkalanmaya başladı. Kısa sürede Avrupa'da, disklere müzik kaydederek bunları musikiseverlere satmak üzere birçok firma kuruldu. Bunların en büyükleri, birkaç yıl geçmeden İstanbul'a da temsilciler yolladı. Yapılan tek bir kayıttan çoğaltılan, kovanlara oranla oldukça dayanıklı, ses kalitesi de kovanlarınkinden çok daha yüksek olan taş plaklar[36], piyasaya çıkar çıkmaz İstanbul'da büyük rağbet gördü. Ömürlerinin hiç değilse bir kısmı XX. yüzyılda kalan Tanburî Cemil Bey, Kanunî Hacı Ârif Bey, Hafız Sami, Hafız Osman gibi büyük musikicilerin icraları, taş plaklar sayesinde Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün büyük merkezlerine ulaştı. XX. yüzyıl musikicilerinin mazhar olduğu bu imkân, eski zaman musikicilerine şöhret kazandıran turnelerle kıyas bile edilemezdi.

Sesin kaydedilmesi ve yeniden üretilmesi yolunda ilk büyük başarıları elde eden insanoğlu, XX. yüzyılın ilk on yılında, sesi uzaklara iletecek çeşitli yöntem ve araçları da denedi. 1920 sonunda Pittsburgh'da (Pennsylvania, A.B.D.) ilk ticarî radyo istasyonu kuruldu. Bunu diğer Batı ülkelerindeki istasyonlar izledi. Türkiye'de ilk düzenli radyo yayınları 1927'de başladı. Dönemin tanınmış bütün musikicileri radyoda program yaptı. İstanbul'daki istasyonun yayın yönetmeni Mesut Cemil'in, Tanburî Cemil Bey'in oğlu ve döneminin en saygın musikicilerinden biri olması, geleneksel Türk musikisi icracılarının radyo yayınlarında belli bir ağırlık kazanmasını sağladı. Türkiye radyoları (daha sonra TRT radyoları), 1981'e değin, zaman zaman kadroya alınan stajyer musikicilerin, dönemin en önemli üstatlarının verdiği derslerle yetişmesini sağladı. Böylece radyolar, 1924–1976 arasında resmî okullarda eğitimi verilmeyen geleneksel Türk musikisi için aynı zamanda bir eğitim ocağı olmuştu. Ne var ki TRT, 1990'larda açılan özel radyolara kaptırdığı dinleyicisini geri kazanabilmek için yayın politikasını değiştirdi, klasik Türk musikisinin yerine, "Türk Sanat Müziği" adını verdiği, nevzuhur bir musikiyi koydu.

Plak dolduran ünlüler:

- Yergileriyle ve toplumsal kuralları hiçe sayan yaşayışıyla, taksimleriyle musikiden anlayan veya anlamayan herkesi etkileyen, taksim plaklarını dolduran tanınmış şair Neyzen Tevfik,

34 Fonograf (phonographe), gerçekte bir marka (tescilli ad) olmakla birlikte, Thomas Edison'ın icadı olan ve hem kovan üzerine kayıt yapan, hem de bunu okuyan cihazın adı olarak yerleşti.

35 Gramofon (gramophone) terimi de, tıpkı fonograf gibi bir marka idi. Ama taş plak okuyan cihazların genel adı olarak yaygınlaştı. İlk örneklerinin koni biçimindeki borusu, hoparlör işlevi görüyordu. Bu yüzden bu cihazlara borulu gramofon da denmiştir.

36 Taş plak terimi, akustik enerjinin, mekanik yoldan üzerine kaydedildiği reçine kökenli, siyah, kırılgan dairesel levhayı belirtir.

- Geleneksel Türk sanat musikisine Batılı anlayışta eşlikli solo vokal konser yeniliğini getiren ve vokal icrada köklü değişiklikler başlatan Münir Nureddin Selçuk (1900–1981),
- 1960'larda ve 1970'lerde İstanbul Radyosu'nda gerçekleştirdiği kayıtlar çok değerli arşiv belgeleri niteliğinde olan Dr. Alâeddin Yavaşça (doğ. 1926),
- İlk plağını 1950'de dolduran aynı yıl İstanbul Radyosu'nda solo programları yapmaya başlayan art arda birçok plak dolduran Zeki Müren (1931–1996),
- Geleneksel Türk sanat musikisinin solo vokal icrasını, gelenekten kopmadan modernize eden Bekir Sıdkı Sezgin (1936–1996)

2- Radyo, Radyocular ve Ankara

Ankara'daki ilk radyo yayınlarında Anadolu'nun her köşesinden davet edilen mahalli sanatçıların yanı sıra, geçici veya kalıcı olarak İstanbul'dan gelen tanınmış musikiciler görev aldı.

Ankara Radyosu'nun Musiki Neşriyatı şefliğine getirilen Mesut Cemil, başta Ruşen Ferid Kam, Cevdet Kozanoğlu, Vecihe Daryal ve Fahri Kopuz olmak üzere İstanbul'daki en önemli yardımcılarının da Ankara'da görevlendirilmesini sağladı. Sonradan Refik ve Fahire Fersan çifti, Münir Nureddin Selçuk, Safiye Ayla, Hakkı Derman, Şerif İçli gibi ünlüler de Ankara'ya geldiler. Bu kadro, Ankara Radyosu'nun, dolayısıyla Ankara'nın Türk musikisinin yeni merkezi olduğu anlamına geliyordu.

Ankara Radyosu yalnız en kaliteli icraları sunan bir yayın organı değil, stajyer sıfatıyla kadroya katılan gençlerin musiki kültürlerini geliştiren ve icracılık seviyelerini yükselten bir eğitim yuvası idi. Artık, Türk musikisi alanında kendini ispatlamak isteyen her genç Ankara Radyosu'na müracaat ediyordu. Yayın şefi Mesut Cemil, zaman zaman tanburu, çellosu veya lavtasıyla yayınlara katılıyor, İstanbul'dayken Tarihî Türk Musikisi Ünison Erkek Korosu adını verdiği topluluğun başında "Klasik Koro" programları yapıyordu.

Cevdet Kozanoğlu, Ankara Radyosu'nda bir nota kütüphanesi kurdu. Başta Muallim İsmail Hakkı Bey'inki olmak üzere bazı ünlü nota koleksiyonları satın alındı.[37]

Bugün Ankara Radyosu, arşivindeki çok değerli kayıtlar ve nota kütüphanesindeki tarihî notaların yanı sıra, mevcut kadrosunun gerçekleştirdiği canlı yayınlar ve kayıtlarla geleneksel Türk sanat musikisinin ülkemizdeki en önemli merkezlerinden biridir.

24 Ocak 1962'den beri belli saatlerde haber programı yapan ve müzik de yayınlayan Orman ve Su İşleri Bakanlığı Meteoroloji Genel Müdürlüğü'ne bağlı *Meteorolojinin Sesi Radyosu* ise, Ankara'da, TRT Nağme ve TRT Türkü istasyonları dışında, TRT arşivindeki kayıtların yayınlandığı tek radyodur. İnternet üzerinden de dinlenebilen radyonun, 26 kent veya kasabada da istasyonu vardır.

37 TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nın muhafaza ettiği koleksiyonlar arasında Şerif İçli'ninki de vardır.

ANKARA'DA GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ

Prof. Dr. Gözde Çolakoğlu SARI
İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Öğretim Üyesi

Giriş

23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin Ankara'da kuruluşunun ardından Kurtuluş Savaşı'nın bu merkezden yönetilmesiyle, 13 Ekim 1923 tarihli kanun teklifi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti *Ankara* olmuştur. 621 yıllık bir hükümdarlığın resmî olmakla birlikte, siyasi, sosyal, mimarî ve sanatsal alanlarda merkezi olmuş İstanbul'dan sonra, başkent olma sıfatını taşıyan Ankara'da her yönden yeni ufukların arandığını söylemek mümkündür.

Cumhuriyet dönemi batılılaşma / modernleşme politikaları içerisinde Geleneksel Türk Müziği'nin Acem - Bizans ve Arap Müziği karışımı olduğu fikrinin özellikle yer bulduğu ve batı armonisiyle işlenmiş halk müziği temeliyle *milli bir müziğin* gündeme geldiği yıllar; aslen Geleneksel Türk Müziği'nin *yeniden* var olabilmek için rüştünü ispatlamaya çalıştığı yılları da

içinde barındırır. Devlet politikası ve *musiki inkılabı* gereği, Geleneksel Türk Müziği'nin eğitim ve yayınlarının yasaklandığı yılların atlatılıp, kurumsallaşmaya giden yapının kurulabilmesi ise özellikle Ankara, İstanbul ve tabi tüm şehirlerde uzun ve meşakkatli çalışmalar sonucu gerçekleşmiştir.

Dönemsel koşulların hüküm sürdüğü ve gelenek, görenek, yöresel özellikleriyle çok zengin olan bu şehirde Türk Müziği'ne ilişkin nüveler yâren ve seymen müziğinin oturak havalarının içinde zaten gizlidir. Ancak yine dönemsel koşullar doğrultusunda Ankara'da iki önemli kurum buradaki geleneksel müziği de etkileyen yapı taşları olmuştur: *Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti* ve *Ankara Radyosu* Geleneksel Türk Müziği açısından kurumsal anlamda yeni oluşumların başlangıcıdır.

Bu çalışmada öncelikle Ankara'da Geleneksel Türk Müziği'nin ilk kurumsal yapılanmaları olan Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ve Ankara Radyosu ele alınacak, ardından Ankara'da bu alanda yapılan faaliyetler incelenecektir. Bu doğrultuda, Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Ankara'da diğer Türk Müziği koro ve toplulukları, Ankara'da Türk Müziği'nin akademik yapılanması, Ankara'da Geleneksel Türk Müziği araştırmacılığı adına ilk adımlar, Geleneksel Türk Müziği'nde Ankara teması gibi başlıklar altında Türk Müziği'ne ilişkin çalışmaların Ankara serüveni anlatılacaktır. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nden sonra müzik alanında önemli bir eksen olma sıfatını kazanmış bu şehre ait ekolün, kısaca Geleneksel Türk Müziği'nde *Ankara Ekolü*nün açığa çıkarılması bu çalışmanın temel amaçlarındadır.

Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti

II. Mahmud Devri'nde 1826'da kurulan Muzıka-i Hümayûn'un 1924'te Atatürk'ün isteği ile İstanbul'dan Ankara'ya alınması ve 1932'de *Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası* olarak dönüşümünün ardından, kurum 1957 yılında *Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası* adını almıştır. Orkestra günümüzde Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlıdır. Bu orkestranın Geleneksel Türk Müziği kolu ise 1925 yılında 13 kişiyle kurulan ve vefatına kadar Atatürk'ün yakınında bulunan *Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti*'dir. Devletin en üst katında Geleneksel Türk Müziği seslendirmiş olan bu heyet içerisinde dönemin usta icracıları, besteci ve müzik adamlarından Refik Fersan (tanbur ve şef), Münir Nureddin Selçuk (ses), Hafız Yaşar Okur (ses), Şevki Algın (ud) ve Zühtü Bardakoğlu (santur) gibi ünlü isimler görev almıştır.

Heyetin 15 yıl şefliğini yapan Hanende Hafız Yaşar Okur kendi deyimiyle *Cumhur Riyaset-i İnce Saz Heyeti*nin kuruluşunu şöyle anlatıyor: "10 yıldır İstanbul'da Dolmabahçe Sarayı'nda Hanendegân ve Müziezzinen-ı Hazret-i Şehr-yari'de (Padişah Hazretlerinin Müezzinleri ve Hanendeleri) arasında bulunuyordum. Saltanattan sonra hilafet'in ilgası (kaldırılması) üzerine, 1924 nihayetlerine doğru hükümetçe alınan karar gereğince, saraydaki orkestra, bando ve ince saz takımıyla birlikte Ankara'ya gittik ve orada teşekkül eden Cumhur Riyaset-i İnce Saz Heyetinde hanendelik vazifesine başladım. Fasıl Heyeti Nuri Halil Poyraz, Münir Nureddin Selçuk, Nuri Cemil, Abdülhalik Mehmed ve Ferit Bey (hânendeler), Tanburi Refik Fersan, Neyzen Sami Dede, Kanuni Vedad, Udî Şevki, Santuri Zühdü Bardakoğlu, Udî Bahri Bey'lerden (sâzendeler) ibaret olup Sami Dede'nin emekliye ayrılmasından sonra Neyzen Burhanettin Ökte fasıla katılmıştı (Cengiz, 1993: 29). (Bardakoğlu Necabettin, Bahri ve Şevki Beyler, kanunî Vedat Bey, Abdülhalim Beyler' den de bahseder).[1]

Cumhuriyet Dönemi'nde batının teknikleri ile armonize edilmiş, tanpere sistem içerisine yerleşmiş halk müziğini destekleyen *musiki inkılabı* ve *milli musiki* kavramı içerisinde Geleneksel Türk Müzi-

1 Coşkun Bağır'ın verdiği belge ve konser programlarından birkaç örnek: 25 Şubat 1926 tarihli Ankara Türk Ocağı'nda Riyaset-i Cumhûr İnce Sâz Heyeti tarafından verilen konserde Ferahnâk ve Hicaz Fasılları, 23 Kânûn-ı sânî 1929 tarihli konserde ise Suz-nâk Faslı ve Dügah Kâr icrası yapılmış, Dügâh Kârı Nuri Halil Poyraz okumuştur (Bağır, 2013, 44-45).

ği'ne çok fazla yer olmadığı aşikârdır. Ancak kurumsal anlamda Türk Müziği eğitimi (bkz. Bir Okul, Bir Üniversite: Ankara Radyosu, Ankara'da Geleneksel Türk Müziği'nin Akademik Yapılanması, Ankara'da Geleneksel Türk Müziği Araştırmacılığı Adına İlk Adımlar Bahisleri) ve yayınlarının kaldırılmasına rağmen, Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti gibi bir yapının varlığı da devlet katında Türk Müziği'ne olan ihtiyacın halen devam ettiğini göstermektedir. Kaldı ki fasıl heyetinde yer almış müzik adamlarının anılarından Atatürk'ün aslen bu müziğe olan ilgi ve alakası[2] tesbit edilebilmektedir. Ankara'da kurulan bu kurum özellikle Çankaya Köşkü'nde ve hatta İstanbul'da devlet katında pek çok konser verecek, ancak Atatürk'ün vefatıyla birlikte belgeleri ile birlikte tarih içerisinde yerini alarak, icraatı durdurulacaktır[3].

Heyetin görevinin sonlanması ile ilgili bilgileri birincil kaynak olarak icracılarından biri olan Zühtü Bardakoğlu'ndan alıyoruz. Bardakoğlu 1924 yılında Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti için açılan sınavı İstanbul'da kazanarak aynı yıl Ankara'ya taşınmış ve 1929-1930 yılları arasında 8-9 aylık bir süre dışında Atatürk'ün ölümüne kadar bu heyette santur icra etmiştir. Bardakoğlu anılarında Atatürk'ün vefatından sonra heyetin görevinin bittiğini ve kendisini Riyaset-i Cumhur Senfoni Orkestrası'nda muhasebecilik ve kendi deyimiyle bateristlik (vurma çalgılar-zil, kastanyet vb.) görevlerine atadıklarını bildirmiştir[4] (Bardakoğlu, 1989).

Ankara Radyosu

İlk bölümde bahsedildiği gibi musiki inkılabı eğitim ve radyo aracılığıyla yapılmıştır. Radyo yayınlarının büyük bir bölümünü müzik yayınları kapsadığı için, müzikli yayınların yerini daha ziyade sözlü yayınlara (müziksiz) bıraktığı görülebilir. Bu durumun sebebi sözlü programlara verilen önemden ziyade, Türk Müziği'nin yasaklanmasından doğan boşluğun doldurulması zorunluluğudur (Kocabaşoğlu, 1980: 82). İlk İstanbul Radyosu serüveninde Türk Müziği iki yıl yasaklanmış, kalan sürede ise tabiri caizse başsız bırakılmış, Ankara Radyosu ise böyle bir ortamda 1938'de doğmuştur[5]. Ankara Radyosu aslında ilk radyo değildir. İlk İstanbul Radyosu kurulur kurulmaz, onun yayın politikasının hemen hemen aynısını benimsemiş bir radyo da Ankara'da kurulmuş ve adeta ilk İstanbul Radyosu'nun bir şubesi olarak yayınlarını sürdürmüştür. Oysa yeni Ankara Radyosu hususi bir radyoevi inşa edilmek kaydıyla Sıhhiye'deki binasında 28 Ekim 1938'de yayınına resmen başlamıştır (Kütükçü, 2012: 65-66). Radyodaki Türk Müziği faaliyetlerini yönlendirmek üzere Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Ruşen Ferit Kam ve Nuri Halil Poyraz resmî bir görevle İstanbul'dan Ankara'ya

2 Dost meclisleri ve özel toplantılarda Atatürk'ün Geleneksel Türk Müziği dinlediğine ilişkin çok sayıda belge mevcuttur. Tanburacı Osman Pehlivan'dan dinlediği Rumeli havalarından sonra, kendisini radyoda dinlemek için Türk Müziği yasağını kaldırttığı çoğu belgede yazılıdır (Zühtü Bardakoğlu ve Hafız Yaşar Okur'un anıları). Ayrıca radyoda Türk Müziği'ne ayrılan süre dolmasına rağmen, "Aldığımız yüksek emir üzerine fasla devam ediyoruz" anonsları Atatürk'ün bu müziğe olan ilgisini de gösterir. Dolmabahçe sarayında hasta yattığı süre içerisinde radyo fasıllarını bu tür arzular ile devam ettirdiği de bilinmektedir (Oransay, 1985: 98). Vasfi Rıza'nın aktarımıyla Atatürk bir söyleminde şöyle der: Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar. Şu okunan ne güzel bir eser (Dede Efendi'nin Isfahan Bestesi için). Ben demek istedim ki, bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini onlara da dinletmek çaresi bulunsun. Biz de Türk Musikisini milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türkün nağmelerini kaldırıp atalım da sadece Batı milletlerin hazırdan musikisini alıp kendimize mal edelim. Yalnız onları dinleyelim demedim. Yanlış anladılar sözlerimi, ortalığı öyle bir velveleye verdiler ki, ben bir daha lafını edemez oldum" (Oransay, 1984: 105).

3 12 Ekim 2012 tarihli Resmi Gazete' de yürürlüğe giren karar ile İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Cumhurbaşkanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu sıfatıyla bu kurumun devamı niteliğinde varlığını sürdürmektedir.

4 Dr. Ayhan Sarı'nın 1989 yılında yaptığı röportajın henüz dikte edilmemiş bölümlerinden alınmıştır.

5 1964'te kurulan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'ndan (TRT) önce radyo yayınları ilk kez Türk Telsiz Telefon A.Ş.'ye bağlı olarak gerçekleştirilmiş, 6 Mayıs 1927'de yayına başlayan İstanbul Radyosu'nun ardından 1928 yılında Ankara Radyosu ilk yayınlarını yapmıştır. 8 Eylül 1936 tarihinde PTT'ye devredilen Ankara Radyosu 28 Ekim 1938'de resmen işletmeye açılmıştır. TRT 1 Mayıs 1964'de özel yasa doğrultusunda ve özerk - tüzel bir kişiliğe sahip olarak yayın hayatına başlamıştır (http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx).

nakledilmiş ve bu dört isim Ankara Radyosu'ndaki Türk Müziği faaliyetlerine ilişkin kapsamlı sayılabilecek yetki ve sorumlulukla donatılmıştır (Kütükçü, 2012, 68). [6]

Ankara Radyosu ilk idareci ve sanatçılarından Cevdet Kozanoğlu (1896-1986) radyonun kurulma sürecini şöyle anlatmaktadır: "1937 yılı sonlarında Ankara'da inşasına başlanan yeni ve modern radyo binası bitmek üzere idi. Oraya gidecek olan müzik elemanlarının tesbiti düşünülüyordu. İstanbul Radyosu'nda benim hiçbir idari sıfatım olmamakla beraber ne Hayreddin Bey'in, ne de Mesud Cemil'in dış piyasa ile bir alakaları ve bu hususta hiçbir bilgileri olmadığı için, fasıl programları, solistler ve saz sanatkârları hakkında benimle konuşup tavsiye ettiklerimi mukaveleye bağlıyorlardı. Mesud Cemil Türk Musikisi şefliğine tayin edilmişti. Biz İstanbul'da sadece Türk Musikisi kadrosunu hazırladık. Bunlar şu sanatkârlardan mürekkebti. Saz Sanatkârları: Kanun Hasan Gür, Ud Şerif İçli, Keman Hakkı Derman, Santur Zühdü Bardakoğlu[7], Ses Sanatkârları: Servet Coşkunses, Celal Tokses, Tahsin Karakuş, Safiye Tokay. Diğer saz sanatkârları işe su şahıslardı: Keman Reşad Erer, kemençeler Ruşen Kam, Kemal Niyazi Seyhun, Ud Cevdet Kozanoğlu. Diğer Ses sanatkârları: Semahat Özdenses, Melek Erdik, Müzeyyen Senar, Mustafa Çağlar, Sadi Hoşses, Necmi Rıza Ahıskan, Sıdıka Dalmen, Haluk Recai (Haldun Menemencioğlu), Muzaffer İlkar, Mahmud Karındaş" (Kozanoğlu, 1988: 12-13). Kozanoğlu anılarının ilerleyen bölümlerinde Fahire Fersan, Refik Fersan ve Cevdet Çağla'nın da kadroya dâhil olduğunu bildirmektedir (Kozanoğlu, 1988: 13).

Ankara Radyosu ilk sanatçılarından bazıları; Muzaffer İlkar, Zühdü Bardakoğlu, Reşad Erer, Ruşen Ferit Kam, Mesud Cemil, Cevdet Kozanoğlu, Cevdet Çağla, Kemal Niyazi Seyhun, Refik Fersan, Nuri Halil Poyraz, Necmi Rıza Ahıskan, Safiye Tokay, Radife Erten, Müzeyyen Senar, Vecihe Daryal, Fahire Fersan, Semahat Ergökmen, Melek Tokgöz, Mefaret Yıldırım, Tahsin Karakuş, Celal Tokses, Osman Karındaş, Mustafa Çağlar, Sadi Hoşses, Haluk Recai, Selahaddin Bey (Sarı, 1989: 107, Kozanoğlu, 1988: 19).

Bir Okul, Bir Üniversite: Ankara Radyosu

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000) radyonun İcra Heyeti ve gazinoların yanında bir okul görevini üstlendiğini ve Ankara Radyosu'nun Cevdet Kozanoğlu'nun bilgi ve otoritesi ile mektep radyo olarak tanındığını bildirmektedir (Tanrıkorur, 1998: 74).

İşte genç ses ve çalgı icracılarının eğitimi de bu ilk dönemde başlamış, radyo bir okul hüviyetini kısa zamanda kazanmıştır. İstanbul Konservatuar arşivinden notalar getirtilmiş, Udî Nevres Bey'in koleksiyonu, Arşak ve Şamlı İskender külliyatı temin edilmiş, Leon Hancıyan ve Asdikzade Boğos'tan alınan koleksiyon radyo kütüphanesine mal edilerek 4000 eserlik bir arşiv Kozanoğlu tarafından kurulmuştur. Bir yandan radyo programları iyileştirilirken, bir yandan da kütüphane ve dokümantasyon merkezi oluşturulmuştur (Kozanoğlu, 1988: 18). İlk yıllardan sonra Türk Müziği'nde isim yapmış çok sayıda sanatçı bu kurumun bünyesinden geçmiştir.

Gerek devlet işleyişinde üst düzey görevler, gerekse radyoda program yapımcılıklarında bulunmuş olan Teoman Yazgan şu açıklamayı yapmaktadır: "Türk Halkı Cumhuriyet ile birlikte ne öğrendiyse Ankara Radyosu'ndan öğrendi. Sözgelimi Türk Müziği'ni, Halk Müziği'ni, Senfonik Müziği, Tiyatroyu ve belki de güzel ve doğru konuşmayı bile. Ta 1928'lerden adeta bir halk üniversitesi.

6 Devletin Ankara Radyosuna verdiği önem, Başbakanlık Basın Yayın Genel Müdürlüğü'nün o zamanki ismiyle Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü'nün Radyo isimli bir dergi çıkarmaya karar vermesinden de anlaşılmaktadır. Her ayın 15'inde yayımlanan derginin ilk sayısı 15 Aralık 1941 tarihini taşımakta ve bu sayının önsözünde şu ibare bulunmakta idi: "Yeni Ankara istasyonumuz yapılarak, radyo neşriyatı devletin eline geçtiği günden beri, radyo bizler için de, hem günlük hayatımızın oldukça mühim bir meşguliyeti, hem de Devlet neşriyatının esaslı bir vasıtası olmuştu (Radyo Dergisi, 1915: 1).

7 Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti'nde görev yapan Zühtü Bardakoğlu buranın kapanmasından sonra Ankara Radyosu'nda görev yapmış sazendeler arasındadır.

Bugünlerin sanki bir Açık Öğretim Kurumu. Ankara Radyosu sanatçıları, spikerleri ve teknik görevlileri için de tam anlamıyla farklı bir okul. O kadar ki, bu ocaktan yetişen bir spikeri hemen fark edersiniz.. Ya da dinlemekte olduğunuz Fasıl Heyetlerinden hangisinin Ankara Radyosu yapımı olduğu hemen anlaşılabilir" (Yazgan, 2006: 11).

Edebiyat ve müzik bilimci Tamer Kütükçü Ankara Radyosu deneyiminde oluşturulan radyo tavrının tüm radyoculuk serüveni müddetince belli sanatkârlar ve belirli dönemler itibarıyla gerçekten de çok parlak icra örneklerine imkân tanıdığını ve bunun yanında musiki icra geleneğini süreç içinde çok daha radikal kayıplardan koruduğunu belirtmektedir. Ayrıca radyo tavrında bir tarz, bir ekol ya da kanon oluştururken, sanatçıların şahsına münhasır özelliklerini bastırma yoluna gidilmediğine dikkat çeken Kütükçü, her icracının öz-duyuşlarına dayalı nüanslara ve zenginleşmelere de olanak tanındığını bildirmektedir. Semahat Özdenses, Müzeyyen Senar, Nevin Demirören, Melahat Pars, Mefaret Yıldırım, Perihan Altındağ Sözeri ve Sabite Tur Ankara Radyosu'nda yetişmiş ve icra anlayışları arasında kayda değer farklılıklar olan ses sanatçılarıdır. Bu denli birbirinden ayrı ve güzel üslupları ancak radyonun sanatçıya özgü yetenek, algı farklılıkları ile bireysel duruşları esas alarak söz konusu radyo tavrını yapılandırdığını açıklayabilir (Kütükçü, 2012: 79).

Ankara Radyosu'ndan yetişen Müzeyyen Senar'ın şu sözü de yukarıda yazılanlar ile benzer içeriktedir. "Ben 1932 yılında hocalarımdan ders alırken, zaten konservatuar yoktu. Ama Ankara Radyosu'ndaki eğitimim (1938-1941) birkaç konservatuara bedeldi (Dikici, 2005: 341).

Ankara Radyosu'ndan yetişmiş sanatçılardan Ela Altın da bir röportajında radyodaki eğitimi şöyle anlatmaktadır: "Radyoya girince bir senelik burs verdiler, burstan sonra imtihan olduk, imtihanı kazananlar için üç yıl stajyerlik dönemi başladı, konservatuvar eğitimi aldık. Bütün hocalar konservatuvardan gelirdi. Mesude Çağlayan, Saadet Yücesoy şan hocalarımızdı. Repertuar derslerimize Ferit Sıdal, Turhan Toper, Mülkiye Toper, Müzehher Güyer geldiler. Bestekârlık, makam, ritm dersleri aldık. Eski edebiyat hocalarından, meşhur, Ruşen Ferit Kam hocamızdı. Cengiz Tanç, Muammer Sun'dan solfej dersi aldık. 69 senesinde kadrolarımız geldi. Stajyerlik döneminde başarılı olanlar tek tek imtihanla kadrolara alındı. Bu süre zarfında, yine eğitime devam ettim. İsmail Baha Sürelsan evinde özel bir koro kurmuştu. Erol Sayan, Gültekin Çeki, Ahmet Hatipoğlu, Yılmaz Yüksel, Kenan Yomralı vardı bu koroda, hepsi bu işi anlayan bilen insanlardı. Hep klasik eserler geçilir, konserler verilirdi, o konserlerde koroda da yer aldım, solo olarak da söyledim. Stajyerlik dönemi dâhil, sekiz sene bu koroya da devam ettim. Muazzez Abacı, Hülya Sözer, Samime Sanay, Seçil Heper, Kadri Şarman, İclal Eroğlu, Bilge Pakalınlar bizim dönemin sanatçılarındandır. Dönem arkadaşlarımızın hepsi meşhurdu. Hepimiz hemen hemen aynı dönemde sahneye çıktık" (Dere, 2016).

Görüldüğü gibi pek çok sanatçı için bir *okul*, bir üniversite kimliğini taşıyan önemli bir kurum olarak radyo; gerek Ankara'daki müzik piyasası, gerekse müzik yayınlarının merkezi olma görevini üstlenmiştir.

Ankara Radyosu'nun Yetiştirdikleri

Kozanoğlu radyoya girdikten sonra halk müziği alanında daha başarılı olan sanatçıların varlığı ile (Neriman Altındağ Tüfekçi, Muzaffer Kıvılcım Akgün, Sabahat Tarbuş, Nurettin Çamlıdağ, Turhan Karabulut vb.) bu alana özel bir koro kurduklarını ve bu koroya da Vedat Nedim Tör tarafından *Yurttan Sesler* isminin verildiğini anılarında anlatmaktadır (Kozanoğlu, 1988: 24). Önceleri iki koroyu da Mesut Cemil yönetirken, müdür vekilliği, müzik yayınları şefliği, koro idareleri gibi pek çok görevi üstlendiğinden Yurttan Seslerin idaresini Muzaffer Sarısözen'e bırakmıştır (Kozanoğlu, 1988: 24).

Yukarıda bahsedilen ilk kuruluş sürecinden sonra 1940'lı yılların başlarından itibaren, sınavla alınarak yerleştirilen ve öne çıkan sanatçılardan bazıları şu isimlerdir:

Ses Sanatçıları: Perihan Altındağ, Afife Edipoğlu, Radife Erten, Semahat Özdenses, Sıdıka Dalmen, Safiye Tokay, Muzaffer İlkar, Sadi Hoşses, Tahsin Karakuş, Celal Tokses, Mefaret Yıldırım.

Saz Sanatçıları: Hakkı Derman, Cevdet Çağla, Zühtü Bardakoğlu, Cevdet Kozanoğlu, Osman Güvenir, Hayri Tümer, Sevgin, Fahri Kopuz, Ruşen Kam, Hamdi Tokay, Refik Fersan, Salih Orak, Şerif İçli, Fahire Fersan, Vedia Tunççekiç, Vecih Daryal, Nihal Erkutun.

Bu arada radyonun ilk kadın saz sanatçıları olarak Vedia Tunççekiç, Nihal Erkutun, Vecihe Daryal ve Fahire Fersan'ın adını ayrıca bir kere daha anmak gereklidir ki, hem sazlarında rüştlerini ispat etmiş, hem de Ankara Radyosu'ndan yetişmiş usta sanatçılar olan bu kişiler aynı zamanda radyonun ilk kadın sazendeleridir.

1950'li yıllardan itibaren, yukarıda belirtilen sanatçı kadrosu yeni isimlerle güçlendirilmiştir. Ses Sanatçıları: Sabite Tur Gülerman, Saime Sinan, Sıdıka Çandarlı, Esma Engin, Mualla Aracı, Melahat Pars, Semahat Ergökmen, Çevriye Ceyhun, Müzehher Güyer, Mediha Fidan, Fahriye Caner, Sevim Tan, Gönül Akıncı, Mediha Demirkıran, Sevim Çağlayan, Mualla Mukadder, Solmaz Teğmen, Nevin Demirdöğen, Fikret Kozinoğlu, Gönül Söyler, Behiye Aksoy, Sevim Erdi (Deran), Ulviye Hekimci (Taşkent), Gül Batu, Neşe Can, Nesrin Akçan (Sipahi), Nurhayat Ünsaldı, Nermin Demirçay, Gönül Akkor, Vedat Okurer, Ahmet Üstün, Ferit Tan, Nusret Ersöz, Mustafa Sağyaşar, Yusuf Gül, Abdullah Özman, Ali Şenozan, Halil Atlar, Ekrem Güyer, Kutlu Payaslı, Vedat Gürsel, Yaşar Özel, Nevzat Güyer, Ziya Taşkent, Emel Sayın, Güneri Tecer, Samime Sanay, Necdet Tokatlıoğlu, Hüseyin Gökmen, Mustafa Seyran, Ahmet Melik, Yıldırım Gürses, Cevdet Bolvadin, Zekai Tunca, Semra Ersoylu, Ayten Zenger, Kevser Tanrıkut.

Saz Sanatçıları: Naci Tektel, Ragıp Tanju, Menşure Tunay, Nevzat Sümer, Ömer Altuğ, Necdet Varol, Halil Aksoy, Ekrem Vural, Saffet Gündeğer, Suat Sayın, Selahattin İnal, Ali Erköse, Selahattin Erköse, Nuri Şenneyli, Ahmet Şanal, Teoman Alpay, Ş. Ayhan Özışık, Ferit Sıdal, Sadettin Öktenay, İsmail Akdeniz, Erkan Yüksel, Selahattin Altınbaş, Musa Kumral, Hasan Özçivi, Yücel Aşan, Fikret Karahan, Özer Altun, Cahit Ünyaylar, Yılmaz Pakalınlar ve Hüseyin İleri ile Atilla Mayda.

Ankara Radyosu'na, 1966 yılında yapılan zorlu bir sınav sonucu alınan ses sanatçıları arasında ise Kadri Şarman, Akif Özüşen, Bilge Pakalınlar, Ela Altın, İclal Eroğlu, Metin Everest, Metin Güyer, Selçuk Aygan, Seçil Heper, Muazzez Abacı, Hülya Sözer, Suna Konakçı, Tahir Engin İçöz, Yüksel Bozbay gelmektedir (Yazgan, 2006: 84-85).

Kurumun yakın dönem icracılarına bakıldığında, örneğin 1993 yılı TRT sanatçılar listesi kitap yayınında 49 ses sanatçısı ve 57 saz sanatçısı görülmektedir (TRT Yayınları, 1993: 48, 57). Ankara Radyosu yayınlarına zaman zaman dışarıdan ve diğer illerden katılan çok sayıda sanatçı da bu sayıya eklenebilmektedir.

Yazgan'ın verilerine göre ise 2006 yılında Ankara Radyosu Müdürlüğü'nde 202 ses ve saz sanatçısı, 45 prodüktör, 25 spiker, 65 teknik personel, 4 yayın şefi ve 157 idari personel bulunmaktadır. 202 sanatçının 104'ü halk müziği ve sanat müziği ses, 65'i ise saz sanatçısıdır. Çok sesli koroda bulunan 33 kişi de bu sayı arasındadır (Yazgan, 2006: 182).

Ankara Radyosu'nda şeflik yapmış ve Geleneksel Türk Müziği'ne önemli katkılarda bulunmuş Ziya Taşkent (1953 Ankara Radyosu ve 1973 şeflik, öl. 1999) ve Kutlu Payaslı (1955 Ankara Radyosu ve 1963 şeflik) yakın dönemi temsil etmeleri açısından burada mutlaka bahsi geçmesi gereken isimler arasındır. Ayrıca radyo hayatına İzmir'de başlayan Mustafa Erses (öl. 2010) uzun yıllar Ankara Radyosu'nda şeflik görevinde bulunmuş ve programlar yapmıştır. Bu görevi yürüten Suat Yıldırım ise günümüz Ankara Radyosu'nda başarılı şefler arasındadır.

Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosu

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde kurulan Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 10 Kasım 1986 tarihinde faaliyete başlamıştır. Kuruluşundan beri yoğun bir çalışma programı uygulayan koro; repertuar çalışmalarının yanı sıra Türk Musikisi Nazariyatı, Usuller, Solfej, Türk

Musikisi Tarihi ve Türk Musikisi'nin geliştirilip yaygınlaştırılması konusunda etüd ve araştırmalar yaparak bu çalışmalarını CD ve kaset halinde yayınlamıştır. Bu çalışmalar belli periyotlarda devam etmektedir (http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2256/tarihce.html).

Ankara'da Diğer Geleneksel Türk Müziği Koro ve Toplulukları

Gültekin Oransay *Cumhuriyetin 50. Yılında Geleneksel Sanat Müziğimiz* başlıklı yazısında (1973) Ankara'da Anadolu Musiki Cemiyeti ve Turhan Toper Özel Türk Sanat ve Halk Müziği Kurslarından bahsetmektedir. Kurtuluş savaşından sonra Ankara'da kurulan Anadolu Musiki Cemiyeti'nde Faruk Arifi yıllarca derneğin keman öğretmenliğini yapmıştır. Ankara'nın Cebeci semtinde Devlet Konservatuarı'nın hemen yakınında 11 Ekim 1970 günü açılan Turhan Toper Özel Türk Sanat ve Halk Müziği Kursları da uzun yıllar aktif olarak varlığını sürdürmüştür (Oransay, 1973: 50, 55).

ODTÜ Türk Müziği Topluluğu ise Ankara'nın ilk, Türkiye'nin ikinci üniversite korosu olarak *ODTÜ Türk Müziği Kulübü* adıyla Erol Sayan'ın şefliğinde 1967 yılında kurulmuştur. 1976 yılına dek sırasıyla Erol Sayan, Özgen Gürbüz, Gültekin Aydoğdu, Nedim Erturan, Zekai Tunca, Sabri Diker ve Tahir Aydoğdu gibi sanatçılar koroya büyük hizmetler vermişler ve çok sayıda öğrenci yetiştirmişlerdir. ÖDTÜ senatosu 2001 yılında topluluk şeflerinden Tahir Aydoğdu'ya Takdir Ödülü ve 2003 yılında da üniversitenin en yüksek seviyedeki ödülü olan Üstün Hizmet Ödülü'nü ilk defa bir Türk Müziği sanatçısına, topluluğun ilk şefi Erol Sayan'a vermiştir. Aynı zamanda dayanışma kurulu, ODTÜ Yayıncılıktan çıkarılan Erol Sayan'a ait *Müziğimize Dair* isimli kitabın yayınını gerçekleştirmiştir (http://www.odtuktmt.com/index.php/toplulugumuz/tarihce).

ODTÜ gibi bünyesinde Türk Müziği eğitimi barındırmayan Hacettepe Üniversitesi'ne ait Türk Sanat Müziği Korosu da Nisan 1964'te Dr. Nazım Şuvağ tarafından kurulmuştur ve halen şefliğini Özgen Gürbüz ve Serap Kılıç üstlenmektedir.[8]

Ankara'da Geleneksel Türk Müziği'nin Akademik Yapılanması

Kuruluşu 1936 yılına ve Musiki Muallim Mektebi'ne dayanan Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı, Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nden sonra 2006 yılında Türk Müziği derslerini de bünyesinde barındıran Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı kurulmuştur. *Geleneksel Türk Müziği Eğitimi* amacıyla kurulmuş olan iki kurum ise 2010 yılı sonrasına dayanmaktadır: Gazi Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı 2010 ve Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Devlet Konservatuarı 2011 yılında eğitime başlamıştır.

8 Ankara'da halen çalışmalarını sürdüren koro ve dernekler arasında koro şefliği kuruluşundan beri Kadri Şarman tarafından yürütülen Ankara Türk Müziği Derneği, Hitit Güneşi Gösteri Sanat Merkezi, koro şefliği Ziya Levent Topçuoğlu tarafından yürütülen Ankara Türk Sanat Müziği Gönüllüleri Eğitim ve Araştırma Derneği, Can Dostları Müzik Kültür Araştırma Derneği yer almaktadır. Bu 4 kurum şu an 22 Nisan 2015 tarihinde kurulan Türk Müziği Federasyonu'nun da kurucu dernekleri arasındadır (http://tumfed.com/). Ayrıca şefliğini Vedat Kaptan Yurdakul'un yaptığı Engürü Türk Müziği Derneği'ne bağlı Terennüm Klasik Türk Müziği Topluluğu, şefliğini Ferhat Sarmusak'ın yürüttüğü Başkentliler Musiki Cemiyeti Türk Sanat Müziği Korosu, şefliği Ersin Tünay tarafından yürütülen Çağdaş Müzik Derneği Türk Müziği Korusu, Yegâh Türk Müziği Eğitim ve Kültür Derneği, Ahenk Türk Sanat Müziği Korosu, Atatürkçü Düşünce Derneği Batıkent Türk Sanat Müziği Korosu, ÇAKDER Türk Sanat Müziği Korosu, Çargâh Türk Müziği Topluluğu, Çeşm-i Dil Türk Musikisi Korosu, Dil-Hun Türk Müziği Topluluğu, Keçiören TEMAD Türk Müziği Korosu, Nehir Türk Müziği Korosu, Suz-i Dil Türk Sanat Müziği Topluluğu, Trabzon Vakfı Türk Saat Müziği Krosu, Türkiye Bilişim Derneği Ankara Şubesi Türk Müziği Korosu, Türkiye Kalkınma Bankası Çalışanları Türk Sanat Müziği Korosu, Ümitköy Türk Sanat Müziği Korosu gibi kurumların sayısı da arttırılmaya müsaittir (https://ankarasoyler.com).

Ankara'da Geleneksel Türk Müziği Araştırmacılığı Adına İlk Adımlar

Musiki İnkılabı doğrultusunda Talim ve Terbiye Dairesi Sanayi-i Nefise Encümeni'nin 9 Aralık 1926 tarihli kararı ile bugün ilk resmi konservatuar olarak tanımlanan İstanbul Belediye Konservatuarı'nın (Dârülelhân) eğitim programı değiştirilmiş, *Alaturka Bölümü* tamamen lağvedilerek, Geleneksel Türk Müziği eğitimi kaldırılmıştır. Kurumdaki Türk Müziği çalışmaları İcra Heyeti ve Türk Müziği eserlerini *Tasnif ve Tesbit Heyeti* adlı iki kurulun faaliyetleriyle sınırlandırılmıştır. Rauf Yekta Bey'in başkanlığında Zekâizâde Hafız Ahmet ve Muallim İsmail Hakkı Beylerden teşekkül eden heyet üyeliğine 1927'de Muallim İsmail Hakkı Bey'in vefatı üzerine Ali Rifat Çağatay getirilmiş ve daha sonraları Suphi Ezgi de üyeler arasında yer almıştır (Özcan, 1993: 519, Erguner, 2003: 33, 70, Yenigün, 1965: 40-41).

İşte İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki bu çalışmanın bir benzeri 1964'te Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu'nun kurulmasından sonra Ankara ve İstanbul'da kurumun genel müdürlük örgütü içinde yapılmıştır. Aralarında Sadi Işılay, Sadettin Heper, Münir Nurettin Selçuk, İsmail Baha Sürelsan, Tarık Kip ve Turhan Toper gibi sanatçıların bulunduğu bir *Repertuar Kurulu* oluşturularak radyolarda yayınlanacak parçaların doğru biçimleri tesbit edilmiş ve tek yapraklar biçiminde çoğaltılmıştır. Herhangi bir sıra sayısı almayan ve yalnız kurumda çalışan sanatçılara dağıtılan bu notaların sayısı çeyrek yüzyılda iki bini aşmıştır (Oransay, 1973: 261).

Geleneksel Türk Müziği'ni araştırmakla görevli bir üçüncü kuruluş 1969 yılı başında Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinde yine Ankara'da oluşmuştur. *Türk Musikisini Araştırma ve Değerlendirme Komisyonu* adını alan bu kuruluş Prof. Dr. Nevzad Atlığ'ın başkanlığında çalışarak Hüseyin Saadettin Arel'in *Türk Musikisi Kimindir?* başlıklı makale dizisi (1969) ve Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedisi* (I. cilt, 1969) ile *Türk Musikisi Klâsikleri* başlığıyla 6 fasikül (1970-72) yayınlamıştır. Bu yayınlara Atlığ'dan başka Cüneyt Orhon, Alâeddin Yavaşça, Yılmaz Öztuna ve Cüneyd Kosal'ın emeği geçmiştir.

Türkiye'de müzik araştırmacılığının gelişmesi için en önemli adımlardan biri de üniversite yükseltisinde müzik araştırmacılığı öğrenimi için atılan adımlar olmuştur. Bu yolda ilk hareket Ankara Üniversitesi *İlahiyat Fakültesi'nde* (kuruluşu 1949) gerçekleşmiş, üniversite senatosunun 24 Aralık 1968 günü onayladığı bir kararla İsmail Baha Sürelsan *Dini Türk Musikisi* dersi okutmaya başlamış, Dr. Gültekin Oransay 1972'de aynı kurumda doçent sanını kazanarak musiki araştırmacılığının yurdumuzdaki ilk akademik temsilcisi olmuştur (Oransay, 1973: 261). Günümüz itibarıyla *Müzikoloji eğitimi* Türkiye'nin batısından doğusuna uzanan bir yelpazede konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin bünyesinde anabilim dalları ve bölümler çerçevesinde yapılmaktadır. 20 Kasım 2014 tarihinde İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü tarafından düzenlenen *1. Müzikoloji Bölümleri* Çalıştayı verilerine göre Türkiye çapında 24 adet Müzikoloji Bölüm ve Anabilim Dalı'nın eğitime devam ettiği tesbit edilmiştir (Çolakoğlu Sarı, 2015).

Geleneksel Türk Müziği'nde Ankara Teması

Ankara Cumhuriyet dönemi sonrasında Geleneksel Türk Müziği için önemli bir merkez ve köprü konumundadır ki; Cumhuriyet sonrası besteciler de Ankara teması ve Ankara için makamsal yapıda eserler bestelemişlerdir. Bu eserler öncelikle TRT Arşivi, Devlet Korosu Arşivi ve özel arşivlerden incelenerek, aşağıda tablo halinde sunulmuştur. Tablo 1 ve Tablo 2'de yer alan 39 eserin makamları incelendiği zaman 9 Rast, 6 Nihavend, 5 Hicaz, 3 Muhayyer Kürdi, 3 Uşşak, 2 Acem Kürdi, 2 Hüzzam, 2 Mahur, 2 Muhayyer, 1 Çargâh, 1 Bûselik, 1 Hicazkâr, 1 Gerdaniye ve 1 Gülizar eser tesbit edilmektedir. Ayrıca tür yapısı olarak 27 şarkı, 3 türkü, 8 marş ve 1 çocuk şarkısı mevcuttur. Özel arşivler incelendiği zaman bu sayınının artması da mümkündür.

Tablo 1: TRT Repertuarına kayıtlı Ankara Temalı Eser Listesi

ESER	BESTECİ	MAKAM	TÜR	USUL
Ankara Göz Nûru Başkent (A'dan Z'ye Türkiye'miz)	Fethi Karamahmudoğlu	Uşşak	Çocuk Şarkısı	Sofyan
Ankara Özlemi (Kalınca Bir An Ayrı)	Yavuz Alaybeyoğlu	Nihavend	Şarkı	Curcuna
Ankara Rüzgârı (Penbe Küçük Dudağın.	Gündoğdu Duran	Muhayyer Kürdî	Şarkı	Nim Sofyan
Ankara Seninle Cennet Gibiydi	Mehmet Erbulan	Uşşak	Şarkı	Aksak
Ankara'da Bekliyorum (Küçücük Kalbin Dilerse)	Osman Babuşçu	Acem Kürdî	Şarkı	Evfer
Ankaralı Bir Sevgilim Olmalı Ben Yoldayken Saatleri Saymalı	Dursun Karaca	Nihavend	Fantezi Şarkı	Aksak
Ankara'nın Ortasında Kurulu Pazar	Nedim Önol	Hicaz	Şarkı/ Türkü	Sofyan
Ankara'nın Yağmurları Kurşun Gibi	Ela Kurt	Nihavend	Şarkı	Semai
Ankara'nın Yürük Kızı Ellerinde Kınası	Yesârî Asım Arsoy	Muhayyer	Şarkı	Sofyan
Ekimde Ankara Başka Bir Güzel	Mustafa Ünal Yılmazer	Bûselik	Şarkı	Semai
Geçmişi Unutmak Zor Çare Yok Mu Ankara	M. Nuri Parmaksız	Hicaz	Şarkı	Aksak
Gel Ankara'ya Gel Güzelim Aşkıma Can Kat	Mustafa Ünal Yılmazer	Hüzzam	Şarkı	Aksak
Günüm Kara Gecem Zindan (Sensiz Ankara)	Mehmet Erbulan	Muhayyer Kürdî	Şarkı	Semâî
Kalınca Bir An Ayrı Özledim Ankara'mı (Ankara Özlemi)	Yavuz Alaybeyoğlu	Nihavend	Şarkı	Curcuna
Küçücük Kalbin Dilerse ...(Ankara'da Bekliyorum)	Osman Babuşçu	Acem Kürdî	Şarkı	Evfer
Sen Gittin Gideli Ankara Başka	Sabahattin Çankaya	Hüzzam	Şarkı	Düyek
Sevimli Ankara'nın Sevimli Tatlı Kızı	Arif Hikmet Gökoğlu	Nihavend	Şarkı	Düyek
Yaşa Ankara Yaşa Ankara Cumhuriyetin Beşiği Sensin	Sadettin Kaynak	Rast	Marş	Düyek
Yürü Dilber Yürü Ömrümün Varı (Ankara Koşması)	Anonim	Hicaz	Şarkı/ Türkü	Sofyan

Tablo 2: TRT Repertuarı Dışında Bilinen Ankara Temalı Eser Listesi

ESER	BESTECİ	MAKAM	TÜR	USUL
Allahaısmarladık Ankara Kaçıp İgvanlardan Düştüm Yollara	Salih Suphi Soner	Nihavend	Şarkı	Düyek
Ankara Ankara Güzel Ankara	Halil Bedi Yönetken	Rast	Marş	Nim Sofyan
Ankara Atatürk Marşı	Kemal İlerici	Çargâh	Marş	Sofyan
Ankara Ne Eski Tarihin Malı	Sadettin Kaynak	Rast	Marş	Sofyan
Ankara Türk Elinin Coşkun Kalbi Ankara	Ziya Aydıntan	Rast	Marş	Sofyan
Ankara'da Rastladım Bir Meleğe	Namık Kemal Aktan	Muhayyer Kürdî	Şarkı	Semai
Ankara'da Sevgi Sevda Bir Hoşum	Suat Sayın	Uşşak	Şarkı	Düyek
Ankara'm Ankara'm Yirmi Yaşım	Necip Gülses	Hicaz	Şarkı	Düyek
Ankara Gölbaşında Yine Sevdalar Başımda	Baran Kenan Polat	Rast	Şarkı	Düyek
Ankara'nın Güzeli Aşk Kalbinde Ezel	Rıfay Kayakök	Muhayyer	Şarkı	Sofyan
Ankara'nın Taşına Bak Gözlerimin Yaşına Bak		Gerdaniye	Marş	Nim Sofyan
Ben Ankara'ya Sevgilim Görmeye Geldim	Yesari Asım Arsoy	Rast	Şarkı	Sofyan
Çakırım Gelir Naz ile (Ankara Türküsü)	Anonim	Hicazkâr	Şarkı/ Türkü	Aksak
Dağınıkım Bir Yanım Ankara'da Bir Yanım İstanbul	Abidin Gerçeker	Mahur	Şarkı	Dğişmel,
Hasretinle Yaşayamam (Benim Canım Kanım Ankaralım)	Turhan Taşan	Hicaz	Şarkı	Sofyan
Moskova'dan Ankara'ya Gelince	Niko Efendi	Mahur	Şarkı	Nim Sofyan
Ne Eski Tarihin Malı (Ankara Marşı)	Sadettin Kaynak	Rast	Marş	Sofyan
Uyan Yavrum Uyanacak Zamandır (Ankara Ninnisi)	İsak Varon	Rast	Şarkı	Sofyan
Yoyanov Ankara Kültür Merkezi	Alâeddin Yavaşça	Rast	Marş	Sofyan
Yüce Yüce Ankara'nın Dağları	Udi Sami Bey	Gülizar	Şarkı	Sofyan

Genel olarak askeri ya da sivil amaçlı bestelenmiş marşlar Ankara'nın kazanılan zaferlerdeki önemini vurgularken, şarkılar Ankara'da yaşanmış ya da yaşanan özellikle sevda konulu olmak üzere hikâyeleri anlatmaktadır.

Sonuç

Gelenek, görenek ve yöresel özellikleriyle çok zengin olan Ankara'da bu öğeler arasında gizli kalmış Geleneksel Türk Müziği'ne ilişkin nüveleri Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ve Ankara Radyosu gibi iki kurumun çatısı altında yakalıyoruz. Fasıl Heyeti'nde kazanılan tüm beceri, tecrübe ve icra donanımının Ankara Radyosu ile birlikte hayata geçirilmesi, radyonun aslen bir *okul*, bir üniversite, bir *usta-çırak eğitim merkezi* olarak faaliyete geçmesini sağlamıştır.

Bugün alanında isim olmuş, duayen ve usta olarak nitelendirilen pek çok isim Ankara Radyosu çatısından yetişmiştir ki; bu yapı Ankara'nın Geleneksel Türk Müziği adına patronajını ifade etmektedir. Ankara'da Türk Müziği Devlet Konservatuarları belki yeni kurulmuştur ve ilk mezunlarını da son birkaç yıldır vermektedirler. Ancak gerek Radyo ve Üniversitelere bağlı korolar, cemiyetler, dernekler, gerekse Türk Müziği araştırmacılığı adına atılan ilk adımlar Ankara'nın bu alandaki icra ve eğitimin temel merkezlerinden biri olduğunu göstermektedir.

Kaynakça

Bağır, Coşkun, 2013. "Türk Ocaklarında Türk Ve Batı Mûsikîsi Faâliyetleri", *Türk Yurdu*, 314, 42-51.

Bardakoğlu, Zühtü, 1989. Ayhan Sarı Kişisel Görüşme, Ankara.

Cengiz Halil Erdoğan, 1993, *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik* (Riyaset-i Cumhur İnce Saz Hey'eti Şefi Binbaşo Hafız Yaşar Okur), Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Çolakoğlu Sarı, Gözde, 2015. *1. Müzikoloji Bölümleri* Çalıştayı, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Dere, Tuba, 2016. Ela Altın ile Röportaj, http://www.musikidergisi.com/haber-4737-.html / 31.07.2017

Dikici, Ramiz, 2005. *Cumhuriyet'in Divası* Müzeyyen Senar, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Erguner, Süleyman. 2003. *Rauf Yekta Bey*, İstanbul: Kitabevi.

Kocabaloğlu, Uygur, 1980. Şirket *Telsizinden Devlet Radyosuna*, Ankara: Hiperlink

Kozanoğlu, Cevdet, 1988. *Radyo Hatıralarım*, Hazırlayan: Nazmi Özalp, Ankara: TRT Genel Müdürlüğü Yayınları 36.

Kütükçü, Tamer, 2012. *Radyoculuk Geleneği ve Türk Musikimiz*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

Oransay, Gültekin, 1985. *Atatürk + Küğ*, İzmir: Küğ Yayını.

Oransay, Gültekin, 1973. "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz", *Cumhuriyetin 50. Yıl Kitabı*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları: 117.

Özcan, Nuri. 1993. "Dâr'ül-Elhân", *İslam Ansiklopedisi DIA*, c.8, 518-520.

Radyo Dergisi, 1941, Önsöz, s.1, s.1 (15 Aralık 1941), Ankara: Başvekalet Matbuat Umum Müdürlüğü Yayını.

Sarı, Ayhan, 1989. *Türkiye'de İlk Santur Metodu, Ney Metodu ve Ziya Santur*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Tanrıkorur, Cinuçen, 1999. *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

TRT Yayınları, 1993. *Radyo-Televizyon Programlarında Yararlanılacak Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Sanatçıları ile Kurum Kadrolarında olan THM-TSM Sanatçıları*, 1Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.

Yazgan, Teoman, 2006. Önce Radyo Vardı *Bir Halk Üniversitesi Ankara Radyosu ve Diğerleri 1928-2005*, İstanbul: Tekin Yayınevi.

Yenigün, Hayri, 1965. "Suphi Ezgi ve Nedim'in Şiirleri", *Musiki Mecmuası,* 205, 39-41.

https://ankarasoyler.com/ 30.07.2017

http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2256/tarihce.html/ 30.07.2017

http://www.odtuktmt.com/index.php/toplulugumuz/tarihce/ 30.07.2017

http://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx / 29 07.2017

http://tumfed.com/ 30.07.2017

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-6. Bölüm-

Mehter Müziği

MEHTER VE MUSİKA-İ HÜMAYUN

Oğuz ELBAŞ

Türklerin devlet anlayışında, halkın bütünlüğü, devletin yüceliği gibi kavramlar çok önemlidir. Türk geleneklerinde Mehter, büyüklüğün ve görkemli olmanın bir işareti, devletin egemenlik sembolü olarak değerlendirilir. Devletin varlığı ve büyüklüğü, davulların gümbürtüsü ile ifade edilir. Mehterin başlıca işlevleri, savaşta; askeri birliklerin hareketlerine yön vermek, düşmanda korku duygusu yaratmak, barışta; devletin ya da hakanın/padişahın iktidarının devamlılığını hissettirebilmek, halka moral vermek, gerekli zamanlarda uyarılarda bulunmaktır. Bu anlayış ve gelenekler, hem İslamiyet'ten önceki Türk devletlerinde, hem de Selçuklu ve Osmanlı devletlerinde yer almıştır. Yakın doğu ve orta Asya Türk dünyasında oluşup şekillenen Mehterin farklı örneklerine; Çin, Hindistan, Arap dünyası ve Mısır'da da rastlamaktadır. Dünyada bandoların oluşumuna esin kaynağı olan Mehter musikisi, karakteristik müzik yapısı ve çalgılarıyla Avrupa'nın sanat müziğini de etkilemiştir. Gluck, Mozart, Beethoven gibi besteciler; Mehterden esinlenerek, "Alla Turca" adıyla anılan müzikler yazmışlardır.

Türk geleneklerinde devletin egemenlik sembolü olarak değerlendirilen mehterin başlıca işlevleri, savaşta; askeri birliklerin hareketlerine yön vermek, düşmanda korku duygusu yaratmak, barışta; devletin iktidarının devamlılığını hissettirebilmek, halka moral vermektir.

Çok farklı tanımları yapılmış olan Mehter, Farsça'da en ulu, en büyük anlamına gelen "Mihter" ya da "Mihtar" kelimesinden türemiştir. Bu kelimenin Osmanlılar tarafından ne zaman kullanılmaya başladığını bilinmemektedir.

"Mehter"i tanımlarken onu var eden ya da meydana gelmesine gerekçe olan üç sembol öne çıkar. Bu üç önemli sembol, Otağ, Tuğ ve Davul'dur.

Türk devletlerinde bayrak (tuğ) ve davul, hakanın ya da başkomutanın otağının önünde dururdu. Savaş sırasında bu davulların çalmaya başlaması, savaşın da başladığı anlamına geliyor ve en zorlu çatışmalar, sancak altında ve davulun yanında geçiyordu. Davul ve sancağın düşman eline geçmesi, devletin en önemli simgelerinin ya da onu var eden değerlerin yitirilmesi ve bu da savaşın kaybedilmesi anlamına geliyordu. Ayrıca bir zaferin arkasından çalınan kös, bir anlamda, zaferi duyurmanın da aracı olurken, bir ölüm ya da kötü haberin ardından çalınan kös de yaşanan yasın duyurulması anlamına geliyordu.

Selçuklular döneminde gelişimini sürdüren Mehterde, çalgı türleri zenginleşmeye başlamış, sayıları artmıştır. Mehter Osmanlı İmparatorluğu döneminde yaşadığı gelişim süreci sonunda en güçlü ve görkemli donanımına ulaşarak önemli ve değerli bir yapı haline gelmiş ve yine aynı dönemde misyonunu tamamlayarak onu var eden değerleriyle tarihteki yerini almıştır.

Osmanlı saray teşkilatında iki farklı Mehterhane bulunmaktaydı. Bunlardan ilki "Mehteran-ı Tabl ü Âlem Hassa", "Mehterhane-i Al-i Osman", "Cemaat-i Mehterhane-i Âlem" ya da "Çalıcı Mehter" diğeri ise "Mehterhane-i Âmire" ya da "Mehterhane-i Hayme" yani "Çadır Mehteri" adını taşımaktaydı.[1]

Mehterhaneler kanunnameler ile kurulmuştur. Örgütün devlet katındaki yerini ve görevlerini açıklayabilmek amacıyla çeşitli dönemlerde kanunnameler çıkarılmıştır. İlk kanun Sultan Osman döneminde çıkarılmış ve mehtere saray törenlerinde, namaz vakitlerinde, divan toplantılarında padişaha eşlik etme görevi verilmiştir. Buna göre mehterhane, sabah, ikindi ve akşam vakitlerinde düzenli olarak nevbet vuruyor, görev tamamlandığında da sultanın sağlığı ve iyiliği için dua ediliyordu. Diğer taraftan Mehter, savaş ve fetih ruhunu güçlendirmek için seferde sultana eşlik ediyordu. Bir diğer kanun da Fatih Sultan Mehmet tarafından konmuştur.[2]

17. ve 18'inci yüzyıllarda yaşayan tüm padişahlar, devletin kurulduğu andan itibaren süre gelmekte olan bu kurumu, çeşitli değişiklikler yapıp, kendilerinin de koyduğu yeni kurallar ve yasalar ile yaşattılar. Padişahlar ve vezirlerin dışında, askeri ve idari işleri yürüten devletin ileri gelenlerinin de, konumlarının önemine göre; üst düzeyde olanların çok katlı ve alt düzeyde olanların ise daha az katlı mehterleri vardı. Kanuni Sultan Süleyman zamanında düzenlenen yasalar ile yeni birimlere, bu arada Osmanlı Deniz Kuvvetlerine de mehter takımı kurma hakkı verildi. Divan-ı Hümayûn üyesi olan Kaptan Paşalar, kendi örgütleri içinde Mehter takımı kurdular. Donanmanın sefere çıkışında, savaş anında ve elde edilen zafer sonrasında gemilerde nevbet vurdururlardı.

Mehterhane, Yeniçeri ocağının kaldırılmasına kadar çeşitli değişikliklerle varlığını ve saraydaki saygın yerini korumuştur. Mehter musikisi, klasik Türk musikisindeki makam ve usullerin kullanıldığı teksesli bir musikidir. Peşrev, semai, nakış, cengi harbi, murabba, kalenderi gibi formları vardır. Mehterhane`nin repertuarında bunlardan başka serhat türküleri de yer almıştır. Buna karşılık, bazı mehter peşrevleri de fasıl müziğinde çalınmıştır.

1 Osmanlı çadırları/ Mehterhane-i Hayme

2 a.g.e.

Mehter musikisi, bu kurumda görevli müzisyenler tarafından bestelenmiş ya da meydana getirilmiştir. Günümüze ulaşan mehter musikilerinin en eskileri arasında Nefiri Behram, Emir-i Hac, Hasan Can ve II. Gazi Giray gibi 16'ncı yüzyıl bestecilerinin yapıtları yer almaktadır. Notası bulunan yapıtların önemli kısmı 17. yüzyıldan kalmıştır. Belli başlı Mehter musikisi bestecileri arasında Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi, Zurnazen başı İbrahim Ağa, Müstakim Ağa, Ham mali ve Şah Murad sıralanabilir. Hızır Ağa da 18'inci yüzyılın en önemli mehter bestecileri arasındadır. 16'ncı ve 17. yüzyılın çoğu peşrev formunda olan yapıtlarından bazıları, Ali Ufki Bey`in ünlü derlemesi Mecmua-i Saz ü Söz ve Kantemiroğlu Edvarı adıyla tanınan Kitabı İlmi'l-Musiki alâ Vechi'l-Hurufat aracılığıyla günümüze ulaşmıştır.

Günümüzde çalınan Mehter musikilerinin büyük bölümünü besteleyenler, bilgi ve duygu dağarcıklarında ne varsa onları temel alarak yeni bir mehter musikisi yaratmışlardır. Yirminci yüzyılın başlarında yaşanan süreçte yükselen sosyal anlayış ve gelenekleri yeniden canlandırma isteği mehter musikisini yeniden hayata geçirme çabalarını doğursa da sonuçta ortaya çıkan ürünlerin, gerçeğiyle benzer olduğu söylemek mümkün değildir. Yeni mehter, bir tür bando gibi yalnızca gösteri amaçlı işlev görmekte, özellikle bayramlarda ya da özel günlerde milli duyguları harekete geçirmek, coşkuyu artırmak gibi görevleri yerine getirmektedir.

Yaptığı reformlarla merkezi ve güçlü bir devlet kurmak isteyen II. Mahmud, Osmanlı imparatorluğunun yapısında köklü değişikliklere geçmiş ve askeri örgütün alt yapısını oluşturan sınıfların tamamını ortadan kaldırmıştır. Bu yeni yaklaşım, yeniçeri ocağının doğal bir üyesi olan Mehterin saraydaki kurumsal yapısının da sonunu getirmiştir. Onu var eden tüm değerleri ve tarihi misyonuyla birlikte devlet bünyesindeki resmi yapılanması ortadan kaldırmıştır. Ancak Mehter, saray ya da devlet yapılanması dışındaki işlevlerine bir süre daha devam etmiştir. Saraydaki bir diğer gelişme ise, Mehterhanenin yerine, Avrupa ya da Frenk usulü bir "Bando" oluşturulması yönünde bir çalışmanın başlatılmasıdır.

Mehterhane kapatıldıktan sonra ortaya çıkan boşluğun nasıl doldurulacağı konusu karmaşık bir durumdur. Bu süreçte ortaya çıkan batılılaşma çabaları ya da Osmanlı'da yaşanmakta olan modernizasyon sonrasında ilk akla gelen, çok sesli yapısıyla Avrupa bandosu olmuştur. Konuyu bir başka ifadeyle açıklamaya çalışırsak Mehter yerine; batı dünyası tarafından Osmanlının askeri musikisi temel alınarak meydana getirilen Bando, örnek alınmıştır. Bir tür metamorfoz olarak da değerlendirebileceğimiz bu yaklaşımla Mehter, oluşumuna gerekçe olduğu yapıya dönüştürülmüştür. Ancak özellikle başlangıçta, sınırlı sayıda yürütülen çalışmaları ayrı tutacak olursak geleneksel yapıda çoksesli bir anlayışın olmamasının yaratacağı sorunlar oldukça önemlidir. Mehterhane müzisyenlerinin yerine gelen ve yeni kurulacak topluluk için yetişecek müzisyenler, hiç alışık olmadıkları yepyeni bir müzik yazısını, Avrupa notasını öğrenmek, yepyeni bir anlayışla yazılmış olan müzikleri kavramak ve çalmak zorundaydılar. Bu durum, onlar için gerçekten zorluklar ve güçlüklerle dolu bir yolu gösteriyordu. Eğitimin de verildiği Mehterhanenin yerini ise yeni müzik okulu ve musikinin kurumsal yapılanmasını sağlayan Musika-i Hümayun almıştır. Sultan II. Mahmud İstanbul'da Mekteb-i Harbiye (Harp Okulu), Mekteb-i Tıbbiye (Tıp Fakültesi) okullarının açılmasından önce Mehterhanelerin yerine, Türk askeri bandoculuğunu o devrin ileri ülkelerindeki standartlara göre yeniden örgütlemek üzere, 1826 yılında Musika-i Hümayun'u kurdurmuştur.[3]

II. Mahmud ile yürürlüğe konan Osmanlı devletinin yeniden yapılanması sürecinde çok sesli müziğin bir örneği olarak benimsenen bandodan; askeri yapıda mehterin görevlerini yerine getirmesi beklenmiştir. Bandonun oluşum sürecinin başlarında Türk ve yabancı misyondan yönetime getirilen müzik adamlardan istenilen başarı elde edilememiştir. Bu gelişmeler sonunda II. Mahmud, İtalyan müziğinin Avrupa'da ön sıralarda yer aldığını düşünerek; o dönemin musiki sanatında reformlar ya-

3 Dr. Ercan Yenal makalesi

pabilecek ve konuyla ilgili örgütleri yeniden düzenleyebilecek bir yönetici arayışına girmiştir. Sonuçta Giuseppe Donizetti isimli bir İtalyan üstat bulunmuş ve "Istruttore Generale de le Musiche Imperiali Ottomane" / "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkaları Genel Müzik Eğitmeni" ya da Gazimihal'in ifadesiyle "Osmanlı Saltanat Muzıkalarının Baş Ustakârı" unvanıyla, 1828 tarihinde devlete ait yelkenli bir gemiyle uzun ve yorucu bir yolculuktan sonra İstanbul'a getirilmiştir[4].

Giuseppe Donizetti

Donizetti, padişahın talimatlarıyla başladığı yeni görevinde, kendi müzik anlayışını Mehter gibi güçlü bir kültürün yerine inşa etmek zorunda kalmıştır. Osmanlı bandolarının yeni şefi, köklü bir geçmişi ve alışkanlıkları olan bir yapıda göreve başlıyor; bir taraftan geleneksel musiki değerlerin değiştirilip uyarlanması konusunda çözümler üretme çabası içine giriyor, diğer taraftan müzisyen seçimi, repertuvar, çalgılar ve giysiler gibi konular üzerine yoğun bir çalışmaya başlıyordu. Onun için, hiç alışık olmadığı yepyeni bir dünya ve değiştirilmesi oldukça zor, köklü geleneksel değerler gibi aşılması gereken çok önemli engeller bulunmaktaydı. Tüm bunları çözüme kavuşturmak hiçte kolay değildi. Emre Aracı "Donizetti" isimli kitabında bir söylentiden söz eder, buna göre yeni bando şefiyle yapılan kontratta eğitim sırasında gerektiği takdirde kırbaç dahi kullanmasına izin veren bir madde bulunmaktadır. Saray, bu yeni yöneticinin yetkilerini oldukça geniş tutmuş ve kendisinden başarı beklemiştir. Başlangıçta bu eğitim oldukça sıkıntılı olmuş, yaşanan güçlükler karşısında Donizetti, İtalya'ya geri dönmeyi dahi düşünecek noktaya gelmiştir. Ancak devreye bizzat padişah girerek sorunların çözülmesini sağlamış ve eğitimi rahatlatacak yeni yöntemler bulunmaya başlanmıştır. Enderun'da eğitim alan ve saray çevresinin önde gelen ailelerine mensup beylerden oluşan elit bir grup, Musika-i Hümayun'a çok sesli müzik öğrencisi olarak seçilmiştir.

Çok sesli müzik çalışmaları, Musika-i Hümayun bünyesinde; kuruluşundan sonra geçen kısa sayılabilecek bir süre içinde hızla başlamış, yeni çalgılar ve repertuar edinilmiş, yoğun çalışmalar ve provalar sonunda geleneksel yapıdan yepyeni bir yapıya dönüştürülmüştür. Artık tek sesten çok sese geçilme yolunda önemli adımlar atılmıştır. Saraya ait devlet törenlerinde görev alan Musika-i Hümayun, aynı zamanda askeri bir bando okulu olarak da, diğer ordu bandolarının icracı personelini yetiştirmek üzere 23 Kasım 1831 yılında Askeri Mızıka Okulu'nu açmıştır. 1993 yılından itibaren bu tarih; "S. K. Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu'nun Kuruluş Yıldönümü" olarak kutlanmaktadır.

Musika-i Hümayun'un Donizetti Paşa yönetimde başlatılan yapılanması; oluşum, gelişim ve değişim evreleriyle devam etmiştir. Bu yeni kurulan yapı, II. Mahmud'tan sonra gelen padişahların musikiye verdiği önem oranında devlet içinde, giderek büyüyerek çalışmalarını sürdürmüştür.

4 Emre Aracı, Donizetti Paşa

Musika-i Hümayun bünyesinde İstanbul'un genç müzisyenleri de giderek öne çıkmaya başlamışlar, önce bando ve orkestralarda görev almaya başlamışlar, süre içinde değişen şartlar ile beraber yönetime kadar ulaşmışlardır. Bu müzisyenler arasında Mehmet Ali Bey, Ahmet Necip Paşa, Miralay Saffet Atabinen, Zati Arca, Osman Zeki Üngör ve Veli Kanık önde gelen isimlerdir.

Zaman içinde Musika-i Hümayun bünyesinde farklı müzikal yapılar, Armoni (Bando), Filarmoni Orkestraları, Fasıl Heyeti ve Müezzinan şeklinde kendi kollarını kurmuşlardır. Her birim kendi kadrolarını ve müziğini oluşturarak çalışmalarını sürdürmüştür. Bunların dışında opera, operet, tiyatro, ortaoyunu, cambaz, karagöz-hokkabaz-kukla gibi çağdaş ve geleneksel anlayıştaki çeşitli müzik ve sahne sanatlarından farklı kollar da bu yapı içinde kendilerine yer bulmuşlardır. Bu müzik topluluklarından orkestra; şefliği ve Beethoven senfonileriyle birlikte birçok partisyon uyarlaması Zeki Bey tarafından yapılarak, Birinci Dünya Savaşı sonrasında 17 Aralık 1917 ile 31 Ocak 1918 tarihleri arasında Kızılay ve Kızılhaç yararına Dresden ve Viyana gibi şehirlerde çeşitli konserler vererek büyük beğeni kazanmıştır.

Musika-i Hümayun Ankara'da

Cumhuriyet döneminin ilk döneminde Musika-i Hümayun yeni adıyla Musika (Bando), 02 Mayıs 1924 tarihinde Ankara'ya taşınmıştır. Musevi mahallesinde bulunan iki odalı bir eve geçici olarak yerleşen Bando, Veli Kanık yönetiminde çalışmalarına burada devam etmiştir. Bando konser verecek uygun bir salon bulamadığı için konserlerini çoğunlukla açık havada vermiştir

İzmir'den Ankara'ya getirtilen Bahriye Muzikalarında yetişen ve Veli Kanık'ın da öğrencisi olan Yarbay Halid Recep Arman, Trakya, Mesudiye, Dumlupınar, Gölcük, İzmir Ufukları gibi ünlü marşlarıyla birlikte ortaya çıkardığı eserler, günümüzün askeri ve hatta sivil musikaları repertuarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Öğretmeni Veli Kanık gibi çalışkanlığı ve üretimleriyle öne çıkan Arman, Askeri Musiki alanında önemli katkılar sağlamıştır.

Bir taraftan musiki okullarının kurulması yönünde çalışmalar yürütülürken diğer taraftan Bando ve Orkestra ayrılma aşamasına gelmiştir. Zorlu ve yoğun geçen görüşme ve çalışmalar sonunda Bando, Veli Kanık yönetiminde Milli Savunma Bakanlığına bağlı olarak "Riyaseticumhur Filarmoni Musikası" adını alırken Orkestra, "Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası" adıyla Zeki Bey yönetiminde Maarif Vekâletine bağlanmıştır (1933). Yeni bando Genelkurmay Başkanlığının izniyle konserlere[5] başlamış ve Büyük Millet Meclisi bahçesinde yapılandırılan müzik köşkünde haftanın belirli günlerinde etkinliklerini sürdürmüştür. Bando, özellikle 1933–1943 tarihleri arasında Yarbay Veli Kanık,

5 Musika-i Hümayun'dan Bu Güne (Makale) / Ersin Antep

1943–1960 döneminde ise Albay İhsan Künçer yönetiminde büyük aşama kaydederek dünya standartlarında bir yapıya kavuşmuştur. Bandoda görev yapan önemli solistler arasında Ahmet Andiçen (flüt), Ali Bostancı (obua), Rauf Ökten (klarnet), İlhami Bayrı (saksafon), Cemal Cimcoz (kornet), Şerif Aran (bariton), Ahmet Arkan gibi isimleri sıralayabiliriz14. 1963 yılında bandonun yapısında ve görevlerinde bazı yeni düzenlemeler yapılarak ismi "Kara Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası" olarak değiştirilmiştir. 1987 yılında ise diğer kuvvet komutanlıklarına mensup müzisyenlerin de katılmaları ile kadrosu genişletilerek "Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası" adını almıştır.

Yarbay V. Kanık'ın yoğun çabaları sonucu 01 Eylül 1939 tarihinde "Ankara Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu" Dikmen semtinde Riyaset-i Cumhur Armoni Muskasının yanındaki binada açılmıştır. 1985 yılından itibaren okulun adı "TSK Mızıka Astsubay Hazırlama ve Sınıf Okulu Komutanlığı" olmuştur. 04 Haziran 1949 tarihinde Bnd. Kd. Alb. İhsan Künçer'in çalışmaları sonunda "Mızıka Astsubay Ortaokulu" nun devamı olarak lise seviyesinde bir okulun kurulması 5407 sayılı kanunla gerçekleşmiş ancak bu okul; Yedek Subay yasasında yapılan değişiklik sırasında 1961 yılında kapatılmıştır.

Mehter Ankara'da

Celal Esat (Arseven) ve Ahmet Muhtar Paşa'nın, 1911'de bir mehter konseriyle başlattıkları çabalar, milliyetçilik-Türkçülük akımlarının kuvvetlendiği II. Meşrutiyet dönemine denk gelmektedir.

1914 yılındaki, "Mehterhane-i Hâkanî" çalışmalarından sonra, cumhuriyet döneminde Mehterin yeniden kurulmasına 1950'li yıllarda başlatılmıştır. Giysi ve repertuar konularında eski belgeler incelenerek yapılan çalışmalar sonunda 2 Mart 1952 tarihinde üç katlı mehter takımı resmen kuruldu ve mehterbaşı olarak Hasan Tahsin Parsadan görevlendirildi. İstanbul'un fethinin 500. yıl kutlamalarında yaptığı sunumlarla kazandığı ilgi ve beğeni giderek arttı. 24 Haziran 1958'de mehter, dokuz katlı hale dönüştürülmüştür.

Ankara'da resmi olarak ilk Mehter takımı, 29.03.1996 tarihinde Büyük Şehir Belediyesi bünyesinde kurulmuştur. Anılan Mehter, 5 katlı olup 48 kişiden oluşmaktadır. Halen "Gençlik Parkı" içersinde yer alan "Kültür Merkezi" bünyesinde görev yapmaktadır.

Daha sonra Mehter takımları Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde kurulmaya başlanmıştır.

Günümüzde İstanbul/Harbiye'de, Askeri Müze ve Kültür Sitesi Komutanlığı bünyesinde görev yapan dokuz katlı Mehter, ulusal ve uluslararası alanda yaptığı sunumlar ile çalışmalarını sürdürmek-

tedir. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı ve çeşitli belediyelerce yapılandırılan değişik boyutlardaki mehterlerde, yine ulusal ve uluslararası alanda, çeşitli bayram ya da festivallerde konserler vererek çalışmalarına devam etmektedirler.

Mehter Çalgıları

Mehterin oluşumundan başlayarak zaman içinde bazı değişim ve gelişim gösteren çalgılar, türleri ve sayıları artarak müziğin zenginleşmesinde önemli rol oynamışlardır. Bugün klasik bir mehter denildiğinde çalgılar şöyle sınıflanabilir;

Nefesli Çalgılar: Zurna (Kaba Zurna, Cura Zurna), Boru, Klarnet, Kurrenay

Derili Vurmalı Çalgılar: Davul (kasnaklı davul), Kös (kazanlı davul), Nakkare (tencereli/taslı küçük davul), Tef.

Kendi Tınlar Vurmalı Çalgılar: Zil, Çevgân (Çoğan)

Kaynakça

Aksoy, Bülent, *Avrupalı Gezginler Gözüyle Osmanlılarda Musiki,* Pan Yayıncılık

Aracı, Emre (2006), *Donizetti Paşa,* YKY

Aracı, Emre (2006), *Naum Tiyatrosu,* YKY

Atalay, Adnan (1985), *Müzik Ansiklopedisi C. III.*

Bacolla, A. (1911), *"La Musique en Turquie et quelques traits biographiques sur Giuseppe Donizetti"*, Çeviri: Andrew Boord – Bülent Aksoy

Başbakanlık Osmanlı Arşivi

Elbaş, Oğuz / Öztürk, Okan Murat (2005), *Tarihsel Süreç İçinde Klasik Türk Müziği,* Ankara KTB GSGM Yayını

Elbaş, Oğuz, *Mehter* / (Henüz yayınlanmadı)

Gazimihal (1955), *Türk Askeri Mızıkaları Tarihi,* Maarif Basımevi

İnalcık, Halil (2009), *Doğu Batı Makaleleri II,* Ankara: Doğu Batı Yayınları

İnalcık, Halil (2011), *"Has-bağçede'ayş u tarab / Seçme eserleri III",* İstanbul: T.İ.B. Yayınları

İnalcık, Halil / Renda, Günsel (Yayına Hazırlayanlar) (2004), *Osmanlı Uygarlığı 1–2*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları

Kuzey, M. Yaşar, *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müziğin Durumu*, Makale

Mardin, Şerif, *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu,* İletişim Yayınları

Muzika-i Humayun'dan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasına, Boyut Yayın Grubu

Ögel, Prof. Dr. Bahaeddin (1991), *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Kültür Bakanlığı Yayınları

Sanal, Haydar (1964), *Mehter Musikisi*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Say, Ahmet (2003), *Müzik Tarihi*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Sevengil, Refik Ahmet (1970), *Saray Tiyatrosu,* İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Tuğlacı, Pars (1986), *Mehterhaneden Bandoya,* Cem Yayınevi

Tura, Yalçın (1975), *Tedkik ü Tahkik / Nasır Abdülbaki Dede,* Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi

Türkiye'de Müzik Kültürü, (2011), Başbakanlık Atatürk Kültür Merkezi

Uçan, Prof. Dr. Ali, *Musiki Muallim Mektebi ve Müzik Eğitimi*, Makale

Uslu, Recep, *Osmanlılarda Batı Musikisi Teorisi Eserleri: XIX. Yüzyıl*

Ünlü, Cemal, *Mehterhane Yerine Bando: Mızıkay-ı Hümayun*

Williams, Raymond (Nisan 1993), *Kültür*, İmge Yayınları

Yenal, Dr. Ercan, *T.S.K. Bando Komutanlığı Yazısı*

Yönetken, Halil Bedii, *Müzikseverliğimiz ve Bandoculuğumuz*, Makale

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-7. Bölüm-

Dînî Musiki

ANKARA'DA TÜRK DİN MUSİKİSİ

Doç. Dr. Cenk GÜRAY
Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

1- Ankara'da Dini Müzik Uygulamaları

Ankara şehri, gerek uzandığı tarihsel derinlik ve gerekse de beslendiği kültürel çeşitlilik açısından önem arzeden bir gelenek üzerine yerleşmiş ve Cumhuriyet Dönemi'ndeki önemini geçmişindeki bu birikim ile pekiştirmiş bir merkezdir. MÖ 3000'li yıllardan itibaren zengin bir kentli kültür ile yoğrulmuş olan Ankara'nın nitelik ve nicelik açısından kapsamlı geleneksel müzik kültürü, şehrin geçmişindeki kültür mirasının en önemli göstergeleri arasındadır. Söz konusu zengin kültüre paralel olarak ortaya çıkan değişik dini yapıların hâkimiyeti, Ankara'ya ait dini ve dindışı geleneksel müzik örneklerine bu dinlere ait simgelerin girmesini mümkün kılmıştır. Bu durumun Ankara'nın son yüzyıllardaki türkülerine yansıması ise İslam inanışına dair simgelerin, Ankara türkülerinin zengin müzikal ve edebi örgüsünde yaygın bir biçimde yer alması ile olmuştur. Bu simgelerde İslam'ın değişik dönem ve anlayışlarına, özellikle "Aleviliğe" dair pek çok etki olduğu gibi, İslam öncesi dönemden İslam'a miras olarak aktarılan pek çok olgunun katkısı da görülebilmektedir. Bu simgelerin türkülerde izlenebilmesi, adeta Ankara halkının değişik dönemlerdeki sosyal hayat tercihlerinin de takip edilebilmesi anlamına gelmektedir. Böylesi simgelerin en önemlilerinden biri "insanın" "somut ve soyut dünya arasındaki yolculuğunu betimleyen "devir" kavramıdır. Bu çalışmanın amacı bir yandan Ankara'daki çeşitli dini müzik uygulamalarını ve bu uygulamaların temelindeki önemli tarihsel kişilikleri gözden geçirmek diğer yandan da son yüzyıllara ait Ankara türkülerini sözlerindeki dini simgeleri, özellikle "devir kavramını" esas alarak takip etmek ve bu simgelerin toplumsal hayat ile kurduğu bağları incelemektir.Bu şekilde Ankara'nın geçmişindeki sosyal hayatın anlaşılıp, geleceğin kurulmasına dair tutarlı bir çıkarımın yapılabilmesine gayret edilmiştir. Yazının sonunda ise böylesi bir batıni geleneği yoğunlukla sürdüren bir inanç sistemi olarak Alevilik, Ankara'da en yaygın olarak yaşandığı ilçelerden biri olan Çubuk üzerinden tartışılacaktır.

Hacı Bayram-ı Veli Külliyesi (C. Texier Lemaitre)

2- Ankara'da Dini Musiki: Ankara Geleneksel Müzik Kültüründe "Dini Simgeler" ve "Devir Kavramı"

2.1- Giriş

Toplumların adeta sosyal hafızasını oluşturan halk müziği örnekleri ve bu örneklerin sözlü kısmını teşkil eden türküler; ait olduğu toplumun sosyal tercihleri ile ilgili bilgileri, zaman zaman yazılı kaynakların da ötesine taşıyan bir aktarım gücü ile geleceğe iletebilme yetisine sahiptir. Türküler, toplumun ihtiyaç duyduğu her alanda "ortak paylaşım ve tecrübeleri" genel kabul görmüş müzikal ve sözlü kalıplarla aktarım işlevlerini ortaya koyabilmektedirler (Başgöz, 2008: 183). Burada "toplumsal" açıdan en kritik noktalardan biri türkülerin, resmi tarihin yer vermediği, "önemsiz" ve "sıradan" addedilen insanların hayatlarına dair hikâyeleri anlatabilmesidir (Başgöz, 2008: 24, 79). Türkülerin bir toplumun dinsel anlayışı açısından önem arzeden bir başka işlevini de bu eserlerin "bâtını" yapıdaki; yani açık mesajlardan ziyade, simgeselliğe dayalı "gizli" bir anlayışa ihtiyaç duyan mesajların iletilmesi için kullanılabilmesidir (Güray, 2010: 120). Benzer bir şekilde toplumdaki insanların doğa ve doğaüstü ile kurdukları bağları irdeleyen din olgusu da, soyut yapısı dolayısıyla müziksel organizasyonlar ile ifade edilme ihtiyacını en fazla duyabilen alanlardan biridir (Güray, 2012b: 3). Dolayısıyla, müzik ve din alanları insanlık tarihinin hemen her döneminde yakın bir ilişki içinde olmuş bulunan iki kültürel alandır. Anadolu'daki inanç ve müzik arasındaki tarihsel ilişki, müzik ve dinin oluşturduğu bu "bütünleşmenin" oldukça önemli örneklerini günümüze taşımıştır. Özellikle tasavvuf anlayışının Anadolu'da yaygınlaşmasından sonra bu sistemin ihtiyaç duyduğu şifrelerin hatırlanıp aktarılabilmesi için müzik öncül bir kaynak olagelmiştir[1].

İnanç ve müzik kavramları insanlığın ilk dönemlerinden beri insanlık kültürünü pek çok değişik açıdan beraberce şekillendiren iki kavramdır. Doğayı etkilemek ve onunla iletişim kurmak üzere ortaya çıkan ezgi ve ritm tasarlama fikri müziğin ilk nüvesini oluşturmuştur. Geleneksel üretimin

1 "Eski Sufiler işaretle konuşurlardı (kendilerini kendileri gibi olanlardan başkası anlamazdı.) Sonra (dereceleri düştü, gizliliğe dayanamadılar) hareket etmeye başladılar ve sonra (dereceleri daha da düştü) ellerinde hasretten başka bir şey kalmadı. (Ebu Bekr el Vasıti ö. 958)(Kuşeyri, 2003)

işlevselliğini içinde barındıran müzik, sonraki dönemlerde doğaüstü ile ilişki kurmanın da başlıca anahtarlarından biri olmuş, dinlerin kurumsallaşma süreci ile dinî mûsikî yapılarının evrimi aynı çerçevede devam etmiştir. İnanç ve müzik ilişkisi konusu; bu sebeplerden dolayı dinbilim ekseninde, müzikoloji, sosyoloji, sosyal antropoloji ve halkbilimi gibi disiplinlerin ortak çalışmalar yürütmesi gereken bir alandır (Güray, 2012b: 3).

Bir mânevi organizasyonlar coğrafyası olarak tanımlayabileceğimiz Anadolu coğrafyasının kadim kültürünü, inanç sistemleri ile ilgili bilgilere hâkim olmadan tam olarak algılayabilmek ve yorumlayabilmek mümkün olamamaktadır. Bu sistemlerin önemli bir kısmının temelinde yer alan ve içinde güçlü simgesellik barındıran bâtıni anlayış kendinî ifade edebilmek için müziğin ifade gücüne ihtiyaç duymaktadır. Bundan dolayı dine ve inanca dair simge ve mesajlar, müzikal yapılar üzerine sinmişken aynı paralelde inanç sistemleri de coğrafyaya has bir müzik kültürünün oluşumundaki en önemli faktörlerden biri olmuştur. Müziğe ve inanca dair simgelerin toplumsal belleğin oluşumundaki etkisi göz önüne alınınca; bu karşılıklı etkileşimin anlaşılabilmesinin, günümüz kültürü üzerine fikir yürütmek için önemi daha da iyi anlaşılabilecektir (Güray, 2012b: 3).

2.2- Eski Ankara Türkülerinin Anlaşılmasının Kültürel Açıdan Önemi

Ankara bölgesi MÖ 3000'li yıllara kadar ulaşan tarihsel derinliğini, bir kavşak noktasında yer almasından da kaynaklı olan bir kültürel merkez olma işlevi ile bir araya getirerek, özgün bir kültür oluşumuna ev sahipliği yapmıştır[2] (Kadıoğlu, Görkay, Mitchell, 2011: 19-73; Tezcan, Tezcan, 2011: 150-152; Cebecioğlu, 2004: 51-63; Akurgal, 1998: 399; Akpolat, Eser: 2004: 1-28). Çok çeşitli dinlerin Ankara bölgesi içinde yaşanmış olması, bu dinlere dair pek çok simgenin Ankara türküleri içinde yer almasını sağlamıştır. Ankara'da çok yaygın olarak benimsenen bir inanç sistemi olan Alevilik de bu simgelerin önemli bir kısmının kaynağı olmuştur (Erdoğdu, 1965: 212-231; Türk, Güven, İşi, 2012: 20-42). Bu simgelerin anlaşılıp, günümüz sosyal hayatında tekrar yaşam bulabilmesi, günümüzde "popüler kültür" ile özdeşleşmiş (Satır, 2013) Ankara kültürü kavramına dair daha nitelikli ve kapsamlı bir tanımlamanın ortaya çıkmasını da sağlayabilecektir. Dikkatle incelendiği zaman Anadolu'daki kadim inanç sistemlerini temel alan bu müzik yapılarının temelinde "devir" ve "dört unsur" kavramlarının yattığı görülebilecektir.

2.3- Devir ve Dört Unsur

Devir kuramı (Güray, 2012: 7) geçmişin gnostik bilgisini İslâm dünyasına taşıyan ana kavramlardan biridir. Ama daha da önemlisi *devir,* bu bilginin müzik ve zikir ile ilişkisini kurma işlevini de içinde taşımaktadır. İslâm tasavvufunda *Vahdet-i Vücûd* anlayışına göre *Allah* "*mutlak bir varlıktır ve tüm yaratıklar O'nun adı ve özelliklerinin tercümanlarıdır*" (Uçman, 2004: 446). Su boğulmak için, ateş yanmak için varken, mutlak varlığın içsel özelliği bilinir olmak, görünür olmak için mevcuttur. Bu durumu Hz. Muhammed'in (s.a.v.) aşağıdaki hadisi açıklamaktadır:

> *"Ben bir gizli hazineydim, içimdeki arzu bilinir olmaktı, bu yüzden -onlar tarafından bilinir olmak için- insanları yarattım."*[3]

Burada Tanrı'nın bilinir olması esasında insanın yani ölümsüz ruhun bilinir olması anlamına gelmektedir. İnsan kendisini tanıdıkça, bildikçe, Tanrı'yı da bilinir kılar, ona yaklaşır (Güray, 2012b: 37). Zira insan Allah'ın içsel cevherini de içinde taşır ve bu cevheri dışarı yansıtır. İnsan dünyaya gelmeden baba ve annesindeki parçacıklar halindedir, bu parçacıkları baba ve anne değişik unsur-

2 Evliya Çelebi Ankara'da 18 adet işler durumda tekkeden bahseder. En ünlüsü Şeyhi Abdurrahman Efendi olan Hacı Bayram-ı Veli Tekkesi'dir ve kendini ilâhi aşka vermiş 300 adet dervişi vardır. (Tezcan, 2011: 151)

3 Hadis-i Kutsi olarak da bilinen böylesi Hadislerde sözler Hz. Muhammed'e mâna ise Allah'a aittir. (Bayram Akdoğan tarafından aktarılmıştır, Güray, 2012b, 37) Zaman zaman tartışmalar yaratan bu hadis ile ilgili açıklamalar için bkz: Uçman, 2011: 4.

lardan elde etmektedir. Dolayısıyla anne ve babanın bünyesine gelmeden önce insan, evrendeki dört ana unsurdan oluşmuş olan değişik maddelerde dağılmış halde bulunur. Bu yüzden insana evrenin esası anlamına da gelen *zübde-i âlem* adı da verilmektedir (Uçman, 2011: 6).

Allah'dan *mutlak varlığın* özelliklerinin evrendeki tüm mahlûkat olarak damıtılmaya başladığı andan başlayıp, bu özelliklerin *insan* olarak biçimlendiği ana kadar geçen zaman, İslam'daki *devir* kuramı ile anlatılır (Uçman, 2004: 446). Bu sürecin sonunda ise insan maddi ve manevi olarak tekrar mutlak varlığa dönmektedir. Bu zaman dilimi, dört unsurdan mutlak varlığa ve mutlak varlıktan dört unsura sürekli bir dönüşümü ifade ettiğinden daire sembolü ile betimlenir (Uludağ, 1988: Cilt 9, 332). İnsan Allah'ın bilgisinden ortaya çıkıp, insan haline gelinceye kadar madde âleminde ortalama "elli bin yıl" kadar süren bir devir yapar. Tekke edebiyatı şâirlerine göre de insanın mutlak varlıktan yaratılıp, özüne dönene kadar geçen sürece *devriye* denmekte; Vahdet-i Vücud öğretisiyle de irtibat kuran "devriyye" kavramı aynı zamanda tasavvuf edebiyatında bir manzum türünü de temsil etmektedir (Gölpınarlı, 1977: 93; Uçman, 2011:7). Böylesi devriyelerin ilk örneklerine XI. Yüzyıl düşünürü *Ahmed Yesevî'*nin Divan'ında rastlanır (Aşkar, 2011: 56). Bu kuramı İslam tasavvufunda özellikle Hz. Muhammed etrafında oluşan "zamanın döngüselliği", "her sonun başlangıç olduğu", "bu yönüyle Hz. Muhammed'deki Tanrısal bilginin ezelden ebede kadar var olduğu" ve "ulaşılan kemâl'in aslında her daim ulaşılmış olduğu" gibi anlayışlarla da desteklemek mümkündür (Demirli, 2009: 31-32). Dolayısıyla devir kavramı hem somut bir değişim zincirini hem de soyut bir bilgi aktarımını ifade etmektedir ki, sonunda veya "başında" tüm bu ögeler "Aslı" ile bütünleşir. Dini çeşitlilik açısından yoğun bir bölge olan Ankara'nın geleneksel halk müziği repertuarında böylesi bir kavramsallığa gönderme yapan çok ilginç örnekler mevcuttur.

2.4- Ankara'da Devir ve Dört Unsur Kavramını İçeren Türkü Örnekleri

XIX. yüzyıl Ankara'sının önemli geçim kaynaklarından birini kervan ticareti oluşturmaktaydı. Tütün kaçakçılığı ise bu ticaret olgusunun sistem dışı ortaya çıkmış ve oldukça yaygın karşılaşılan bir çıktısıydı (Temel, 2011: 4-11). Karaşar ve Beypazarı bölgeleri ticaret döngüsündeki önemli rolleri sebebiyle (Şener, 1970: 57, 87) bu olguyu konu alan pek çok türküde vurgulanmaktadır. Böylesi türkülerin en çok bilinen örneklerinden biri de Karaşar nahiyesinde tütün kaçakçılığı yapan beş kardeşin bir baskın sonucu öldürülmesini (1885) konu edinen Karaşar Zeybeği'dir (Erdoğdu, 1965: 259, 260):

"Zeybek misin zeybek donu giyecek efem?
Katil misin tatlı cana kıyacak?
Cahil misin el sözüne uyacak efem?
Koç gibi meydanlarda dönenlerdeniz
Biz ahbap uğruna ölenlerdeniz
Zeybekleri yaylalarda bastılar efem
Cepkenini çam dalına astılar
Beş kardeşi bir tahtada kestiler efem
Öldürmen *Hüseyin'i* kıymayın *Ali'ye*
Kelleri bahşiş gitti valiye"

Buradaki kişilerin isimlerine dikkat çekildiği zaman, Hüseyin, Ali gibi Alevilik kavramları ile bağlantılı ve Hz. Hüseyin, Hz. Ali ve Hz. Muhammed arasındaki ilişkiyi "Ehl-i Beyt[4]" imgesi üzerinde kuran simgelerle karşılaşılmaktadır. Peygamber'in kızı Hz. Fatma[5], damadı Hz. Ali ve

4 Hz. Muhammed'in kızı Hz. Fatma, damadı Hz. Ali ve onların evlatlarının dâhil olduğu ailesini işaret eden ve "ev halkı" anlamına gelen bir terimdir (Ayverdi, 2005: Cilt I, 816).

5 Hz. Fatma, Alevi geleneğinde "12 İmam'ın Hz. Muhammed ile bağlantısını kuran kişi olarak büyük önem taşımaktadır (Demirci, 2006: 100-101).

torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin Ehl-i Beyt yapısının en önemli unsurları olarak, bilgeliğe dair bir temsili aktarırlar (Bağcı, 2005: 226). Hz. Ali'nin, pek çok tasvirde oğulları ile birlikte yer alması İslam tarihi içinde kendisinin ve ailesinin taşıdığı öneme atıfta bulunur (Bağcı, 2005: 244). Yaygın Bektaşi inancında ise Ehl-i Beyt Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve sonrasındaki dokuz İmam'la sınırlı tutulmuş ve başta zikredilen beş kutlu kişiye "Beşler"[6] adı verilmiştir (De Jong, 2005: 251). İleride örnekleneceği gibi, Ankara türkülerinin din ile ilgili dikkat çeken ana simgelerinden biri de Hz.Muhammed ile Hz. Ali arasındaki "Ehl-i Beyt" simgesi üzerinden ifade edilen bu birlikteliktir. Sarıkaya'nın da işaret ettiği gibi Aleviler'de Hz. Muhammed ve Hz. Ali nur ve kandil gibi birbirlerinden ayrılması mümkün olmayan iki bilgelik kaynağı, dolayısıyla Tanrısallıktan parçalar taşıyan yapılar olarak görülmektedir (Sarıkaya, 2009: 232). Altıntaş'a göre ise Anadolu'ya ait İslâm anlayışında "Ulûhiyet (İlahlık)-Nübüvvet (Peygamberlik)-Velâyet (Velilik)" yapısına dayanan üçleme anlayışına göre Ulûhiyet makamı ile Allah, Nübüvvet makamı ile Hz. Muhammed, Velâyet makamı ile de Hz. Ali örtüşmektedir (R. Altıntaş, 2007: 739-740; Güray, 2012b: 158).Bu durum klasik tasavvuf geleneğinde velayetin de Hz. Muhammed'in velileri ile devam ettiğini düşünen anlayışla çelişecek bir şekilde velayeti sadece Hz. Ali ve oğullarına tahsis etmekte ve nübüvvet'in dinin zahiri, velayetin ise batını kısmına işaret ettiğini ima etmektedir (Sarıkaya, 2009: 244).

Tenasüh (don değiştirme)[7] inancı ile daha önce de devir kavramı ile ilgili olarak bahsedilen ve tüm varlıkların dört temel unsura dayalı olarak yaratıldığını ifade eden "dört unsur" (Anasîr-ı Erbaa) anlayışının yanı sıra Allah'ın insan bedenine girmesi inancı (hulûl), ve ateşin kutsallığı simgeleri Uzak Doğu ve İran kökenli inançların etkisiyle Türklerin İslam anlayışına taşınmıştır (Ocak, 2003: 183-251). Böylesi simgeler Anadolu'daki İslam yelpazesinin Sünnilik'ten Alevilik'e değişik kısımlarına temas etmiştir. Tüm bu inanışlar, devir kavramının özelliklerine benzer bir dönüşüm ve döngü sürecini bünyelerinde taşımaktadır (Ocak, 2003: 183-251).

Devir ve dört unsur anlayışlarını çarpıcı bir şekilde ortaya koyan ilginç bir divan[8] örneğine, yine Ankara müzik kültüründe ulaşmak mümkündür (Erdoğdu, 1965: 278).

"Divanlar-Genç Osman"[9]
Anasır gömleğini giymezden evvel
Azade başıma hünkâr idim ben
Yemekten içmekten münezzeh (arınmış) iken
Nuri necminde envar(yıldız nurundan bir parça) idim ben
Bir zaman gezdim sülbü(öz) pederde
Germe (sıcak) uğradım cana yetiştim
Bir zaman meksittim(dinlenme) maderde

6 Pek çok tarikatta görülen ve anlamını olarak farsça "beş" anlamına gelen" penç" kökünden alan "pençe" simgesinin de bu kutlu beş kişiyi işaret etmesi de muhtemeldir (Pençe-i Al-i Aba). (Gültekin, 2012: 27).

7 Bir bedenden ayrılan bir ruhun insandan hayvana, hayvandan insana, bir bitkiye veya bir cisme geçtiğini kabul eden inanış olan "don değiştirme" olgusu da pek çok kaynakta tenasüh inancı ile eşleştirilmektedir (Güray, 2012b: 47). Tenasüh inancının bir yönü ile Eski Türk geleneklerinde mevcut olan ve Ata'nın öldükten sonra da ailesine yardımcı olacağına inanılan "Atalar Kültü" ile de bağlantılı olduğu düşünülebilir (Ocak, 2003: 63-65). Karaşar Alevileri'nde de çok yaygın olan (Güngör, Aksoy, 2012: 249, 251) tenâsüh inancı olgusuna Platon felsefesinde de ruh göçü kavramı aracılığı ile (Bu kavrama Orpheus'culuk aracılığıyla Pythagoras düşüncesi de sık sık gönderme yapar (Bayladı, 2008: 72-76)) temas edilmektedir. Platon'un bu konu ile ilgili bazı görüşleri aşağıdaki gibi aktarılabilir (Eliade, 2003: c.I, 219-220):

"Platon'a göre ezeli bir suçun cezası olarak ruh, mezara hapsedilir gibi bedene hapsedilmiştir. Dolayısıyla bedenlenmiş varoluş daha çok bir ölüme benzer ve ölüm de gerçek hayatın başlangıcını oluşturur. Ama bu gerçek hayat kendiliğinden elde edilmez; ruh günahlarına veya sevaplarına göre yargılanır ve belli bir süre sonra tekrar bedenlenir.…Nihâi kurtuluşa kadar ruh göçüne mahkûm edilen ruhun yok edilemezliği söz konusudur."

8 Halk müziği geleneğinde, ayak denilen ritmik ezgi kalıplarının yol göstericiliğiyle icra edilen; aruz ölçüsünün "failatün failatün failatün failün" kalıbı ile yazılmış ve serbest ritmik bir kurgu içinde ortaya konmuş eser biçimine verilen genel addır. (Bkz. Sunguroğlu, 1961: 59-61; Ayverdi, 2005: Cilt I, 724).

9 Ankara'nın büyük bağlama üstadı, kaynak kişisi Osman Gençtürk (1900-1963). (Erdoğdu, 1965: 275)

17. Yüzyıl Ankara gravürü, P. De Tournefort (G.G.)

Vücut hâsıl edip cana yetiştim
Erbabı anasırdan olundum tertip
Üstadım hüdadır eyleyen terkip
Ben ona kul oldum o bana habib (sevilen kimse, sevgili)
Bir mah idim sekli insana yetiştim."

Hz. Muhammed ile Hz. Ali arasındaki manevi birlikteliğe Kur'an referansı ile dikkat çeken divan formundaki başka bir eser de Hakkı Güneğer Efe'den alınan ve "Aşıkıyı sadık muhibbi Mustafa derler bize" dizeleriyle başlayan eserdir (Erdoğdu, 1965: 278,279):

"Aşıkıyı sadık muhibbi Mustafa derler bize
Derd ile gayret kişi Ali eba derler bize
Biz güruhu sorsalar ey kavmi siz kimlersiniz?
Bende-i şahı şehidi kerbela derler bize[10]
Memliki aşkın şah miriyiz
Yetim ayetinin müfessiriyiz (açıklayan kimse)
Hel'etâ sûresinin imamıyız biz"

Burada bahsi geçen "Hel'eta-İnsan Suresi" aşağıdaki mealden de anlaşılabildiği gibi ilginçtir ki devir ve dört unsur kavramlarından hareketle insanın yaratılışını anlatmaktadır. Hel'eta Suresi'nin ilk iki ayetinin anlamı doğrudan bu süreç ile bağlantı kurmaktadır[11].

"1. İnsan (henüz) anılır bir şey değilken (yaratılmamışken) üzerinden uzunca bir zaman geçti.
2. Şüphesiz biz insanı, karışım halindeki az bir sudan (meniden) yarattık ve onu imtihan edeceğiz. Bu sebeple onu işitir ve görür kıldık."

Aynı surenin "Yetim" Ayetleri olarak bilinen ve 7. ayet ile başlayan ayetler ise Ehl-i Beyt'in ellerindeki az miktardaki yiyeceklerini yoksullarla paylaşmasını konu eder:

"Onlar, seve seve yiyeceği yoksula, yetime ve esire yedirirler (7)…
Sabretmelerine karşılık da onları cennet ve ipek (ten giysilerle) mükafatlandırır. (11)…"

10 Benzer sözler Alevi-Bektaşi edebiyatının "Güevnç Abdal (XIII. Yüzyıl öncesi ?), Aşık Dertli (XIX. Yüzyıl) çeşitli şairlerinde de göze çarpmaktadır.

11 Diyanet İşleri Başkanlığı meali esas alınmıştır; Çubuk Alevi'lerinde Kur'an'ı tefsir etmek çok önemli görülmektedir (Dalkılıç, 2012).

Bu kısımda cennete dair müjde insanlara Ehlibeyt yani Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve Hz. Fatma'ya üzerinden iletilmektedir. Yine belirli kaynaklarda Hz. Ali (İmam Ali) *"Hel'etâ" sûresinin işaretidir, konuşan Kur'ân'dır, "Be'nin" altındaki noktadır."* gibi ifadelerle anılmaktadır (Özmen, 1998: 256; İrat, 2009: 170; İsen, Macit 1992: 137).

Bu noktada tekrar Hz. Muhammed ve Hz. Ali arasındaki zahir-batın ikilemini yansıtan ilişkiden bahsetmek gerekmektedir:

"Aynü'l Cem" gerçek birleşme, birliğin özü anlamına gelen bir deyim olarak Bektâşilik, Alevilik ve Mevlevîlik'te kullanılmaktadır (Güray, 2012b: 157). Buradaki cem kavramı insanların birbirleriyle ve Allah ile buluşmasını ifade etmekte; böylelikle Allah'ın "el-Cami (toplayıcı)" isminin bir tecellisi ortaya çıkmaktadır. Hz. Muhammed'in "Mirâc'ı" ile de simgelenen bu durumda Hz. Muhammed'in aklın sınırlarını aşıp; ki "akıl" vahiy iletme görevi olan Cebrail ile simgelenmektedir (Özmen, 1998: Cilt 4, 252); kalp yoluyla yolculuğa devam etmesi anlatılır. Burada karşısında aslan kılığında çıkan Hz. Ali ise "kalbi" simgelemektedir (Güray, 2012b: 157). Burada Hz. Muhammed ile Hz. Ali, Allah'ın ruhunda "aklen ve kalben" birleşmiş ve O'nu yani Allah'ı bilinir yani "ayan" kılmışlardır (Bakır, 2003:126-127). Dolayısıyla divan, zâhire yani Hz. Muhammed'e gönderme yaparak bâtını yani Hz. Ali'yi anlatmaktadır. Bu ilişki Bayramilik-Melamilik'te de hissedilebilmektedir. Pek çok tasavvuf ekolü ile irtibat halinde olan (Cebecioğlu, 2004: 101-106) bu inanç sistemi de Vahdet'e yani "Varlığın birliği'ne" dayanmaktadır[12]. Bu sisteme göre Hz. Ali, Peygamber'den sonra Nübüvvet-i (*Peygamberlik-Nebîlik)* Muhammediye vilâyetinin sahibi ve Hakikat-ı Muhammediyye'nin mazharıdır *(görünür hale gelmesi)* (Gölpınarlı, 1992: 199)[13]. Bayramiliğin Şemsiyye kolunun silsilesi Hz. Ali'ye dayanır ve açık zikri tercih ederler (Cebecioğlu, 2004: 92).

Bu anlamda, Tanrı'nın bilgeliğinin insana aktarılmasını işaret eden; insanın Tanrı'nın "sonsuz bilgisinde" başlayıp tekrar oraya dönen yolculuğunu simgeleyen devir ve dört unsur kavramları, aynı zamanda zahir ve batın bilgi arasındaki ilişkiyi ve ahengi de Ehl-i Beyt kavramı üzerinden ifade etmektedir. Tanrı'yı insanı, Hz. Muhammed'i ve Hz. Ali'yi içeren bu girift ve soyut yolculuğun şifrelerine Ankara türkü ve divanlarında rastlamak olasıdır.

3- Ankara'nın Dini Musiki Geleneğinin Temel Kaynaklarından Biri Olarak Hacı Bayram-ı Veli

Hacı Bayram-ı Veli Hazretleri (ö. 833/1430), hem bir mutasavvıf hem de bir sanatkar olarak Ankara'nın dini musiki ve edebiyat tarihinin en önemli simgelerindendir. Anadolu topraklarında doğup büyüyen Hacı Bayram-ı Veli; Orhan Gazi, I. Murad, Yıldırım Beyazid, Çelebi Mehmet ve II. Murad gibi beş Osmanlı padişahı dönemini görmüş ve kurduğu Bayrâmîlik tarîkatıyla Anadolu'nun manevi yapısının şekillenmesinde büyük katkıları olmuş bir Türk mutasavvıfıdır. Büyük bir manevi nüfuza sahip olduğu bilinen Hacı Bayram-ı Veli'nin manevi şahsiyetinin insanları etkilediği ve zamanla çevresinde önemli oranda bir insan grubunun oluştuğu bilinmektedir. Yine Somuncu Baba'ya intisab ettiği, çiftçilik yaptığı ve Ankara Kara Medresesi'nde müderrislik görevini sürdürdüğü de bilinmektedir[14].

12 Vahdet-i Vücud geleneğinin benimsemiş olan Müştak Baba (1759-1832) İstanbul'da Eyüp Selâmi Efendi dergahında kalmış ve II. Mahmud ile yakın arkadaşlığı olmuştur. Şirvani'de musiki eğitimi alan Müştak Baba icralara udu ve sesiyle katılacak kadar musikiye aşina idi. Bu nedenle, postnişin olduğu Kadirîye Tarikatı içinde, musikî ve semaya özel önem veren Müştâkiye şubesi onun ekolü olarak oluşmuştur. Divanı içinde Hacı Bayram-ı Veli Hazretlerine de gönderme yaptığı bir kısmın 'ebced hesabı' aracılığıyla Ankara'nın başkent olacağına dair bir göndermeyi içerdiği düşünülmektedir. (http://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/e_yayin.eser_bilgi_q?ptip=EHT&pdemirbas=198901241; http://www.bilimfelsefedin.org/?p=80)

13 Melamilik'te tekke'den geçinilmez, zanaatkârlıkla geçinilir (Gölpınarlı, 1992: 2001), bu durum Fütüvvet (dünya ve ahrette halkı nefsine tercih etmek. Bkz. Köksal, 2006: 59) inancı aracılığıyla Melamiyye-i Bayramiyye'nin kurucusu Bıçakçı Ömer Dede'ye kadar dayanmaktadır (Cebecioğlu, 2004: 105).

14 Demir, Arif, Bayramilik Tarikatının Musiki Anlayışı ve Diğer Tarikatlara Etkisi, Uluslararası Hacı Bayram-ı Veli Sempozyumu Bildirileri, Ankara, 2016.

Hacı Bayram-ı Veli, Anadolu'da dini, ahlaki ve sosyal bozuklukların artmaya başladığı bir dönemde yaşamıştır. Hacı Bayram-ı Veli; Ankara'da Halvetî, Ebheriyye ve Nakşibendi tasavvuf öğretilerini bir arada toplayan Bayramiyye adlı yeni bir tasavvuf ekolü oluşturmak suretiyle Anadolu'nun manevi ıslahına hizmet etmiştir. Kendi adına izafen kurulan bu tasavvuf ekolü, kısa sürede Anadolu'da bir çok şehirde etkili olmuştur.[15]

Anadolu'daki tasavvufî ekollerin çoğunda olduğu gibi Bayramiyye'de de musiki tarikat içi eğitimin ve olgunlaşma safhalarının en önemli destekçilerindendir. Hacı Bayram-ı Veli'nin müntesiplerine şiir ve besteleriyle aktardığı şuur, Anadolu'da dini musikinin yaygınlaşmasında en az Mevlevi tarikatının katkıları kadar etkili olmuştur.[16,17]

Hacı Bayram-ı Veli'nin kurduğu Bayramiyye tarikatı *cezbe, muhabbet ve sırr-ı ilahi* adı verilen üç esasa dayanmaktadır.[18] Bayramiler'in halka halinde cehri zikir yaptıkları, zikir sırasında Yunus Emre'nin şiirlerini okudukları ve savm-ı visal tuttukları yani iftar etmeden birgün sonrasının orucuna devam ettikleri, vecde gelip haykırdıkları, taçlarının büyük ve uzun olduğu, asa kullandıkları, aba veya eski ve yamalı elbiseler giydikleri, halvete girip kırk gün çile çıkardıkları da bilinmektedir.[19]

Hacı Bayram-ı Veli'nin vefatından sonra Bayramîlik, Aksemseddin'e izafeten Şemsiyye-i Bayramiyye ve Bıçakçı Ömer Dede'ye izafeten de Melamiyye-i Bayramiyye tarafından temsil edilmiştir. Akşemseddin'in *Risaletü'n–Nuriyye*'si, Bayramiyye'nin ilk dönemlerine dair orijinal bilgiler vermesi açısından da önemli bir eserdir. Hacı Bayram-ı Veli'nin halifelerinden Akbıyık Meczub vasıtasıyla Uftade'ye, buradan da Aziz Mahmud Hudayi'ye ulaşan Celvetiyye Tarikatı'nın da Bayramiyye'nin bir şubesi olduğu ifade edilmektedir.[20] Anadolu ve Balkanlar ağırlıklı olmak üzere, Kahire, Şam, Mekke ve Medine gibi yerlerde Bayramîlik ve mûsikî uygulamaları yaygın olarak teşhis edilmiştir. Şemsiyye-i Bayramiyye[21] açık zikri tercih ederken, Melamiyye-i Bayramiyye ise kapalı zikri tercih etmektedir. Hacı Bayram-ı Veli aynı zamanda şeyhi Ebu Hamidüddin Aksarayi'nin düzenlediği evrada (Belirli zamanlarda manevi bir görev olarak düzenli okunan ayet, esma-i hüsna veya dualar olarak tanımlanabilecek vird'in çoğulu[22]) bazı ilaveler yaparak, müridlerine sabah namazından sonra okumalarını tavsiye etmiştir. Bayramilikte toplu zikir törenleri 'halka' şeklinde yapılmaktadır. Bu halkanın oluşturulmasından önce dervişler on iki rekat teheccüd namazı kılarlar, yani bu zikir gece yarısı çekilir. Törende 'Lailaheillallah' sözüyle başlar sallanıp, gözler yumularak zikre devam edilirken, zikrin ardından "Allahümme ya nura külli şey'in" ifadeleriyle Allah'a münacatta bulunulur. Yine sabah namazından sonra Hacı Bayram-ı Veli'nin okuduğu Kur'an-ı Kerim'i' esas alan bir uzunca bir virdin okunması da gelenek haline gelmiştir.[23]

Hacı Bayram-ı Veli'nin gerek sağlığında ve gerekse vefatından sonra müzik konusunda etkilediği pek çok tarikat ve musikişinas vardır. Hacı Bayram-ı Veli'den musiki konusunda en fazla etkilenen tarikat Eşrefilik ve Celvetilik tarikatlarıdır. Hacı Bayram-ı Veli'nin damadı Eşrefoğlu Abdullah Rumi'ye (ö. 1464) nisbet edilen *Eşrefiyye Tarikatı,* Bayramiyye'nin bir kolu olarak gösterilse de aslında Kadiriyye tarikatının bir koludur. Ancak Eşrefilik tarikatı, musiki konusunda Bayramlik tarikatından ziyadesiyle etkilenmiştir. Sözleri Eşrefoğlu Rûmî'ye ait uşşak makamındaki *Kadirî usul ilâhisi*

15 Cebecioğlu, Hacı Bayram-ı Veli, s. 53-86; Bayramoğlu, Azamat, "Bayramiyye", DİA, c. V, İstanbul 1992, s. 269.

16 Beşir Ayvazoğlu, Aşk Estetiği Aşk Estetiği, Ötüken Yay., İstanbul 1993, s. 18.

17 Yrd. Doç. Dr. Nuri Özcan, "15. ve 16. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki," 15. ve 16. Asırları Türk Asrı Yapan Değerler, s. 475-476.

18 Fuat Bayramoğlu. Hacı Bayram-ı Veli, Ankara 1982, s. 1-11.

19 Sarı Abdullah, Semeratü'l-Fuad, İstanbul, 1288, s. 145.

20 Eraydın, Tasavvuf ve Tarikatlar, s. 412; Yılmaz, Aziz Mahmud Hudayi, s.155; Cebecioğlu, Hacı Bayram-ı Veli, s.106.

21 Silsilesi Hz. Ali'ye dayanan tarikatlar açık zikri terch etmektedirler. (Ethem Cebecioğlu, Hacı Bayram-ı Veli ve Tasavvuf Felsefesi, Altındağ Belediyesi Kültür Yayınları, Ankara 2004: 92).

22 İlhan Ayverdi, Misalli Büyük Türkçe Sözlük, Cilt 3, s. 3326, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, 2005.

23 Ethem Cebecioğlu, a.g.e. 2004: 92-95.

ve *Cem olmuş dervişleri pîrim Abdülkadir'in* adlı eserler dînî mûsikîmizin önemli eserleri arasında yer almaktadır. *Müzekki'n-Nüfuz* adlı eserinde tasavvufî bir ilhamla yazdığı şiirleri toplayan Eşrefoğlu aynı zamanda önemli bir mûsikîşinastır.[24]

XVI. yüzyılın Mevlevi inanç sisteminde de Hacı Bayram ve Bayramiyye etkisi göze çarpmaktadır. Bir dönem Galata Mevlevihanesi Şeyhliği'ni de yürüten XVI. - XVII. yüzyıl mutassavıfı İsmail Ankaravi (ö. 1631), özellikle İslam açısından müziğin konumunu ifade ettiği eseri 'Hüccetü's-Sema'[25] ve Mevlevilik'teki müzik anlayışını irdelediği 'Er-Risâletü't-Tenzîhiyye fi-Şe'ni'l-Mevleviyye'[26] adlı eserleri ile Mevlevi geleneğinin Ankara menşeili en önemli temsilcilerinden biri olmuş ve inançsal ilkelerini Bayramiyye'den de etkilenerek şekillendirmiştir.

Hacı Bayram-ı Veli'den musikî konusunda en çok etkilenen tarikatlardan bir de Celvetiyye tarikatıdır. Bayramiyye tarikatının Aziz Mahmud Hüdayi (ö. 1038/1628) tarafından kurulan bir kolu olan Celvetiyye, aslında Bayramiyye ile doğrudan ilgisi olan bir tarikattir. Tarikat merkezi İstanbul olan Celvetîlerin otuz kadar tekkelerinin on altısı Üsküdar'da olup Hüdayi'nin vefatından tekkelerin kapatılmasına kadar geçen zamanda bu tarikatte yirmi üç şeyh postnişin olmuştur.[27]

Hacı Bayram-ı Veli'nin tarz olarak Yunus Emre'ye benzeyen dört adet şiiri günümüze kadar gelmiştir. Kendsinin bir risalesinin de olabileceği de tahmin edilmektedir.[28] Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirlerinden "Çalabım şâr yaratmış", "Bilmek istersen seni" ve "N'oldu bu gönlüm" şiirlerine sonraki dönemlerde ilahi formunda besteler yapılmıştır. *Hiç kimse çekebilmez pekdır feleğin yayı* adlı şiirinin besteli olanına rastlanılmamıştır. Hacı Bayram-ı Veli'nin şiirleri arasında tek şerh edileni "Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân aresinde" sözleriyle başlayan şiiridir.[29] Hacı Bayram-ı Veli tarafından yazılan *Çalabım bir şâr yaratmış iki cihân âresinde* isimli eserinin yine kendisi tarafından *acem* makamında bestelendiği düşünülmektedir. Nim-Evsat usulü ile icra edilen bu eser klasik Tasavvuf mûsikîmizin önemli eserleri arasında yer almaktadır. Kendisinin yazdığı bazı şiirlerini bestelediği, ayrıca Yunus Emre'nin şiirlerine besteler yaptığı ve bunları müridlerine öğrettiği rivayet edilen Hacı Bayram-ı Veli'nin bu şiiri O'na ait olduğu kesinlik kazanmış dört şiirden biridir.[30]

Hacı Bayram Veli'nin '*Bilmek İstersen Seni*' adlı şiiri Prof. Dr. Şahin Uçar neva makamında bestelemiştir. İlahi formunda ve sofyan usulü ile icra edilen eser, klasik tasavvuf mûsikî tarzının sanatlı eserleri arasında yer almaktadır.

Hacı Bayram-ı Veli'nin '*N'oldu bu gönlüm*' başlıklı şiiri en fazla bestelenen eseridir. Bu esere yapılan bestelerin en önemlisi ve en fazla icra edileni şüphesiz Süleyman Erguner (Dede)'in yaptığı uşşak makamındaki bestedir. İlahi formunda ve düyek usulünde bestelenen bu eser dînî musikimizin en çok icra edilen eserleri arasında yer almıştır.

24 Özalp, Türk Musikîsi Tarihi, c.I, S. 317.

25 Bayram Akdoğan, Mevlevîliğin Din Anlayışında Mûsikî (Huccetü's-Semâ'), Bilge Ajans ve Matbaası, Ankara 2009.

26 Bayram Akdoğan, Mevlevîlik ve Musiki (Er-Risâletü't-Tenzîhiyye Fî Şe'ni'l-Mevleviyye), Rağbet Yayınları, İstanbul 2009.

27 Hasan Kamil Yılmaz , Aziz Mahmüd Hüdayi ve Celvetiyye Tarikatı, istanbul 1984, s. 258.

28 Bayramoğlu Fuat-Azamat Nihat, "Bayramiyye", DİA, İstanbul 1992, c.V, s.271.

29 Bu eser hakkında Arzu Polattoğlu Yüksek Lisans tezi hazırlamıştır. Bkz. Arzu Polatoğlu, İsmail Hakkı Bursevî'nin "Serh-i Ebyât-ı Hacı Bayram-ı Veli" adlı eseri (Metin ve İnceleme), İzmir, 2008.

30 Bayramoğlu, Fuat (1986), Hacı Bayram-ı Veli Yaşamı-Soyu-Vakfı, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, c. I, s. 227; Yılmaz, Hasan Kamil (1999), Azîz Mahmûd Hüdâyî: Hayatı, Eserleri, Tarîkatı, Erkam Yayınları, Ankara 1990, s. 180.

4- Ankara'da Yaşayan Dini Musiki Gelenekleri

Ankara'daki dini musiki hayatı genel anlamıyla 'tekke ve cami' musikisi olarak ikiye ayrılmıştır.

Camide icra edilen, gerek ibâdet öncesi gerek ibâdet esnası ve gerekse ibadet sonrasında çoğu zaman irticalî (doğaçlama) olarak ortaya konan ses temelli müziğe *câmi müziği* denilmektedir. Ankara'da cami musikisi pratikleri aslında ülkemizin müzik seyri ile aynı minvalde devam etmektedir. Yani, eskiden camilerimizde uygulanan bazı önemli formlardan ne yazık ki bazıları günümüzde Ankara'da icra edilememektedir. Her vakit ayrı makamda okunma alışkanlığı olan ezanlar bazı gayretli müezzinlerin dışında ne yazık ki eski ihtişam ve ses zerafetiyle okunmamaktadır. Sabah ezanı saba makamında, akşam ezanı segah makamında diğer vakitler ise genellikle hicaz, rast ya da uşşak makamda okunmaktadır. Cami mûsikîsinde kullanılan Cenâze Salâsı, Sabah Salâsı, Cuma ve Bayram Salâsı gibi besteli salalar[31] günümüzde aslına uygun okunmamaktadır. Akşam ezanı haricinde diğer dört vakitte okunan ezanlar ile birlikte salâ okunması geleneği, günümüzde her yerde olduğu gibi maalesef Ankara'da da uygulanmamaktadır. Eskiden bazı camilerde perşembe geceleri yatsı ezanından sonra okunan salâlar da artık Ankara'da okunmamaktadır. Günümüzde sadece cuma ve bayram günlerinde cenaze ve ramazan gecelerinde sala okunmaktadır. Genellikle Durak Evferi usulünde okunan cenaze, bayram ve cuma salâları günümüzde artık usûle bağlı kalmadan serbest olarak okunmaktadır. Ayrıca bahsi geçen tüm salâların kendine ait güfte ve makamları farklı iken son yıllarda Ankara'da okunan tüm salalarda hüseyni sabah salâsının icra edilmesi âdet olmuştur.

"Ta'zim ve senâ etmek" anlamına gelen ve üç aylara has bir dinî musikî formu olan Temcid'ler dinî musikinin, Ankara'da eskiden minarelerde ezandan ayrı olarak Allah'a yapılan dua, tazarru ve münâcât'lardan oluşan tesbih formlarındandır. Eskiden teravih namazları arasında okunan tevşihler ve sahur vaktinde okunan temcîd'ler Ramazan ilâhilerinde olduğu gibi Ramazan-ı şerifin ilk haftasından on beşinci gecesine kadar "Merhabâ, yâ merhabâ. Şehr-i Ramazân merhabâ", on beşinden sonra da "elvedâ, dost elvedâ" nakaratları ile söylenmektedir.[32]

Ankara'da ramazan ayında hemen her camiinde mukabele okuyan hafızlar bulunmaktadır. "Mukabele", bir hafızın ramazandan bir gün önce veya ramazanın ilk gününde başlayarak Kadir veya Arife gününe kadar yüksek sesle okumak sûretiyle Kur'an'ı hatmetmesidir. Büyük camilerin çoğunda tanınmış güzel sesli hafızlara mukabele okutturmak Türkler için eski bir gelenektir. Ankara'da mukabelelerden Kadir gecesine kadar bitirilemeyen mukabelelelerin hatim duaları da arife günü yapılmaktadır. Kadın erkek, genç ihtiyar herkes, bu iki günü mutlaka camilerde geçirmek ve hatim dualarında bulunmak istediği için camilerinin kalabalığı Kadir ve Arife günlerinde bir kat daha artmaktadır.

Tekke müziği geleneği açısından bakıldığı zaman Ankara'da Kâdirî ve Rufai vb. tekkelerinde de *savt* ve *devran* meclisleri düzenlendiği göze çarpmaktadır.

5- Çubuk'ta Alevilik, Cem Törenleri ve Semah İbadeti

Yazının başından beri ifade edilen kavramların yoğunlukla kullanıldığı bir inanç sistemi olan Aleviliğe Ankara sınırları içinde en yaygın olarak Çubuk ilçesinde rastlanmaktadır[33]. Çubuk İlçesi sınırları içersinde barındırdığı çok sayıdaki Alevi köyü ile, Alevi toplumunun dini geleneklerine dair pek çok

31 Nuri Özcan, "Salâ", Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA), XXXVI, s.15 9 A.g.e., s.15.

32 Cemaleddin Server Revnakoğlu, "Yunus'un Bestelenmis İlâhîleri Nerede ve Nasıl Okunurdu?" s.133 – 136; Demir, 2017.

33 Muharrem ayı ile ilgili gelenekler Ankara ilinde Alevilik dışındaki İslam anlayışlarına mensup kişiler için de önemlidir. Önceki dönemlerde Muharrem ayında mersiyenin yanında Mevlid'in de okunduğu bilinektedir. Muharrem konulu etkinliklerin sonunda dinleyicilere aşûre ikramının yapılması adet haline gelmiştir. Ankara'da Hicri yılın başı olan Muharrem ayının onuncu gününden başlamak üzere Muharrem sonuna kadar evlerde aşure pişirmek uğur ve bereket sayılmaktadır. Aşurenin pişmesinden sonra kazanının başına toplanılıp Yasin ve Mülk sûreleri okunmaktadır. Sonrasında ise hâsıl olacak sevap hane halkının ölmüşlerinin ruhlarına hediye edilmektedir. (Demir, 2017).

önemli bilgiyi yansıtabilme gücüne sahiptir. Özellikle son dönemde emekli kesimde artan kentten köye doğru 'gerisine' göç ve köylerdeki aktif cemevlerinin mevcudiyeti ile musahiplik[34] geleneği[35] sayesinde bu köylerdeki inanç gelenekleri canlı bir şekilde devam etmektedir. Çubuk, Susuz Köyü ve diğer Alevi köyleri ile birlikte Alevi inançlarına dair geleneklerin en yoğun biçimde yaşandığı bir yöredir.[36]

Susuz köyü bu anlamda Alevi inançlarına dair gelenekleri en yoğun biçimde yaşayan köylerden biridir. Köy batıdan Sele ve Çit köyleri ile Kuzeybatıdan Yukarı Çavundur, güneybatıdan Tahtayazı, güneyden Kızılöz, güneydoğudan Yukarı Emirler, kuzeyden Kalfat, kuzeydoğudan Dalyasan, Meşeli, güneydoğudan Kuyumcu köyleriyle çevrilidir. Susuz köyü, kuzeyinde yer alan 1895 m yüksekliğindeki Aydost Dağı'nın eteklerinde kurulmuştur. Aydost Dağı, Batı Karadeniz Dağları'nın en güney sınırını oluşturan Köroğlu Dağlarının en güney ucunda yer alır. Daha çok volkanik yapı etkisini gösterir. Köyün coğrafi konumu daha çok dağlık olup ova görünümündeki düzlükleri yok denecek kadar azdır.[37] Köydeki birkaç küçük akarsu Çubuk Çayı'na ulaşır. Çubuk II Barajı köy sınırlarına oldukça yakındır. Köyün ilçeye uzaklığı 15 km'dir. Daha önce köyün adı "Yeniköy" iken, bu ismi sonradan köyün giriş kısmındaki Susuz mevkiinden almıştır[38] (Avcı, 1997).

Köyün Sosyo-kültürel yapısı ile ilgili de 1 Temmuz 2012 tarihinde Dede-Arif Hikmet Dalkılıç ve Zakir Battal Dalkılıç ile yapılan görüşmede bazı bilgilere ulaşılmıştır[39]. Bu duruma göre köyün sakinleri kökenlerini Horasan'dan gelen Emirce Aşireti'ne bağlamaktadırlar ki bu aşiretin kültürel kökleri Oğuzlara dayanmaktadır. Söz konusu aşiret Horasan'dan sonra sırasıyla Mardin-Cizre, Halep-Antep, Sivas ve Konya-Karaman bölgelerine uğrayarak şu an konuşlandıkları bölgeye gelmişlerdir. Ocak olarak köyün kökeni XV. yüzyılın önemli tarihi kişiliklerinden Seyit Cibali Sultan'a dayanmaktadır.

Arslanoğlu[40], köydeki erkan ve hizmet sahiplerini ise aşağıdaki gibi sıralamıştır:

1. Dede: Zülfikar Elden
2. Gözcü: Ahmet Sayıcıoğlu
3. Zakirler: Fazlı Tavan, Battal Dalkılıç, Yukarıemirler Köyünden Yakup Akdoğan, Hasan Eryılmaz, Feti Yıldız
4. Lokmacı: Rıza Eryılmaz , Kemal Dönmez
5. Kurbancı: Kasım Yıldırım
6. Saki: Ahmet Erseven
7. Carıcı: Emin Sayar
8. Seccadeci: Veli Yıldırım
9. Delilci: Halil Aslan
10. Sakkacı: Arif Hikmet Dalkılıç
11. Sır Suyu: Zübeyde Dilmen
12. Yasavurlar: Mehmet Harmancı, Murat Akyar
13. Sofracı: Nesimi Gülletutan
14. Kilerci: Bayram Gürcan

Söyleşide edinilen bilgiler ve teşhis edilen noktalar doğrultusunda ise Susuz köyündeki cem töreni ve genel ibadet uygulamaları ile ilgili aşağıdaki özgün noktalara dikkat çekmek mümkündür.

34 Alevilikte yol kardeşliği anlamına gelen bir kavram. Bkz. Mehmet Yaman, Alevilik-İnanç,Edep,Erkân, Demos Yayınları, İstanbul, 2011, s. 207.

35 Arslanoğlu, İbrahim, "Çubuk Yöresi Alevi Köyleri", Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi, 2001/18:75-1:33

36 Elden, Bektaş. "Susuz Köyü". Aydost Gazetesi, Ankara, 1997, sayı: 1, s.9; Avcı, Yunus ve diğerleri, Bütün Yönleriyle yeşil Çubuk. Ankara, Çubuk. Sosyal Yardım. ve Köylere Hizmet Birliği Yayını, 1978.

37 Elden, 1997

38 Avcı ve diğerleri, 1997.

39 UNESCO-Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi, UNESCO Türkiye Milli Komitesi, 2012.

40 Arslanoğlu, 2001

Yapılan söyleşide ilk dikkat çeken nokta, aşiretin tarihi anlatılırken Yavuz Sultan Selim ile ilgili olumsuz bakış açısının yansıtılması ve bu durumun sebebi olarak Yavuz Sultan Selim'in Osmanlı Devleti'ni Türk kökenlerinden uzaklaştırarak Arap kültürüne yaklaştırmasının gösterilmiş olmasıdır. Aşağı Emirler köyü kökenli âmâ bir ozan olan XIX. yüzyıl şairi Budala İsmail, cem törenlerinde kullanılan eserlerin bir kısmının bestecisi olarak gözükmektedir. Köyün hizmet sahipleri arasında 'rehber' hizmetini gören bir kişinin görülmemiş olmasının sebebi, Ocak'ın kökeninin peygamber soyu ile bağlantısına dayandırılmaktadır. Alevi cem geleneğinde az görülen 'seccadeci' hizmetine Susuz köyünde rastlanmaktadır.

Söyleşi esnasında, eskiden her sene ilk cem töreninin ocak ayında yapıldığı, herkesin katılabildiği, 'toplumsal birliktelik' işlevi taşıyan bu törene Abdal Musa Cem'i denildiği ifade edilmiştir. Diğer bir cem töreni ise 'Görgü Cem'i olarak adlandırılır ve kökeni Hz. Muhammed'in hayatına dayandırılır. Bu ceme ancak ikrar vermiş, yani 'erkan-tarikat kuralları ve yolu' açısından olgunluğu kabul edilmiş kişiler katılabilir. Genel istek doğrultusunda Musahip Cem'i ya da Dar Kurbanı (vefatın 52. günü) Cem'i de yapılır, toplumsal bir işleve sahip olan Abdal Musa Cem'i de yaygındır. Cem törenlerinin tarihleri eski yıllarda genelde perşembe günlerine denk gelecek bir biçimde ayarlanırken, şu anda cemaatin uygun gün ve saatleri dikkate alınarak zaman tasarımı yapılmaktadır.

Cem töreninde her hizmetin sonunda bir müzik icrası kısmı vardır, akış yaklaşık olarak aşağıdaki sırada cereyan etmektedir:

- Kurban için tekbir verildikten sonra aşık, 12 İmam'a övgüler içeren üç adet Duvaz-ı İmam okur.
- Kurbanlar kesildikten sonra kazanda kaynatılırken de (kazan hizmeti-kazan hakkı) Susuz köyüne özgü bir Duvaz-i İmam icra edilir. [41]
- Genelde icra edilen ezgilerin Alevi kültürüne dair yöresel icra gelenekleri ile benzerlik taşıması dikkat çekicidir.
- Hizmetlerin arasındaki muhabbet kısımları esnasında çalınan ezgiler ise Emlek Bölgesi ezgilerini andırır.
- Delil (Çerağ Uyandırmak) Hizmeti için bir deyiş seslendirilir, bu deyiş Kalecik'te icra edilen deyişler ile ciddi benzerlik içerir, 12 İmam'ın ismini içerdiğinden dolayı bu eserin de Duvaz-ı İmam kategorisinde değerlendirilmesi mümkündür.
- Dar'a çekme anında ve dar kurbanında da Duvaz-ı İmam okunur. Bu Duvaz-ı İmam içerdiği sözleri ile dardaki kul için bir anlamda şefaat ve yardım dilemektedir. (Ey Muhammed Mustafa (Hz. Ali) el aman yetiş…)
- Susuz köyünde olduğu gibi Kur'an-ı Kerim referansları ile hareket edilmesi Çubuk, Çankırı, Ordu Alevileri'nde görülen bir alışkanlıktır.[42] Dede, söyleşide hemen her hizmet için Kur'an-ı Kerim'den bir referans aktarmıştır.
- Alevi geleneği içinde yer alan değişik makamsal ezgiler kullanılır, Abdal Musa Cem'inde Erkan'ı simgeleyen Duvaz-ı İmam ezgisi. Musahipler Erkan'dan geçerken icra edilir, bu esnada iki musahip yere yatırılır, üzerlerine çarşaf örtülür, bacılar yani eşleri de dar'da dururlar.
- Yiyip içmeden önce muhabbet kısmı gelir ve bu kısımda bir Kerbela ağıdı seslendirilir, yürek hakkı kısmı gelir Bu kısımda musahipler kurbanın yüreğini sırrı paylaşmayı simgelemek adına birlikte yerler ve bu esnada kısa bir duvaz-i imam icra edilir. Arkasından miraçlama kısmı gelir ki bu kısımda "Geldi Cebrail" sözleriyle başlayan ve Cebrail'in Tanrısal

41 Bu gelenek ile ilgili farklı bir örnek için bkz. http://uludivan.de.tl/45_-EK-d—5.htm, 09.01.2015. Alper Çağlayan, Çubuk Yöresinde Erkan, Ankara, 2002.

42 Armağan Elçi, Kişisel Görüşmeler, Ankara, 2012.

bilgiyi Peygambere aktarmasını simgeleyen bir 'miraçlama' seslendirilir. Ardından Kırklar semahı icra edilir, Semah'ın sözleri 'Vardık Kırklar Dergahı'na dizeleriyle başlar. Semah değişik ritim yapılarından oluşan iki kısımdan ibarettir, içinde geçen 'Elleri çalpara çalar' sözleri Anadolu'nun en eski dini müzik çalgılarından olan ve Hititler döneminde de dini ayinlerde kullanılan "çalparaya" gönderme yapar.

- Arkasından "La İlahe İlallah" sözleriyle başlayan ve 'Allah'ın birliğinin ve bu birliğin evrendeki yansımasının zikredildiği' Tevhid kısmı gelir.
- Bunun arkasından tekrar Kırklar Semahı eklenebilir..
- Ardından 5 Bacı semah döner, bu semahtaki sözler ise Zeynel Abidin, Kerbela ve secde-niyaz kavramları ile iritbatlıdır.
- Arkasından Şükürcelik semahı icra edilir.
- Ardından Kerbela'yı simgeleyen Sakka suyu ikramı yapılır, bu noktada Kur'an tecvidini andıran kalıplar, bağlama eşliği olmadan icra edilir.
- Daha sonra Kerbela ile ilgili bir Mersiye okunur, Mersiye'nin sözleri "Gönlüm Hüseyin'in matemine düştü" dizeleriyle başlar.
- Ardından Sakka duası okunur.
- Törenin sonunda Yezid'e lanet edilir.
- Değişik bölgelerdeki cemlerde de icra edilen "Oturan duran duası" okunur.
- Kur'an-ı Kerim okunur.
- Son bir Gülbeng ile, günahlar için affedilme dilenir şefaat için yalvarılır.

Genel anlamıyla Susuz köyündeki ayin sistemi incelendiğinde Duvaz-ı İmam yapısını içeren eserlerin yoğunluğu ve özellikle bu ezgilerdeki yöresel müzik ve şiir geleneğinin etkisi dikkat çekicidir. Bu durum ortaya, yöreye has özgün bir dini musiki repertuvarı çıkarmıştır. Susuz köyünün komşu olduğu ilçeler ile müzikal yönden etkileşimi, kuvvetle muhtemel cem töreninin müzikal yapısını taşıyan zakirlerin cemlere katılmak için değişik Alevi köylerine gitmesi ile alakalıdır. Söyleşide bulunulan kişiler tarafından aktarılan bilgiler arasında Bektaşi inancına bağlı grupların da cem başlangıçlarında Kur'an-ı Kerim (İhlas Suresini içerecek bir şekilde) okudukları ve mezheplerinin Caferi olduğu da vardır.

6- Değerlendirme

Halkların hafızalarının en özel noktalarında binlerce yıl saklayarak getirdiği dinî simgeler, araştırmacılara kültürel etkileşimler, din olgusu, müzik ve insan ilişkisi ile ilgili önemli bilgiler sağlarken, aynı zamanda da "kâinatı, sonu ve sonsuzluğu" müzik ile anlama ve anlatma adına onlara kılavuzluk etmektedir.

Din belki de en eski kültür ürünlerinden biridir ve bir coğrafyanın halkını özgün kılan pek çok simgeyi bünyesinde taşımaktadır. Anadolu coğrafyasının bu alandaki en önemli özelliklerinden biri dinî aktarım mekanizmasının her iki çeşidini, yani hem vahye dayalı güçlü bir aktarımı hem de kapalı cemiyet örgütlenmesinin sağladığı sözlü bilgileri halen kullanıyor olmasıdır. Bu iki bilgi kaynağı Anadolu ve komşu coğrafyaların tarihindeki dinî örgütlenmelerin takibi ve bu yapıların sosyal hayata kattığı özelliklerin araştırılabilmesi adına büyük önem taşımaktadır.

Aynı şekilde geleneksel müzik de coğrafyalara has olarak oluşan ve ilgili coğrafyada yaşayan toplumun sözlü hafızasını, toplumun kendini ifade etme ihtiyacını karşılamak suretiyle oluşturan bir kültür ürünüdür. Müziğin yüksek ifade gücünün din aktarımında kullanılması, böylesi çok güçlü bir aktarım aracını inanç sistemlerinin kullanımına verirken, geleneksel müzik ürünleri için de "din" anlayışında var olan yoğun "simgesellikten" istifade edebilecek bir anlatım imkânını var etmiştir. İnanca dair müzik yapılarının "gelenek", "değişim" ve "etkileşim" noktalarından başlayarak araştırılabilmesi ise sadece din kültürleri arası etkileşimleri ortaya çıkarmakla kalmayacak aynı zamanda

müziğin insanlık adına ortaya koyduğu işlevin de daha rahat anlaşılmasını sağlayacaktır. Böylelikle, uzak gibi gözüken dinler arası mesafeler, müziğin ifade ettiği ortak geçmiş ile kısalacak; "çokluktan" "birliğe", "farklılıktan" "aynılığa" bir yol açılacaktır.

Bu çalışmanın amacı geleneksel müzik ve din arasındaki sosyal hayatı aydınlatabilme yetisine sahip bu etkileşimin Ankara ölçeğinde tartışılmasıdır. Çalışmada ele alınan eserler, özellikle "devir" kavramına ait değişik dini simgeleri içeren türküler arasından belirlenmiş, bu seçim herhangi bir "dini" grup veya yapılanma tercih edilerek yapılmamıştır. Söz konusu eserler sözlü olarak, "dini" simgeselllik bakımından analiz edilmiş, simgelediği yapıların Anadolu'daki tarihsel inanç sistemleri açısından işlevi ortaya konmaya çalışılmıştır. Özellikle bu çalışmada "devir" kavramının odak noktasına alınması, genelde Anadolu özelde ise Ankara insanının "hayat ve Tanrı" ile ilgili kavrayışını ortaya koymayı sağlamıştır. Çalışmanın sonunda genel anlamıyla, Ankara geleneksel müzik kültürünün İslam tasavvufu tarihinin değişik dönemlerinin izlerini taşıyan "Alevilik, Bektaşilik, Ahilik, Melamilik, Bayramilik" gibi inanç sistemlerinden ciddi bir şekilde etkilendiği[43] ve bu sistemlerin sosyal hayattaki yansımalarının günümüze dek taşınmasında etkin bir rol oynadığının tespit edilmiştir. Ankara geleneksel müzik repertuarının farklı alanlarına, disiplinlerarası bir bakış açısı ile yoğunlaşabilecek ileriki çalışmalar bu konuda ihtiyaç duyulan bilgileri sağlamaya devam edebilecektir. Ankara başkent olarak Cumhuriyet dönemine, önemli bir kültür merkezi olarak da Anadolu kültür tarihine damgasını vurmuştur. Ankara'nın geleneksel müzik kültürü başkentin ve dolayısıyla Türkiye'nin kültür tarihinin maddi ve manevi şifreleri çözebilmek için çok önemli veriler sunmaktadır. Ankara'nın tarihini daha iyi anlamak, geleceği geçmiş kültür ile tutarlı bir şekilde tasarlayabilmek için önemli bir imkânı var etmektedir.

(Şehvar Beşiroğlu Hoca'mın aziz hatırasına)

Kaynakça

Abdülaziz Bey, *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri*, (Nşr.: Duygu Ansan Günay; Kazım Arısan), İstanbul, 1995.

Ahmed Esad Ben'im, *Ramazan Geldi Hoş Geldi*, İstanbul, 1949.

Akdoğan, Bayram, *Türk Din Musikisi Tarihine Bir Bakış, AÜIFD, XLVIII, (2008).*

Akpolat, Mustafa Servet ve Eser, Erdal, haz.(2004): "Ankara-Başkentin Tarihi, Arkeolojisi ve Mimarisi", Ankara, Ankara Enstitüsü Vakfı.

Aksoy, Hasan, "Mevlid" (Türk Edebiyatı), *DİA*, Ankara, 2004, XXIX, s. 483.

Akurgal, Ekrem (1998): Anadolu Kültür Tarihi, Ankara, Tübitak Yayınları.

Ali Rıza Bey, Balıkhâne Nazırı, *İstanbul'da Ramazan Mevsimi,* (nşr. Ali Şükrü Çoruk), İstanbul, 2001.

Altıntaş, Ramazan (2007): "Alevi-Bektâşi Geleneğinde Allah Tasavvuru", 2. Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektâşilik Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı, haz. Kiliç, Filiz ve Bülbül, Tuncay, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Merkezi, Ankara.

Arslanoğlu, İbrahim (2001): "Çubuk Yöresi Alevi Köyleri", *Hacı Bektaş-1 Veli Araştırma Dergisi*, 18 2001: 75-1.

Aşkar, Mustafa (2011): Niyâzi-i Mısrî-Hayatı Eserleri, Görüşleri, İstanbul, İnsan Yayınları, 2011.

Atasoy, Mustafa Cahit, *Türk Mûsikisi Tarihi Ders Notları*, İTÜ TMDK İstanbul 1993.

Avci, Yunus ve diğerleri (1978): *Bütün Yönleriyle yeşil Çubuk.* Ankara, Çubuk. Sosyal Yardım. ve Köylere Hizmet Birliği Yayını.

Aynî, Mehmet Ali, *Tasavvuf Tarihi*, İstanbul 2002.

Ayvazoğlu, Beşir, *Aşk Estetiği Aşk Estetiği*, Ötüken Yayınları, İstanbul 1993.

Ayverdi, İlhan (2005): Misalli Büyük Türkçe Sözlük, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.

Bağcı, Serpil (2005): "Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali", Tarihten Teolojiye İslam İnançlarında Hz.Ali,

43 Ahiler; Bektaşi, Babai, Haydari ve hatta Mevlevi tarikatları ile ilişki içerisinde olmuşlardır. Bu yapılanmalar doğrultusunda Ahilik kurumları, içinde bulundukları kültürler ile iletişim haline geçerek, dönüşümler yaşamışlardır. Seyyah İbni Battuta'ya göre Denizli ve Bursa'daki Ahiler 'semah' dönerken, Bursa'daki Ahi topluluklar aşure günü törenleri dahi yapmaktaydı. (Fatih Köksal, Ahi Evran ve Ahilik, Kırşehir Valiliği Yayınları, 2006: 55)

haz. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 217-250.

Bakır, Mahmut Riyat (2003): Tasavvufi Bir Kavram Olarak Cem ve Bektâşîlik'teki Yorumu, Ankara, Alternatif Yayınları.

Başgöz, İlhan (2008): Türkü, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Bayladı Derman (2008): Pythagoras: Bir Gizem Peygamberi, İstanbul, Say Yayınları Yayınevi Genel Dizisi.

Bayramoğlu, Fuat, *Hacı Bayram-ı Veli,* Ankara 1982.

Can, Halil, "İslâmi Ayların Mûsikisi," *MM*, sy.294, İstanbul, 1974, s. 19.

Cebecioğlu, Ethem (2004): Hacı Bayram-ı Veli ve Tasavvuf Felsefesi, Ankara, Altındağ Belediyesi Kültür Yayınları.

Cebecioğlu, Ethem, *Hacı Bayram Veli.* Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1991.

Çelebi, Süleyman, *Mevlid Vesîletü'n Necât*, nsr. Faruk K. Timurtas, İstanbul 1970, s.IV.

Dalkılıç, Battal (2012): Kişisel Görüşmeler, Ankara-Çubuk.

Demir, Arif, 'Kişisel Alan Araştırmaları', Ankara, 2017.

Demir, Arif, "İmam Hatip Liselerinde Dînî Mûsikî Dersi OğretmenYeterlilikleri (2012 Rize/Çayeli DînîMûsikî Semineri İzlenimleri)", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Özel Sayı, Uşak, 2014.

Demir, Arif, "Tarih, Din ve Gelenek Perspektifinde Çubuk ve Çevresinde Müzikal Hareketlilik", *Bütün Yönleriyle Çubuk ve Çevresi Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı,* Ankara, 2016.

Demir, Arif, *İslam Tasavvuf Kültüründe Musiki Dinleme Adabı*, Y. Lisans Tezi, Ankara, 2001.

Demirci, Ali (2006): "Hz. Ali-Hz. Fatıma Kızları ve Kız Torunlarının Alevi-Bektaşi Türk Kültüründeki Yeri", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

Demirli, Ekrem (2009): İslâm Metafiziğinde Tanrı ve İnsan, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

Diyanet İşleri Başkanlığı Kur'an-ı Kerim Meali (2013): http://kuran.diyanet.gov.tr/Kuran.aspx#76:1, Erişim Tarihi: 10.04.2013.

Elçi, Armağan, Kişisel Görüşmeler, Ankara, 2012.

Elden, Bektaş (1997): "Susuz Köyü". *Aydost Gazetesi*, Ankara, sayı: 1, s.9;

Eliade, Mircea (2003): Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi, Çev: Ali Berktay, İstanbul, Kabalcı Yayınları.

Eraydın, Selçuk, *Tasavvuf ve Tarikatlar,* MÜİF Yay., İstanbul 2004.

Erdoğdu Şeref (1965): Ankaram, Ankara, Alkan Matbaası.

Ergun, Sadeddin Nuzhet, *Türk Musikisi Antolojisi*, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul 1942.

Göktaş, Uğur, "Muharrem Âdetleri" , *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, V, İstanbul, 1994.

Gölpınarlı Abdülbâki (1977): Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri, İstanbul, İnkılâp ve Aka Yayınevi.

Gölpınarlı, Abdülbâki (1992): Melametilik, İstanbul, İnkılap Kitabevi.

Gültekin, İbrahim (2012): "Kasidelerde Hz.Ali ve Hz. Ali'ye Dair Unsurların Kullanımına Yönelik Tespit ve Değerlendirmeler", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, 2012/62, 17-44.

Güngör, Özcan ve Aksoy, Erdal (2012): "Sosyolojik Açıdan Alevi/Bektaşilerde Tenasüh İnancı", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, Sayı 2012/62, s. 248-270.

Güray, Cenk (2010): "Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir", Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi, Gazi Üniversitesi, Sayı 2010/56, s. 119-152..

Güray, Cenk (2012): Bin Yılın Mirası, İstanbul, Pan Yayıncılık.

Güray, Cenk (2012b): "Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema ve Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.

http://uludivan.de.tl/45_-EK-d—5.htm, 09.01.2015. Alper Çağlayan, Çubuk Yöresinde Erkan, Ankara, 2002.

http://www.bilimfelsefedin.org/?p=80, 01, 05, 2017.

http://www.nedir.com/evrad, 01.05.2017.

http://www.tbmm.gov.tr/develop/owa/e_yayin.eser_bilgi_q?ptip=EHT&pdemirbas=198901241, 01.05.2017.

İrat, Ali Murat (2009): Modernizmin erittikleri: Sunniler, şiiler ve Aleviler, İstanbul, Kırmızı Yayınları.

İsen, Mustafa ve Macit, Muhsin (1992): Türk Edebiyatında Tevhidler, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Kadıoğlu Musa, Görkay Kutalmış ve Mitchell Stephen (2011): Roman Ancyra, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Köksal, M. Fatih (2006): Ahi Evran ve Ahilik, Kırşehir, Kırşehir Valiliği Yayınları 5.

Köprülü, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar,* T.T.K. Basımevi, Ankara 1976.

Kösemihal, M. R. ve Karsel, H. S., *Ankara Bölgesi Musiki Folkloru*, Numune Matbaası, İstanbul, 1939.

Kuşeyri, Abdülkerim (2003): Kuşeyri Risalesi, haz. Ali Arslan, Ankara, Alperen Yaynları Tasavvuf Serisi.

Ocak, Ahmet Yaşar (2003): Alevî ve Bektâşi İnançlarının İslâm Öncesi Temellleri, İstanbul, İletişim Yayınları.

Önder, Mehmet, Mevlâna (Hayatı-Eserleri), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, Tarihsiz.

Özalp, M. Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi,* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 2000.

Özcan, Nuri, *XVIII. Asırda Osmanlılarda Dini Mûsikî*, MÜŞBE, Başılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1982.

Özcan, Nuri, "15. ve 16. Yüzyıllarda Türk Dünyasında Musiki," 15 ve 16. *Asırları Türk Asrı Yapan Değerler.*

Özcan, Nuri, "Salâ", *Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (DİA), XXXVI, 2004.

Özcan, Nuri,"Mersiye"(Mûsikî), *DİA*, Ankara, 2004, XXXIX.

Özdemir, N., *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yay., Ankara 2005.

Özel, Ahmet, "Mevlid", *DİA*, Ankara, 2004, XXIX.

Özmen, İsmail (1998): Alevi-Bektaşi Şiirleri Antolojisi, Ankara, Türk Tarih Kurumu.

Öztuna, Yılmaz, Türk Mûsikisi Ansiklopedisi, II/29, M.E.Basımevi, İstanbul, 1974.

Pekolcay, Ayşe Necla, "Mevlid", *İA,* MEB, İstanbul, 1979.

Polatoğlu, ârzu, İsmail Hakkı Bursevî'nin "Serh-i Ebyât-ı Hacı Bayram-ı Veli" adlı eseri (Metin ve İnceleme), İzmir, 2008.

Revnakoğlu, Cemâleddin Server, "Yûnüs'un Bestelenmiş İlâhîleri Nerede ve Nasıl Okunurdu?", *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı,* sy. 319/1, V, İstanbul, 1966.

Sarı Abdullah, *Semeratü'l-Fuad,* İstanbul,1288.

Sarıkaya, Mehmet Saffet (2009): "Alevi İnanç Kültüründe Hz. Muhammed", Geçmişten Günümüze Alevi-Bektaşi Kültürü, der. Ocak, Ahmet Yaşar, Ankara, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 228-240.

Satır, Ömer Can (2013): "Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı ve Eğlence Geleneği'nin Dönüşümü", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sunguroğlu, İshak (1961): Harput Yollarında, Elazığ, Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.

Şener, Yaşar (1970): Beypazarı, Tarihte ve Bugün, Ankara, Töyko Matbaası.

Temel, Mehmet (2011): "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde İzlenen Tütün Politikası ve Artan Tütün Kaçakçılığı", Toplumsal Tarih, 15/88, (Nisan 2001), 4-11.

Tezcan, Nuran (2011): "Evliya Çelebi'nin Ankara'sı", Doğumunun 400. Yılında Evliya Çelebi, Ed. Nuran Tezcan, Semih Tezcan, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 148-156.

Tezcan, Nuran ve Tezcan, Semih, der. (2011): Doğumunun 400. Yılında Evliya Çelebi, Ankara, T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Toygar, Kamil, "Türkiye'de Mevlid Çevresinde Meydana Gelen Folklorik Unsurlar", Ankara,1982, s. 520-521.

Türk M. Sezai, Güven Ahmet ve İşi, Ayşe (2012): "Çubuk Yöresi Alevi Köylerinde Yaşayan Alevilerin İnanç Pratikleri Üzerine Bir Araştırma", Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi, Alevi Bektaşi Kültür Enstitüsü, 6, Yaz 2012, 20-42.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (1988): İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı.

Uçman, Abdullah (2004): "The Theory of the Dawr and the Dawriyas in the Otoman Sûfi Literature", Sufism and Sufis in Ottoman Society, der. Prof. Dr. Ahmet Yaşar Ocak, s. 445-475, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Uçman, Abdullah (2011): "Yunus Emre'nin Devriyyeleri", *Eski-Yeni*, yıl 3, sayı 27, Mayıs 2011, 4-11.

Uludağ, Süleyman (1988): "Devir", İslâm Ansiklopedisi. İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

UNESCO-Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi, UNESCO Türkiye Milli Komitesi, 2012.

Uslu, Recep, "Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İncelenme Esasları Üzerine Tespitler", *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Ankara, 2001.

Uzun, Mustafa, "Edebiyatımızda Ramazan ve Ramazaniyeler", *Nesil Aylık Fikir Dergisi,* sy. XI, yıl: 3, İstanbul, 1979.

Uzun, Mustafa, "Muharremiyye", *DİA,* İstanbul, 2006, XXXI.

Uzun, Mustafa,"İlâhî", DİA, XXII, s. 66

Uzunçarşılı, İ. Hakkı, *Osmanlı Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1975.

Ünver, Süheyl, "Ramazan Medeniyyeti", *Diyanet İşleri Reisliği 1960 Yıllığı*, Ankara, 1960.

Yaman, Mehmet (2011): *"Alevilik-İnanç, Edep, Erkân"*. İstanbul, Demos Yayınları.

Yazıcı, Tahsin, "Sultan Veled", *İslâm Ansiklopedisi,* M.E.B., c. II, İstanbul 1979.

Yıldırım, Ayşe, *Hacı Bayram-ı Veli ve Tasavvufi Görüşleri,* Y. Lisans Tezi, Adana, 2008.

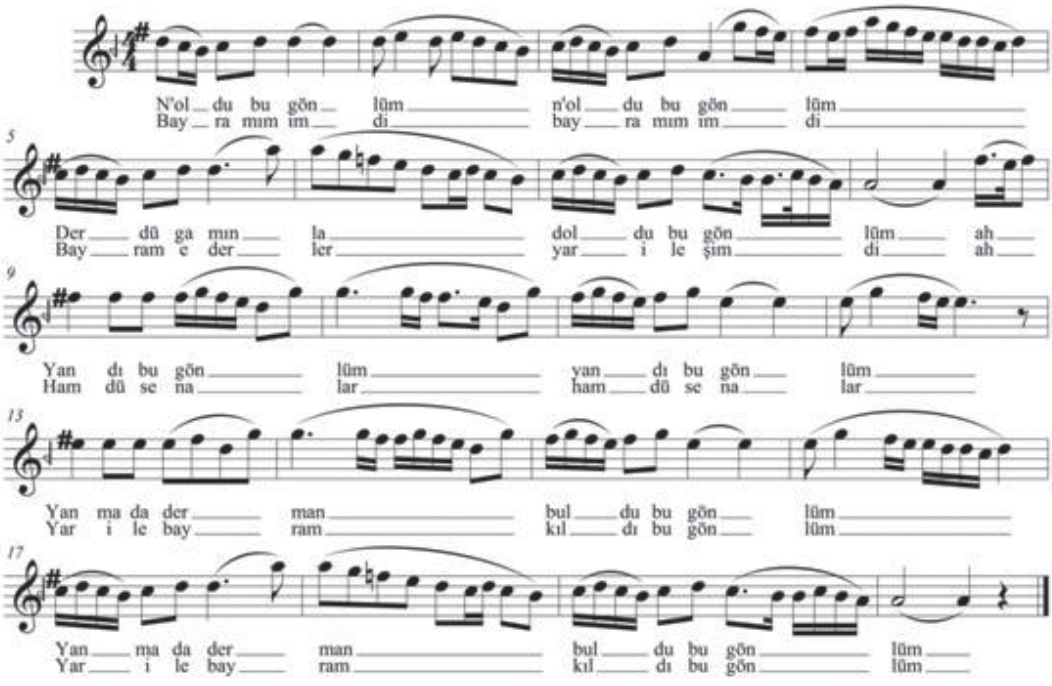
Yılmaz, Hasan Kamil, *Aziz Mahmûd Hüdayi ve Celvetiyye Tarikatı,* İstanbul 1990.

N'OLDU BU GÖNLÜM N'OLDU BU GÖNLÜM

NEVA İLAHİ

Usülü: Düyek

Beste: Hüseyin Baykara
Güfte: Hacı Bayram Veli



N'oldu bu gönlüm n'oldu bu gönlüm
Derd ü gam ile doldu bu gönlüm
Yandı bu gönlüm yandı bu gönlüm
Yanmada derman buldu bu gönlüm

El fakru fahrî el fakru fahrî
Demedi mi o âlemler fahri
Fahrini fakrin fakrini fahrin
Mahv u fenâda buldu bu gönlüm

Gerçi ki yandı gerçeğe yandı
Rengine aşkın cümle boyandı
Kendide buldu kendide buldu
Matlabını hoş buldu bu gönlüm

Sevâd-ı âzâm sevâd-ı âzâm
Belki oluptur arş-ı muazzam
Mesken-i cânân mesken-i cânân
Olsa acep mi şimdi bu gönlüm

Bayramî imdi Bayramî imdi
Bayram edersin yâr ile şimdi
Hamd ü senâlar hamd ü senâlar
Yâr ile bayram kıldı bu gönlüm

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-8. Bölüm-

Uluslararası Sanat Müziği

ANKARA'DA ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİ

(Klasik Batı Müziği)

Prof. Dr. Ali UÇAN

1- Giriş

Ankara tarih öncesi çağlarda ve özellikle tarih çağları boyunca Anadolu'nun önemli merkezlerinden biriydi. Ankara'nın bu özelliği Türklerin buraya gelip yerleşmelerinden ve egemen olmalarından önceki uygarlıklarda olduğu gibi Birinci Beylikler, Selçuklu, İkinci Beylikler ve Osmanlı dönemlerinde de devam etti. Hatta kimi yönlerden daha da önem kazandı. Öyle ki örneğin İkinci Beylikler döneminde Ankara o günün koşullarında kendine özgü bir *cumhuriyet* niteliği taşıyan bir *yönetim* oluşturdu. Osmanlı döneminde *yenileşme-batılılaşma* doğrultulu çok*sesli müzik kültürüne yönelişi* de içeren kimi önemli adımlar başkent İstanbul'dan sonra ilkin burada, Ankara'da atıldı. Bu adımlardan biri *yeni düzen*, *yeni ordu, yeni askerî birlikler* ve onunla birlikte *yeni askerî müzik* oluşumuydu. Bu nedenle "*Ankara'da uluslararası sanat müziği*" konusunu ele alırken Osmanlı dönemindeki bu ilk kurumsal oluşumdan yola çıkmak doğru olur. Ancak bunu yaparken önce konuyu bu oluşumun kaynaklandığı ana temele dayandırmak ve geniş çerçeveye oturtmak gerekir.

İşte bu nedenlerle bu bölümde ilk önce Türkiye'de çok sesli müzik kültürünün oluşumu ve gelişimi genel bir bakışla betimlenmektedir. Sonra uluslararası sanat müziğinin Osmanlı Türkiyesi'nde yer alışı, kurumlaşması ve 20. yüzyıla erişmesi ele alınmaktadır. Bunun ardından Osmanlı dönemi Ankarası'nda ilk çoksesli müzik ve uluslararası sanat müziği oluşumu ortaya çıkarılmaktadır.

Daha sonra bunlardan elde edilen bilgi ve bulguların ışığında Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ilk yılında Ankara'da çok sesli müzikle ilgili somut kurumsal durum açıklığa kavuşturulmaktadır. Bütün bunlardan sonra ise Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi Ankarası'nda çok sesli müzik ve uluslararası sanat müziğinin durumu ana çizgileri ve önemli ayrıntılarıyla işlenmektedir. En sonunda da genel bir değerlendirme yapılmaktadır.

2- Türkiye'de Çok Sesli Müzik Kültürünün Oluşumu ve Gelişimine Genel Bir Bakış

Türkiye'de çok sesli müzik kültürünün ilk oluşumu Osmanlı döneminde Avrupa çok sesli müzik kültürüne ilgi duyulması, yönelinmesi, açılınması ve ardından o kültürün devletçe benimsenmesi ve uygulanmasıyla başlar. Ancak bu başlangıcın ön kökleri daha öncelere gider, eski Anadolu kültür ve uygarlıklarına kadar uzanır. Türklerin Anadolu'ya gelip yerleşirken getirdikleri müzik kültürleri bir süre sonra, Anadolu'da yaşayagelen eski müzik kültürleriyle etkileşime girer. Kısa sürede Türkiyeleşen Anadolu'nun daha önce Avrupa uygarlığının *ilk doğduğu yer ve ilk beşiği* olması müziksel ilişkilere ayrı bir anlam, boyut ve derinlik kazandırır. Buradaki eski kültürlerden bazıları, özellikle Batı Anadolu müzik kültürü Avrupa müzik kültürünün *ilk temeli*ni oluşturur. Bu nedenle Türk müzik kültürünün eski Anadolu müzik kültürleriyle etkileşimi, bir bakıma Avrupa müzik kültürünün ilk beşiği Anadolu'daki eski temelleriyle de etkileşim anlamına da gelir (Uçan 2015: 199).

Hazırlanma Evresi: Fatih Sultan Mehmet ve Kanunî Sultan Süleyman dönemleriyle başlar ve adım adım ilerleyerek Sultan III. Selim döneminin ilk yıllarına (1789-1794) kadar sürer. Böylece yaklaşık olarak 1450'ler-1540'lar-1790'lar arasını içine alan 340 yıllık uzun bir dönemi kaplar. Kanunî döneminde bir dizi resmî konser etkinliğiyle (1522-23, 1543) somut olarak başlayan Batı Avrupa'yla müziksel ilişkiler, daha sonra yeni ve farklı boyutlar kazanmıştır. Sultan III. Murad döneminde Atmeydanı'nda yoksul çocuklar için düzenlenen bir sünnet töreninde bale ve pandomim gösterileri sunulmuştur (1582). Sultan III. Mehmet'e armağan edilen orgdan org müziği dinlenmiştir (1599). Sultan IV. Mehmet döneminde Ali Ufkî Avrupa notasını Türk müziğine uygulayıp *Mecmua-i Saz-ü Söz*'ü yazmıştır (1650). Sultan IV. Mehmet çocuklarının sünnet ve evlenme şenliğinde yer almasını istediği opera yerine org müziği icra edilmiştir (1675). Sultan II. Ahmet'in ısrarıyla Avrupa nota yönteminin ülkeye sokulup uyarlanması denenmiştir (1691-1695). Avrupa'daki Türk elçilerin izledikleri operalar hakkında yazdıkları raporlar Osmanlı Saray çevresine ulaştırılmaya başlamıştır (1730'lar). Avrupa çalgıları benimsenip Sarayda da kullanılmaya başlanmıştır (1740'larda keman). Bir Türk elçisi tarafından 1730-1754 yıllarında ülkeyi yöneten Sultan I. Mahmud'a klavsen sunulmuştur. Aynı yüzyılın sonlarına doğru giderek klarnet ve fagot kimi mehter takımlarına girmeye başlamıştır (1790'lar).

Oluşma Evresi: *Ön Oluşum Evresi* ile başlar. Sultan III. Selim döneminde Yeniçeri birliklerinden ayrı olarak kurulan *Yeni Düzen* (*Nizam-ı Cedit*) birliklerinin eğitim ve yürüyüşlerinde kullanılmak için 1794'te Avrupa örneğine uygun *Boru-Trampet Takımı* oluşturulmuştur. 1797'de Osmanlı sarayında ilk kez Avrupalı sanatçılar tarafından bir *opera* sahnelenmiş, böylece Avrupa çok sesli müziğinin en kapsamlı ve en gelişkin bir türü ve örneği daha Osmanlı sarayında seslendirilmiş-yorumlanmış, dinlenmiş, anlamlı bir etkinlik olarak yaşanmıştır Bütün bunlar *Müzik Tanzimat*ına doğru gidişin somut göstergeleridir. *İlk Oluşum Evresi* Sultan II. Mahmud döneminde Batı-Avrupa uluslararası çok sesli sanat müziğinin devletçe benimsenmesi, kurumsal olarak yapılandırılması, öğrenilmesi ve uygulanmasıyla başlamıştır (1826 Bando, 1831 Musika-i Hümayun). Bu evrede şu düzenleme ve uygulamalar birbirini izlemiştir: (1) Çok sesli müzik topluluğu olarak Bandonun kurulması uygulamalarının Sarayda başlatılması ve yakın çevreye doğru yaygınlaştırmaya girişilmesi. (2) Avrupa notasının düzenli kullanılmaya başlanması (Donizetti'yle). (3) Avrupa müzik eğitim-öğretim yöntemlerinin uygulanması. (4) Avrupa örneklerine uygun çok sesli müzik eserlerinin

bestelenmeye başlaması (1829'da *Mahmudiye Marşı*). (5) Avrupa örneklerine uygun başka müzik topluluklarının oluşmaya başlaması (oda müziği kümeleri, Orkestra).

İkinci Oluşum Evresi 1850'ler-1860'larda geleneksel Türk sanat müziği ve Batı Avrupa sanat müziği ögelerinin alaşımlanması ve melezlenmesiyle başlar, kendi içinde kimi sınırlı yenilik ve özgünlüklerle 1910'ların sonuna dek sürer. Bu evrede şu düzenleme ve uygulamalar birbirini izlemiştir: (1) Avrupa örneklerine uygun müzik kitapları ve metot-kitapların yazılması. (2) Orta ve büyük ölçekli müzik topluluklarında Avrupa'daki gibi yönetkenin ve yönetkenlik uygulamalarına yer alması. (3) Çalgı çalmada ve şarkı söylemede Avrupa örneklerine uygun yöntem ve tekniklerin oluşmaya ve gelişmeye başlaması. (4) Avrupa tarzında (alla franca = alafranga) eserler bestelenmeye başlaması. (5) Geleneksel Türk sanat müziği eserlerini Avrupa tarzında çokseslilemeye-çokseslilendirmeye girişilip ilk örneklerin verilmeye başlanması.

Gelişme Evreleri: Her *oluşum evresi* doğal ve zincirleme olarak, her biri kendine özgü *gelişim-kalıcılaşım-kökleşim* ve *yaygınlaşım evreleri*ne yol açmıştır. Bu zincirleme evreler bir yandan varlık ve işlerliklerini sürdürürken bir yandan da bir sonraki *yeni oluşum* evresinin ön koşullarını hazırlamaktadır.

3- Osmanlı Türkiyesi'nde Uluslararası Sanat Müziğinin Yer Alışı, Kurumlaşması, 20. Yüzyıla Erişmesi

Türkiye'de uluslararası sanat müziğinin yer almasıyla çok sesli müzik kültürünün oluşması ve gelişmesinde Türkiye ile Avrupa arasındaki kültürel, siyasal, askerî ve müziksel ilişki ve etkileşimler belirleyici olmuştur. Türkler ile Avrupalılar tarihsel ilişkilerinin başlangıcından 18. yüzyıla kadar olan dönemlerde zaman zaman birtakım benzer, hatta ortak ögelere sahip olsalar da giderek daha çok farklılaşan iki müziksel geleneğin oluşturucuları ve geliştiricileri, koruyucuları ve taşıyıcıları idiler. On sekizinci yüzyıldan itibaren ise Avrupalılar Doğu'ya, Türkler Batı'ya yeniden fakat öncekilerden farklı bir müziksel ilgi duymaya ve yönelmeye başladılar. Bunun bir sonucu olarak 18. yüzyılda Avrupa'da *alla turca*, 19. yüzyılda Türkiye'de *ala franga* denilen iki moda ve üslup oluştu, gelişti. 19. yüzyıldan itibaren Türklerin Batı'yla ve 20. yüzyıldan itibaren Avrupalıların Doğu'yla daha sıkı ilişkiler içine girip belli ortak çatılar altında yer almalarıyla birlikte yeni bir ortak geleneğin ve giderek olası bir ortak geleceğin ilk adımları atılıp, ilk temelleri oluşmaya başladı. 21. yüzyıla doğru ise müziksel ilişkileşim ve etkileşimde yeni bir eşiğe gelindi. 21. yüzyılın ilk çeyreğinde şimdilerde bu eşiğin üzerinde bulunmaktayız (Uçan 2015: 193-194).

3.1- Osmanlının Avrupa Uluslararası Sanat Müziğiyle İlişkileri

Türkiye'de Batı-Avrupa'nın çok sesli müzik kültürüyle ilk somut ilişkilerin başlangıcı 1450'lere kadar iner. Avrupa'da *ilk opera* ya da *ön opera* İstanbul'da 1458 yılında bestelenmiş ve Ayasofya'da sahnelenmiştir (MG 1993; Uçan 2005b: 256; 2008; 2012a: 1254). İstanbul'da ilk Avrupalı *bale* temsili 1523 veya 1524'de gerçekleştirilmiştir (And 1963: 8). Avrupalı *orkestra* ile ilk ciddi kapsamlı ilişki ve resmî buluşma, tanışma ve etkileşme ise 1543'te Osmanlı sarayında gerçekleşmiştir. O tarihlerden bu yana geçen süre içinde farklı dönemlerde Türkiye'nin en doruğunda ülkeyi yönetmiş olanların sergilediği yaklaşımlar aydın-eğitimli Türk insanının çok sesli müzik kültürüyle ilişkilerini kökten ve derinden etkilemiştir. Bu açıdan bakıldığında Osmanlı döneminde öne çıkan en doruk yöneticiler olarak şunlar akla gelir: Fatih Sultan Mehmet (15. yy.), Kanuni Sultan Süleyman (16. yy.), Sultan Üçüncü Mehmet (16.yy. sonu-17. yy. başı), Sultan IV. Mehmet (17. yy.), Sultan III. Selim (18. yy. sonu-19. yy. başı). Sultan II. Mahmud (19. yy.), Sultan Abdülmecit (19. yy.), Sultan II. Abdülhamid (19.-20. yy.) ve Sultan V. Mehmet Reşat (20. yy) (Uçan 2005b: 256; 2015: 195-196).

3.2- Osmanlı'da Uluslararası Sanat Müziğinin Devletçe Benimsenmesi

Osmanlı döneminde Devletçe batılı anlamda çok sesli müziğe kurumsal *ön yöneliş* ve *ön adım atış* 1790'larda III. Selim yönetiminde, *ilk kesin yöneliş, kesin adım atış* ve *kesin geçiş* ise 1820'lerde II. Mahmud yönetiminde başladı. Yüzyıllardır koruyup geliştirdiği ve doruğa ulaştırdığı geleneksel teksesli Türk sanat müziğine sımsıkı bağlı olan Osmanlı Devleti 28. padişahı Sultan III. Selim döneminde de bu özelliğini sürdürmekteyken 1794'te Batı Avrupa'nın çok sesli askerî sanat müziğine kurumsal yönelmiş ve ilk kurumsallaşma adımını atmıştı. Ancak bu adım onun 1807'de tahttan indirilmesiyle yarım kalmıştı. Bu yarım adımı 30. padişah Sultan II. Mahmud 1826'da tamamladı. Böylece Türkiye'ye *batılı anlamda çok seslilik* kalıcı olarak Osmanlı'nın *ilk yenileşme-batılılaşma dönemi*nde girmiş ve çok geçmeden kültürel yenileşme-batılılaşma çabalarının ana boyutlarından biri durumuna gelmiş oldu. Türkiye'nin *müzik kültüründe çok seslilik* ilkin 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde Osmanlı sarayına bağlı askerî müzik kurumunda Avrupa uluslararası sanat müziğinin devletçe benimsenmesi ve görevli ilk Türk ve Avrupalı müzikçilerin öncü çabaları, ilk çalışmaları ve örnek katkılarıyla başlamış oldu.

3.3- Mehterden Bandoya-Mehter Müziğinden Bando Müziğine Geçiş

Osmanlının ilk yenileşme hareketleri döneminde (1773-1839) Batı-Avrupa örneğine uygun düzenli-yöntemli askerî eğitim öğretim esaslı *Nizam-ı Cedit* (1794), *Sekban-ı Cedit* (1808) ve *Eşkinci Ocağı* (1825) adlı yeni ordu birlikleri kuruldu. Bu birliklere Batı-Avrupa örneğine uygun *boru-trampet* takımları oluşturulup katıldı. Bu ön oluşum tarihî *mehter geleneğ*inden *yarı sapma*dır ve otuziki yıl sonraki *tam sapma ve kopma*nın ilk habercisidir. Bunlar olurken 18. yüzyılın en sonunda *obua*, *klarnet* ve *fagot* Türk askerî musikalarına girdi. Bu girişle birlikte kendiliğinden *melez mehterhaneler* oluştu. 19. yüzyılın ilk yarısında *melez mehterhaneler*den *melez bando*ya ve sonrasında *Avrupaî bando*ya gelindi (Kösemihal 1939: 76-79). Yeni askeri birliklerde Batı Avrupa örneğine uygun biçimde oluşturulan *Boru/Trampet Takımları*ndan *Asakir-i Mansure-i Muhammediye* (1826) ordusunun yine Batı Avrupa örneğine uygun *Bando Takımı*na gelindi. *Hayırlı Olay (Vaka-i Hayriye)* denilen *Yeniçeriliğin kaldırılışı*na bağlı olarak onun müzik takımı *mehterhane* işlevsizleşip kaldırılınca yerine *bando* oluşturuldu. Böylece *mehter*in yerini *bando*, *mehter müziğ*inin yerini *bando müziği* almış oldu.

3.4- Batılı Anlamda İlk Türk Bandosunun Oluşumu ve İlk Uluslararası Sanat Müziği Konserleri (1829)

Bu geçiş bağlamında 1794'te kurulan *Nizam-ı Cedit* (*Yeni Düzen*) ordu birlikleri için "yeni mehter takımı" veya gezici "yeni mehterhane" (Gazimihal 1955: 23, 38) denilen kimi denemelerden sonra Batı-Avrupa örneğine göre bir *Boru-Trampet Takımı* oluşturuldu. 1795'de Fransa bir Boru/Trampet Takımı gönderdi. Aradan otuz bir yıl geçtikten sonra 15 Haziran 1826'da Yeniçeriliğin kaldırılıp yerine Batı örneğine göre kurulan yeni askerî birliklerin üç gün sonra Batı yöntemleriyle başlayan eğitimi için Batı-Avrupa örneğine uygun ilk *Bando Takımı* oluşturuldu ve birliklere katıldı. Bu oluşturuşla birlikte Avrupa *uluslararası sanat müziği* 1826 Haziran'ında devletçe benimsenip *kurumlaştırıldı.* Bu takımı önce Vaybelim Ahmet Ağa, sonra Fransız uyruklu M. Manguel çalıştırdı. Ancak çok geçmeden bu görevde onun da yetersiz olduğu (veya pek yeterli olmadığı) anlaşılınca usta bir Avrupalıya gereksinim duyuldu. Yapılan araştırmalar ve görüşmeler sonunda İtalyan uyruklu deneyimli müzikçi Giuseppe Donizetti (1788-1856) ile anlaşma sağlandı. Kendisi 7 Kasım 1827'de *Osmanlı Saltanat Musikalarının Baş Ustakârlığı*'na atandı ve ertesi yıl 17 Eylül 1828'de İstanbul'a gelip görevine başladı. İlk eğitim çalışmalarından itibaren Avrupa nota yazısını Türk öğrencilerine öğretip kullandırdı. Onun etkili eğitim ve yönetimindeki *Bando* 1828 güzünden itibaren hızla gelişti. 28 Şubat 1829'da Padişaha iki saat süren bir konser verdi (Sevengil, 1962: 6; Kutlay Baydar 2010: 286). 1829 yılının ilk aylarında bestelediği *Mahmudiye* marşını çok geçmeden padişaha dinletti. 19 Nisan 1929 Pazar günü padişahın huzurunda yapılan bayram töreninde etkin olarak yer aldı. Aynı

yıl padişaha verdiği *akşam konserleri*nden birinde çaldığı parçalar arasında Rossini'nin de eseri vardı (Gazimihal 1955: 41-42). Bu başarılı işlevsel etkinlikler ülkemizde *ilk Türk bandosu*nun verdiği ilk *uluslararası sanat müziği konserleri*dir.

3.5- Musika-i Hümayun'un Oluşumu ve Gelişimi (1831)

Saray Bandosu 1826 yılındaki ilk çekirdek kuruluşundan beş yıl sonra 1831'de *Musika-i Hümayun*'a dönüştürüldü. Bu dönüştürümle birlikte kurum bir okul niteliği de kazanarak daha derli toplu bir biçimde yapılanmaya, daha düzenli işlemeye ve daha hızlı gelişmeye başladı. *Musika-i Hümayun* (MH) hem *doğu* ve *batı* sanat müziklerini, hem de *geleneksel* ve yeni oluşmaya başlayan *modern* Türk sanat müziklerini bünyesinde barındıran bir *bütünsel kurum* idi. Bu kurum *bütünsel gelişme* yolunda ilerlerken önceleri *Bando*, *Orkestra*, *Fasıl Takımı* ve *Müezzinan* denen dört temel koldan oluşuyordu. Sonraları *Opera-Operet*, *Tiyatro ve Ortaoyunu*, *Cambaz* ve *Karagöz-Hokkabaz-Kukla* bölümleri de oluştu. Bunlara bir ara *Mandolin* takımı da eklendi. Fasıl Takımı *Eski Fasıl* ve *Yeni Fasıl* olarak ikiye ayrıldı (Gazimihal 1955: 98-99). Bu ilk ciddi atılım ve dönüşümle *Türk sanat müziği* aynı kurum içinde biri *geleneksel,* diğeri *modern* olmak üzere *ikili bir ayrışma ve gelişme* sürecine girdi. Kurum eğitim öğretim ve uygulama yönünden bir bütün olarak kendine özgü bir "*Müzik ve Sahne Sanatları Okulu*" niteliğine büründü.

3.6- Uluslararası Sanat Müziğinde İlk Türk Orkestrası (1846)

Saray Bandosu'nun 1831'de *Musika-i Hümayun*'a dönüştürülmesinden sonra kurumda giderek hızlanan gelişme yeni oluşumlara yol açtı. Bu bağlamda 1846 yılı dolayında sarayda bir *Yaylı Çalgılar Topluluğu* oluştu. Kısa sürede kendine özgü bir *Yaylı Çalgılar Orkestrası* niteliği kazanan oluşum çok geçmeden üflemeli çalgılar eklenerek Batı Avrupa tarzında ilk büyük *Orkestra* oluşturuldu. Böylece kurum içinde biri *Bando*, öbürü *Orkestra* olmak üzere Batılı anlamda iki önemli topluluk yan yana yer alır duruma gelindi. III. Selim döneminde *askerî boru-trampet müziği*yle belirginleşen ilk ön oluşumun epey ardından Osmanlı sarayında II. Mahmud döneminde 1826'da *askerî bando müziği*yle başlayan süreci Abdülmecit döneminde 1846'da *yaylı çalgılar topluluğu müziği* aşamasından geçerek *askerî orkestra müziği*ne yöneliş, adım atış ve geçiş izledi. Bando ile Orkestra birbiriyle yardımlaşarak yol aldı.

3.7- Osmanlı'da Opera ve Operet: Oluşum ve Uygulamalar

Musika-i Hümayun'da (MH) ikincil konumdaki *Opera ve Operet* bölümü eğitim öğretimden çok, temsil işlevliydi. Saray Orkestrası temsillerde *piyano başılı Orkestra* olarak yer alıyordu. Temsiller için gerekli Koro MH'li gençlerden oluşturulup temsiller ilgili birimlerde hazırlanıyordu. Opera/Operet ise çoğu İtalyan olmak üzere yabancı veya azınlıklardan sanatçılar tarafından oynanıyordu. Koro, eklenti-donatımlık, hazırlık ve düzmece oyun (mizansen) işlerini Türkler görüyordu. Saraylıların opera/operet izleme gereksinimini karşılamak için saray dışında Beyoğlu Naum Tiyatrosu'nda halka verilen temsiller 1841-1871 yıllarında sarayın himayesinde gerçekleştirildi. Bu dönemde kimi eserlerin sarayda da yinelenmesi istenince Abdülmecit döneminde sarayda tiyatro ve opera/operet sahnesi yapılıp kimi eserler bu sahnede yinelendi. II. Abdülhamid döneminde Yıldız Sarayı opera/operet sahnesinde etkinlikler gerçekleştirildi. Oynanan opera ve operetler arasında *Traviata*, *Trovatore*, *Palyaço*, *Rigoletto*, *Maskeli Balo* en başta gelenler idi (Gazimihal 1955: 105-108). Osmanlı Sarayı-Beyoğlu ekseninde canlı bir *opera-operet yaşamı ve kültürü* oluştu. Avrupa'da bestelenen kimi ünlü opera ve operetler Batı kentlerinden önce İstanbul'da oynanır oldu.

3.8- Osmanlı Sarayında Batılı Anlamda İlk Çok Sesli Koro (1890)

Osmanlı sarayında uluslararası sanat müziği alanında iz bırakan çeşitli etkinlikler arasında II. Abdülhamid döneminde bir Avusturya vokal (ses) topluluğunun saraya gelmesi ve burada bir *koro*

konseri vermesi önemli bir yer tutar. Çünkü saray bu etkinlikle ilk kez bir çok sesli koro görmüş ve çok sesli koro müziği dinlemiştir. Bu konserleri izleyip dinleyen Zati (Arca) Bey (1863-1951) bu topluluğu örnek alarak 1890 yılında musikalılardan 60-65 kişilik bir *Koro* kurmuştur. Bu topluluk ülkemizde kurulan ilk *Çok Sesli Koro*'dur. Böylece MH'nin içinde var olan çok sesli *Bando* ve *Orkestra* gibi büyük müzik topluluklarına son olarak batılı anlamda bir de çok sesli *Koro* eklenmiştir. Zati Bey'in etkin eğitkenliği ve becerikli yönetkenliğinde çalışan koro ilgililerce beğeniyle karşılanan dinletiler vermiş, özellikle saray çevrelerinde çok beğenilmiştir.

3.9- Yeni Okullarda Uluslararası Sanat Müziği Öğretimi (1869/1870)

Osmanlının devletçe yenileşme-batılılaşma sürecinde geleneksel-klasik okul yapısından ayrı olarak Ön Tanzimat ve Tanzimat dönemlerinde yeni bir sivil okul yapısı oluşturulmaya başlandı. 1839'da açılmaya başlanan Rüştiyelere öğretmen yetiştirmek üzere 1848'de Darülmuallimîn-i Rüşdî kuruldu. 1869 tarihli *Maarif-i Umumiye Nizamnamesi*'yle okul programlarında batılı anlamda *Musiki* dersi yer almaya başladı. 1870'lerden itibaren önce *Kız Rüştiyeleri* ve *Kız Öğretmen Okulları*nda, sonra *Erkek Rüştiyeleri* ve *Erkek Öğretmen Okulları*nda, 1910'lu yıllarda *İlkokullar*da modern müzik eğitimine yer verilmeye başlandı (Uçan 2005b: 42). Ortaya çıkan *yeni eğitim müziği* gereksinimini karşılamak için önce Zati Arca'nın *okul şarkıları ve marşları* kullanıma girdi, sonra bunlara O. Zeki ve Musa Süreyya'nın çocuk ve okul şarkıları eklendi. 1914'te İstanbul Belediyesi'ne bağlı olarak biri Tiyatro ve öbürü Müzik olmak üzere iki kısımlı tasarlanan *Darülbedayi* (*Güzel Sanatlar Evi*) kuruldu. Müzik kısmı Doğu/Türk Müziği ve Batı/Avrupa Müziği olarak iki bölüme ayrıldı (Say 2005/1: 412-413), fakat ikinci bölüm uygulamada yer almadı. 1917'de *halka açık ilk resmî müzik okulu Darülelhan* (*Ezgiler Evi*) açıldı. İlk yönetmeliğinde Doğu/Türk müziğinin yanı sıra Batı/Avrupa müziğine de yer verildiyse de uygulamada yer bulmadı.

3.10- Musika-i Hümayun'da İlk Türk Konser Kemancısının Yetiştirilmesi

Musika-i Hümayun'da uluslararası sanat müziğinde etkinlik göstermek üzere birçok Türk genç yetiştirilmiştir. Bu gençlerin çoğu ağırlıklı olarak özellikle çalgı alanında eğitim görmüşlerdir. Bunların arasında flütçü Mustafa Saffet, klarnetçi Mehmet Ali ve Zati ilk öne çıkanlardır. Daha sonra en çok öne çıkanların başında kuşkusuz kemancı Osman Zeki (Üngör) gelir. Osman Zeki küçük yaşlarda müziğe olan yüksek yeteneğini belli eder ve 11 yaşındayken Musika-i Hümayun'a alınır. Bu kurumda büyük bir yetenekle çalışmaya başlayıp çalgısında hızla ilerler. Üstün yeteneği, çalışkanlığı ve başarılarıyla Sultan II. Abdülhamid'in dikkatini çeker. Bunun üzerine özellikle kuramcı d'Aranda Paşa ve kemancı Vondra Bey'den dersler alması buyurulur ve daha güçlü, köklü ve özenli bir eğitimden geçirilir. Padişaha sık sık *keman konserleri* verir ve her kezinde ödüllendirilir (Gazimihal1955: 131). Orkestra eşliğinde Mendelssohn'un mi minör *Keman Konçertosu*'nu seslendirir-yorumlar. Sonunda eriştiği yüksek ustalık ve gösterdiği büyük başarılarla ülkemizin *batılı anlamda ilk Türk konser kemancısı* olur. İstanbul'daki tüm öğreniminden epey sonra edindiği kısa süreli Paris deneyimi dışında her yönüyle büsbütün *yurt içi eğitim*le yetişen *ilk Türk çağdaş keman sanatçısı*dır. İlkin bu özelliğiyle ülkemizde *yeni bir çığır* açar, onu zaman içinde açtığı *başka yeni çığırlar* izler (Uçan 2016: 5).

3.11- Uluslararası Sanat Müziği Öğrenimi İçin Avrupa'ya Öğrenci Gönderilmesi

Osmanlı döneminin son altmış yılı (1860'lar-1910'lar) içerisinde Avrupa'ya birçok genç devlet adına müzik öğrenimine gönderildi. Bunda birincil amaç Batı Avrupa uluslararası sanat müziğinin asıl yerinde, kurumlarında ve ortamında öğrenilmesi idi. Bunun için ilkin 1860-64'de Dikran Çuhacıyan Milano'ya/İtalya'ya gitti. II. Abdülhamid döneminde önce Saffet Bey ve Vondra Bey Fransa'ya, Edgar Manas İtalya'ya gönderildi. Bir süre sonra Osman Zeki Bey Fransa'da kısa süreli bir eğitim gördü. Bu gönderimler İkinci Meşrutiyet döneminde daha da artarak *yeni ve daha ileri bir boyut* kazandı. Musa Süreyya Bey Almanya'ya, Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf kardeşler Avusturya'ya, Cevdet

(Çağla) Bey ile Ali Sezin Almanya'ya gönderildiler. Öbür yandan Cemal Reşit (Rey) ailesinin olanaklarıyla Avrupa'da genel eğitimini sürdürüp müzik öğrenimi gördü. Osmanlı döneminde Saffet (Atabinen) Bey müzik eğitimi/öğrenimi için yurt dışına Avrupa'ya gönderilen *ilk Türk öğrenci*dir. Bunlar bestecilik, orkestra-bando şefliği, keman, viyolonsel ve piyano dallarında belirli bir donanım, birikim ve deneyim edinerek dönüp İstanbul'da çeşitli kurumlarda görev aldılar.

3.12- Saray Orkestrasının Gelişmesi ve Avrupa Konser Gezisi

1908'den sonra *Musika-i Hümayun*'daki yabancı müzikçilerin görevlerine son verildi, yerlerini büsbütün Türk müzikçiler aldı. İlk resmî Türk orkestra şefi Saffet Bey'in yönetiminde gelişen *Saray Orkestrası* onun yerine geçen Osman Zeki Bey'in yönetiminde daha da gelişip 1917 yılı sonu ile 1918 yılı başında başarılı bir Avrupa konser gezisi gerçekleştirdi. Bu etkinlik daha önce iki Alman ve bir Macar orkestrasının İstanbul'a gelip Hilâl-i Ahmer (Kızılay) yararına verdikleri konserlere karşılık olarak düzenlendi. Osman Zeki Bey yönetiminde gerçekleşen Avrupa turnesi kapsamında 13 Ocak 1918 günü akşamı 19.30'da Almanya'nın Münih kentinde verdiği konserde aşağıdaki uluslararası sanat müziği eserlerini seslendirdi-yorumladı (Gazimihal 1955: 136).

I. Teil [I. Bölüm]	
1. *Vorspiel zur Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"* 2. *Symphonie "Eroica" in Es-Dur (O. 55)* a) Allegro con Brio. b) Marcianfunebre, Adagio assai. c) Scherzo, Allegro vivace. d) Finale, Allegro motto.	Richard Wagner L. v. Beethoven
II. Teil [II. Bölüm]	
1. *Tannhäuser Marsch* 2. *Uvertüre zu "Oberon"* 3. *Orientalische Rhapsodie*	Richard Wagner C. M. v. Weber W. Mabealia

Bu konser programında ayrıca orkestra için armonilenmiş bir *Rast Türk Peşrevi* de vardı. Görülüyor ki 1910'lu yılların sonlarına doğru Osmanlı Saray Orkestrası Batı uluslararası sanat müziğinde *senfoni*, *uvertür*, *rapsodi* vb. türde orta ve büyük ölçekli eserleri başarıyla seslendirip yorumlayabilir, Avrupa'nın belli başlı kentlerinde Avrupalı dinleyicilere dinletebilir düzeye gelmiş bulunuyordu. Orkestra başarılı Avrupa konser turnesinden yurda döndükten sonra İstanbul'da 1918 yılının ilk aylarından itibaren saray dışına çıkarak programlarında uluslararası sanat müziği eserlerinin yer aldığı *düzenli-sürdürümlü haftalık halk konserleri* vermeye başlamıştır.

3.13- Osmanlı Padişahlarının Uluslararası Sanat Müziği Eğitimleri ve Çalışmaları

Batı Avrupa uluslararası sanat müziğinin 1826'da Osmanlı Devletince kesin olarak benimsenmesi süreciyle birlikte özellikle 1820'ler-1920'leri içine alan son yüzyıllık dönemin Osmanlı padişahları ve aileleri batılı anlamda çok sesli müziğe giderek daha yoğun ilgi duymuşlardır. Özellikle geleceğin padişahları ve aileleri saraya getirtilen ya da sarayda görevlendirilen Avrupalı müzikçi öğretmenlerden piyano ve keman eğitimi almışlar, çok sesli müzik *yapma*nın ve *dinleme*nin yanı sıra ilk çok sesli *besteleme* denemelerine girişmişlerdir. Sultan II. Mahmud'un oğullarından Sultan Abdülmecit batılı anlamda ilk müzik öğrenen ve piyano çalan, Sultan Abdülaziz ise ilk çok sesli beste yapan padişahlardır. Abdülmecit'in oğullarından özellikle V. Murat çok sayıda solo piyano parçaları besteleyen ve en zengin beste dağarcığına sahip olan, Sultan II. Abdülhamid ise piyano ve keman çaldığı bilinen padişahlardır (İlyasoğlu 2007: 8-9). Son padişah VI. Mehmed Vahdeddin ve son Halife Abdülmecit Efendi'nin de keman ve piyano çaldığı ve besteler yaptığı bilinmektedir. Bütün bu padişahların ve son halifenin yenilikçi III. Selim'in izinden giden yenilikçi II. Mahmud'un soyundan gelmeleri çok anlamlıdır.

3.14- Osmanlı'daki Çok Sesli Müzik Yapılanmasını Değerlendirme

Türk tarihindeki büyük arayış, göç ve yürüyüşler Türk insanını çok sesli müziğin doğup boy verdiği topraklara doğru getirdi, onu doğuran uygarlığın ilk beşiğine yerleştirdi, bir süre sonra burada çok sesli müzik kültürüyle buluşturdu. Türk doruk yöneticileri 660 yıl öncesinden 20. yüzyıla doğru sıklaşarak çok sesli müzik dinledi. Bu bağlamda Türk askeri ve sivili 191 yıldır kesintisiz çok sesli müzikle kültürleniyor, kültürlüyor, kültürleşiyor.

Türkiye'de batılı anlamda çok sesli müzik kültürünün oluşumu ve gelişimi *Avrupa ile olan müziksel ilişkiler*le başlamış ve belirginleşmiştir. Türkiye-Avrupa müzik ilişkileri her iki tarafta belli kalıcı oluşumlara yol açmış, ilkin Avrupa'da *alla turca*nın, sonra Türkiye'de *ala franga*nın oluşması sonucunu doğurmuştur. Avrupalılar Türk askerî müziğinden esinlenerek *alla turca*'yı, Türkler Avrupa askerî müziğinden esinlenerek *ala franga*'yı oluşturup geliştirmişlerdir. Avrupa'da *alla turca*nın oluşmasına Türk tek sesli *Mehter müziği*, Türkiye'de *ala franga*nın oluşmasına Avrupa çok sesli *Bando müziği* yol açmıştır. Bu iki oluşumda Mehter müziği ile Bando müziğinin ortak özelliği *askerî müzik ağırlıklı* olmalarıdır. İki tarafın da ilk önce birbirinin askerî müziğinden etkilenmiş olmaları, üzerinde önemle durmaya ve derin araştırmalar yapmaya değer bir konudur. Türk çok sesli müzik kültürünün *kalıcı kurumsal oluşumu* ilkin *askerî müzik* alanında başlamış, oradan *sivil müzik* alanına geçmiştir. Böylece önce *çok sesli askerî müzik kültürü*, sonra *çok sesli sivil müzik kültürü* oluşmuş ve gelişmiştir.

Türkiye'de müzikte çok sesliliğin sağlanması, korunması ve geliştirilmesi 1826'dan bu yana Devletin resmî müzik politikası olmuştur. Bu politika ilk kalıcı kurumsal başlangıcından bu yana 191 yıldır kesintisiz biçimde sürdürülmektedir. Bütün bunların Osmanlı dönemindeki gerçekleşmelerine Sultan III. Selim'in *Yeni Düzen* ilkeli-ülkülü ön girişiminden sonra *Yenileşme-Batılılaşma* ilkeli-ülkülü Sultan II. Mahmud, Cumhuriyet Dönemi'ndeki gerçekleşmelerine *Ulusallaşma-Çağdaş Uygarlaşma* ilkeli-ülkülü Gazi Mustafa Kemal Atatürk önder ve yönder olmuştur. Osmanlı döneminin son yüz otuz yılında Padişahların çok sesli müziğe gösterdikleri ilgi ve sağladıkları devlet desteği Cumhuriyet Dönemi'nde Cumhurbaşkanı Atatürk'le devam etmiştir.

4- Osmanlı Dönemi Ankara'sında Çok Sesli Müzik / Uluslararası Sanat Müziği Oluşumu

Osmanlı dönemindeki Ankara'da *çok sesli müzik* durumunu 18. yüzyıldaki ilk oluşum ile Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerindeki müziksel yansımalar olarak iki alt başlık altında ortaya koymak olanaklıdır.

4.1- Ankara'nın 18. Yüzyılda Yeni Düzen (Nizam-ı Cedit) Oluşumuna Ev Sahipliği

Osmanlı döneminde Ankara'ya ilişkin *yenileşme* doğrultulu ilk önemli gelişmelerden biri 18. yüzyılın sonlarında Sultan III. Selim'in *Yeni Düzen (Nizam-ı Cedit)* oluşumuna ilişkin örgütlenmelerden birine Ankara'nın ev sahipliği yapmasıdır. Ankara, yenilikçi Sultan III. Selim'in 1793-1794'te gerçekleştirmeye koyulduğu *Yeni Düzen (Nizam-ı Cedit) örgütlenmesi*nin İstanbul'dan sonra Anadolu'da gerçekleştirildiği üç yerden biridir, hatta bu üç yerin başında gelir. 1796 yılından hemen sonra Anadolu'da gerçekleştirilen üç *Yeni Düzen* ordusundan ve örgütünden biri, hatta ilki Ankara'da kurulmuştur. Avrupa örneğine uygun bu yeni ordunun önünde yine Avrupa örneğine uygun bir *boru-trampet takımı* da bulundurulmuş olmalıdır. Görülüyor ki *Ankara* 14. yüzyılın ortalarındaki anlamlı *ilk cumhuriyet deneyimi*nden yaklaşık 450 yıl sonra 18. yüzyılın sonlarında bu kez yine anlamlı bir *Yeni Düzen* ordu örgütlenmesine ve *Boru-Trampet Takımı* oluşumuna sahne olmuştur. İstanbul ve Anadolu'da (Ankara, Kayseri ve Konya'da) kurulmuş olan *Yeni Düzen* ordusu 1799'da Akkâ'yı kuşatan Fransızlara karşı savaşta büyük bir başarı kazanmıştır (Yücel ve Sevim 1990: 160, 163). Bu başarıda kuşkusuz *Yeni Ordu*ya ve onun *Boru-Trampet* takımına ev sahipliği yapan Ankara'nın da payı vardır.

4.2- Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemlerinde Ankara'ya Yeni Müziksel Yansımalar

Osmanlının *yenileşme-batılılaşma* ağırlıklı Ön Tanzimat ve Tanzimat dönemlerinde Ankara önce önemli bir *eyalet* (1836-1867 *Ankara Eyaleti*), sonra önemli bir *vilayet* (1867'ten itibaren *Ankara Vilayeti*) merkezi durumundaydı. Ankara, Çorum, Kayseri, Kırşehir ve Yozgat sancakları bu vilayete ve merkezine bağlıydı. O dönemdeki ordu kuruluşuna ve örgütlenişine göre her sancakta bir alay ve "Her alayda bir bando vardı. Böylece her sancak merkezine birer, ordu merkezi olan her vilayet merkezine ikişer bando düşüyordu." (Gazimihal 1955: 187). Buna göre Ankara önce eyalet, sonra vilayet ve sancak merkezi olduğundan burada da en az bir *Bando* vardı. Genel kural gereği ikisi subay olmak üzere kırk kişilik belirli bir kadrosu olan *taşra alay bandosu* niteliğinde olduğu düşünülen bu bando eğitim ve yürüyüş *marşlar*ının yanı sıra batı uluslararası sanat müziğinden örnekler bağlamında *mazurka*, *vals* vb. küçük ölçekli *klasik müzik parçaları* çalardı. Öbür yandan Ankara 19. yüzyılın özellikle ilk yarısında yaşadığı çeşitli zorluklar, sıkıntılar ve yıkımların ardından aynı yüzyılın ikinci yarısındaki çeşitli girişimlerle yeniden canlanmaya, derlenmeye-toparlanmaya ve örgütlenmeye başlamıştı. Bu yeni girişimlere ilişkin örnekler olarak 1869'da ilk matbaanın kurulması, 1886'da Ankara İdadisi'nin açılması, 1889 yılında demiryolu yapım çalışmalarının başlaması en önemliler arasındaydı. Yerel tüccarların da yardım ve destekleriyle yabancı yatırımcılarca yürütülen çalışmalar sonunda Aralık 1892'de demiryolu Ankara'ya geldi. Bu yeni yol Ankara'dan batıya açılan yepyeni bir pencere demekti. Bu yeni yol ve pencere Ankara ile İstanbul arasında daha güçlü bir ekonomisel bağın yanı sıra yine daha güçlü bir toplumsal ve kültürel bağın da oluşmasına olanak sağlıyordu. Bu yeni yol, pencere ve güçlenen bağlarla Ankara'da yeni kurumlar, yapılar, kuruluşlar ve bunlar arasında ilişkiler oluşmaya başladı. Yeni hizmet kuruluşları ile birlikte yeni yerli ve yabancı okullar, yabancı temsilcilikler açıldı. Bu kuruluş, açılış ve açılımlarla birlikte kültürel bağlar daha bir çeşitlendi. Bu çeşitlenme içinde kuşkusuz *sanatsal ve müziksel* bağlar da vardı. Çok geçmeden öbürleri gibi bu bağlar da kendini belli etmeye başladı.

20. yüzyılın başlarında Ankara işte böyle bir yerdi. Ankara'da oluşan yeni müziksel bağlar çerçevesinde Batı uluslararası sanat müziğinin yeri, zamanı ve dağarı belli somut bir etkinlik olarak ilk kez ne zaman, hangi koşullarda ve nasıl yer almaya başladığı pek bilinmemektedir. Ancak öteden beri burada yaşamakta olan Ermeni, Rum ve Musevi kökenli yurttaşlar arasında Avrupa müzik kültürüyle ilişkileri olan kişiler, aileler ve kümeler aracılığıyla zaman zaman *Batı müziği*nden kimi örnekler çalınmış, söylenmiş ve dinlenmiş olmalıdır. Özellikle 1892'de Ankara'ya demiryolu gelip İstanbul ile Ankara arasında trenle düzenli ulaşım olanağı sağlandıktan sonra *bu tür müzik yapan kimi kişi ve topluluklar* buraya daha kolay gelip müziksel etkinliklerde bulunmuş olmalıdırlar. Bu etkinlikler Ermeni, Rum ve Musevi kökenli yurttaşların yanı sıra onlarla yakın ilişkiler içinde bulunan kimi *yeni eğitimli* Türk yurttaşlar, aileler ve kümelerce de izlenmiş olmalıdır.

4.3- Yirminci Yüzyılın Başlarında Ankara Okullarında Batı Müziği

Bu oluşumların yanı sıra 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Ankara'da Batı uluslararası sanat müziğinin çok sınırlı da olsa açıkça yer almaya başladığına ilişkin kimi kurumsal olgular da söz konusuydu. Her şeyden önce Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da müziksel yenileşme ve Batılılaşma konusunda devletçe yapılan düzenlemelerin ve gösterilen çabaların eyalet ve vilayet merkezlerine de kimi yansımalarının olması doğaldı. Bu bağlamda bir yandan Musika-i Hümayun kökenli kimi bando müzikçileri Ankara'daki *Askerî Bandolar*da ve kimi *okullar*da görev almak durumundaydılar. Öbür yandan Darülmuallimîn çıkışlı olup bir ölçüde batı müziği eğitimi de almış kimi öğretmenler *Ankara Sanayi Mektebi*, *Ankara Sultanisi* ve *Ankara Darülmuallimîni* gibi *yeni eğitim* veren okullarda *musiki öğretmenliği* yapmak durumundaydılar. Bunların buradaki müziksel görev, çalışma ve etkinlikleriyle batı uluslararası sanat müziği kimi kamu görevlilerinin ve kimi Ankaralıların yaşamına girmeye başlar. Bu giriş 20. yüzyılın ikinci çeyreğine doğru daha bir belirginleşir.

1900'lü yıllarda Ankara'da müzik öğretmenliği yapanlardan biri İzmirli besteci ve eğitimci İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu) Bey'dir. Kimi haksız nedenlerle 1907 yılında İzmir'den sürgün olarak Ankara'ya gönderilip buradaki Sanayi Mektebi'ne yönetici-öğretmen olarak atanır (Say 2005/2: 139; Ürek 2017). Ankara Sanayi Mektebi'nde müdür yardımcısı ve müzik öğretmeni olarak görev yapar. Bu tür okullar o yıllarda sanayi eğitiminin yanı sıra aynı zamanda çok önemli birer *müzik eğitimi ve uygulama kurumları*dır. En çok bir yıl kadar sürdüğü düşünülen bu görevi sırasında Ankaralı öğrencilerine kendi eserlerinin ve yerli parçaların yanı sıra Batı uluslararası sanat müziğinden de kimi örnekleri çalmış, söylemiş, dinletmiş olmalıdır. Ders içinde ve dışında yetiştirdiği öğrencileri de bunları öğrenerek çalmış ve söylemiş olmalıdırlar.

5- Türk Ulusal Kurtuluş Savaşının İlk Yılında Ankara'da Çok Sesli Müzik (1919)

Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın resmen başladığı 1919 yılında Ankara, yüzyıllar süren *Osmanlı'nın yönetim erki*nin dışına çıkmış, Erzurum ve özellikle Sivas Kongresi'nde oluşturulan, başkanlığını Mustafa Kemal Paşa'nın yaptığı *Heyet-i Temsiliye'nin yönetim erki* altına girmiş bulunuyordu.

5.1- Ankara'da 20. Kolordu ve 24. Tümen Bandoları (1919)

İstanbul'da Musika-i Hümayun bünyesindeki Saray Bandosu ve *Saray Orkestrası* kendi gelişimini sağlar ve 1918 yılında sarayın dışına çıkarak halka çok sesli müzik konserleri verirken *Ankara'da çok sesli müzik açısından genel kurumsal durum* nasıldı? Bunu görmek ve anlamak için öncelikle *İstanbul'dan sonra ülke genelinde çok sesli müzik alanında en köklü,* en düzenli, en örgütlü ve en disiplinli toplulukları *bünyes*inde barındıran ordunun, ordu birliklerinin Anadolu'da nerelerde ne durumda olduklarını iyi bilmek gerekir. Bu konuda en sağlam ve en güvenilir kaynak hiç kuşkusuz Atatürk ve 1927 yılında okuduğu ünlü *Büyük Nutku*dur.

Atatürk, 1927 yılında Gazi Mustafa Kemal Paşa olarak yazıp okuduğu ünlü *Büyük Nutuk*'unda *Türk Ordusunun* 1919 yılındaki durumuna ilişkin *çok önemli bilgiler verir* ve anlamlı açıklamalar yapar. Bu bilgi ve açıklamalara göre 30 Ekim 1918'de imzalanmış olan *Bırakışma Anlaşması*'ndan sonra Anadolu'da başlıca iki Ordu Müfettişliği kurulmuş bulunuyordu. Bunlardan biri İkinci Ordu Müfettişliği, öbürü Üçüncü Ordu Müfettişliği idi. 1919 yılı Mayıs ayı ortalarındaki duruma göre *Üçüncü Ordu Müfettişliğinin merkezi Samsun'daydı ve görevli Müfettiş* 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Mustafa Kemal Paşa idi. İkinci Ordu Müfettişliği'nin Merkezi ise Konya'daydı. Konumuz bakımından çok önemli olan bu müfettişliğe bağlı 20. Kolordu, karargâhıyla Ankara'daydı, ona bağlı 24. Tümen de Ankara'da idi (Atatürk 2005: 10, 11, 18).

Bu demektir ki 1919 yılının Mayıs ayında Ankara'da *çok sesli müzik alanında* kesinlikle en azından bir *Tümen Bandosu* ve herhâlde bir *Kolordu Bandosu* bulunmaktaydı. Bunların yanı sıra o sıralarda, Ankara 1861'den beri bir vilayet merkezi ve o vilayet içinde aynı zamanda bir sancak merkezi olduğundan en az bir *Alay Bandosu* da bulunuyor olmalıydı. Ankara'da uluslararası sanat müziği 1919 yılında en azından bu iki-*üç bando tarafından çalınıyor*du, *yapılıyor*du. Bu bandolar doğal ve olağan eğitimsel, *törensel* ve başka askerî müzik görevlerinin yanı sıra Ankara halkına ve okul öğrencilerine dönük olarak da birtakım etkinlikler düzenliyor, dinleti veriyorlardı. Böylece Mustafa Kemal Paşa'nın 27 Aralık 1919'da Ankara'ya gelmesinden önce, burada en azından böylesine *görünür bir çok sesli müzik yaşamı*nın oluşmasını da sağlıyorlardı.

Ankara karargâhlı 20. Kolordu'nun kumandanı Ali Fuat Paşa idi. Mustafa Kemal Paşa daha İstanbul'dayken ve resmî görev ortada bile yokken Ali Fuat Paşa ile buluşup görüşmüş ve ona "20. Kolordu'nun başına geçecek ve karargâhı Ankara'da kurup beni bekleyeceksin demişti" (Boztepe 2017: 25). Gerçekten de öyle oldu. Kendisi, kolordusu, tümeni ve bandosu birlikte tüm Ankara dört gözle, sabırsızlıkla Mustafa Kemal Paşa'yı bekliyordu.

5.2- Mustafa Kemal'in Ankara'ya Gelişi ve Maşerî Müzikle Karşılanışı

Mustafa Kemal Paşa Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın başladığı 19 Mayıs 1919'dan itibaren yeni Türkiye'nin ve Türk ulusunun eşsiz önderidir. Bu önderlik sürecinde Havza ve Amasya Genelgecisi, *yasama* işlevli Erzurum ve Sivas Kongreleri Başkanı ve her iki kurultayda seçilip oluşturulan *yürütme* görevli Heyet-i Temsiliye Başkanıdır. 18 Aralık 1919 günü Sivas'tan Ankara'ya doğru yola çıkar. Kayseri ve Kırşehir üzerinden batıya doğru ilerler. Kayseri'de çok sıcak ve içten bir coşkuyla karşılanıp uğurlanır. Kırşehir'de coşkulu bir halk topluluğu tarafından karşılanıp ağırlandıktan ve onlara coşkulu bir söylevden sonra yoluna devam eder. 26 Aralık Cuma akşamı Gölbaşı'nda Ankara'ya gelmeden önce en son durduğu yer olan Beynam'da dinlendikten sonra 27 Aralık 1919 Cumartesi günü Ankara'ya gelir. Böylece 1919 yılının ortalarından itibaren kendini Mustafa Kemal'e hazırlayan Ankara altı ay süren sabırlı, özverili ve kutlu bekleyişin ardından yılın son günlerinde O'na kavuşmuş olur.

İlk önce Dikmen sırtlarındaki Keklikpınarı'nda belirir. Ankara'nın kent merkezinden, kasabalarından ve köylerinden akıp gelen on binlerce Ankaralıdan oluşan bilinçli Ankara halkı Mustafa Kemal'i burada tarihte eşine rastlanmayan görkemli *Seymen Alayı-Sinsin Gösterisi* düzenleyerek karşılar. Bu görkemli karşılamada "Ankara'nın Yerel Halk Mehteri" gibi iş gören *Alay*da ve *Göster*ide *Seymen Zeybeği* ve *Sinsin Halayı* çalınır, söylenir, oynanır. O gün 7'den 70'e her yaştan Ankaralı seymen bu karşılayıcılar arasındadır. Hava güneşli, fakat kuru soğuk ve üşütücüdür. Ne ki Ankaralılar bu havaya hiç aldırmaksızın tüm sıcaklıkları ve içtenlikleriyle, tüm coşkululukları ve yurtseverlikleriyle Mustafa Kemal'i gerçek önder olarak görür-bilir, benimser-özümser ve bağrına basar. İlk görüşte onunla bütünleşir, iç içeleşir ve özdeşleşir. Ankaralılar bu eşsiz karşılanış ve şahlanış (kükreyiş) gününü "*Kızılca Gün*" olarak tanımlarlar (Özarslan 2002: 29). Bu karşılamada Ankara'da bulunan 20. Kolordu Kumandanı Ali Fuat Paşa ve Ankara Vali Vekili Yahya Galip Bey de Eymir Gölü'ne yani Gölbaşı'na kadar gelmişler, Mustafa Kemal'i orada karşılamışlar ve oradan Ankara'ya doğru birlikte yol almışlardı.

Maşerî/Mahşerî Müzik: Mustafa Kemal 27 Aralık 1919 Cumartesi günü Ankara'da o güne dek görülmeyen, rastlanmayan yaklaşık seksen bin kişilik eşsiz bir *maşerî/mahşerî kitle* tarafından eşsiz bir *maşerî eylem,* eşsiz bir *maşerî söylem* ve eşsiz bir *maşerî müzik*le karşılandı. Bu eşsiz *maşerî müziğin* bileşiminde o günün sabahından itibaren bir yandan giderek yoğunlaşan binlerce *atlı ve kağnı sesleri* yer alıyor, bir yandan *davullar ve zurnalar* çalınıyordu. Kuşluğa doğru *Seymen Zeybeği* ve *Sinsin Halayı havaları* çalınıyor, söyleniyor; öğleye doğru "*Geliyor!*" diye *gürsesli tellallar* bağırıyordu. Bunların yanı sıra bir yandan da "Çankaya ve Dikmen tepelerinden *güzel sesli hafızlar ezan ve salat* okuyorlardı." Öbür yandan "yedi yüz piyade (yaya), üç bin atlıdan oluşan bir Seymen alayını Ankara'da bulunan dervişler takip ediyordu" (Yalçın 1994: 341-342). Bütün bu bileşenler yaklaşık seksen bin kişinin *ağız, el ve ayak sesleri*yle buluşur ve kaynaşırken onlara Ankara'nın bir yerlerinden *askerî bandonun veya bandoların çaldıkları çok sesli müzikler* karışıyordu veya karışıyor olmalıydı. Böylece seksen bin kişilik toplum kendisini oluşturan her bireyin ve her topluluğun kendi sessel-müziksel davranış ve birikimiyle deyim yerindeyse âdeta bir *maşerî-mahşerî müzik* ortaya koyuyor ve icra ediyordu.

Ama ne var ki Mustafa Kemal'in Ankara'ya ilk gelişindeki bu görkemli tarihî maşerî/mahşerî müzikli karşılanışı erişebildiğim kaynaklarda yer yer ve parça parça anlatılırken, karargâhı Ankara'da bulunan 20. Kolordu'nun *Kolordu Bandosu* ve ona bağlı olup merkezi Ankara'da bulunan 24. Tümen'in *Tümen Bandosu*nun pek yer almadığı görülmektedir. Bu çok önemli karşılamada bu çok sesli müzik topluluklarının etkin olarak yer ve görev alıp almadıklarından ya da nasıl yer aldıklarından hiç söz edilmemektedir. Oysaki bu tür resmî yönü de olan görkemli karşılama törenlerinde bandoların etkin yer ve görev almaları -Mustafa Kemal'in 19 Mayıs 1919'da Samsun'da bandoyla karşılanışında olduğu gibi- doğaldır, olağandır, gelenektir. Öyle sanılıyor ki Ankara'ya gelişteki bu ilk karşılama töreninde söz konusu kolordu ve tümen birlikleri kent içinde ve çevresinde çeşitli görevler-şlevler görüyorlardı. Söz konusu kaynaklarda bunlardan pek söz edilmediği gibi askerî bandoların yer ve görevlerinden de söz edilmiyordu. Bunlar epey es geçiliyor, yerel ögeler daha çok öne çıkarılıyordu.

6- Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Çok Sesli Müzik

Gazi Mustafa Kemal Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında çok sesli müzik önceki dönemlerden daha farklı bir işlev görmeye başlamıştır. Çünkü Gazi Mustafa Kemal Atatürk devrimci-kurtarıcı-kurucu kimliği ve modernleşmeci-çağdaşlaşmacı kişiliğiyle çok sesli müziği batılılaştırıcı olmanın ötesine geçerek gerçek anlamda geliştirici ve çağdaşlaştırıcı bir öge olarak görmüş ve değerlendirmiştir. Bu görüş ve değerlendirişledir ki kapanmış olan Darülelhan'ı Batı müziği bölümü ekleyerek yeniden açmış ve çok geçmeden modern "İstanbul Konservatuvarı"na dönüştürmüştür. Musika-i Hümayun'u önce RCMH'ye, sonra çağdaş RCFO'ya ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Armoni Mızıkası'na dönüştürmüştür. Aynı zamanda çağdaş Musiki Muallim Mektebi'ni kurmuş, çok sesli müziğe geçişi, müzikte değişikliği alabilmeyi-kavrayabilmeyi-özümseyebilmeyi Türk ulusunun yeni değişikliğinde ölçü (ölçüt) olarak görmüştür. Onu kökten özümsemiş, içten yaşamış, kamusal ve özel alanlarda toplumsal ve bireysel kültür yaşamının vazgeçilmez bir ögesi durumuna getirmiş, ona kişisel olmanın çok ötesinde ulusal ve evrensel boyutlu bir anlayış ve yaklaşım sergilemiştir.

Şu bir gerçektir ki bu anlayış ve yaklaşıma çok uzun bir zaman içinde gelinmiştir. Bu süreçte çoksesli müzik kültürüne ilişkin Kanuni Sultan Süleyman'ın yaklaşımı yaklaşık 250 yıl süren uzun bir örtülü ön hazırlık evresinin yaşanmasına, Sultan IV. Mehmet'in yaklaşımı *ilginin* unutulmayıp *canlı kalması*na yol açar. Sultan III. Selimin yaklaşımı ön hazırlık evresinin son aşamaya getirilip *ilk somut kurumlaşma girişim*inde bulunulmasına, Sultan II. Mahmud'un yaklaşımı yaklaşık 100 yıl süren *ilk kurumsal oluşum* ve *sürekli kalıcılaşım* evrelerinin ve *müzikte tanzimat*ın gerçekleşmesine olanak sağlar. Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün yaklaşımı ise yaklaşık 100 yıldır süregelen çok *yönlü kökleşim*, *gelişim* ve *yaygınlaşım* evrelerinin gerçekleşmesine ve *yöresel, ulusal ve evrensel boyutlu topyekûn çağdaşlaşma*ya neden olur (Uçan 2005b: 257; 2015: 196).

Atatürk'ün ortaya koyduğu yol yaklaşık 100 yıldır izlenen *Atatürkçe yol*dur. Bu yol özde *ulusallık*, biçimde *anlaşılırlık*, yöntemde *çağdaşlık* ve nitelikte *evrensellik* boyut, ilke ve ölçütlerini birlikte içeren bir *bütünsel eksen*e oturur. O'nun oluşturduğu bütünsel eksen üzerinde ilerleyişin genel adı *açık uçlu çağdaşlaşma*dır. O'nun *açık uçlu çağdaşlaşma model*inde kültür, uygarlık ve müzik görüşleri son derece etkin ve belirleyici rol oynar.

6.1- Atatürk'ün Kültür, Uygarlık ve Müzikle İlgili Temel Görüşleri

Atatürk "kültürü uygarlıktan ayırmak güçtür ve gereksizdir" der; "ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız" derken kültür ile uygarlığı birbirinden ayrı tutmaz, iç içe düşünür, bir bütün olarak görür. O'na göre *kültür* özde *insan* olabilmenin, *ortak kültür* ise *ulus* olabilmenin temel unsurudur. O'nun tanımıyla "insan eylem ve etkinliğinin ifadesi" olan "kültür, oluştuğu-yapıldığı-geliştiği yerin özelliklerine bağlıdır. Bu yer ulusun özyapısıdır." "Bir ulusun kültürü yükseldikçe, kişisel özgürlüğün uygulama alanları genişler ve çoğalır." Görülüyor ki Atatürk'ün kültür ve uygarlık anlayışı çağdaş insanbilim verileriyle tamamen örtüşmektedir.

Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk *kültürün çağdaş anlamı*nın tam ayırdında ve bilincindedir. Nitekim kurduğu yeni Türkiye Devleti'ni "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli *kültür*dür, yüksek Türk kültürüdür" diyerek tanımlar ve *kültürü* insansal yaşam biçimi olarak gördüğünü açıkça belli eder. Çağdaş insansal *Yaşam*da kültürün beş ana bileşeninden *Sporu* sağlam ve sağlıklı olmayı sağlayıcı, *Bilimi* yaşamda en gerçek yol gösterici, *Tekniği* yaşamı en etkili kolaylaştırıcı, *Sanatı* ulusun başlıca yaşam damarlarından biri olarak nitelendirir. *Felsefeyi,* bunları yaşamın gerekleri ile bireyin ve toplumun gelişmesi doğrultusunda birbiriyle buluşturan, bağdaştıran, birleştiren-kaynaştıran ve bütünleştiren bir genel *akılcı* düşünme, *gerçekçi* değerleme ve *yararcı* kılma/eyleme yolu olarak görür.

Müziği ise "güzel sanatlar içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken dal" olarak belirler. Bütün bunları çağdaşlaşma sürecinde bir *bütün* olarak değerlendirir.

Atatürk *ulusal kültürü*müzü "ulusal yaradılış ve tarihimize uygun bir kültür" olarak tanımlar, "ulusal kültürümüzün her çığırda açılarak yükselmesi"ni ve "çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarılması"nı amaçlar. Her çığırda açılarak yükseltilmesi ve çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarılması amaçlanan ulusal kültür ögelerinden biri "ulusal müzik"tir. *Ulusal müzik* en öncelikli, en öndelikli, en ivedilikli götürülmeyi gerektirir. Atatürk'e göre ulusal müziğimiz "bizim gerçek müziğimiz"dir. "Bizim gerçek müziğimiz Anadolu [ve Trakya] halkında işitilebilir." Cumhuriyeti kuran Türk ulusu çok büyük, çok hızlı ve çok köklü bir değişim/dönüşüm (inkılap) geçirmektedir."Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir." Bu bakımdan "ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksekdeyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde [sayede] Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir."

Atatürk kültür ile uygarlık arasında olduğu gibi kültür ile eğitim arasında da bir ayırım yapmayı gereksiz bulur. Çünkü kültür ile uygarlık gibi kültür ile eğitim de birbiriyle iç içedir, birbirinden kopmaz, ayrılmaz bir bütündür. Nitekim 1934-1938 yılları arasında Eğitim Bakanlığı yerine Kültür Bakanlığı adı kullanılmıştır. Zaten bu açıdan bakıldığında *eğitim* kendine özgü bir amaçlı kültürleme-kültürlenme-kültürleşme sürecidir.

6.2- Atatürk'e Göre Çağdaş Uygarlık ve Çağdaş Türk Müzik Kültürü

Atatürk'e göre Türk ulusu yeni bir uygarlık gereksinimi içindedir. Türk ulusunun gereksindiği yeni uygarlık *çağdaş uygarlık*tır. Çağdaş uygarlık bütünseldir, bu nedenle *çağdaşlaşma* bütünsel, yani topyekûn olmalıdır. Her alanda olduğu gibi Türk müzik kültüründe de hızla çağdaşlaşmak gerekmektedir. Bu doğrultuda çok yönlü, çok boyutlu, geniş kapsamlı ve etkin çaba gösterilmelidir.

Atatürk çağdaşlaşma, çağdaş uygarlığa erişme, onun üstüne çıkma ve ötesine geçme çabasında yalnız Batı'ya değil, Doğu'ya da yönelir (Güvenç 1994: 39). Hatta Doğu-Batı ekseniyle yetinmeyerek Kuzey-Güney eksenine de yöneldiğini ya da yönelme eğiliminde olduğunu açıkça belli eder. Nitekim bu bağlamda "Dünya'nın her türlü biliminden, buluşlarından, ilerlemelerinden yararlanılmalı" ve "bilim ve teknik nerede ise oradan alınmalı" der. Bunları derken, yalnız Doğu'dan ve Batı'dan değil, aynı zamanda Kuzey'den ve Güney'den, kısacası dünyadaki tüm uygarlıklardan yararlanmaya işaret eder. Böylelikle coğrafî mekân yönelimini küresel boyutlara, zaman yönelimini yaşanan çağa taşır, nicelik-nitelik yönelimini de yaşanan çağın gerekleriyle bağdaştırır.

Bunları yaparken, önceki bazı dönemlerde olduğu gibi Doğu'yu ve Batı'yı, Kuzey'i ve Güney'i aynen almayı veya öykünmeyi değil Doğu'dan ve Batı'dan, Kuzey'den ve Güney'den yararlanmayı ilke edinir. Özgün bir bireşim oluşturmayı amaçlar, her çığırda açılarak yükselmeyi hedefler, genel son müzik kurallarına göre işlemeyi yöntem seçer, modern tekniği en geçerli teknik sayar. Bu ilke, amaç-hedef, yöntem ve teknik doğrultusundaki kavram, söylem ve eylemlerinde bireyin ve toplumun gereksinimleri ile çağın ve çağdaş-uygar insanlığın gereklerini birlikte göz önünde bulundurmaya özen gösterir. Bunları gerçekleştirmenin ön koşulu "*Yurtta barış, Dünyada barış*"tır. Belki daha güncel bir deyişle "*Ülkede barış, Kürede barış*"tır. Bunu bireysel ve toplumsal, ulusal ve evrensel anlamda bir insanca ve uygarca yaşam ilkesi olarak ortaya koyar. Bunun hem tüm ülkede, hem tüm dünyada tam gerçekleştirilmesini ülkü edinir.

Atatürk'ün modelinde çağdaşlaşma süreci laikleşme, özgürleşme ve demokratikleşme süreçleri ile birlikte iç içe yürür. Bu yürüyüş uluslaşma ve bireyleşme süreçlerini de içinde barındırır. Bu süreçte müziksel değişim ve dönüşüm ulusal değişim ve dönüşümde ölçüt alınır. Bu yaklaşım müzikte değişim ve dönüşüme öncelik, öndelik ve ivedilik kazandırır. Bu nedenlerledir ki Türk müzik kültüründe

yenileşme, modernleşme ve çağdaşlaşma doğal ve kaçınılmaz olarak çoğulculuğu ve çok sesliliği getirir.

6.3- Atatürk ve Cumhuriyetin Çoksesli Müzik Politikası Ankara'da Belirleniyor

Türkiye'de çok sesli müzik kültürünün 1820'lerden-1830'lardan itibaren İstanbul'da gerçekleşen ilk oluşum evresini başlatan Sultan II. Mahmud'tan 100 yıl sonra 1920'lerden-1930'lardan itibaren Ankara'da gerçekleşen çağdaş oluşum, gelişim, değişim ve dönüşüm evrelerine damgasını vuran Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal Atatürk'tür. Atatürk başkent Ankara'dan başlamak üzere ülkenin müzik kültüründe geçerli olmak üzere birtakım ilkeler, amaçlar ve yöntemler öngörmüştür. Bunları öngörürken en başta insan-müzik ilişkisinin özünden, yapısından ve işleyişinden; müziğin insan yaşamındaki yerinden, öneminden ve işlevlerinden (Uçan 2005 a: 9-34) yola çıkmıştır. Öngördüğü ilke, amaç ve yöntemler kendine özgü bir biçimde belirlenip kamu önünde müzikle ilgili söylem ve eylemlerinde açıkça dile getirilmiştir. Bunlara çağdaşTürk müzik kültürü ve müzik eğitimine ilişkin *Atatürkçe ilkeler, amaçlar ve yöntemler* diyoruz (Uçan2005b: 489-509; 2015: 201). Türkiye Cumhuriyeti kurucu önder Atatürk'ün yönderliğinde çağdaş ulusal bir devlet olarak kurulurken ve kurulduktan sonra öngörülen *bu ilkeler*, *amaçlar* ve *yöntemler* doğrultusunda müzik kültürü yeniden temellendirilmiş, yapılandırılmış ve kurumlaştırılmıştır. Önceki dönemden devralınan müzik kültürü birikimi, oluşan yeni koşullar ve ortaya çıkan yeni gereksinimler çerçevesinde yeniden değerlendirilmiştir. Osmanlı müzik kurumlarının bir kısmı kapatılmış, bir kısmı yeni başkent Ankara'ya taşınmış, ulusal *Devlet* ve modern *Toplum* düzeninin, uygar *Birey* özelikleri ile çağdaş *Kültür*ün gereklerine göre yeniden düzenlenmiş, yeni durumlara uyarlanmış, başka kurumlara dönüştürülmüş, ayrıca yepyeni kurumlar oluşturulmuştur.

Cumhuriyetin ilk on beş yıllık evresinde (1923-1938) esas olarak *ana temellenme*, *ana yapılanma* ve *ana kurumlaşma*lar gerçekleştirilmiştir. Bu gerçekleştirmelerle Türkiye müzik kültüründe 1790'larda İstanbul'da III. Selim'le girişilen ama kesin sonuç alınamayıp esas olarak 1820'lerde II. Mahmud'la başlayan *Osmanlı yenileşmesi ve batılılaşması* 100 yıl süren belirli ilerlemelerden sonra 1920'lerde Ankara'da Atatürk'le *Cumhuriyet modernleşmesi ve çağdaşlaşması*na dönüşmüştür. Bu dönüşüm esas olarak *eğitimde-öğretimde birlik-bütünlük* ilkesi ile *lâik düzen* temeline oturmuştur. Bu dönüşümde çok sesli müzik kültürü çok önemli ve öncelikli bir yer tutmuş, sağlam temellere oturtulmuş ve tutarlı bir sisteme bağlanmıştır. Birbirini izleyen köklü atılımlarla gerçekleştirilen anayasal, yasal, tüzüksel, yönetmeliksel, yönergesel, genelgesel ve programsal düzenlemelerle bütünüyle çağdaş bir yapı ve nitelik kazanmıştır. Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilenler onu doğru ve tutarlı izleyenlerce geliştirilmiştir. Çağdaş çok sesli müzik kültürü genel, özengen (amatör) ve mesleksel (profesyonel) boyutlarıyla büyük ölçüde kurumsallaşmış, kurumlaşmış, kuruluşlaşmıştır.

Atatürk ve Cumhuriyetin çok sesli müzik politikası Ankara'da belirlenmiş, yönetilmiş ve Ankara'dan yönlendirilmiştir. Ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarında başlanan hazırlıklar yurdun kurtarılışıyla birlikte Ön Cumhuriyet Dönemi'nde tamamlanıp Cumhuriyet kurulduktan hemen sonra yokluk ve yoksulluk engelleri aşılarak o politika doğrultusunda çok yönlü, çok boyutlu ve geniş kapsamlı, köklü *kurumsal atılımlar* gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet çok sesli müzik çağdaşlaşmasının en temel yapıtaşları olarak Ankara'da belli müzik kurumları oluşturulmuştur. Cumhuriyet Türkiye'sinin başkent Ankara'daki bu temel anıtsal müzik kurumları ulusal müzik kültürümüzün çağdaşlaşması yolunda ana kaynak, temel dayanak ve kendilerinden sonraki kurumlara örnek olurken unutulmaz hizmetler ve ölümsüz eserler veren çok büyük değerler yetiştirmiş ve çalıştırmıştır. Bunlar Türk toplumunun Cumhuriyet kültürüyle yoğrularak biçimlenmesinde çok etkin ve belirleyici rol oynamıştır. Bu değerlerden birçoğu çağdaş çok sesli Türk müzik kültürünün en etkin, en seçkin ve en saygın temsilcileri arasında yer almıştır. Bu niteliğiyle söz konusu kurumlar Cumhuriyet kurumları arasında ayrıcalıklı bir yere, konuma ve işleve sahip olmuştur.

7- Atatürk ve Ön-Cumhuriyet Ankara'sında Uluslararası Sanat Müziği

7.1- Yirminci Kolordu 24. Tümen Bandosunun Çok Sesli Müzik Konserleri (1920)

Ön Cumhuriyet Dönemi'nde (1920-1923) Ankara çok sesli müzik ile ciddi ve düzenli bir biçimde ilk kez karargâhı Ankara'da bulunan *20. Kolordu Bandosu*'nun ve/veya ona bağlı *24. Tümen Bandosu*'nun çoğu *törensel müzik etkinlikleri*yle tanıştı. Bu törenler genellikle *karşılama*, *uğurlama* ve *bayram kutlama* etkinlikleri biçimindeydi. TBMM'nin açılışından sonra en önemli karşılama törenlerinden biri Fevzi (Çakmak) Paşa'nın 27 Nisan 1920'de Ankara'ya trenle gelişinde gerçekleşti. Kendisi o gün öğleden sonra TBMM'deki görüşmelere ara verilerek İstasyonda TBMM Başkanı Mustafa Kemal Paşa, milletvekilleri ve askerî bando tarafından son derece anlamlı bir törenle karşılandı (ABE C. 8 2004: 120; Volkan ve Itzkowitz 2005: 221). Bu karşılamada görevli bando herhâlde *20. Kolordu-24. Tümen Bandosu* idi. Çünkü TBMM ilk kez toplanıp açılalı henüz bir hafta olmuş ve TBMM'nin kendi Bandosu herhâlde henüz oluşturulamamıştı. Bu tür törenli karşılamalarda *askerî bando genellikle küçük bir dinleti* verir. Bu dinletide bandonun çaldığı marşlar arasında *Türk bando müziği*nden örneklerin yanı sıra *Batı bando müziği*nden kimi parçalar da yer alır. *24. Tümen Bandosu* söz konusu yürüyüş, karşılama, uğurlama ve kutlama görevlerinin yanı sıra sonraları Kızılay'da akşamüzerleri saat 16.30'dan 18.00 kadar halka açık *bando dinletileri* verdi. Bu tür bir buçuk saati bulan uzun süreli dinletilerde çalınan parçaların önemli bir bölümü hiç kuşkusuz *uluslararası sanat müziğinin bando dağarı*ndan seçme veya başka dağarlarından *uyarlama* örneklerden oluşuyordu. Bu dinletiler sonraki yıllarda da devam etti.

7.2- TBMM Bandosu'nun Çok Sesli Müzik Konserleri (1920-1923/1924)

Mustafa Kemal'in önderliğinde Yeni Türkiye'nin *kurucu meclisi* Türkiye Büyük Millet Meclisi 23 Nisan 1920 Cuma günü saat 13.45'te toplanır ve açılırken Ankara'da *çok sesli müzik kurumu/topluluğu* olarak *24. Tümen Bandosu* vardı. İlk müziksel işleri o gördü.

Öbür yandan 23 Nisan 1920'den sonra Ankara'da önce *TBMM Bandosu* kuruldu, milletvekillerine, Meclis görevlilerine ve halka yönelik uluslararası sanat müziği örneklerini de içeren ilk çok sesli müzik dinletilerine başladı. Onun yanı sıra Ali Fuat Paşa'nın merkezi Ankara'da bulunan 20. Kolordusuna bağlı *24. Tümen Bandosu* da ayrıca benzer etkinliklerde bulunuyordu. İzmirli besteci, bando yönetkeni ve eğitimci İsmail Zühtü Bey (1877-1924) İzmir'in düşmanlarca işgal edilmesinden sonra1920'de ailesini İzmir'de bırakarak kentten ayrılıp gönüllü olarak Kuvayı Milliye'ye katıldı ve önce Eskişehir'e geldi. Burada değeri çok iyi bilindiğinden hemen "Garp Cephesi Karargâhı Bando Şefi"*(Batı Cephesi Bandosu Y*önetkeni*)* olarak görevlendirildi. Bunun yanı sıra kendisine Eskişehir'deki Darülmuallimîn (Erkek Öğretmen Okulu) ve Sultanî'de (Lise) müzik öğretmenliği görevi de verildi (Ürek 2017). Bir süre sonra 1921'de Ankara'ya çağrılıp *TBMM Bandosu*'na "birinci muallim" ve yönetken olarak atandı. Bu onun Ankara'ya ilkinden tam on dört yıl sonra ikinci gelişiydi.

İsmail Zühtü Bey TBMM Bandosu yönetkeni olarak yüklendiği görevlerin ve onların gerektirdiği etkinliklerin yanı sıra daha önce Eskişehir'de olduğu gibi Ankara'da da belli okullarda (Darülmuallimîn, Sultanî) müzik öğretmeni olarak çağdaş anlamda *Musiki* dersleri de veriyordu (Saygun 1981: 19). Ankaralılar çağdaş anlamda ciddi bir *Musiki* dersinin ne olduğunu, nasıl olduğunu büyük bir olasılıkla ilk kez ondan görüyorlar ve öğreniyorlardı. Bu müzik etkinlikleri ve derslerinde çok sesli Türk müziği parçalarının yanı sıra doğal olarak Batı uluslararası sanat müziğinden de kimi örnekler yer buluyor olmalıydı. İsmail Zühtü ailesine düşkünlüğünün yanı sıra tam bir İzmir tutkunudur. Bu nedenle Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın utkuyla sona ererek tüm yurdun ve İzmir'in kurtuluşunu dört gözle beklemektedir. Bu beklentinin gerçekleştiği 9 Eylül 1922'de kentin düşman işgalinden kurtarıldığı muştusunu aldıktan sonra hemen hazırlıklarını tamamlayarak yaklaşık bir buçuk ya da iki yıl önce ayrılmış olduğu İzmir'ine Eylül ortalarında geri döner (Ürek 2017).

7.3- Ertuğrul Bandosu'nun Uluslararası Sanat Müziği Konserleri (1922-1923)

O sıralarda Gazi Mustafa Kemal 10 Eylül 1922'den itibaren büyük utkulu kurtarıcı Başkumandan olarak İzmir'dedir ve kutlamaları kabul etmektedir. Orada bulunduğu günlerde İstanbul'un ünlü Ertuğrul Muzikası İzmir'in kurtuluş şenliklerine katılmaya karar veren İstanbullu işadamlarının çağrısına uyarak onlarla birlikte İstanbul'dan gemiyle İzmir'e gelir ve şenliklere katılır. Şenliklerde verdiği konserleri Gazi Mustafa Kemal de ilgiyle ve dikkatle izler, dinler ve çok beğenir. Muzikanın halkı ne denli çok etkilediğini, şenlendirdiğini ve coşturduğunu gözlemler. Bütün bunlara yerinde ve halkın içinde birçok kez canlı tanık olur. Muzika'yı öylesine beğenir ve gösterdiği üstün başarıyla öylesine takdir eder ki kimi törenlerde makamının uhdesinde resmen görevlendirir (Antep 2006). O sıralarda Gazi Mustafa Kemal'in üstünde taşıdığı **üç** makam-görev vardır: Başkumandanlık, TBMM Reisliği ve Türkiye Devleti Reisliği. O sırada Ankara'da TBMM Reisliği Bandosu var olduğuna göre Muzika'yı resmen görevlendirişin öbür iki makamdan biriyle ilgili olması gerekir.

Gazi Mustafa Kemal İzmir'deki kutlama, yönetim ve denetim görevlerini ve öbür çalışmalarını bitirmesinin ardından 29 Eylül 1922'de kentten ayrılıp yola çıkarken Ertuğrul Muzikası'nı da trene bindirip beraberinde Ankara'ya getirir. Burada da makamının adını vererek resmî görevlendirmeyi sürdürür. O sıralarda Ankara'da şefi Eylül ortalarında ayrılmış olsa da bir *TBMM (Riyaseti) Bandosu* iş başında olduğuna göre bu görevlendirme herhâlde *Türkiye Devleti Riyaseti (Riyaset-i Devlet) Musiki Heyeti* adıyla yapılmış olmalıdır. Özellikle değerli müzikbilimci-araştırmacı Ersin Antep'in çok titiz çalışmalarıyla gün ışığına çıkarılan bu İzmir ve Ankara görevlendirmelerine kimi kaynaklarda biraz başka türlü de değinilmektedir. Bunlardan birine göre Ertuğrul Muzikası-Bandosu Eylül 1922'de Gazi Mustafa Kemal'in buyruğu ve yönerisiyle önce İstanbul'dan İzmir'e getirilir, sonra da oradan tüm kadrosuyla birlikte Ankara'ya götürülür (Aydoğdu 2004: 37). Ankara'da 1922 güzünden 1923 güzüne kadar resmî törenlerde görev alır, çeşitli konserler verir, çeşitli sanatsal hizmet, çalışma ve etkinliklerde bulunur. Bu çalışma, tören, konser ve etkinliklerde güçlü ve zengin dağarındaki öbür eserlerin yanı sıra uluslararası sanat müziğinden örneklere bolca yer verir.

8- Atatürk ve Cumhuriyet Ankara'sında Çok Sesli Müzik ve Uluslararası Sanat Müziği

8.1- Ertuğrul Muzikası'nın Cumhuriyet'in İlk Aylarındaki Dinletileri (1923-1924)

Yaklaşık bir yıldır Ankara'da resmî görevle etkinliklerde bulunan Ertuğrul Muzikası *Cumhuriyet*in kurulmasıyla birlikte oluşan yeni makama bağlanıp bu kez *Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti* adı verilerek görevlendirilir (Antep 2006). Böylece yeni devletin *ilk Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* olma onuruna erişir. Çok değerli şef İhsan Murat (Onat) yönetimindeki Ertuğrul Muzikası yeni başkent Ankara'da yeni adı ve konumuyla resmî törenlere katılır, konserler verir ve başka birçok müziksel görevler gerçekleştirir. Bu etkinliklerde zengin dağarındaki uluslararası sanat müziğinden örneklere de bolca yer vermeyi sürdürür. Çiçeği burnunda başkent Ankara, devlet büyükleri, kamu görevlileri ve Ankaralılar bu örnekleri dinleyerek çok sesli müzik kültürlerini geliştirir.

Fakat Muzıka çoğu zaman çeşitli nedenlerle bu yeni ortama, yeni görev, tören ve etkinliklere alışmakta epey zorlanır. Üstelik muzikanın üyeleri uzun zamandır İstanbul'dan, ailelerinden ve yakınlarından ayrı, uzaklarda bulunmaktadır. Bu ve başka nedenlerle bir gün önce İstanbul'a dönme isteğindedir. O sıralarda, 1924 yılının Mart ayı başlarında Osman Zeki Bey yönetimindeki *Musikai-Hümayun*'dan dönüştürülme *Makam-ı Hilafet Musikası Orkestrası* bir dizi konserler vermek üzere Ankara'ya çağrılı gelmiş, konser etkinliklerini gerçekleştirmektedir. Orkestranın yeni başkentte verdiği konserler de ilgi ve beğeniyle karşılanır. Bu aşamada Ertuğrul Muzikası'nın konser duyurusu ile ilgili olarak Gazimihal'in bir kitabında verdiği şu bilgi anlamlıdır (Gazimihal 1955: 145):

"Muzıkanın [MHM] yukarda anılan konserleri devam ederken, Ankara'ya daha evvel İzmir'den gelmiş bulunan Bahriye Muzıkası'nın nazire [benzeş, karşılık] konserleri de başlamış bulunuyordu. Bu konserlerin ilanını Mart 1924 tarihli Hâkimiyeti Millîye gazetesinde birlikte okumamız doğru olacaktır: 'Üstadımuhterem İhsan (Murat Onat) Beyefendinin idarelerindeki Ertuğrul Bandosu birinci konserini bu akşam Millî Sinemada verecektir.' Konser akşamında ayrıca sinema da (film de) gösterileceği aynı ilanda haber veriliyordu. Ertesi günün Hâkimiyet (i Millîye) nüshasında ve sonrakilerde konser hakkında hiçbir kritik çıkmamış olduğu için hakkında hiçbir şey söylemeye gerçi imkân yoksa da o günü yaşayanlar aramızda çoktur ve bilirler."

Ankara'dan gitmek isteyen Ertuğrul Muzikası'na 1924 yılı Mart'ında İstanbul'a dönüş izni verilir (Antep 2006) ve topluca İstanbul'a gönderilir. Başka bir yoruma göreyse "çeşitli nedenlerle İstanbul'a dönmek zorunda kalır" (Aydoğdu 2004: 37). Ertuğrul Muzikası'nın Ankara'da 1922 güzünde başlayıp Cumhuriyet'in ilanından sonra da devem eden resmî görev, çalışma ve etkinlikleri Mart 1924'te sona erer. Böylece toplam olarak yaklaşık bir buçuk yıl sürmüş olur. Ankara'da önce herhâlde *Türkiye Devleti Riyaseti Musiki Heyeti* adıyla, sonra *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* adıyla görev yapar. Bu görev, hizmet ve konser etkinlikleri Ön Cumhuriyet'in son bir yıllık ve Cumhuriyet'in ilk altı aylık evresinde Ankara'nın çok sesli müzik yaşamında, kültüründe ve eğitiminde baş kurumdur. Bu nedenlerle o dönemde "Ankara'nın sanat yaşamında önemli yer tutar" (Antep 2004: 355).

8.2- Ankara'nın Küçük Orkestra ve Orkestral Müzikle İlk Tanışması

TBMM tarafından 1 Kasım 1922'de Saltanat kaldırılınca İstanbul'da boşlukta kalır gibi olan *Musika-i Hümayun* (MH) tüm varlığıyla Halifeliğe bağlanmıştı. Bu bağlanışla birlikte adı *Makam-ı Hilafet Musikası* (MHM) olarak değiştirilmiş ve etkinliklerini bu adla sürdürmüştü. Cumhuriyet'in kurulmasından yaklaşık dört ay sonra 3 Mart 1924'te bu kez Halifelik kaldırıldı. Ancak bu kaldırıştan epey önce *MHM Orkestrası* şefi Osman Zeki Bey Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in isteği üzerine Halifeye görünmeksizin Ankara'ya gider ve Çankaya Köşkü'nde Gazi'yi ziyaret eder. Bu ziyarette G. M. Kemal O. Zeki Bey'e "*Artık burada, beraber çalışacağız*" der. Fakat çalışmak için bir orkestra gerekir. Bunu sağlamak üzere İstanbul'a dönen O. Zeki Bey "*küçük bir orkestra heyeti (topluluğu)*" oluşturup Ankara'ya gönderir. Ona göre bu topluluk "*Ankara'nın ilk orkestrası*"dır.

Bu küçük orkestra Ankara'ya gelir gelmez uluslararası sanat müziği parçaları içeren küçük dinletilerine başlar. Bu dinletiler izleyen Ankaralılar tarafından büyük bir ilgiyle dinlenir. Böylece çiçeği burnunda başkent Ankara'nın ve Ankaralıların *küçük orkestra* ve *orkestral* müzikle ilk tanışması *Cumhuriyet Dönemi*nde, Cumhuriyet'in ilanından yaklaşık 4,5 ay sonra gerçekleşme olanağına kavuşur. Bu tanışma Osman Zeki Bey'in deyişiyle "Ankara'nın ilk orkestrası" (Üngör 2006: 613) ve sunduğu "orkestral müzik" yoluyla gerçekleşir.

8.3- Ankaralıların Senfonik Orkestra ve Uluslararası Senfonik Müzikle İlk Tanışmaları (1924)

Bırakışma yıllarından Cumhuriyet'in ilk yılına kadar olan dönemde (1918-1924) Musika-i Hümayun Orkestrası İstanbul'da Rumeli'den gelen göçmenler yararına çeşitli konserler veriyordu. Hilafetin kaldırılmasından sonra Hilafet Musikası Orkestrası adını alan bu topluluğun başarılı etkinlikleri değişik yollarla Ankara tarafından da dikkatle ve ilgiyle izleniyordu. Bir süre sonra Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in buyruğuyla bu konserlerin yeni başkent Ankara'da yinelenmesi kararlaştırıldı, orkestra Ankara'ya getirtildi ve ilk konser 11 Mart 1924 Pazar günü akşamı Yeni Sinema binasındaki salonda verildi. Verilmeden beş gün önce 6 Mart 1924 günlü *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde konsere ilişkin duyuru ve program şöyle yer alıyordu (Gazimihal 1955: 143):

"*Bu hafta 11 Mart Pazar akşamı Rumeli'den gelen muhacir kardeşlerimizin menfaatine Millî Sinema binasında fevkalade bir konser verilecektir. Latife Gazi Mustafa Kemal Hanımefendi'nin himaye-i âlilerinde, değil yalnız memleketimizde, birçok ecnebi memleketlerde dahi sanatın inceliklerine vukuf ve maharetiyle tanınmış olan üstat viyolonist Zeki Beyin maiyetindeki büyük orkestra tarafından Ankara'da ilk defa verilecek olan bu konser, programının zenginliği itibariyle her halde Ankara'da çok iyi bir musiki gecesi geçirmeye sebep olacaktır.*

Birinci Kısım
1 – Zeki Bey *Cumhuriyet Marşı*
2 – Beethoven *Symphonie No 5,* A – *Allegro con brio,* B – *Andante,* C – *Scherzo-Allegro Final*
İkinci Kısım
1 – Weber *Ouverture Oberon*
2 – R. Korsakov *Capriccio Espagnole,* A – *Alborada ,* B – *Variation,* C – *Alborada*
3 – Bizet *Arlezienne* Suiti, A – *Pastorale,* B – *Intermezzo,* C – *Menuet,* D – *Farandol"*

Bu etkinlik eski MHM Orkestrası'nın Ankara'da ilk uluslararası sanat müziği dinletisidir. Ankara halkı ve hükümet ileri gelenleri konsere büyük ilgi gösterdi. Konser baştan sona çok başarılı geçti. Gazetede yapılan duyurudaki beklentiye uygun olarak bu konserle Ankara'da gerçekten çok iyi bir müzik gecesi, üstelik bir senfonik müzik gecesi geçirildi. Ankaralılar ve hükümet ileri gelenleri konserde klasik bir senfoniyi tüm bölümleriyle eksiksiz bir bütün olarak herhâlde ilk kez dinliyorlardı. Ayrıca konserle göçmenlere binlerce liralık gelir sağlandı. Çok etkili, verimli ve yararlı geçen bu önemli etkinliği 22 gün sonra ikinci konser izleyecektir.

Şöyle ki yaşanan bu yeni durumdan da güç alan *Hâkimiyeti Milliye* gazetesi herkesi –halkı, hükümet/devlet ileri gelenlerini, öbür ilgilileri, yabancı elçileri ve elçilik görevlilerini (kordiplomatiği)– bu kez ikinci konsere ayrı bir şevkle çağırıyor, ısrarla isteklendiriyordu. İkinci konser 2 Nisan akşamı aynı yerde gerçekleştirildi. Bu kez programda şu besteciler ve eserlere yer veriliyordu: Belioz'un *Macar Marşı*, Haydn'ın *Sol Majör Senfoni*si, Mendelssohn'un *Fingal Mağaraları* Üvertürü, Borodin'in *Poloviçni Dansları* (*Prens Igor Operası*'ndan) ve Grieg'in İkinci *Pergynt* Süiti. Bu eserler o konserde ünlü müzikbilimci Gazimihal'e göre (1955: 144):

"*Özenle çalındı, anlayışla karşılandı; görgülü bir dinleyici topluluğunca dinlenmişti; yabancı dinleyicilerin gösterdiği ilgi ayrıca dikkati çekti. Konserin beşinci ve son parçası olan Grieg'in İkinci Pergynt Süiti özellikle şahane bir etki uyandırdı; süitten Solveg'in Şarkısı çok beğenildi, ikinci kez çalınmasını Atatürk istedi. Çalanlar Ankara'daki uzun sürmüş konukluğun heyecanı içindeydiler. Durumun nezaketini göz önünde tutarak canla başla sanat[larını] göstermeye gayret ediyorlardı. Süit o sebeple duyguyla çalınmış ve başta Atatürk olmak üzere Hükümet erkânı üzerindeki etkisi fevkalâde olmuştur. Kordiplomatik başarıyı Atatürk nezdinde tebrike dikkat edince, bu kadirşinas jest [değerbilir davranış] konserin anlamını bir kat daha arttırdı.*"

Ankara'nın ve Ankaralıların gerçek anlamda *senfonik orkestra* ve *senfonik müzik*le ilk tanışması –bando konserleriyle sağlanan ilk dar-kısıtlı-sınırlı tanışma girişim ve çabaları bir yana bırakılırsa– *Cumhuriyet Dönemi*'nde, Cumhuriyet'in ilanından yaklaşık 4,5 ay sonra gerçekleşme olanağına kavuşur. Bu olanak 1922'deki yeni adıyla Makam-ı Hilafet Musikası Orkestrası'nın Ankara'ya çağrılıp hilafetin kaldırılmasından sekiz gün sonra 11 Mart 1924'te O. Zeki Bey'in yönetiminde Beethoven'in *5. Senfoni'si*ni de kapsayan bir izlenceyle verdiği ilk dinletiyle gerçekleştirilmiş olur. Bu ilk gerçekleşme Ankara ve Ankaralılar için tarihî bir olaydır. Bu tarihî tanışma 2 Nisan 1924 dinletisiyle daha da güçlenerek iyice pekişir.

8.4- Ankara'da Riyaset-i Cumhur Orkestrasının Uluslararası Sanat Müziği Konserleri (1924)

Bu konserler böylece devam ederken bir yandan da TBMM'de bu topluluğun tümüyle İstanbul'dan Ankara'ya aldırılması yolunda görüşmeler sürüyordu. Hükümet bu görüşmeleri fazla uzatmadan sonuçlandırdı, topluluğun Cumhurbaşkanlığı makamına devrolunup bağlanması kararlaştırıldı. Bu karar üzerine Hilafetin kaldırılmasından sonra boşlukta kalır gibi olan eski Makam-ı Hilafet Musikası bu kez *Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti* adını aldı. Bu karar Ankara'daki ikinci konserinin akşamında (2 Nisan 1924) Orkestraya bildirildi ve o günden itibaren varlığını, çalışmalarını ve konser etkinliklerini bu yeni ad altında sürdürdü. Bu konserden sonra Ankara'da bir Salon Orkestrası bırakarak eski başkent İstanbul'a dönen Orkestra aradan 25 gün geçmeden tüm hazırlıklarını tamamlayıp Bando ve Fasıl Heyeti ile birlikte yeni başkente hareket etti. 27 Nisan 1924 günü Ankara'ya dönüp yerleşti (Gazimihal 1955: 144).

Böylece yaklaşık yüz yıldır devletçe İstanbul'da uluslararası sanat müziği alanında oluşturulan kurumsal birikim eski başkentten yeni başkent Ankara'ya taşınmış oldu. Ankara eski Musika-i Hümyun'u (MH'yi) önce Makam-ı Hilafet Musikası'na (MHM'ye) sonra da Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne (RCMH'ye) dönüştürüp Ankara'ya taşır ve yerleştirirken uluslararası sanat müziği alanında işte böyle bir yerli kurum, kadro, donanım, deneyim ve birikim devraldı. Bu devralışla birlikte Ankara'da yeni bir anlayışla oluşmaya başlayan çok sesli müzik yaşamına kökleri çok eskilere giden yeni bir kurumsal derinlik kazandırıldı.

8.5- Riyaset-i Cumhur Bandosunun Uluslararası Sanat Müziği Konserleri (1924)

RCMH Bandosu, Orkestra ve Fasıl Heyeti ile birlikte İstanbul'dan hareket edip 27 Nisan 1924 günü Ankara'ya yerleştikten sonra yeni başkentte uluslararası sanat müziğinin *bando müziği* boyutunda en önemli kurumu durumuna geldi. Ankara'da yeni bir anlayışla oluşmaya başlayan çoksesli müzik yaşamının bando müziği boyutuna kökleri çok eskilere giden yeni bir kurumsal derinlik kazandırdı. Çiçeği burnunda başkent Ankara'da bir süreden beri 24. Tümen Bandosu'nun vermekte olduğu konserlere 1924 Nisan sonlarından Mayıs başlarından itibaren RCMH Bandosu'nun konserleri eklendi. Bu köklü, son derece donanımlı, deneyimli, birikimli bando Ankara'nın Yenişehir'indeki Kızılay'da akşamüzerleri 16.30'dan 18.00 kadar bando dinletileri vermeye başladı. O. Zeki Bey bu dinletilere ilişkin 1928'deki durumu şöyle anlatır (ABE C. 22 2007: 249): "*O devirde, Yenişehir'deki Kızılay merkezi bahçesinde her akşam bando nöbet çalardı.*" "*O zaman, şimdiki Emniyet Abidesi'nin (Güven Anıtı'nın) bulunduğu yerde Cumhurbaşkanlığı Bandosu (Riyaseti Cumhur Bandosu (RCB)) her sabah çeşitli marşlar çalardı.*" (Gürel 2009). Çalınanlar arasında Batıdan kimi örnekler de vardı.

8.6- Musiki Muallim Mektebi'nin Dinletilerinde Uluslararası Sanat Müziği (1926)

Musiki Muallim Mektebi (MMM) müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla 1924 yılında kuruldu ve öğretime başladı. Okulda müzik öğretmeni adaylarına müzik alanında esas olarak çok sesli müzik ve o bağlamda *çağdaş çok sesli Türk sanat müziği* ile *uluslararası sanat müziği* öğretiliyordu. Okul kurulup açılışından iki yıl sonra ilk konserini 1926'da Riyaseti Cumhur Orkestrası'nın katılımıyla verdi. Söz konusu iki müzik türünden küçük ve orta ölçekli eserlerin yer aldığı konserlerde ilk yıllarda uluslararası sanat ve eğitim müziğinden seçilen örnekler daha ağır basıyordu. MMM'nin çok sesli müzik dinletileri başlangıcından itibaren Ankara'nın müzik yaşamında, kültüründe ve eğitiminde çok önemli bir yer tutmuştur.

8.7- Ankara Radyosu'nda Uluslararası Sanat Müziği Yayınları/Konserleri (1927, 1938)

Ankara Radyosu 1927 yılında kuruldu ve yayına başladı. Başlangıçtan itibaren Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi adlı özel bir kuruluşça işletilen radyo 1936'da devlet eliyle yönetilmeye başladı. An-

kara Radyosu'nun verici gücü 1938'de 120 kilovata çıkarıldı ve böylece yayınları yurdun hemen heryerinden dinlenebilir duruma getirildi. 28 Ekim 1938 günü açılışı yapılan yeni Ankara Radyosu'nun ilk programını Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın (RCFO) canlı yayınlanan konseri oluşturdu. O dönemde ülkenin tek *senfonik orkestrası* olan RCFO özellikle 1938'den itibaren radyonun büyük stüdyosunda "Ankara Radyosu Senfoni Orkestrası" adı altında düzenli canlı yayın dinletileri verdi. Radyonun çağdaş çok sesli Türk sanat müziğiyle de ilgili birimi olan Batı Müziği Yayınları Şefliğine Cemal Reşit Rey atandı (Oransay 1985: 127). Bu yeni yapılanma ve atamalarla birlikte radyo müzik yayınları yeni bir döneme girdi. Radyo programlarına katılan müzikçiler genellikle ülkenin en iyi yetişmiş seçkin müzikçileriydi. Ankara Radyosu'nda uluslararası sanat müziği yayınları özellikle Cevad Memduh Altar'ın hazırlayıp sunduğu İzahlı Müzik programıyla daha ilgili, bilgili, bilinçli bir dinleyici kitlesi oluştu.

8.8- Uluslararası Müzik Sanatçılarının Ankara'daki Konserleri (1926)

Ankara başkent olduktan sonra çok geçmeden Avrupa ve dünya solistlerinin, solocularının dinleti amaçlı başlıca *uğrak yerleri*nden biri oldu. Çeşitli ülkelerden ünlü konuk sanatçılar artık İstanbul'dan önce veya hemen sonra Ankara'ya da gelip yeni başkentteki sanatçı ve dinleyicilerle buluştular. En başta Bender, Kempff, Cortot, Thibaud, Oiştrak (Oyştrah), Şostakoviç, Bartók olmak üzere Rus, Alman, Fransız, Avusturyalı, Macar vb. sanatçılar Ankara'da iz bırakan konserler verdiler. Aralarında bu ünlülerin yanı sıra başka birçoklarının da bulunduğu uluslararası müzik sanatçıları Ankara'da devlet büyüklerine ve ileri gelenlerine, kamu görevlilerine, öğrenim gören öğrencilere ve çeşitli yaş gruplarından Ankaralılara sanatlarını dinlettiler.

Rusların ünlü sanatçısı piyano profesörü Bender 1926 yılında Ankara'ya geldi ve Rus Büyükelçiliğinde bir piyano resitali verdi. Bu resitali Atatürk de beğeniyle dinledi, sanatçıyı övgüyle kutladı. Almanların ünlü piyano sanatçısı Wilhelm Kempff (1895-1991) başkent Ankara'ya ilk kez 1927 yılında geldi ve Türkocağı Salonu'nda bir piyano resitali verdi. Atatürk'ün de ilgiyle izlediği bu dinletinin ardından Çankaya'ya yemeğe davet edildi. Müzik konusunda kendisiyle uzun ve çok yararlı bir görüşme yapıldı (Büyükyüksel 2004: 406). Kempff daha sonraki yıllarda da Ankara'ya gelip dinleyicileriyle buluşmayı sürdürdü.

Ünlü bir Fransız keman virtüözü olan Jacques Thibaud **(**1880-1953) Ankara'daki anlamlı konserlerinden önce Paris'te öğrenim gören Ekrem Zeki Ün ve Cezmi Erinç'e keman öğretmenliği yaptı. Ünlü bir Fransız (-İsviçreli) piyanist, yönetken ve eğitimci olup yirminci yüzyılın ilk yarısında dünyanın sayılı solistleri arasına giren Alfred Denis Cortot (1877-1962) geldiği Ankara'da konserler vermekle kalmadı. 1936-39 yılları arasında Paris'te o yıllardaki genç piyanistimiz Mithat Fenmen'in öğretmenliğini yaptı (Say 2005 C. 1: 346). Daha sonraki yıllarda ise İdil Biret'in piyano öğretmeni oldu.

1935 yılının Nisan ayında 13 kişilik bir Sovyetler Birliği sanatçı grubu Türkiye'ye geldi. Grup üstdüzey piyanist, orkestra şefi, opera ve bale sanatçılarından oluşuyordu. 13 Nisan'da İstanbul'a ulaşıp aynı gün trenle Ankara'ya geçti. Birkaç gün sonra kemancı David Oyştrah (1908-1974) da gruba katıldı. Grup başkent Ankara'da ilk konserini 15 Nisan'da Sovyetler Birliği Büyükelçiliği'nde verdi. Çağrılı dinleyiciler arasında dönemin başbakanı İsmet İnönü'nün de bulunduğu bu konseri gerçekleştirenler arasında 29 yaşındaki genç besteci piyanist Dimitri Şostakoviç (1906-1975) de vardı. Şostakoviç Musiki Muallim Mektebi'ni ziyaretinde çok yetenekli bir öğrenci olan Sabahattin Kalender'le tanıştı. Ona üç hafta boyunca günde iki saat gönüllü kompozisyon dersi verdi. *Cumhuriyet* gazetesinin düzenlediği beste yarışmasında, o sıralarda KB'nin danışmanı olarak Ankara'da bulunan Paul Hindemith'le birlikte jüri üyesiydi. Yarışmanın finalinde sahneye çıkıp piyano eserlerinden *polka* ve *adagio* adlı iki bölüm çaldı. *Cumhuriyet* gazetesi besteciyle yaptığı söyleşide kendisinin de yeni dönemin ve devrimin bir sanatçısı olduğunu söylüyordu. Türkiye gezisinden ülkesine döndüğünde

büyük bir gazetede "*Yeni Türkiye*" başlıklı bir yazısı yayımlandı. Söz konusu yazısında Ankara'da tanışmış olduğu Atatürk ile Rey, Alnar ve Kalender'den övgüyle söz ediyordu (Yedig 2017: 32).

1936 yılında Ankara Halkevi'nin çağrısıyla ülkemize gelen Béla Bartók (1881-1945) başkent Ankara'da Macaristan Büyükelçiliğinde bir piyano resitali verdi. Bu konser kapsam ve içerik yönünden çok anlamlıydı. Çünkü özellikle genç çağdaş Türk bestecileri açısından dersler alınacak örnekler sergileniyordu.

Bütün bu uluslararası sanat müziği sanatçılarının ve onları izleyen ardıllarının konuklukları ve gerçekleştirdikleri etkinliklerle başkent Ankara'da gerek ulusal anlamda ve gerekse uluslararası anlamda yeni bir çok sesli sanat müziği yaşamı doğdu. Ankara'da görevli devlet ileri gelenlerinin, yenileşmeye açık zenginlerin ve üst düzey kamu görevlilerinin çocukları usta müzikçiler ve öğretmenlerden ders alarak piyano, keman, flüt, mandolin gibi çalgıları öğrenip çalmaya eğildiler. Sonraki evrelerde onları başkaları izledi. Böylece başkent Ankara çok sesli müzik alanında tüm ülkenin yeni çekim merkezi oldu.

8.9- Ankara'da Beethoven'in 9. Senfonisinin İlk Kez Tam Kadrolu Seslendirilişi (1932)

Ankara'da Cumhuriyet müzik kültürünün *en temel ana kurumları*ndan biri olan *Riyaseti Cumhur Orkestrası* (RCO) hızla gelişerek Cumhuriyet Dönemi'ndeki ilk yurt dışı konserlerini 1926'da gerçekleştirdi. Beethoven'in dokuz senfonisinden yedisini o yıl içinde seslendirip yorumladı. Altı yıl sonra 1932'de *MMM Korosu*'yla Beethoven'in ünlü *9. Senfonisi*'ni ilk kez korolu olarak tam seslendirdi. Bu dev eserin Türkiye'de ilk kez olmak üzere başkent Ankara'da tümüyle Türk sanatçılardan oluşan bir orkestra, genç bir koro, dört solocu ve bir şef tarafından üstün başarıyla seslendirilip yorumlanması içte ve dışta çok büyük yankılar uyandırdı. Cumhuriyet'in bu büyük kazanımının etkin tanıklarından Mahmut Ragıp Gazimihal konserden iki gün sonra *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde çıkan yazısında şöyle diyordu (Gazimihal 1932): "*Dün Ankara, birçok önemli Batı (baş)kentlerinin bile hâlâ kazanamadığı bir sanat başarısını kutlamıştır.*"

Cumhuriyet'in bu büyük kazanımının başka bir canlı tanığına göre bu *anıtsal konser*le gerçekleşen *tarihî başarı*nın özlü öyküsü kısaca şöyledir (Toraganlı 1988: 64):

> *"29 Nisan 1932 Cuma günü saat 15'di. MMM salonu, yapıldığından beri görmediği bir heyecan dalgası ile sarsılıyordu. Keman ve müzik tarihi öğretmeni Mahmut Ragıp Bey'in 9. Senfoni hakkındaki konuşmasından sonra Zeki Bey yerini aldı. 9. Senfoni'yi iki kez bu salonda, üç kez başka salonlarda yönetmişti. Fakat bu konser onlara benzemiyordu. 9. Senfoni, Türkiye'de ilk kez korolu olarak seslendiriliyordu. İlk üç bölüm bitti. Final'deki orkestra girişinden sonra, Bariton İhsan'ın (Atakurt'un) gür ve etkili erkek sesi, salondaki çekingen merak perdesini yırtmış, yüzlerde aydınlık ve sevinç, parlak bir heyecan yaratmıştı. Koro ve öbür solistlerden sonra heyecan daha da arttı. Umulmayan başarı, dinleyicileri şaşırtmış, sevindirmiş, coşturmuştu. Parçanın bitimini bekleyemediler. Kuvvetli bir puandorg duruşunda, kendilerini tutamayarak çılgınca alkışlamaya başladılar. Senfoni aynı coşkunluk havası içinde sona erdi. Alkış, alkış, alkış.".*

RCO deneyimli eğitkeni ve yönetkeni O. Zeki Üngör'ün yoğun çabaları sonunda 1933'te çıkarılanbir yasayla Millî Savunma Bakanlığı'ndan alınıp Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlandı. Bu bağlanışla birlikte *Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası*-RCFO adını aldı. Çağın gereklerine uygun yeni bir düzenlemeyle tarihinde ilk kez sivil bir yapı, yönetim ve işleyişe kavuştu. Bu, Ankara'da, ülkede yeni bir müziksel gelişme döneminin başlangıcıydı.

8.10- Ankara'da Uluslararası Sanat Müziği Dalında İlk Opera Temsili (1939)

Cumhuriyet'in kuruluşundan yedi yıl sonra 1930'da İstanbul'da *Opera Cemiyeti* adıyla bir dernek kuruldu. Bu dernek özverili çalışmalar ve etkili girişimlerde bulundu. Oluşturulan "Büyük Opera Heyeti" tarafından 1934'de bir opera temsili gerçekleştirildi. Sahnelenen eser Verdi'nin dünyaca ünlü *La Traviata* operası idi (Konuralp 1991: 12). Cumhuriyet Dönemi Türkiye'sinde gerçekleşen ve Atatürk'ün gözünden kaçmayan bu ilk opera temsilinin hemen ardından başkent Ankara'da O'un kesin yönermesi ve yönlendirmesiyle yeni bir oluşum tetiklenerek Cumhuriyet'in ilk çağdaş Türk operaları Özsoy, *Taşbebek ve Bayönder* yaratılıp sahnelendi. Bu yaratma ve sahnelemeden edinilen deneyim ve alınan derslerle başkente çağdaş bir opera kurumsal yapılanmasına giden yol aralandı. Bu yolda ilerlenirken 1936'da kurulan Devlet Konservatuvarı Opera Bölümü öğrencileri Prof. Carl Ebert'in yönetimi ve Dr. Ernst Praetorius'un orkestra şefliğinde Mayıs 1939'da Mozart'ın *Bastien ve Bastienne* operasını başarıyla oynadı. Bu oyun ve başarı, o temsilin canlı tanıklardan Halit Fahri Ozansoy'un *Son Posta* gazetesinin 13 Mayıs 1939 tarihli sayısında yayınlanan geniş makalesinde övgüyle anlatılıp şöyle değerlendiriliyordu (Gökyay 1941: 59; Altar 1993: 147):

> *"Türk zekâsının, bilim gibi sanatın da her dalında yöntemle çalışılırsa hep böyle başarılar yaratacağına kuşku yok. Buna o gece bir kere daha iman ettim (inandım, güçlü bir inanç duydum). Ve anî(ansızın) hazırlanan bir müsamerede de bile bu başarıyı gösteren öğrencilerin sürekli hazırlıktan sonra daha nelere muktedir olabileceklerini hem hayret, hem zevkle derin derin düşündüm."*

Nitekim bu opera sürekli bir hazırlıktan sonra 24 Haziran 1941'de Ankara Halkevi'nde çok daha büyük bir başarıyla bu kez halka sahnelendi. Onu 13 Şubat 1942'de Beethoven'in ünlü *Fidelio* operasının sahnelenmesi izledi (Altar 1993: 147-148, 157-158). 1950'li yıllarda *Manon*, *Faust*, *İl Tabarro* ve *Salome*; 1960'ların başlarında *Manon Lescout*, *Uçan Hollandalı*, *Macneth* ve *Yevgeni Onyegin* operaları sahnede yar aldı (Gültekin 1989: 92). O yıllardan günümüze bunlara başka operalar eklendi.

8.11- Müzik Öğretmen Okulu'nda Görevli Avrupalı Usta Sanatçı Konserleri

1936 yılında Müzik Öğretmen Okulu bünyesinde Devlet Konservatuvarı kuruldu. Bu kuruluşta Avrupalı uzmanlara da gerek duyuldu. Bu nedenle bir yıl önce 1935'te ünlü Alman besteci ve eğitimci Paul Hindemith, başta Ankara olmak üzere Türk müzik yaşamının çağdaş anlamda yapılandırılması için önerileri alınmak amacıyla T.C. Kültür Bakanlığınca uzman olarak görevlendirildi. Onun önerisiyle başvuruda bulunup anlaşma sağlanan Alman uzman Eduard Zuckmayer (1890-1972) Bakanlığın resmî ağrısıyla 1936'da Türkiye'ye gelip Müzik Öğretmen Okulu'nda göreve başladı. Zuckmayer çok yüksek düzeyli, olağanüstü usta bir piyanist idi. Müzik Öğretmen Okulu'nun (ve bünyesinde kurulmakta olan Devlet Konservatuvarı'nın) yanı sıra Riyaseticumhur Filarmaonik Orkestrası'nda (RCFO) da uzman solist piyanisti olarak görevlendirildi. Bu görev döneminde ve sonrasında usta, olgun ve yetkin bir piyanist olarak uluslararası sanat müziği kapsamında birçok piyano eserinin Türkiye'deki ilk seslendirimlerini-yorumlarını gerçekleştirdi. Bunlar arasında ünlü şef Dr. Ernst Praetorius yönetimindeki RCFO eşliğinde seslendirip yorumladığı Beethoven'in dördüncü ve beşinci piyano konçertoları ile Brahms'ın birinci ve ikinci piyano konçertoları çok önemli bir yer tutar (Güvenç 1972: 2).

Ed. Zuckmayer o dönemin Avrupa'sında yetişmiş Wilhelm Kempff ve onun gibi en büyük, ünlü piyanistlerle karşılaştırılırdı. Onların erişmiş olduğu düzey ve yetkinlikte görülüp değerlendirilirdi. Çok sağlam ve aynı zamanda yalın, abartısız bir tekniği, yetkin bir tuşesi vardı. Piyanodan çok dolgun ve yumuşak bir ses ve olağanüstü bir tını elde ederdi. Kollarını piyanoya uzatır, hiç parmaklarını kullanmazmış gibi çalar ve sesler neredeyse kendiliğinden çıkardı. Parmaklarından müthiş bir ses yoğunluğu çıkarır ve üretirdi. Bu çalışı başka çok az piyanistte görülürdü. Onun bu özelliklerini

çağdaş Türk sanat müziği alanının ünlü bestecisi İlhan Usmanbaş tüm içtenliği ve açık yürekliliğiyle şöyle anlatır (Selanik vd. 2004: 167):

> *"Bu alçak gönüllü müzikçi bir keresinde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyelerini çok şaşırtmıştır. Brahms'ın 2. Piyano Konçertosu'nu çalmak için orkestrayla ilk provayı yapmak üzere piyanonun başına oturduğunda [oturup çalmaya başladığında] müzikçiler o güne kadar kendilerinden biri gibi gördükleri hocanın parmaklarından müthiş bir ses yoğunluğu çıktığını duyunca donup kaldılar. Hiç parmaklarını kullanmazmış gibi çalardı. Kollarını piyanoya uzatırdı ve sesler kendiliğinden çıkardı nerdeysee. Bu çalışı başka pek az piyanistte gördüm."*

Cumhuriyet müzik devriminin ilk öncülerinden ünlü piyano eğitimcisi ve uluslararası usta sanatçı Ferhunde Erkin öğrencilerine, meslektaşlarına Zuckmayer'in piyanodaki olağanüstü ustalığı ve derin yorumculuğundan söz ederken şöyle der (Selanik vd. 2004: 172): "*Onu dinlediğimde kendimden geçiyorum, ellerini gördüğümde dehşete düşüyorum.*" Onun solo piyano ve piyano solo-orkestra oturtumlu yetkin icracılığı dört el piyano (piyano-piyano ikili), keman-piyano ikili, viyolonsel-piyano ikili ve piyanolu üçül oturtumlu oda müziği dinletilerine de yansıdı. Bu yansımalarla GEE Müzik Bölümü'nün, Ankara'nın ve ülkenin müzik yaşamına unutulmaz etki ve katkılarda bulundu (Uçan 2012b: 148-167).

8.12- Ankara Devlet Konservatuvarı'nda Uluslararası Sanat Müziği (1936)

Ankara Devlet Konservatuvarı (ADK) Müzik Bölümü'nde çok sesli müzik bağlamında *çağdaş Türk sanat müziği* ile *uluslararası sanat müziği* öğretiliyordu. ADK'nin ilk evrelerinde uluslararası sanat müziği alanında Dr. Ernst Praetorius, Eduard Zuckmayer, Lico Amar, David Zirkin ve başkaları görev almışlardı. Ankara'da solo, ikili, üçlü ve solo/orkestra olarak konser etkinliklerinde bulunan bu uzmanlardan Amar (1938-57) yirmi yıl çalıştı. Praetorius ve Zuckmayer ise yaşamlarının sonuna dek kalıp çalıştılar, kendilerini bu ülkeye adadılar ve bu ülkede ölüp gömüldüler. Böylece kendilerini bu ülkenin yalnız kültürüne değil, toprağına da verdiler; yalnız kültürünün değil, toprağının da kopmaz-ayrılmaz bir parçası oldular.

8.13- Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Uluslararası Sanat Müziği (1938/1941)

Ankara'da 1938 yılında Müzik Öğretmen Okulu'nun işlevini üstlenip son öğrencilerini alan Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde *çağdaş Türk sanat müziği* ile *uluslararası sanat müziği* ağırlıklı yer alıyordu. Prof. Eduard Zuckmayer'in kurucu bölüm başkanlığında yürütülen eğitim ve konser etkinlikleri Ankara'nın müzik yaşamı, kültürü ve eğitiminde önemli bir yer tutuyordu. Ankaralılar bunlardan çok etkilendiler ve yararlandılar.

8.14- Uluslararası Sanat Müziğinin Seçkin Türk Seslendiricileri-Yorumcuları

Ankara'da uluslararası sanat müziğinin düzenli, etkili ve verimli olarak yaşanmasında ve yaşatılmasında Türk seslendiricilerin-yorumcuların da çok büyük yeri vardır. Bunda en büyük pay hiç kuşkusuz Cumhuriyet'in ilk, öncü genç kuşak müzik sanatçılarınındır. Tümü yurt dışı öğrenimli bu sanatçılar orkestra yönetkenliği dalında Ahmed Adnan Saygun ve Hasan Ferit Alnar; piyano dalında Ferhunde Erkin, Mithat Fenmen ve Fuat Türkay; keman dalında Necdet Remzi Atak, Ekrem Zeki Ün ve Cezmi Erinç; şan/opera dalında Nurullah Şevket Taşkıran, Saadet İkesus'tur. Tümü erken Cumhuriyet döneminin en önde gelenleridir. Bunlar ilk, öncü, önde gelen usta seslendiriciler-yorumcular olmalarının yanı sıra aynı zamanda Osmanlıdan devralınan kurucu-eğitimci kuşağın yerine geçmeye başlayan ilk, öncü, önde gelen eğitimcilerdir. Onları öğrencileri ikinci kuşak seslendiriciler-yorumcular izlediler. Daha sonra üçüncü kuşak sanatçı-eğitimci müzikçiler yer almaya başladılar.

9- Cumhuriyetin Erken Döneminden Günümüze Ankara'da Uluslararası Sanat Müziği

Ankara'da uluslararası sanat müziği erken Cumhuriyet Dönemi'nden bu yana kuşaktan kuşağa aktarılanlar ve her kuşağın bunlara yaptığı eklentilerle birlikte kesintisiz bir biçimde yaşayagelmektedir. Bunda en büyük pay kuşkusuz Osmanlı'dan devralınıp dönüştürülerek yaşatılan çok sesli müzik kurumları ile Cumhuriyet'in başından itibaren ortaöğretim ve yükseköğretim düzeyinde kurulup açılmaya başlanan müzik eğitim öğretim ve uygulama kurumlarıdır. Bunlar devletin de güçlü desteğiyle gösterdikleri gelişim, geçirdikleri değişim ve dönüşümlerle Ankara'da çok sesli müzik yaşamının, kültürünün ve eğitiminin en önemli ögeleri ve belirleyicileridir.

Bunların yanı sıra kurulan özengen, yarı özengen/yarı mesleksel ve mesleksel çok sesli müzik dernekleri ve toplulukları; o bağlamda özellikle çok sesli korolar, orkestralar ve karma topluluklar başkentin müzik yaşamını, kültürünü ve eğitimi daha da canlı kılmaktadır. Bu bağlamda şu örnekleri vermekle yetinelim: 1953 yılında kurulan Helikon Derneği üç yıl süren çalışmaları bağlamında Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası'nı oluşturdu ve konserler verdi. 1963'te Eduard Zuckmayer'in kurup Bülent Arel'in çalıştırdığı Ankara Radyosu Madrigal Korosu dağıldığı 1967 yılına kadar anlamlı çalışmalarda ve etkinliklerde bulundu. 1964 yılında kurulan Başkent Oda Orkestrası o yıldan bu yana çalışmalarını ve konser etkinliklerini kesintisiz sürdürerek adını aldığı başkentin çok sesli müzik yaşamında ayrı bir yer tutmaktadır. 1967 yılında kurulan Ankara Üflemeliler Beşlisi yaklaşık yirmi yıl verdiği konserlerle kentin çok sesli müzik yaşamına ayrı bir tını kattı. Muzaffer Arkan'ın kurucusu olduğu Ankara Çok Sesli Müzik Derneği'nin bünyesinde 1973'te kurulan Ankara Gençlik Korosu onun etkili yönetiminde kentin müzik yaşamının en etkin ögelerinden biri oldu. SCAMV tarafından 1983'te başlatılıp her yıl düzenlenen ve bir süre sonra uluslararası nitelik kazandırılan Ankara Müzik Festivali başkentin ve çevresinin çok sesli müzik yaşamını kökten ve derinden etkilemektedir. 1986'da kurulan Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi ile 1993'te kurulup etkinliğe geçen Bilkent Senfoni Orkestrası başlattığı "Bilkent Konserler Dizisi" ile Ankara'nın, çevresinin ve ülkenin çoksesli müzik yaşamını çok ileri düzeylere taşımaktadır.

Ankara'da uluslararası sanat müziğinin sergilendiği yerler de başkentin çok sesli müzik yaşamında çok önemli bir yer tutar. Bunlardan TBMM Müzik Köşkü (1920), MMM Konser Salonu (1929) ve Gazi Terbiye Enstitüsü MM Salonu (1929), Türk Ocağı Salonu (1927), Halkevi Salonu (1932), Ankara Radyosu Büyük Stüdyosu (1938), GEE Müzik Bölümü Salonu (1938), ADOB Salonu (1948) ilk açıldıkları yıldan itibaren Ankara'nın başlıca dinleti yerleri olarak hizmet gördü. Bunlara başta DTCF Konser Salonu (1939, 1952) olmak üzere belli okul salonları eklendi Ayrıca belli fabrikaların ve büyük işletmelerin salonları da zaman zaman konser etkinliklerinin mekânıydı. 1961'de eski Sergievi binası Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın sürekli yerleşkesine ve Devlet Konser Salonu'na dönüştürülerek açıldı. Bu salon bu açılışın gerçekleştirildiği 29 Ekim 1961'den bu yana başkent Ankara'nın en önemli çok sesli müzik merkezlerinin başında gelmektedir. Bundan sonra özgün birer konser salonu olarak yapılıp 1967'de açılan günümüzdeki adıyla Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Gazi Konser Salonu ile 1980'lerde yapılıp açılan Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Konser Salonu başkent Ankara'nın başlıca çok sesli müzik sergileme yerleri olarak öne çıkmaktadır. MEB Şûra Salonu, HÜ M Salonu ve ADK Salonu'nda da çok önemli müzik etkinlikleri gerçekleştirilmektedir.

10- Genel Değerlendirme

Çağdaş uygar dünya ülkelerinde çok sesli müzik ve o bağlamda uluslararası sanat müziği gelişkin kültürün başlıca ögelerinden biridir. Söz konusu ülkelerle ilişkilerinde bunu gören Türkiye birbirini izleyen yenileşme, Batılılaşma ve çağdaşlaşma yolculuğunda çok sesli müzik evrenine açılmış ve

çok geçmeden oradaki yerini almıştır. Bu yolculuk ve yer alış sürecinde önce Osmanlı'nın başkenti İstanbul, sonra Cumhuriyet'in başkenti Ankara başrolü oynamıştır. Bu bağlamda Ankara'da çok sesli müzik kültürü ile uluslararası sanat müziğinin epey köklü bir geçmişi vardır. Bu geçmiş ilk-ön oluşumun gerçekleştiği 1796'dan içinde bulunduğumuz 2017'ye tam 221 yılık bir tarihe sahip bulunmaktadır. Bu göreli uzun geçmişin 1796'dan 1920'ye ilk 124 yılı Osmanlı'nın son dönemine, 1920'den 2017'ye son 97 yılı ise Atatürk ve kurduğu Yeni Türkiye Devleti ile Cumhuriyet Dönemi'ne rastlamaktadır. Bu süreçte Ankara'da çok sesli müzik kültürünün kurumsal doğuşu, İstanbul'da olduğu gibi önce *askerî müzik alanı*nda başladı, sonra *yarı askerî/yarı sivil müzik alanı*na, daha sonra da *sivil müzik alanı*na doğru açıldı ve genişledi. Buna bağlı olarak Ankara'da *uluslararası sanat müziği beğenisi* ciddi ve kalıcı olarak ilkin *bando müziği*yle ve çok geçmeden *orkestra müziği*yle oluşmaya ve yerleşmeye başladı.

Ankara, uluslararası sanat müziği alanında Osmanlı'dan devralınıp Ankara'ya taşınarak dönüştürülen ve erken Cumhuriyet Dönemi'nde kurulan ilk devlet çok sesli müzik kurum ve topluluklarının neredeyse tümüne ev sahipliği yapmaktadır. Dolayısıyla bu alanda gerekli tüm kurum, kuruluş ve kişilerin varlığını, bunların her tür çok sesli müzik çalışma, etkinlik, ürün ve verimlerini bünyesinde barındıran bir kent durumundadır. Cumhuriyet Dönemi'nde yurt dışına müzik öğrenimine gönderilen müzikçilerin büyük çoğunluğu dönüşlerinde olanaklar ve seçenekler ölçüsünde genellikle ilkin başkent Ankara'da görev alıp çalışmakta, yerleşmekte ve yaşamaktadır. Bu bakımdan bunların görev, çalışma, etkinlik ve ürünlerine ilkin en çok Ankara ve Ankaralılar tanık olmakta, dolayısıyla onlardan ilkin en çok Ankara ve Ankaralılar yararlanmaktadır. Bu durum başkent Ankara'nın ve Ankaralıların müzik yaşamını, kültürünü ve eğitimini son derece olumlu etkilemektedir. Bu etkilerle Ankara ve Ankaralılar çok sesli müziğin bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomisel, siyasal, sağaltımsal ve eğitimsel işlevlerinden (Uçan 2005a: 21-32; 2005b: 392-394, 416-418) kendilerine düşen payı almışlardır. Bu durum ve etkiler Ankara ve Ankaralılar için bir ayrıcalık olarak görülüp nitelendirilebilir.

Ankara ülkede çok sesli müzik kültürü ve uluslararası sanat müziği alanında birçok ilklerin yaşandığı bir yerdir. Ülkedeki çok sesli müziksel kurumlaşım, yapılanım, yaratım, seslendirim ve yorumların çoğu ilkin başkent Ankara'da tasarlandı ve gerçekleşti. Ankara çok sesli müzik kültürüyle kamusal alanlarda açık, ciddi ve kapsamlı bir biçimde ilk kez Atatürk döneminde tanışmaya başladı. Bu tanışma devlet çok sesli müzik kurumlarının ve okullarının hazırlayıp gerçekleştirdikleri düzenli dinletilerle derinleşerek kalıcı bir kavrayışa ve giderek içten gelen bir yaşayışa dönüştü. Bu kalıcı kavrayış ve içten gelen yaşayışa çok sesli müzik içerikli ulusal bayramlar, törenler, balolar ve şenlikler anlamlı bir çeşitlilik ve zenginlik kattı. Ankara'nın *orkestral* müzik ve *senfonik müzik kültürü*yle ilk tanışması da yine Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleştirildi. Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yerli ve yabancı çok sesli müzik sanatçıları sanatlarını sergilemede ve paylaşmada Ankara'ya ve Ankaralılara öncelik vermeye başladılar. Böylece güzel Anadolu'nun bağrındaki başkent Ankara çok geçmeden yeni Türkiye'nin *yeni çok sesli müzik merkezi* oldu. Bu merkezde oluşup gelişen Cumhuriyet müzik kültürü buradan tüm yurda, çevre ülkelere ve dünyaya yayılmaya başladı. Ankara yaklaşık yüz yıldır geliştirerek taşımakta olduğu bu özelliğini bundan sonra daha da geliştirerek geleceğe taşıyacaktır.

Kaynakça

ABE (2004), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) Cilt 8*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2007), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) Cilt 22*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2004), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C. 1*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Altar, Cevad Memduh (1993*), Opera Tarihi I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

And, Metin (1963), "16. yy'da İstanbul'da Bir Bale Temsili", *Opus Dergisi*, Sayı 4, Ocak 1963, Ankara.

Antep, Ersin (2006), "Tarihte Unutulan Riyaseticumhur Musiki Heyeti,", *Andante*, Kasım-Aralık 2006. http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?Yazi_id=101 İndirme Tarihi: 13 Mayıs 2015

Antep, Ersin (2004), "Musika-i Hümayûn'dan Bu Güne", *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu* (23-25 Ekim 2003), Ankara: K.K. Basımevi, s. 351-361.

Aracı, Emre (2000), *Osmanlı Sarayı'ndan Avrupa Müziği*, (CD içindeki açıklama kitapçığı), Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti., İstanbul.

Atatürk, Mustafa Kemal (2005), *Nutuk*, 1-2. Basım, Yayına Hazırlayan: İlhan Bahar, İstanbul: Alfa Yayınları.

Boztepe, Kaya (2017), "Bir Mucizenin Hikâyesi", *Bütün Dünya*, Sayı 2017/06, Haziran 2017, s. 23-26.

Aydoğdu, Kaya (2004),"Cumhuriyet Dönemi Öncesinde Türkiye'de Çok sesli Müzik", *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu* (23-25 Ekim 2003), Ankara: K.K. Basımevi, s. 34-40.

Büyükyüksel, Şefik (2004), "Türkiye'de Çok Sesli Müzik İle İlgili Bir Görüşme", *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu* (23-25 Ekim 2003), Ankara: K.K. Basımevi, s. 406.

[Gazimihal] M. Ragıp (1932), "Dokuzuncu Senfoni; Beethoven'in Büyük Eseri İlk Defa Tam Olarak Çalındı ve Söylendi", *Hâkimiyeti Milliye*, 1 Mayıs 1932.

Gazimihal, Mahmut R. (1955), *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Gökyay, Orhan Şaik (1941), *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*, Ankara: Maarif Matbaası.

Gültekin, Ümit (1989), "Operada Repertuvar Sorunu", *1. Opera ve Bale Kongresi Tutanakları*, Ankara: Kültür Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü.

Gürel, Ahmet (2009), *Atatürk'ten Gençliğe Unutulmaz Anılar*, Mayıs 2009. http://www.isteataturk.com/haber/5449/ataturk-8217un-kendi-yapip-begenmedigi-bir-eser, Eklenme tarihi 21.07.2010, İndirme Tarihi: 24 Ocak 2017)

Güvenç, Bozkurt (1994), *Türk Kimliği*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Güvenç, Faruk (1972), "Zuck'u Kaybettik", *Filarmoni*, Yıl 8, Sayı 72, (Temmuz 1972), s. 2.

İlyasoğlu, Evin (2007), *71 Türk Bestecisi/Turkish Composers*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaya, Emin Erdem (2012), "Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir 'Hazırlık Evresi' Olarak 1820-1920 Dönemi", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/1 Winter 2012, p.1451-1460.

Konuralp, Asım Cem (1991),"Türk Operasının Kuruluşu", *T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Opera ve Balesi*, Ankara: Tisamat Basım Sanayii, s. 6-21.

Kösemihal [Gazimihal], Mahmut Ragıp (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri Cilt I (1600-1875)*, İstanbul: Nümune Matbaası.

Kutlay Baydar, Evren (2010), "Osmanlıda Görevli İki İtalyan Müzisyen: Giuseppe Donizetti ve Callisto Guatelli", *ZfWT-Zeitschrift für die Welt der Türken/Journal of World of Turc*s, Vol. 2, No 1 (2010), s. 283-293.

MG (1993) *Milliyet*, 4 Ocak 1993, Milliyet Gazetesi (MG), İstanbul.

Oransay, Gültekin (1985), *Atatürk İle Küğ (Müzik)*, Genişletilmiş ikinci basım, İzmir: Küğ Yayını.

Özaslan, Metin (2002), "Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi ve Ankara'nın Başkent Olma Nedenleri", *Bilge Dergisi*, Sayı 35 (Kış 2002), s. 22-30.

Say, Ahmet (2005/1), *Müzik Ansiklopedisi C. 1*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet (2005/2), *Müzik Ansiklopedisi C. 2*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1981), *Atatürk ve Musıki*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Selanik, Cavidan, Gülsen, Ali Sinan ve Coşkun Bayam, Cavidan (2004). *İki İnsan İki Anıt,* Ankara: Doruk Yayınları.

Sevengil, R. Ahmet (1963), "Yurdumuzda Oynanan İlk Operalar", *Operalar Dergisi*, Sayı 12, Eylül.

Sevengil, Refik Ahmet. (1970). *Saray Tiyatrosu. Cilt: IV*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Toraganlı, Hasan (1988), "Musiki Muallim Mektebinde 9. Senfoni", *Yeni Düşün*, 8 Ocak 1988, s.63-64.

Uçan, Ali (2016), *O. Zeki Üngör*, Ankara: Öğretmen Dünyası Yayınları, Tanıtım Dizisi-8.

Uçan, Ali (2015), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş, 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzik ve Yayınevi.

Uçan, Ali (2012a), "İstanbul Müzik Kültürünün Türk ve Dünya Müzik Kültüründeki Yerini Belirleyen Başlıca Etmenler ve Kurumsal Dönüşümler", *7. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul / 7. International Turkish Culture Congress In Turkishand World Culture İstanbul* (5-10 Ekim/October 2009*), BildirilerIV: İstanbul'da Sanat: Mimari, El Sanatı, Resim, Müzik*, Ankara: AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 1241-1322.

Uçan, Ali (2012b), *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik EğitimiYayınları.

Uçan, Ali (2008) "Türklerin Müzik Kültürü ve Dünya Müzik Kültürlerine Etkileri-Katkıları", *Türklerin ve Anadolu'nun Dünya Uygarlık Tarihindeki Yeri Uluslararası Sempozyumu / The Turks and Anatolia in the History of World Civilisation* (7-9 Mayıs 2008), Türk Tanıtma Vakfı (TÜTAV)-Gazi Üniversitesi (GÜ), Ankara.

Uçan, Ali (2005a), *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi,* Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, Ali (2005b), *Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Üngör, O. Zeki (2006), "Musiki Muallim Mektebi'nin Açılış Hazırlıkları", *Gazi Eğitim Enstitüsü (1926-1980)*, Yazan: Niyazi Altunya, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını, s. 613-614.

Ürek, Yaşar (2017), "Eğitim Müziği ve İzmir", *İzmir Dergisi,* http://izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/62-38inci-sayi/159-egitim-muzigi-ve-izmir. İndirme Tarihi: 5 Mayıs 2017

Volkan, Vamık D. ve Itzkowitz, Norman (2005), *Ölümsüz Atatürk,* İkinci Basım, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Yalçın, Edip Semih (1994, 2014), "Atatürk'ün Ankara'ya Gelişi", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 29, Temmuz 1994, s. 333-346. http://www.atam.gov.tr/dergi/sayi-29/ataturkun-ankaraya-gelisi-2, Erişim: 05.05.2014.

Yedig, Serkan (2017), "Şostakoviç'ten 82 Yıl Sonra İstanbul'a Bahar Turnesi", *Hürriyet KitapSanat*, Yıl 1, Sayı 6, 10 Mart 2017, s. 32.

Yücel, Yaşar ve Sevim, Ali (1990), *Türkiye Tarihi IV*, Ankara: AKDT Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları (Sabah Gazetesi'nin okuyucularına armağanıdır).

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-9. Bölüm-

Çağdaş Türk Sanat Müziği

ANKARA'DA ÇAĞDAŞ TÜRK SANAT MÜZİĞİ

Prof. Dr. Ali UÇAN

1- Giriş

Ankara köklü bir tarihsel geçmişe, stratejik bir coğrafi konuma, elverişli bir yerleşme-yurtlanma ortamına, güçlü bir toplumsal dokuya ve zengin bir kültürel birikime sahiptir. Bu özelliklerini eski Anadolu uygarlıkları dönemlerinde olduğu gibi Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinin belli evrelerinde de belirgin olarak yansıtmıştır. Yirminci yüzyılın birinci çeyreğinin son beş yılına girmeden önce tüm özellikleriyle bir kez daha değerlendirilince 1919 yılı sonlarından itibaren yeniden öne çıkmıştır. Nitekim 1920 yılının ilkbahar aylarında adım adım *kurucu başkent* olmaya ve o doğrultuda işlev görmeye başladı. Bu bağlamda TBMM *kurucu meclis* olarak ilk kez burada toplanıp açıldı ve ülkeyi yönetmeye koyuldu. Ülkemize ve devletimize ilk kez kendimiz tarafından *Türkiye* adı ilk kez burada verildi, bu kurucu başkentte, bu kurucu mecliste kullanıldı ve *Yeni Türkiye Devleti* burada kuruldu. Bu devleti örtülü bir Ön Cumhuriyet olarak kuran ve kısa sürede açıkça *Türkiye Cumhuriyeti*'ne dönüştüren *Türkiye halkı* ilk kez burada resmen *Türk milleti* olarak tanındı ve anayasal tanımlandı. Böyle olunca Türk ülkesinin ve milletinin kültürüne devletçe ve ulusça resmen *Türk kültürü*, sanatına *Türk sanatı*, müziğine *Türk müziği* denilmesi çok doğal ve olağan bir durum oldu. Ankara 1920'den itibaren yarı örtülü yarı açık olarak, 1924'te ise tam açık ve kesin

olarak köklü-köktenci bir biçimde Anadolu bozkırının ortasında, *Yeni Türkiye*'nin merkez bölgesinde çok sesli müziğin *yeni başkenti* konumuna geldi. Bu konumda *uluslararası çok sesli sanat müziği* ile birlikte *çağdaş çok sesli Türk sanat müziği*nin de *gerçek başkenti* oldu. Bu oluşla birlikte Türkiye'de hem uluslararası sanat müziğinin, hem çağdaş Türk sanat müziğinin ana nabzı burada atmaya başladı.

Bu bölümde Ankara'da çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin kendine özgü tarihsel oluşumu, gelişimi ve günümüzdeki durumu betimlenmektedir. Ancak konuyu ele alırken önce doğru bir temele ve uygun bir çerçeveye oturtmak gerekir. Bunun için ilk önce Türkiye'de Batı uluslararası sanat müziğiyle kurumsal ilişki içinde batılı anlamda çok sesli Türk müziği oluşturmaya ilişkin ilk çabaları, bu çabaların tarihsel akışını, gelişimini ve 20. yüzyılın ikinci çeyreğine erişimini iyi bilmek gereklidir. Bu nedenle burada en önce bu en temel konu üzerinde özlü ve ayrıntılı bir biçimde durulmakta, öbür konu bunun üzerine oturtulmaktadır.

2- Türkiye'de Çok Sesli Türk Müziğinin İlk Oluşumu, Gelişimi ve 20. Yüzyıla Erişimi

Türkiye'de batılı anlamda çok sesli Türk müziğinin ilk oluşumu, Osmanlı döneminde 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde önce *Boru-Trampet Takımı müziğinden Bando Takımı müziğine geçiş* marşları bestelenerek, sonra Padişahların adına batılı anlayış, yaklaşım ve teknikle çok sesli marş bestelenerek ve ardından Türk sanat müziği ezgilerine çok seslilik uygulanarak başlamıştır. Şimdi bu çok önemli ön ve ilk belirleyici başlangıcı ele alalım.

2.1- Boru-Trampet Takımı Bandoya Dönüştürülürken Bestelenen İlk Marşlar

1826 yılında Yeniçeriliğin ortadan kaldırılmasının bir sonucu olarak Mehterhane de kapanırken-kapatılırken daha önce Sultan III. Selim döneminde Avrupa örneğine göre kurulmuş olan *Boru-Trampet Takımı* yine Avrupa örneğine göre askerî *Bando*ya dönüşme sürecine girdi. Kısa sürede *ilk çekirdek Bando Takımı* oluştu ve 1827 yılı başlarında çalışmalara başladı. Bu yeni oluşum ve çalışmalarla birlikte yeni takım için yeni marşlar da bestelenmeye başladı. Yeni takımın ilk öğretmenlerinden trampetçi Ahmet Ağa'nın bestelediği *Asker Marşı* ile Sultan II. Mahmud'un bestelediği *Asakir-i Mansure-i Muhammediye Marşı* ilkler arasında yer alır (Okyay 2009: 39, 41). Bu ilk marşlar adlarından da anlaşılacağı gibi daha çok düzenli yürüyüş ve eğitim amaçlı-törensel işlevli asker marşları olup henüz batılı anlamda gerçek bir çok seslilik içermekten uzaktırlar. Ancak özelde *Boru-Trampet Takımı müziğinden Bando Takımı müziğine geçiş*te, genelde *teksesli Mehter müziğinden çoksesli Bando müziğine geçiş*te anlamlı bir ön *köprü* işlevi gördüler. Bu geçiş ve ön köprü oluşta kuşkusuz Bandonun ilk şefi Fransız müzikçi Manguel'in de katkısı vardır.

2.2- Osmanlı Dönemi'nde İlk Kez Padişahlar Adına Çok Sesli Marş Besteleyiş

Türkiye'de kökü yüzyıllar, binyıllar öncesine dayanan *teksesli müzik besteleme geleneği* tüm hızıyla sürerken *Batılı anlamda çoksesli müzik bestelem*eyle ilk kez 19. yüzyılın ikinci çeyreğinde tanışılmıştır. 1827 yılında atandığı Osmanlı Saltanat Musikaları Başustakârlığı görevine 1828 yılında başlayan İtalyan müzikçi Giuseppe Donizetti ve daha sonra onun ölümüyle yerini alan Callisto Guatelli ülkemizde batılı anlamda çok sesli müzik bestelemenin ilk çalışmalarını yapmışlar, ilk örneklerini vermişlerdir. Bu süreç Donizetti'nin 1829 yılında Sultan II. Mahmud adına *Mahmudiye Marşı*'nı bestelemesiyle başlamış, *ilk resmî* çok sesli Türk müziği olarak nitelendirilen bu marşı on yıl sonra 1839'da Sultan Abdülmecit adına bestelediği *Mecidiye Marşı* izlemiştir. Bunlara yirmi iki yıl sonra 1861'de bu kez Guatelli'nin Sultan Abdülaziz adına bestelediği *Aziziye Marşı* eklenmiştir. *Marş-ı-Sultanî* de denilen bu marşlar dönemin *devlet marşı* işlevini görmüşlerdir.

Bu yeni süreçte bu iki müzikçi bir yandan Türk sanat müziği ezgilerine çok seslilik uygulamışlar, öbür yandan da Türk sanat müziğinin kimi özelliklerine uygun yeni çok sesli müzikler yaratmışlar-

dır (Sağlam 2001: 19). Bu konuda Guatelli daha çok Türk karakterine yakın ve özellikle geleneksel Türk sanat müziği ögeleri içeren dikkate değer çalışmalar yapmıştır. Onların yürüttükleri bu çalışma ve etkinliklerle Musika-i Hümayun'da yetiştirdikleri Türk öğrenciler onlardan gördükleri ve öğrendikleriyle ilkin onlara öykünerek bir yandan çok sesli müzik yazma çalışmalarına, öbür yandan Türk müziğinde çok seslilik denemelerine giriştiler. Bu girişimler bağlamında ilkin "Türk müziği makamları ile Batı müziği tonaliteleri arasında ilişki kurma ve işlevsel armoni temeli üzerine Türk ezgilerini yerleştirme çalışmaları" yaptılar (Tura 1998: 4). Bu ilk çoksesli deneme ve yazma çalışmalarını yaparken çoğun el yordamıyla kendi yeni yollarını aramaya başladılar ve bulmaya koyuldular.

2.3- Osmanlı Sarayında İlk Çok Sesli Türk Müziği Oluşumuna Ortam Hazırlayış

Görülüyor ki Osmanlı Dönemi Türk müziğinde çok seslilik ve çok sesli besteleme konusunu ele alırken özellikle iki İtalyan müzikçi Donizetti ve Guatelli ile yetiştirdikleri ilk Türk öğrencileri üzerinde kısaca durmak gereklidir. G. Donizetti Paşa (1788-1856) resmî çağrılı ve sözleşmeli olarak İstanbul'a gelip göreve başladığı 1828 yılından itibaren yoğun Bando çalışmaları yanında Batılı anlamda çok sesli besteleme örnekleri verirken, kendi anlayışına uygun gördüğü kimi Türk müziği eserlerini Batı müziği yöntemiyle çok sesliledi. Yanı sıra Türk müziği makamlarını kullanarak kendince özgün eserler besteledi. Ölümüne kadar kesintisiz 28 yıl sürdürdüğü bu çalışmalar bağlamında bestelediği *Mahmudiye Marşı* (1829) ve *Mecidiye Marşı* (1839), *Büyük Askerî Marş*, *Cezayir Marşı* ve *Cenk Marşı* başlıca eserleridir. İlk iki marşıyla Osmanlı İmparatorluğu'nda *Marş-ı Sultanî* (*Sultan Marşı*) geleneği başladı; ilki 11 yıl, ikincisi 22 yıl boyunca *Osmanlı Devleti Marşı* olarak çalındı, dinlendi. Sarayda başta Abdülmecit olmak üzere hanedan ailesinin bireylerine ve başta Dürrinigâr Kalfa olmak üzere harem halkına müzik dersleri verdi. Saray okulunda Yesarizade Necip Paşa, Hacı İbrahim Paşa, Süleyman Paşa, Neşet Paşa, Miralay Halil Bey, Kaymakam Atıf Bey ve Dürrinigâr Kalfa gibi müzikçiler yetiştirdi. Bunlar çoksesli Türk müziğinin ilk oluşum evresinde önemli roller aldılar.

Öbür yandan 1848 yılında Naum Tiyatrosu'nda görev yapmak üzere İstanbul'a gelen ve Sultan Abdülmecit'in huzurunda piyano resitali veren C. Guatelli Paşa (1819-1899) önceli Donizetti'nin ölümünden sonra Musika-i Hümayun'un başına getirildi. İlkin 1856-1858, sonra 1861-1896 yılları arasında olmak üzere toplam 28-30 yıl görevde kaldı. Genel olarak polka, vals, marş gibi parçaların yanı sıra dönemin geleneksel Türk sanat müziği bestecilerinin kimi şarkılarını ve peşrevlerini batı yöntemiyle ses ve piyano ya da salt piyano için çok sesliledi. Ayrıca kimi Türk makamlarında çoksesli marşlar besteledi. Sultan Abdülmecit ve kızlarının adlarını taşıyan, piyano için yazılmış 24 şarkısal parçadan oluşan, Türkçesi *Eski ve Yeni Millî Havalar ve Popüler Oriyantal Şarkılar* demek olan iki ciltlik kitabını yayımladı. *Osmanlı Kasidesi "Sultan Abdülmecit"* (1850), *Refia Sultan* (1850), *Korno İçin Konçertino* (1860), *Bayram Marşı*, *Aziziye Marşı (Marş-ı Sultanî)* (1861), *Osmaniye Marşı* (1861), *Osmanlı Sergi Marşı* (1863) başlıca eserleridir. Solo piyano için bestelediği *Osmaniye Marşı*'nda kullandığı geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin "düm teke tek tek düm tek düm tek" usulünü öbür marşlarında da sıklıkla kullandı. Rıfat Bey'in V. Murat'ın tahta çıkış anısına bestelediği *Dua* adlı hicazkâr şarkısı başta olmak üzere birçok şarkıyı ve peşrevi çok sesliledi. Sarayda V. Murat ve II. Abdülhamid'e müzik dersleri verdi. MH'de Mehmet Ali Bey, Zati Bey, Haydar Bey, Saffet Bey gibi çok sesli Türk müziği yazan besteciler yetiştirdi.

Donizetti ve Guatelli'nin yanı sıra çoğu öğrencileri olan kimi genç Türk besteciler özellikle Guatelli'yi örnek alıp kimi çalışmalarına özenerek kimi geleneksel Türk sanat müziği şarkılarını ve oyun ezgilerini batı yöntemiyle piyano eşlikli olarak çok sesliledi.

2.4- Osmanlı Sarayında Ezgici Çok Seslilik: Ezgici Akdeniz Çok Sesliliği

Donizetti ve Guatelli çok sesliliği doğup büyüdükleri ülkeleri İtalya'da kendi ortamlarında yaparak yaşayarak öğrendiler ve uyguladılar. On yıllar sonra Osmanlı Devleti'nin isteğiyle Türkiye'ye taşıyıp ellerinden geldiğince Türk müziğine uygulamaya ve uyarlamaya çalıştılar. Osmanlı sarayında gördükleri

olumlu hizmetler, yaptıkları verimli çalışmalar, elde ettikleri başarılar ve sağladıkları katkılar değerlendirilerek paşalığa kadar yükseltildiler. Türkiye'ye *orta güçte* birer müzikçi olarak gelirken müzikte teksesliliğin geçerli ve egemen olduğu bir ülkeye geldiklerinin farkında ve bilincindeydiler. Gelirken getirdikleri İtalyanlara özgü bir *ezgici çok seslilik* idi ve bu anlayış Türkiye gibi bir ülke için uygun görünüyordu. Çünkü *ezgici çok seslilik* genel olarak *ezgici Türkle*re çok da yabancı gelmeyecek, *yakın* gelebilecek, hatta kimi yönlerden *en yakın* sayılabilecek bir çok seslilik idi. Nitekim bu uygun, sevimli ve cana yakın ezgici çok sesliliğe Türkler çok zorlanmadan, kolay alıştılar ve çabuk ısındılar. Böylece müzikte çok seslilik bir Akdeniz ülkesi olan İtalya'dan yine bir Akdeniz ülkesi olan Türkiye'ye gelip kalıcı bir biçimde yerleşme yoluna girdi. Bu girişle birlikte Türkler çok sesli müziği ilkin özengence, sıcakkanlı Akdenizliler eliyle Akdeniz kültürüne özgü bir *ezgici Akdeniz çok sesliliği* olarak tanıdı, öğrendi, uyguladı. Bu durum Saraylılar, yakın çevresi ve İstanbul'un belirli bir topluluğu için çok sesliliğe geçişte yararlı bir başlangıç olarak görüldü (Gazimihal 1955: 59). İtalyan öğreticilerin başlatıp Türk öğrencilerin sürdürdüğü çalışmalar ilerledikçe Türk müziğinde de çok sesliliğe geçiş yönünde bir devinim başladı.

2.5- Musika-i Hümayun'da Fasl-ı Cedit (Yeni Fasıl) Çok Sesliliği

Osmanlı Dönemi'nde devletçe çok sesli müziğe geçiş bilinçli, kararlı, planlı ve köktenci bir süreçtir. Bu devrimsel süreç yenileşme-batılılaşma evresinde Batı uluslararası çok sesli sanat müziğini devletçe kurumsal olarak benimseme, uygulama ve yaygınlaştırma biçiminde işlerken-işletilirken çok geçmeden Türk sanat müziğinde çok sesliliğe yöneliş ve geçiş süreci başladı. Bunun en somut adım ve göstergelerinden biri Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıl ikinci çeyreğinden itibaren en üst müzik kurumu olan Musika-i Hümayun'daki başlıca birimlerden Fasıl Heyeti'nin iki alt birime ayrılmasıdır. Bu iki alt birimden biri geleneksel teksesli Türk sanat müziği topluluğu Fasl-ı Atik (Eski Fasıl), öbürü yeni oluşan çoksesli Türk sanat müziği topluluğu Fasl-ı Cedit (Yeni Fasıl) idi. Fasl-ı Cedit'de santurî miralay Hilmi Bey'in etkin yönlendiriminde Osman ve Faik Beyler beste düzenleyicileri olarak görev yapıyordu. Genellikle az çok armonilenmiş ezgiler ve şarkılar çalınıyordu. Ne ki Fasl-ı Cedit sadece sarayda ve iradeyle gönderildiği evlenme ve sünnet düğünlerinde görev yapıyordu. Kural gereği saray dışında çalışamadığından saray mensupları dışındaki halk bu takımla hiç temas edemiyordu (Gazimihal 1955: 101-102). Dolayısıyla halk bu yenilikçi düzenleme ve uygulamaları izleyemiyordu. Ancak geleneksel Türk sanat müziğini armonileyerek zamanın gereklerine uydurmaya ilişkin kimi görüşlerin oluşmasında bu takımın çalışmaları etkili oldu. Gazimihal'e göre (1955: 103) "*Fasl-ı Cedit devam ettirilebilseydi etki ve karşı etkileriyle 'yeni bir millî beste okulu' hareketi [akımı] belki daha erkenden uyanabilirdi*."

2.6- Yirminci Yüzyıl Başları: Geleneksel Türk Müzikçilerde Çok Sesliliğe Yöneliş

Avrupa uluslararası sanat müziğinin Osmanlı Devleti'nce benimsenmesi ve uygulanıp yayılmaya başlamasının ardından çoğun el yordamıyla da olsa Türk müziğine yönelik yapılan çok seslilikle ilgili kimi çalışma, deneme, uygulama ve uyarlamalar zamanla kimi geleneksel Türk sanat müzikçileri etkilemeye başladı. 19'uncu yüzyılın ikinci yarısında piyanonun sarayda giderek yoğunlaşan ve yaygınlaşan kullanımıyla Türk müziği eserlerini piyano ile çalma isteği, *fasl-ı cedit (yeni fasıl)* çalışmaları ve etkinlikleri bu etkileri artırdı. Bunların bir sonucu olarak 20. yüzyılın başlarından itibaren önde gelen kimi geleneksel Türk müzikçiler de geleneksel Türk sanat müziğini çok sesli duruma getirmeyi ister oldular. Ancak onlar bu müziğin kendi perde sistemine ve makam anlayışına uyan bir çok seslilik düşündüler (Saygun 1981: 70-71). Giderek daha da artan bu etki ve düşüncelerin ileri bir aşaması olarak 20. yüzyılın ilk onlu yıllarında geleneksel Türk sanat müziğine armoni (çok seslilik) uygulanması kimi müzikçi düşünür, kuramcı ve uygulamacılar tarafından ciddi bir biçimde ele alınmaya ve tartışılmaya başlandı. Bunlardan biri olan Rauf Yekta Bey on yedi perdelik sisteme yedi basamak daha ekleyerek perde sayısını bir sekizli içinde yirmi dörde çıkardığı yeni bir ses sistemi oluşturdu. Bu sistem bir sekizli içinde on iki yarım perdeli alacalı (kromatik) bir diziyi de barındırıyordu (Rauf Yekta 1986: 136). Bu sistemle geleneksel Türk sanat müziğine de armoni uygulama amacı güdüldü.

Bu sistemi ve diziyi Hüseyin Sadettin (Arel) Bey 1907'de yayımlanan bir makalesinde "*Doğu ile Batı'yı birleştirmeye yetecek ve o zaman Doğulu ezgilerimizden (makamlarımızdan) çok az fedakârlıkla, musikimize armoni uygulanması mümkün olacaktır.*" biçiminde değerlendirdi. Ardından "*Musikimizin emelimiz [isteğimiz] derecesinde ilerlemesi gerçekten de uyum [armoni] biliminin uygulanabilmesine bağlı.*" dedi ve çok geçmeden konuya ilişkin kendi kesin düşüncesini şöyle ortaya koydu: "Şimdi açıkça söylemek gerekirse derim ki *yapılacak yalnız bir şıkk [seçenek, yol] vardır: Makamlarımız için elden geldiğince az fedakârlığı gerektirecek şekilde Batı armonisini [çok sesliliğini] almak ve gereksinimlerimize uydurmak.*" (Bedii Mensi/H. S. Arel 1325/1907'den ak. Tura 1998: 18, 20, 22). Bu sözleriyle açıkça şunu öneriyordu: *Türk müziğimizi istediğimiz derecede ilerletmede izlenecek tek yol Batı armonisini [çok sesliliğini] almak ve gereksinimlerimize göre uyarlayarak uygulamak.*

Öbür yandan oluşturmuş olduğu diziyi esas alarak Doğu (Türk) makamlarının armonilenmesi üzerinde inceleme ve denemeler yapan Rauf Yekta Bey 1913'te yazıp dokuz yıl sonra Paris'te yayımlanan "La Musique Turque" (Türk Musıkisi) adlı eserinde şöyle diyordu: "*Bu dizide Doğu [Türk] makamlarının armonize edilmesine çalıştım. Sonuç bana itiraz kabul etmez bir tarzda kabili tercih [tercih edilebilir, yeğlenebilir] görüldü.*" (Rauf Yekta 1986: 135-136). Bütün bunların bir sonucu olarak çok seslilik –gelenekçiler arasında epeyce karşı çıkanlar da olsa– geleneksel Türk sanat müziğinin de önemli bir konusu ve boyutu hâline gelmiş oldu.

2. 7- Osmanlı Döneminde Yetişip Batı Tekniğiyle Yazan Başlıca Türk Besteciler

Musika-i Hümayun'da (MH'de) önce Donizetti, ardından Guatelli tarafından verilen *Armoni ve Çalgılama (Instrumentasyon)* derslerinde edindikleri temel bilgi ve becerilerle ilerleyen kimi Türk öğrenciler küçük ölçekli çok sesli müzik besteleme çalışmalarına başladı. Bunların en ilklerden biri olan Yesârîzade Necip Paşa (1815-1883) öğrendiği Batı yöntemiyle/tekniğiyle piyano için *polka* ve *mazurka*lar yazdı ve 1876'da *Hamidiye Marşı*'nı *(I. Meşrutiyet Marşı*'nı*)* besteledi. Ondan sonra Dikran Çuhacıyan (1836-1898) Milano'daki dört yıllılık öğreniminden sonra ilk *operas*ı olan *Arsas*'ı 1868'de, üç perdelik Şerif Ağa opera-komiki ve *Arif'in Hilesi* 1872'de sahnelendi. Bunları 1875'de yazdığı *Köse Kâhya* ve *Leblebici Horhor* operetleri ile *Zemire*'si (1881) izledi. MH öğrenimlilerden Mehmet Ali Bey (1840-1895) en ünlü bağdaları olan *İzmir Marşı* ile *Plevne Marşı*'nı yarattı. Notacı Hacı Emin Efendi (18451907) piyano için *Marş Vasfi*, *Çoban Marşı, Galata Valsi*, *Galata Polkası*, *Galata Mazurkası* gibi parçaları yazdı. Macar Tevfik Bey (1846-1941) çeşitli eserler besteledi; kimi eserlerin *armonileme*lerini ve *orkestralama*larını üstlendi, eserleri yurt dışında basılıp yayımlandı.

MH'deki öğreniminden sonra Paris'te *armoni* ve *bağdama* öğrenen Saffet Atabinen (1858-1939) *Zeybek* balesini, *Letafet* opera-komiğini ve *Ertuğrul* uvertürünü besteledi, *flüt-piyano* düzenlemeleri yaptı. Mehmet Zati Arca (1863/64-1951) marşlar, müzikli oyunlar ve sahne müzikleri yazdı. Ali Rıfat Çağatay (1869-1935) *Köse İmam* operetini ve İstiklal Marşı'nı besteledi. Faik Daim Bey (1870-1910) üç zırhlı ve kruvazör için *Mesudiye*, *Hamidiye* ve *Mecidiye* adlı marşları yazdı. Mustafa Rahmi Onan (1875-1941) birçok *bando parçaları* yazdı. Edgar Manas (1875-1964) piyano için *Menüet ve Vals*, büyük orkestra için *Andante Senfonik* (1908), *1. Piyano Süiti* (1912), *Yaylı Dördül*ü ve *koro* eserleri besteledi. O. Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı'nın orkestralamasını yaptı. Mehmet Baha Pars (1877-1953) *operet* ve *marş*lar besteledi. İzmir'de yetişirken *armoni* ve *kontrpuan* da öğrenen İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu) (1877-1924) orkestra ve piyano için *Tezer*, piyano için *Hamidiyye*, piyano ve orkestra için *İzmir Hayatı, Sinfoni*, *Sonatin*ler, çeşitli *marşlar* ve *piyano parçaları* bağdadı, *İstiklal Marşı*'nı besteledi. Osman Zeki Üngör (1880-1958) çeşitli *marşlar*, *çocuk şarkıları, okul ezgile*ri yazdı ve *İstiklal Marşı*'nı besteledi. Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) çeşitli parçalar besteledi. Kaptanzade Ali Rıza Bey (1883-1934) *marş* ve *operetler* besteledi. Almanya'da beş yıl öğrenim gören Musa Süreyya (1884-1932) *okul şarkıları,* Ahmet Yekta Madran (1885-1950) çeşitli *marşlar,*. M. Sabahattin Ezgi (1889-1947) *operetler* ve *müzikli piyesler,* Hulusi Öktem (1892-1959) *marşlar* ve *okul müzikleri* besteledi (Oransay 1965: 6-23).

2.8- Osmanlıda İlk Çok Sesli Türk Müziği Oluşumunu Genel Değerlendirme

Görülüyor ki Osmanlı'nın son döneminde Batı uluslararası sanat müziği yöntemi ve tekniğiyle yazan en az 20 Türk besteci yetişmiş bulunmaktaydı. Bunların ilki olan Yesarizade Necip Paşa MH'de öğrendiği yöntem ve teknikle *eser* veren, *marş* yazan ilk Türk besteci olarak tarihteki yerini aldı. Sarayın da özendirmesiyle 1860-1870'lerde ilk Osmanlı-Türk *opera* ve *operetler*i yazılıp bestelendi. Bu bağlamda Mustafa Fazıl Efendi'nin Fuzuli'nin *Leyla ile Mecnun* eseri üzerine bestelediği *ilk Türk operası* 1869`da sahnelendi. Dikran Çuhaciyan'ın 1872 yılında bestelediği *Arif'in Hilesi* adlı eseri *ilk Türk opereti* olarak tarihteki yerini aldı. İsmail Zühtü ülkemizde ilk kez *sonatin* ve *senfoni* yazan ilk Türk besteci olarak bilinmektedir (Say 2000-2: 513). Osmanlı Dönemi'nde yetişen Türk bestecilerin kimi eserleri salt uluslararası sanat müziği türüne girerken çoğu eserleri çok sesli Türk sanat müziği türünün ilk ön örneklerini oluşturur.

Osmanlı Dönemi'nde Saray çok sesli Türk müziği oluşturma çalışmalarında geleneksel Türk sanat müziği kaynaklı çok sesli Türk müziğine önem, öncelik ve ağırlık verdi. Bunun dışına çıkan tek besteci olan Sultan V. Murat ilk kez bir Türk halk türküsünü batı müziği yöntemiyle çokseslilemesi (armonilemesi) ile dikkati çeker. Ancak bu tür çalışması tek bir eserle sınırlıdır. Osmanlı Dönemi'nde yapılan çok sesli Türk müziği oluşturma çalışmaları genel olarak Cumhuriyet Dönemi'nde yapılacak çalışmalar için bir *ön-ilk deneme* niteliği taşır. Bunların büyük bir kısmı *geleneksel Türk sanat müziği ezgi ve şarkılarını armonileyerek* çok seslileme, bir kısmı *bando müziği besteleme,* bir kısmı da özgür ve özgün çalışma ürünleridir. Bunlar sonraki evre için de belli anlam ve değer taşır.

3- Osmanlı Dönemi Ankara'sında Çok Sesli Türk Sanat Müziği Kültürünün Oluşumu

Osmanlı Döneminde önce MH'deki çalışmalarla beliren çok sesli Türk sanat müziği başkent İstanbul odaklı bir oluşum içindeyken, zaman ilerledikçe askerî bandoların ve çok sesli müzik eğitimi almış öğretmenlerin görevli olduğu kimi eyalet, vilayet ve sancak merkezlerine de yansımaya başladı. Ankara bu merkezlerden biriydi.

3.1- Tanzimat ve II. Meşrutiyet Ankara'sında Çok Sesli Türk Askerî Bando Müziği

Ankara önce 1836-1867 yılları arasında önemli bir *eyalet* (*Ankara Eyaleti*) merkezi, sonra 1867'ten itibaren önemli bir *vilayet* (*Ankara Vilayeti*) merkezi idi. Bunların yanı sıra aynı zamanda *sancak* (*Ankara Sancağı*) merkezi konumundaydı. Bu nedenlerle burada genel kural gereği ikisi subay olmak üzere kırk kişilik belirli bir kadrosu olan en az bir *Askerî Bando* vardı. Bu bandonun dağarında *Batı uluslararası bando müziği*nden örneklerin yanı sıra yeni oluşmakta olan *çok sesli Türk bando müziği*nden de örnekler bulunuyordu. Bu örnekler Ankara'daki eğitim, yürüyüş ve törenlerde çalınıyor ve bunları gören-izleyen Ankaralılarca da dinleniyordu. Bu izleyiş ve dinleyişlerle Ankaralıların müziksel duyarlıkları yeni çok sesli Türk bando müziğine de alışıyor, yatkınlaşıyordu. Bu alışma ve yatkınlaşma zaman geçtikçe güçlenen kalıcı bir kültüre dönüşmeye başlıyordu.

3.2- Sanayi Mektebi, Sultanî ve Darülmuallimîn'de Çok Sesli Türk Sanat Müziği

Ankara Sanayi Mektebi 1876 yılında "*Mekteb-i Sanayi*" olarak etkinliğe geçti. Sultan II. Abdülhamid'in tahta çıkışının yirmi beşinci yılı dolayısıyla 1901 yılında canlandırılmaya çalışıldı. Birinci Dünya Savaşı ve Ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarının olağanüstü koşullarında etkinliğine ara verdi (Keskin 2016). *Sanayi Mektebi*'nin programında I. ve II. sınıflarda *Muzıka*, III. ve IV. sınıflarda *Musiki* dersine yer veriliyordu (Soruç 2016: 59; SM 1319, 1320: 95). *Muzıka* dersinde öncelikle *bando* çalgıları ve *bando müziği, Musiki* dersinde eğitim müziği öğretilmekteydi. Bunun önemli bir bölümü *Türk bando müziği*ydi. 1907 yılında bu okulda görev yapan İsmail Zühtü Bey öğrencilere kendi bestelerinin de yer aldığı çok sesli Türk sanat müziğinden örnekler öğretmiş olmalıydı.

Öbür yandan 1886 yılında *Ankara İdadisi* kuruldu, 1908'de adı *Ankara Sultanisi* oldu. Bu okulda da çok sesli Türk sanat müziğiyle ilgili kimi çalışma ve etkinlikler yapıldı. 1890 yılı dolayında ise *Ankara Darülmuallimîni* açıldı. Öğrenci mevcudu 1892-1893 öğretim yılında 12, 1900'de 16, 1903'te 17 idi (Altın 2013: 743-745). 1901'de Sanayi Mektebi olarak yapılan bina 1908'de II. Meşrutiyette *Darülmuallimîn-i Rüşdi*'ye dönüştürüldü. 1911-1912 öğretim yılında *Darülmuallimîn-i İptidai*'de üç sınıfta da *Musiki* dersi vardı. Bu derslerde çok sesli Türk sanat müziğinden kimileri çalgı eşlikli *vatanî marşlar* ve *okul şarkıları* içerikli *eğitim müziği* öğretiliyordu.

4- Ulusal Kurtuluş Savaşı ve Ön Cumhuriyet Ankara'sında Çok Sesli Türk Sanat Müziği

Bırakışma Anlaşması'ndan hemen sonra yurdumuz düşman işgaline uğrarken oluşan yerel direniş, karşı koyuş ve kurtuluş hareketleriyle birlikte *müziğin belli işlevleri* daha çok önem kazandı. Türk müziğinin *geleneksel* kol ve dallarında olduğu gibi çağdaş *çok sesli Türk sanat müziğinde* de belli türler hızla *öne çıkmaya başladı*. Bunların en başında *marşlar*, özellikle *vatan marşları* ve ağırlıklı olarak onlara eşlik eden *askerî bando müzikleri* geliyordu. Bu durumun en yoğun yaşandığı yer Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın yönetildiği, TBMM'nin toplanıp açıldığı, yeni Türkiye Devleti'ni kurma ve Ön Cumhuriyeti oluşturma çalışmalarının yapıldığı Ankara idi.

4.1- Kurtuluş Savaşı'nın İlk Yılında Ankara'da Çok Sesli Türk Sanat Müziği

Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın başladığı 1919'da Ankara, karargâhı burada olan 20. Kolordu'ya bağlı *24. Tümen Bandosu*'na ev sahipliği yapıyordu. Bu bando o zaman *Ankara'nın en örgütlü çok sesli Türk müziği kurumu* durumundaydı. Bando dağarının önemli bir bölümü *çok sesli Türk bando müziği* örneklerinden oluşuyordu. Ankaralılar bandonun çeşitli etkinliklerini izlerken bu örnekleri birçok kez dinliyordu. Bando halkın Millî Mücadele bilincini, duyuncunu devinime geçirici ve devinimi olabildiğince güçlendirici havaları, parçaları çalıp dinleterek insanları, toplulukları ulusal savaşıma hazırlamakla da görevliydi. Bu görev yerine getirilirken *sözlü, sözsüz çok sesli Türk marşları* en etkili parçalar arasındaydı. Yanı sıra başka parçalar da dinletiliyordu.

Ankara 1860'lardan beri bir vilayet ve onun içinde bir sancak merkezi olduğundan bir *Alay Bandosu*na da ev sahipliği yapıyordu. Bu tür bandolar halk türküleri ve oyun havalarıyla çok uğraşırlar, bunları çokça çalar ve başarıyla dinletirlerdi. Kimi bandocular kimi halk türkülerini ve oyun havalarını ilk ustalarından edindikleri belli kalıplayla bir tür armonileyerek *çok seslileyip* belirli biçimlerde düzenlemiş olarak halka dinletiyorlardı. Ayrıca halk ezgilerini bir tür *tema* olarak kullandıkları uzun parçalar, kimi ince buluşlar içerse de tekniğine uygun düzenlenememiş saf doğaçlamalardan oluşmakta (Gazimihal 1955: 188-189), bunun ötesine geçememekteydiler.

4.2- Ön Cumhuriyet Ankara'sında Çok Sesli Türk Sanat Müziği Dağarı

Ankara'da 23 Nisan 1920'de TBMM'nin toplanıp ülkenin ve ulusun tüm yazgısına el koymasıyla başlayan Ön Cumhuriyet dönemi Ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarının çok büyük bir bölümünü de içine alarak 29 Ekim 1923'e kadar geçen evreyi kapsar. Bu dönemin Ankara'sında çok sesli Türk sanat müziği, ortamın başat özelliği gereği ağırlıklı olarak Ulusal Savaşımla ilgili olgu, kavram, eylem ve söylemlerin işlendiği *yurt şarkıları* ve *marşlar*la bunların *bando için çok sesli düzenlemeler*inden oluşuyordu. Bu kendine özgü *çok sesli Türk müziği dağarı* askerî birliklerde, okullarda ve çeşitli etkinliklerde öğrenilerek-öğretilerek dinlenerek-dinletilerek yaygınlaşmaya başladı. Bunun yanı sıra askerlerin köylerinden, yörelerinden getirip söyledikleri *türküler* ve *oyun havaları* Ankara'ya taşındı ve halk katmanlarına yayıldı. Ayrıca halk müziği üslubunda yazılmış *ezgiler*in, *bestelenmiş türküler*in okullarda öğrenilip söylenmesi ivme kazandı. Ankara sokaklarından geçen Türk askerlerinin *yürüyüş müzikleri* Ankara halkının ulusal bilinç, duyunç ve devincini pekiştirdi, ulusal sezincini yeniden can-

landırdı. Ön Cumhuriyet Dönemi'nin Ankara'sında başlıca şu marşlar söylendi, çalındı, dinlendi: *Ordunun Duası (Marşı)*, *Türk'ün Duası (Marşı)*, *İzmir Marşı, Sakarya Marşı*, *Vatan Marşı*, *Akdeniz Kıyılarında* ve *Yürüyüş Marşı* (*Dağ Başını Duman Almış Marşı*). Bunlara kısa bir süre sonra "*Hoş Gelişler Ola*" dizeli *[Serdarımız] Mustafa Kemal Paşa Marşı* ile "*Ankara'nın Taşına Bak*" dizesiyle başlayan *Türkü-Marş* eklendi. Türk ulusunun ve yurdunun *tüm* kurtuluş umutlarının toplandığı-bağlandığı Ankara bu marşlarla bambaşka bir ortama ve havaya büründü.

Bu marşlardan güftesi (sözleri) Mehmet Akif'e, bestesi (ezgisi) Ali Rıfat Çağatay'a ait olan *Ordunun Duası* adlı eser dönemin Genelkurmay Başkanlığınca ordunun ana dağarına alınıp tüm birimlerine gönderildi. Nihavent makamında ve marş biçimindeki bu eser bir millî marş gibi herkesin dilinde dolaşmaya başladı. Öyle ki kısa sürede tüm ordu birlikleri tarafından en çok beğenilip söylenen marşların başında yer aldı. Öbür yandan sözleri genç ozan Kemalettin Kamu'nun, ezgisi İsmail Zühtü'nün olan *Türk'ün Duası* adlı eser, halk türküsü havasını-karakterini taşıyan ve ezgisel yapısına uygun bir biçimde ustalıkla çok sesli düzenlenen bir marştı. Bunların yanı sıra 19 Mayıs 1919'dan beri Atatürk ve arkadaşlarınca söylenegelen, "*Dağ başını duman almış*" dizesiyle başlayıp dörtlük sonları "*Yürüyelim arkadaşlar*" dizesiyle biten ve bundan adlanan marş da çok tutundu ve yayıldı. Bu marş, ezgisi Selim Sırrı Tarcan tarafından İsveç'ten alınıp uyarlanmış, sözleri Ali Ulvi Elöve tarafından yazılmış bir marştı. Açık alanda büyük bir topluluk önünde büyük bir öğretmen-öğrenci topluluğunca ilk söylendiği 1916-1917 ders yılından beri öğretmenlerce okullarda öğretilip öğrenciler tarafından coşkuyla söyleniyordu. 1918/1919'dan beri özellikle *genç Kuvayı milliyeciler*in dilinden hiç düşmüyordu (Uçan 2017a).

4.3- TBMM Bandosunun Kuruluşu ve Çok Sesli Türk Müziği Etkinlikleri

Ankara'da TBMM toplanıp, Başkanını seçip Ulusal Hükümetini kurduktan sonra İstanbul'daki birçok müzikçi gönüllü olarak Anadolu'ya geçip ulusal güçlere katıldı. Bu gönüllülerle Anadolu'da bir iki bando oluşturuldu. Bu gönüllü oluşturucuların en girişkenlerinden biri bahriye merkez muzikasında görevli Keramettin Tunçok'tur. O seçtiği sivil muzikacılardan bir takım oluşturup Kocaeli Grubu Kumandanlığına katılır ve onun bandosunu güçlendirip kumandanı konumuna gelir. Bir süre sonra Bandosunu bağlı olduğu Grup Kumandanının aracılığıyla Başkumandan Mustafa Kemal'e dinletir. O da bandoyu beğenip bir süre sonra Ankara'ya getirterek TBMM Bandosu adıyla görevlendirir. Keramettin Tunçok yönetimindeki TBMM Bandosu özellikle öğle üzerleri Meclis bahçesinde çağdaş Türk sanat müziğinin o dönemdeki en güçlü dalı olan Türk bando müziğinden parçalar ve ulusal marşların da yer aldığı dağarla dinletiler verir. Bu etkinlikler o çok zor ve sıkıntılı günlerin Ankara'sında öbür işlevleriyle birlikte dinleyiciler için bir moral eğitimi işlevi de görür (Nalbandoğlu 1964: 38-39).

TBMM Bandosu müziksel görev, çalışma ve etkinliklerini daha sonra İsmail Zühtü'nün yönetiminde sürdürür. İzmir Sanayi Mektebi ile İttihat ve Terakki Mektebi'nde müzik öğretmenliği yapan besteci İsmail Zühtü (1877-1924) 1920'den sonra Kuvayı Milliye'ye katılmak için İzmir'den ayrılıp Eskişehir'e gitti, orada Garp Cephesi Bandosu Yönetkenliği'ne getirildi. Yanı sıra Eskişehir Darülmuallimîni'nde (Muallim Mektebi'nde/Erkek Öğretmen Okulu'nda) ve kimi başka okullarda müzik öğretmenliği yaptı. Bir süre sonra Eskişehir düşman eline geçince önce Kastamonu'ya, sonra da Ankara'ya geldi. Bu onun Ankara'ya ikinci gelişiydi. İkinci kez geldiği Ankara'da TBMM Bandosu'na birinci muallim (öğretmen) ve yönetken oldu. Bu görevinin yanı sıra Ankara Darülmuallimîni'nde (Muallim Mektebi'nde) de müzik öğretmenliği yaptı. Bu okulda çağdaş anlamda son derece etkili ve verimli müzik dersleri gerçekleştirdi. Bu derslerde ve ders dışı etkinliklerde asıl ağırlığı, içinde kendi eserlerinin de yer aldığı çağdaş çok sesli Türk sanat müziği parçalarından oluşturuyordu.

İsmail Zühtü Bey gönüllü olarak görevli bulunduğu Ankara'da yaklaşık bir buçuk yıl boyunca TBMM Bandosu, öğrenci toplulukları ve gençlerle verdiği konserler ve seslendirilen kendi eserleri yoluyla geleceğin başkenti Ankara'da çağdaş çok sesli Türk müzik yaşamının ilk anlamlı etkinliklerini gerçekleştirdi, ilk temellerini attı, ilk tohumlarını ekti ve ilk yapıtaşlarını oluşturdu. Bu çabaların canlı tanıklardan biri olan

Enver Behnan Şapolyo on yıllar sonra Muhiddin Nalbandoğlu'na yazdığı kapsamlı bir mektupta İsmail Zühtü'nün o zaman Ankara'daki kimi etkinliklerini şöyle anlatır (Şapolyo'dan ak. Nalbandoğlu 1964: 39):

> *"Büyük Millet Meclisinin bandosunu ikindi vakitleri ara sıra idare ederdi. O yıllarda Ankara'da kurulan İzmir Yurdu şehir bahçesi sinema salonunda bir müsamere vermişti. Bu müsamereye Gazi Mustafa Kemal Paşa da gelmişti. Bu gece İsmail Zühtü'nün Dünya Susuyor! adlı alafranga [çok sesli Türk müziği] bir bestesini bir genç okudu. Bu eser çok sevildi. İkinci bir eseri de şair Kemalettin Kamu'nun 'Sarmış matem buraları' [dizesiyle başlayan] şiirini bestelemiştir. Bu eseri muallim mektepleri [öğrencileri] okurlardı. Bu bir dua şeklini almıştı."*

İsmail Zühtü daha önceki görev yerlerinde olduğu gibi Ankara'da da İstiklal Marşı'nı TBMM Bandosu'na ve Darülmuallimîn öğrencilerine kendi bestesiyle öğretir, okutur, söyletir, çaldırır, dinletir. Ne var ki uzunca bir süredir çok sevdiği ailesinden ve tutkunu olduğu İzmir'inden uzaklardadır. Oraya ve oradakilere giderek artan bir özlem içindedir. Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın en büyük ve en kesin sonuç alıcı muharebesi olan Başkumandanlık Meydan Muharebesi'nin Büyük Utku'yla sona ermesinden sonra kurtuluş umudu iyice beliren İzmir'e dönüş hazırlıklarına başlar. İzmir'in dört gözle beklediği kurtuluşu 9 Eylül 1922'de gerçekleşir ve hemen sonra hazırlıklarını hızla bitirip Eylül ortalarında İzmir'e geri döner (Ürek 2017).

Görülüyor ki Ankara'ya *önce* İstanbul'dan deneyimli bandocu Keramettin Tunçok, *sonra* İzmir'den deneyimli besteci, eğitimci ve yönetken İsmail Zühtü gelir. Onlar gelirken İstanbul'da ve İzmir'de bestelenmiş olan çok sesli Türk sanat müziği eserlerinin birçoğunu Ankara'ya getirip TBMM Bandosu aracılığıyla kentin müzik yaşamına, kültürüne ce eğitimine kazandırırlar. Onların çalışmaları ve katkılarıyla TBMM Bandosu'nun çağdaş Türk sanat müziği dağarı, bando parçaları ve marşlar yönünden epeyce zenginleşir. Öbür yandan İstiklal Marşı'nı besteleyip bestesini yayınlayan müzikçilerden biri olan Ahmet Yekta (Madran) Bey (1885-1950) de 1922 yılı dolayında Ankara'da görevli olup Ankara Sultanisi'nde (Erkek Lisesinde) musiki muallimliği (öğretmenliği) yapmaktaydı. Musiki derslerinde öğrencilerine öbür ana türlerden parçaların yanı sıra çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinden de kimi parçalar ve marşlar öğretmekteydi.

4.4- Ertuğrul Bandosu'nun Ankara'da Çağdaş Türk Müziği Konserleri

İsmail Zühtü'nün 1922 yılının Eylül ayı ortalarında Ankara'daki görevlerinden ayrılıp İzmir'e dönmesiyle TBMM Bandosu güçlü bir eğitken ve yönetkenden yoksun kalmıştı, âdeta başsız durumdaydı. Oysaki bu bando konum olarak kuruluşundan ve özellikle Ocak 1921'den itibaren çok önemliydi. Çünkü TBMM toplanıp açılışından ve 20 Ocak 1921'de 85 sayılı *Teşkilat-ı Esasiye Kanunu*'nun (*1921 Anayasası*'nın) kabul edilip yürürlüğe girişinden itibaren ülkenin en üst yönetim kurumuydu. Anayasa'nın 3. Maddesinde "*Türkiye Devleti, Büyük Milleti Meclisi tarafından idare olunur ve hükümeti 'Büyük Millet Meclisi Hükûmeti' unvanını taşır*." deniliyordu. Bu maddeye göre TBMM Reisi aynı zamanda TBMM'ce yönetilen Türkiye Devleti'nin de Reisi idi. Böyle olunca *TBMM Bandosu* 1921 Anayasası'nın yürürlüğe girdiği günden itibaren aynı zamanda bir *Türkiye Devleti Riyaseti (TDR) Bandosu* konumundaydı. O günden beri yaptığı görev, hizmet, çalışma ve etkinlikler ile verdiği dinletiler bu konum açısından da bir anlam taşıyor ve işlev görüyordu. Öbür yandan İstanbul'daki Saltanat/Hilafet Makamı varlığını ve ona bağlı Saltanat/Hilafet Musikası görevlerini sürdürmekteydi.

Durum böyle olunca Büyük Utku'yu izleyen Kurtuluş'un ardından özellikle Saltanat ile Hilafetin birbirinden ayrılıp Saltanatın kaldırıldığı 1 Kasım 1922'den sonra, iki buçuk yıldır TBMM'ce yönetilmekte olan Türkiye Devleti'nin en üst makamı olan Riyaset-i Devlet Makamına bağlı ayrı bir Bando oluşumu gündeme geldi. Bu konuda kimi yeni arayışlara ve seçeneklere yönelmek gerekiyordu. Bu seçeneklerden biri bu makam için yeni bir bando kurmak, diğeri İstanbul'da epey önce Saltanat/Hilafet Bandosu dışında kurulmuş ve etkinlikte bulunan bandolardan en donanımlı, deneyimli ve birikimli olanı bu makama bağlı duruma getirip görevlendirmek idi.

O dönemde İstanbul'da öteden beri çalışmakta ve etkinlik göstermekte olan güçlü, köklü ve gelenekli kimi muzikalar-bandolar vardı. Onlardan durumu en iyi ve en uygun olanı Ankara'ya getirtip burada görevlendirmek olanaklıydı. Zaten yeni başkent olma yolunda hızla ilerleyen *Ankara* her alanda yeni *Türkiye'nin yeni çekim merkezi*ydi. Bu sıralarda İstanbul'da Saraya bağlı *Musika-i Hümayun* dışında yirmi yıllık geçmişiyle en güçlü, en iyi ve en etkin toplulukların başında İhsan Murat (Onat) Bey yönetimindeki *Ertuğrul Muzikası* geliyordu. Alanında en donanımlı, deneyimli ve birikimli olan bu topluluk, kazanılan Büyük Utku'yu ve 9 Eylül 1922'de gerçekleştirilen İzmir'in Kurtuluşu'nu özgürleşen İzmir'de kutlamak üzere İzmir'e gitmeyi kararlaştıran İstanbullu iş adamlarının çağrılısı olarak, onların kiraladığı bir gemiyle onlarla birlikte İzmir'e götürülür. O günlerde Gazi Mustafa Kemal büyük utkulu kurtarıcı olarak İzmir'dedir ve kutlamaları kabul etmektedir. O günlerde İzmir'in kurtuluş şenliklerine katılan ve coşkulu kutlama etkinliklerinde yer alan Ertuğrul Muzikası'nı izler, dinler ve çok beğenir. Muzika'nın halkı ne denli çok etkilediğini, ne denli çok şenlendirdiğini, ne denli çok coşturduğunu gözlemler. Bütün bunlara yerinde ve halkın içinde birçok kez canlı tanık olur. Muzika'yı öylesine beğenir ki kimi törenlerde makamının uhdesinde resmen görevlendirir. O sırada Gazi Mustafa Kemal'in uhdesinde Başkumandanlık, TBMM Reisliği ve dolayısıyla Türkiye Devleti Reisliği olmak üzere üç makam bulunmaktadır. Ankara'da bir TBMM Bandosu vardır. Öyleyse bu görevlendirme öbür iki makamdan biriyle ilgili olmak durumundadır.

Gazi Mustafa Kemal İzmir'deki görev, çalışma ve denetimlerini bitirip Ankara'ya dönerken Ertuğrul Muzikası'nı da beraberinde Ankara'ya getirir ve burada da makamının adını vererek resmen görevlendirir. Ankara'da iki yıldır iş gören *TBMM Bandosu* bulunduğuna göre bu görevlendirme "*Riyaset-i Devlet Muzikası*" veya "*Türkiye Riyaset-i Devlet Musiki Heyeti*" olarak yapılmış olmalıdır. Üstelik bir ay sonra 1 Kasım 1922'de saltanatın kaldırılacak olması böyle bir görevlendirmeyi kendiliğinden daha da gerekli, hatta zorunlu kılacaktır. Bu güçlü topluluk Ankara'da çağdaş Türk müziği konserlerini önceki dönemden daha ileri bir düzeye taşır.

5. Ankara'da Cumhuriyet'in İlk Aylarında İki Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Etkinliği

5.1- Ertuğrul Muzikası'nın İlk Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Olarak Etkinlikleri

Ülkede gerekli ön koşullar oluşup 29 Ekim 1923'te *Cumhuriyet* kurulunca doğal olarak *Riyaset-i Cumhur (Cumhurbaşkanlığı)* makamı da oluşur. Buna bağlı olarak 24 Nisan 1920'den beri TBMM Reisi ve yanı sıra 20 Ocak 1921'den beri aynı zamanda örtülü biçimde yeni "Türkiye Devleti Reisi" olan Gazi Mustafa Kemal oybirliğiyle *Reis-i Cumhur (Cumhurbaşkanı)* seçilir. Bu makamın oluşup gerektirdiği seçimin gerçekleşmesiyle müzik alanında yeni bir durum ortaya çıkar. Bu yeni durumda *Riyaset-i Cumhur Bandosu (RCB)* veya onu da içine alan *Riyaset-i Cumhur Musikası* adlı yeni bir kurumsal yapılanım gereklidir. İzmir'den getirilip Ekim 1922'den beri Ankara'da "*Türkiye Riyaset-i Devlet (TRD) Bandosu*" veya "*Türkiye Riyaset-i Devlet Musiki Heyeti*" olarak iş görmekte olan Ertuğrul Muzikası Cumhuriyetin kurulmasıyla birlikte bu kez "*Riyaset-i Cumhur Bandosu*", "*Riyaset-i Cumhur Muzikası*" diye de anılan "*Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*" olarak görevlendirilir. Böylece bu topluluk Ankara'ya getirilişinden bir yıl sonra Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* olma onuruna erişir. Bu arada Ankara, Cumhuriyet'in kurulmasından on altı gün önce 13 Ekim 1923'te TBMM'nin kabul ettiği 27 sayılı kararla (Dursun 2008:355) "Başkent" olmuştur.

Ertuğrul Muzikası yeni başkent Ankara'da yeni adıyla *Riyaset-i Cumhur Muzikası* veya *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* olarak çeşitli konserler verir, resmî törenlere katılır ve başka birçok görevler gerçekleştirir. Örneğin 5 Şubat 1924 günü Gazi Mustafa Kemal'in İstanbul gazetecileriyle görüşmesinden sonra verilen yemek esnasında Riyaset-i Cumhur Muzikası olarak görevli müzik yapar (ABE C. 16 2005: 207). Fakat çoğu zaman çeşitli nedenlerle bu yeni ortama, bu yeni görev, tören ve

etkinliklere alışmakta zorlanır. Üstelik muzikanın üyeleri uzun zamandır İstanbul'dan, ailelerinden, yakınlarından ayrı ve uzaklardadır. Bu, benzer ve başka nedenlerle artık bir gün önce İstanbul'a dönme isteğindedir. Tam da o sıralarda (1924 yılının Mart ayı başlarında) Osman Zeki Bey'in yönetimindeki, *Musikai-Hümayun*'dan dönüştürülme *Makam-ı Hilafet Musikası Orkestrası* konserler vermek üzere Ankara'ya çağrılır, gelir-getirilir ve etkinliklerini gerçekleştirir. Eski başkentte olduğu gibi yeni başkentte verdiği konserler de beğeniyle karşılanır. Bunun üzerine Ankara'dan gitmek isteyen Ertuğrul Muzikası'na 1924 yılının Mart ayında İstanbul'a dönüş izni verilir (Antep 2006; 2015) ve ardından Muzika topluca İstanbul'a gönderilir. Böylece Ertuğrul Muzikası 1922 yılının sonbaharında, 1923 yılında ve son olarak 1924 yılının ilk iki buçuk ayında başkent Ankara'da "*Riyaset-i Devlet Bandosu*, *Riyaset-i Cumhur Bandosu* ve *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*" adıyla resmen görevli olarak yaklaşık bir buçuk yıl hizmet etmiş olur. Ertuğrul Bandosu'nun Ankara'daki çalışmaları ve konser etkinlikleri 1922 Ekim'inden 1923 Ekim'ine kadar olan evrede olduğu gibi Cumhuriyetin ilk dört buçuk aylık evresinde de Ankara'nın sanat yaşamında önemli bir yer tutar (Antep 2004: 355). Bu yer özellikle çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin belli örneklerinin devlet görevlileri ile birlikte Ankaralılara sunulması açısından da büyük değer taşır.

5.2- Hilafet Musikası Orkestrası'nın Başkent Ankara Konserleri

Daha önce 1 Kasım 1922'de saltanat kaldırılınca boşlukta kalır gibi olan *Musika-i Hümayun (MH)* halifeliğe bağlanmış, adı *Makam-ı Hilafet Musikası (MHM)* olarak değiştirilmiş ve etkinliklerini bu adla sürdürmekteydi. Cumhuriyet'in kurulmasından yaklaşık dört ay sonra 3 Mart 1924'te bu kez halifelik kaldırıldı. Ancak hilâfetin kaldırılmasından önce *MHM Orkestrası* şefi Osman Zeki Bey Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in isteği üzerine halife'ye görünmeksizin Ankara'ya gider, Çankaya Köşkü'nde Gazi'yi ziyaret eder. Gazi bu görüşmede O. Zeki Bey'e "*Artık burada, beraber çalışacağız*" der. Fakat çalışmak için orkestra gerekir. Bunu sağlamak için İstanbul'a dönen O. Zeki Bey seçtiklerinden *küçük bir orksetra heyeti (topluluğu)* oluşturup Ankara'ya gönderir. Ona göre bu topluluk "*Ankara'nın ilk orkestrası*"dır. Bir hafta sonra yine halifeye görünmeksizin yeniden Ankara'ya gider. Yeni başkente varır varmaz çıktığı Çankaya Köşkü'nde Gazi ona "*Halkın da müzik ihtiyacını düşünmek gerekir*." diyerek İstanbul'daki Saray Orkestrası'nın Ankara'ya getirilip Ankara halkına konser vermesinden söz eder (Üngör 2006: 613). Bu söz orkestraya ve Ankara halkına yeni bir müziksel ufuk açar.

Cumhuriyet'in kurulması ve hilafetin kaldırılmasıyla bir kez daha boşlukta kalır gibi görünen tarihî *Musika*'nın önünde gerçekten yeni bir ufuk açıldı. Hilâfet Musikası'nın Orkestrası bu kez kimi yetkililerin de önermesi ve salık vermesi üzerine Atatürk'ün isteği ve buyruğuyla Ankara'ya çağrıldı. O. Zeki (Üngör) Bey yönetimindeki *Orkestra* yeni başkent Ankara'da ilk dinletisini (konserini) 11 Mart 1924 günü TBMM'nin karşısındaki Millî Sinema'da verdi ve yeni devletin ileri gelenlerine tanıtıldı. Bu dinleti ve tanıtım Latife Gazi Mustafa Kemal Hanımefendi'nin yüksek himayelerinde büyük bir başarıyla gerçekleşti. Bu himaye ve başarı çok önemliydi. Konseri halk, başkent ve devlet ileri gelenleri büyük bir ilgiyle dinledi ve beğeniyle karşıladı. Orkestra başka bir program içeren ikinci konserini 2 Nisan 1924 günü aynı yerde çok daha görkemli ve başarılı bir biçimde gerçekleştirdi. Bu etkinlik en başta Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal olmak üzere meclis ve hükümet

Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti Üyeleri

üyeleri, yeni devletin ileri gelenleri ve elçiler topluluğu (kordiplomatik) tarafından dikkatle dinlenerek izlendi. Tüm izleyiciler bu dinletiden olağanüstü etkilendi. Elçiler topluluğu, müzikte sağlanan bu büyük sanatsal başarıyı orada Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal'in huzurunda kutladılar. Seçkin insanlardan gelen bu değerbilir kutlamalarla dinletinin anlamı ve orkestranın önemi bir kat daha arttı (Gazimihal 1955: 144).

5.3- Hilafet Musikası'nın Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne Dönüştürülmesi

Orkestranın konserleri sürerken tüm varlığıyla Ankara'ya aldırılmasına ilişkin olarak TBMM'de yapılmakta olan görüşmeler hükümetçe çok uzatılmaksızın sonuçlandırıldı. İçinde orkestrayı da barındıran Musika'nın bir bütün olarak Riyaset-i Cumhur (Cumhurbaşkanlığı) makamına bağlanması ve "Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti" adını alması kararlaştırıldı. Bu karardan anlaşılıyor ki GaziMustafa Kemal ve Hükümet eski Musika-i Hümayun'u ya da Hilafet Musikası'nı Cumhurbaşkanlığına, Devlete ve Ankara'ya Ertuğrul Muzikası'ndan daha çok gerekli, yakışır ve yaraşır buluyordu. Bu karar ikinci dinletinin verildiği 2 Nisan 1924 günü akşamında orkestraya bildirildi. Bu bağlanma, adlanma ve onunla ilişkili yeniden yapılanma kararı tüm ilgililerce sevinçle karşılandı (Gazimihal 1955: 144). Böylece köklü adı ve sanıyla *Musika-i Hümayun* olarak bilinip ünlenen *Makam-ı Hilafet Musikası* 2 Nisan 1924 akşamı *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* adıyla cumhurbaşkanlığı makamına bağlandı (Oransay 1985: 109). Bu karar, adlanış ve bağlanışla, bir buçuk yıl önce Ankara'ya getirilmiş bulunan Ertuğrul Muzikası'nın "*Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*" adlı konumu, görevi ve işlevi büsbütün sonlandırılmış oldu.

Cumhuriyet'in kurulmasından birkaç ay sonra Mart-Nisan 1924'te gerçekleşen bu çağrılış, dinletiliş ve bağlanış Musika'nın tarihsel gelişiminde tam bir *cumhurlaşma devrimi*dir. Çünkü böylece bu köklü ve tarihî kurum hanedanın, sultanın ve halifenin kurumu olmaktan çıkıp büsbütün cumhurun, yani halkın, ulusun ve başkanının kurumuna dönüşmüş oluyordu. Kurum kısa bir süre sonra tüm varlığıyla derlenip toplanıp 27 Nisan 1924 günü Ankara'ya taşınarak yeni başkente yerleşti. Bu süreçte Musika'nın şefi Zati Arca yaşlı bulunmasından dolayı emekliye ayrıldı, yerine O. Zeki Bey kurumun şefi oldu. Bu bağlanma, dönüştürme, taşınma ve yerleştirmede *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* (RCMH) esas olarak *Orkestra Heyeti*, *Bando Heyeti* ve *Fasıl (İncesaz) Heyeti*'nden oluşuyordu. *Orkestra*'yı O. Zeki (Üngör) Bey, *Bando*'yu şef yardımcısı olarak Veli (Kanık) Bey, *Fasıl Heyeti*'ni kısım muallimi Nuri Halil (Poyraz) Bey yönetiyordu (Gazimihal 1955: 125, 138).

Bu oluşumda RCMH, adını Riyeseticumhur (Cumhurbaşkanlığı) makamından alması nedeniyle doğrudan o makama ait bir kurumsal yapıydı. Fakat RCMH'nin üç ana kurumu olan Orkestra, Bando ve Fasıl Heyeti'nin kadroları bütünüyle *askerî kadrolar* idi ve en başta bu nedenledir ki tüm kadrolarıyla Millî Savunma Bakanlığına bağlandı. Her kurumun üyeleri görev, çalışma ve etkinliklerde rütbelerinin üniformalarını taşıyorlardı. Bu üç ana birimden *Orkestra*'nın içinde açıkça bir *Salon Orkestrası*, *Fasıl Heyeti*'nin içinde ise örtülü bir *Hafız-Müezzin Topluluğu* vardı. Musika-i Hümayun döneminin *Opera-Operet*, *Tiyatro ve Ortaoyunu*, *Cambaz* ve *Karagöz-Hokkabaz-Kukla* birimleri ise Musika-i Hilafet'te olduğu gibi RCMH'de de kapsam dışında tutulup Ankara'ya getirilmedi. Bu birimler İstanbul'da kaldılar ve kısmen korunup kısmen dağılarak varlıklarını değişik biçimlerde sürdürdüler veya sürdürmeye çalıştılar. 27 Nisan'da tamamen Ankara'ya yerleşen RCMH (Gazimihal 1955: 143-144) üçlü yapısıyla varlığını ve gelişimini sürdürdü. *Musika-i Hümayun* ve *Makam-ı Hilafet Musikası*'ndan dönüştürülme *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti* (*RCMH*) Cumhuriyet'in Osmanlı'dan devraldığı bir miras olmasının yanı sıra aynı zamanda yeni başkent Ankara'nın eski başkent İstanbul'dan devraldığı bir mirastır.

Musika-i Hümayun Osmanlı döneminde hem bir *seslendirme-yorumlama*, hem de bir *eğitim öğretim kurumu*ydu. Yaklaşık onaltı aylık *Musika-i Hilafet* ara çözümünden sonra Cumhuriyet dönemi'nde *Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*'ne dönüştürülünce eğitim öğretim kurumu olmaktan çok *seslendirme-yo-*

rumlama kurumu olarak varlığını ve etkinliğini sürdürdü. Ancak başta O. Zeki (Üngör), Veli (Kanık), Halil R. (Onayman) ve Nuri Halil (Poyraz) olmak üzere Musiki Heyeti'nin üyeleri "musiki muallimi" veya "kısım muallimi" unvanına sahip ve o unvanın karşılığı kadrolarda idiler. Bu nedenle rütbece-kıdemce en yüksek ve en iyi olanları gereksinildikçe RCMH'de kurum içi eğitim öğretim etkinliklerinde bulundular, yanı sıra yeni açılan MMM'de de ders verdiler. Osman Zeki Bey özellikle 1917/1918-1924 yılları arasındaki en zorlu dönemde kararlı, becerikli ve girişken çabalarıyla; direngen, yaratken ve üretken etkinlikleriyle önce *Saltanat Musikası*'nı, sonra ondan dönüşme *Hilafet Musikası*'nı birçok olumsuzluklardan korudu. Hatta çözülüp dağılmaktan ve deyim yerindeyse yok olmaktan kurtardı. Bunda kuşkusuz Gazi Mustafa Kemal'in ve Ankara'nın yakın ilgisi ve sahip çıkması çok etkili oldu. Böylece çiçeği burnunda Cumhuriyet ve başkent Ankara daha ilk yılında köklü, sağlam ve ayakları yere basan bir *Cumhuriyet Musikası*'na kavuştu. Her gerçek cumhuriyetçi, devrimci bunun değerinin tam bilincindeydi.

6- Erken Cumhuriyetin Erken Evre Ankara'sında Çağdaş Türk Sanat Müziği Yaşamı

Erken Cumhuriyetin erken evre Ankara'sında çağdaş Türk sanat müziği yaşamı Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin (RCMH) kesin kalıcı oluşması ve 27 Nisan 1924'te tüm varlığını Ankara'ya taşıyarak yerleşmesiyle yeni bir evreye girdi. Bu yeni evrede RCMH'nin çağdaş çok sesli Türk sanat müziği etkinlikleri biri Riyaseti Cumhur Orkestrası, öbürü Riyaseti Cumhur Bandosu olmak üzere iki ana koldan düzenlenip gerçekleştirilmeye başladı.

6.1- Ankara'da Riyaseti Cumhur Orkestrası'nın Konser Etkinlikleri

RCMH'nin en önde gelen çok sesli müzik birimi, resmî adıyla *Riyaseti Cumhur Orkestra Heyeti (RCOH)* idi. Osman Zeki (Üngör) Bey'in yönetkenliğindeki bu birim kısaca *Riyaseti Cumhur Orkestrası (RCO)* adıyla anılıyordu. RCO yeni başkent Ankara'da çok yoğun bir çalışma ve çok yönlü bir etkinlik içine girdi. Başta çeşitli törenler, resmi ziyaretlerdeki müziksel görevler ve geniş kapsamlı dinletiler olmak üzere küçük, orta ve büyük ölçekli yeni bir konserler süreci başlattı. Bu bağlamda törensel dinletiler, düzenli orkestra konserleri, halk konserleri, gençlik ve çocuk konserleri veriyordu. Ankara'nın çok sesli müzik yaşamında özellikle Cebeci'de giriştiği sanat etkinlikleriyle senfonik halk konserleri önce *davetiyeli (çağrı belgeli)* olarak gençliğe de açıldı, sonra *duhuliyeli (giriş ücretli)* konserlere de başladı (Gazimihal 1955: 279). Bunların yanı sıra bünyesindeki Salon Orkestrası ve Yaylılar Dördülü'yle çeşitli dinleti etkinlikleri ve 1927 yılından itibaren radyo konserleri ve yayınları da gerçekleştiriyordu. Bu yayınlarla sesini Ankara dışına da duyuruyor, daha geniş kitlelere ulaşıyordu.

Riyaset-i Cumhur Bandosu

Riyaset-i Cumhur Armoni Muzıkası

Orkestra 1932 yılında çıkarılan 2021sayılı yasayla Maarif Vekâletine bağlanarak sivilleştirildi ve *Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestra (RCFO Heyeti)* adını aldı. On yıl önce 1924'te bu orkestradan Üngör'ün *Cumhuriyet* adlı marşını dinleyen Ankaralılar on yıl sonra 1934'te bu kez Erkin'in *Bayram* adlı orkestra yapıtını dinliyorlardı. Üngör'ün 1934 Temmuz'unda şeflik görevinden ayrılmasından sonra önce Ahmed Adnan Saygun, sonra Ernst Praetorius ve Hasan Ferit Alnar yönetiminde çalışma ve etkinliklerini sürdürdü.

6.2- Ankara'da Riyaseti Cumhur Bandosu'nun Konser Etkinlikleri

RCMH'nin öbür çok sesli birimi, resmî adıyla *Riyaseti Cumhur Bando Heyeti (RCBH)* idi. 1924'ten itibaren Veli (Kanık) Bey'in yönetkenliğindeki bu birim kısaca *Riyaseti Cumhur Bandosu (RCB)* adıyla anılıyordu. RCB'nin çeşitli törensel etkinlikleri ve düzenli konserleri Ankara'nın çağdaş çoksesli Türk müziği yaşamında her zaman ayrı bir yer tutuyordu. Başkentin o dönemdeki en önemli yerlerinden biri olan "Yenişehir'deki Kızılay merkezi bahçesinde her akşam *Bando Nöbeti* çalardı" (ABE C. 22 2007: 249). Bu, açık alanda düzenli *Bando Konseri* niteliğindeydi. 1932'de orkestra ayrılınca yeni bir gelişme sürecine giren *RCB* bir süre sonra *Riyaseticumhur Armoni Muzıkası* adını aldı. Bu arada 1933'te bando şefliği öğrenimi görmek ve uluslararası bando müziğindeki gelişmeleri yerinde incelemek üzere Paris'e gönderilen İhsan Servet Künçer 1935'de yurda döndü ve 1936'da *Riyaseticumhur Armoni Muzıkası*'na şef olarak atandı. Yeni bir anlayış ve yaklaşım uyguladı. Çağdaş yönetim, yapılanım ve eğitimle çalgı kümelerini Avrupa'daki örneklerine uygun biçimde yeniden düzenleyerek, dağarını genişleterek ve sanatsal düzeyini daha da yükselterek muzıkayı *senfonik* bir topluluğa dönüştürdü. Bu dönüşüm çağdaş Türk bando müziğinde *senfonik bando müziği*ne dönüşme çalışmalarının yolunu açtı (Uçan 2017a).

6.3- Ankara Türk Ocağı'nda/Halkevi'nde Çağdaş Türk Sanat Müziği

Türk Ocakları Atatürk önderliğindeki öbür devrimler gibi Türk müzik devrimine de büyük destek verdi, çeşitli olanaklar sağladı. Bu konuda başı çeken Ankara Türk Ocağı, Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın utkuyla bitiminden iki ay sonra 9 Aralık 1922'de açıldı. Kısa süre içinde oluşturduğu müzik topluluklarının etkinliklerinin yanı sıra Ankara'da gerçekleşen belli başlı dinleti etkinliklerinin birçoğunu düzenledi, birçoğuna ev sahipliği yaptı, birçoğuna salonunu açtı. MMM ilk konserini 1926'da Türk Ocağı Salonu'nda verdi. Başkentteki müzikçilerin yanı sıra yurt içinden ve dışından gelen müzikçiler Ankara Türk Ocağı Salonu'nda sanatlarını Ankara halkına sundular, onunla paylaştılar. O. Zeki Bey yönetimindeki Riyaseti Cumhur Orkestrası o dönemde Ankara Türk Ocağı Salonu'nda Cuma günleri Ankara halkıyla buluşuyordu. Zeki Bey dinletiden önce, çalınacak parçalar hakkında açıklamalar yaparak halkı bilgilendiriyor ve bilinçlendiriyordu (HM 1928: 4; Alpagut 2010: 94).

1931'de kendini fesheden Türk Ocağı'nın yerine 1932'de Halkevi kuruldu. Başka bir deyişle Halkevleri kurulup Türk Ocakları bu kuruluşa dönüştürülünce eski Türk Ocağı Salonu artık *Halkevi Salonu* oldu. Halkevleri Yönetmeliği'nin 33'üncü maddesinde "*musiki ve müsamerelerde uluslararası modern musiki ile ulusal musikimizin esas tutulması*" ve "*uluslararası teknik ve araçların kullanılması*" öngörüldü. "*Sadece teknik, sadece yöntem uluslararası olacak, ruh ve ritim Türklüğünü derhal belli eden bir karakter ve özgünlüğe sahip bulunacaktır.*" "*Teknik uluslararası, ruh Türk; yöntem uluslararası, üslup Türk.*" (CHP 1938: Madde 41; Alpagut 2010: 84) ilkeleri benimsendi. Halkevlerinde bu ilke doğrultusunda yapılacak çalışmalar şu esasa bağlandı (CHP 1940; Madde 21: Alpagut 2010: 85)

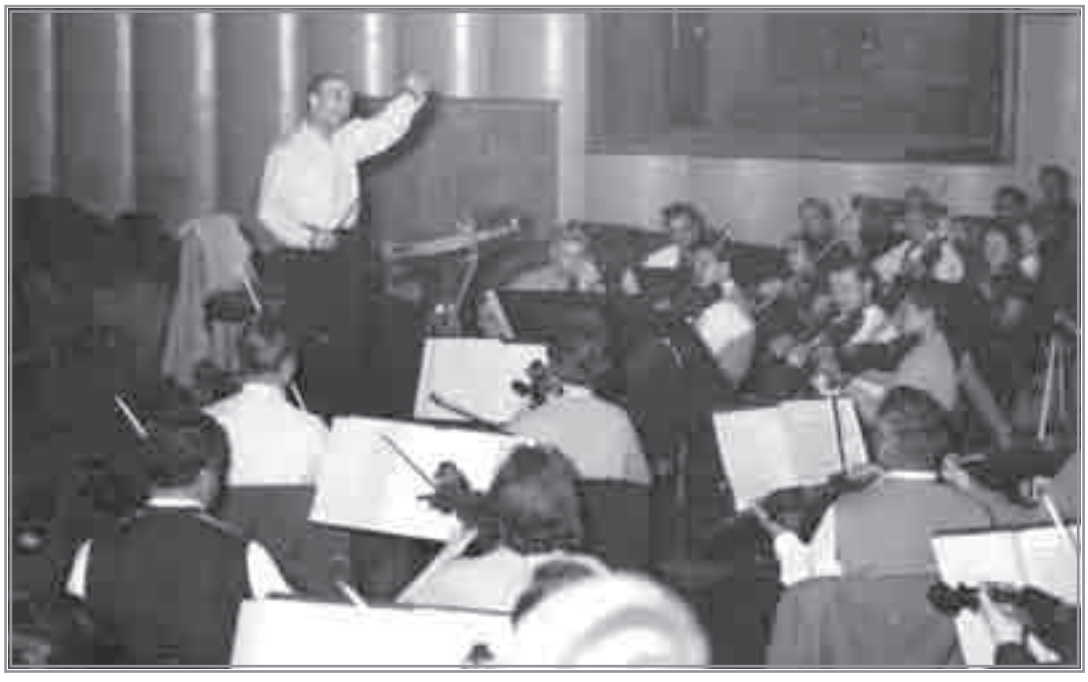
> "*Halkevleri müzik çalışmalarında esas, ulusal ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta bulunan halk türkülerimizi batı tekniği ile işleyecek müstakbel besteciler için, içten bağlılık ve özenle toplamak ve sağlamakla beraber yeni Türk müziği bir yandan oluşmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan yararlanarak Batı müzik eserlerini bol bol dinletmektir.*"

Bütün bunlarla güdülen amaç çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin halk müziğine dayalı oluşup gelişmesi ve halkın çok sesli müziğe alışmasıydı. Ankara Halkevi bu süreçte öbür illerdekilere örnek oluyordu. A. Adnan Saygun'un orkestra için yazdığı *Sivas Düz Halayı* adlı çok sesli eseri Sivaslı bir köylü ve arkadaşlarından kurulmuş bir halay grubu tarafından orkestra eşliğinde hiç yadırganmadan başarıyla oynandı (Tanju 2012: 72).

6.4- Ankara Radyosu'nda Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ankara Radyosu 1927 yılında kuruldu ve yayına başladı. Yayınları genel olarak *canlı yayın* biçimindeydi. Ancak bazen *canlı müzik yayını* yerine *plaktan müzik yayını* da yapıyordu. Türk ve Batı müzikleri yayınlarda önemli bir yer tutuyordu. GTSM'nin yayını 1934'te bir buçuk yıla yakın bir süre yasaklandı. Başlangıçtan itibaren Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi adlı özel bir kuruluşça işletilen radyo on yıllık sözleşmesi bitince 1936'da devlet eliyle yönetilmeye başladı. Radyonun verici gücü 1938'de 120 kilovata çıkarılarak yayınları yurdun hemen her yerinde dinlenilebilir duruma getirildi. 28 Ekim 1938 günü açılışı yapılan yeni Ankara Radyosu'nun ilk programı Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası'nın canlı yayınlanan konseri idi. Ülkenin tek *senfonik orkestrası* olan RCFO o günden itibaren radyonun büyük stüdyosunda Radyo Senfoni Orkestrası adı altında düzenli canlı yayın dinletileri verdi (Uçan 2017a). Bu dinletilerde çağdaş çoksesli Türk sanat müziği önemli bir yer tuttu.

Ankara'da yeni oluşturulan Türkiye Radyosu postasının Kasım 1938'de resmî yayınına başlarken İstanbul Radyosunun yayın etkinlikleri sona erdi. Birçok müzik sanatçısı oradan ayrılıp Ankara Radyosu'na girdi. Başkentteki yeni radyonun çağdaş çok sesli Türk sanat müziğiyle de ilgili birimi olan Batı Müziği Yayınları Şefliği'ne Cemal Reşit Rey atandı (Oransay 1985: 127). Bu yapılanma ve atanmalarla radyo müzik yayınları yeni bir döneme girdi. Bu dönemde müzik yayın programlarına katılanlar ülkenin en iyi yetişmiş, seçkin müzikçileriydi. Bu yayınları Ankaralıların yanı sıra yurdun çeşitli bölgelerindeki izleyiciler de dinliyordu.



Ankara Radyoevi'nde bir konser (1953)

7- Cumhuriyet'in Başkenti Ankara'da Atatürk ve Çağdaş Müzik Sanat Müziğini Yaratış

Atatürk 27 Aralık 1919 günü Ankara'ya gelişinden itibaren Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nı yürütür, TBMM'yi toplar, yeni Türkiye Devleti'ni kurar ve Cumhuriyet'i inşa ederken hemen her alanda olduğu gibi *müzik alanı*nda da çeşitli düşünme, planlama ve tasarımlamalar içindeydi. Müzikle ilgili oluşturup geliştirdiği çoğu köktenci görüş, düşünce ve yönerilerini 19 yıl yaşadığı ve çok sevdiği *Ankara ortamı*nda yeni veriler, koşullar ve gereksinimler ışığında yeniden gözden geçiriyor, harmanlıyor ve daha da belirginleştiriyordu. Bunları yeri ve zamanı geldikçe TBMM'yi açış söylevlerinde, çeşitli toplantı ve etkinliklerde yaptığı konuşmalarında, yazıp-yazdırıp okuttuğu notlarında, gazetecilere verdiği demeçlerinde ve çıktığı yurt içi çalışma-gözetim-denetim gezilerinde açıkça ortaya koyuyor ve ilgililerle, toplumla-ulusla ve insanlıkla paylaşıyordu (Uçan 2017a).

Atatürk'ün kamuoyu önünde ortaya koyup paylaştığı müziksel görüş, düşünce ve yönerilerinin önemli bir bölümü Cumhuriyet Türkiye'sinin gereksindiği çağdaş Türk sanat müziğinin yaratılmasına yönelikti. Bunları üç kümede toplamak olanaklıdır: (1) İnsan-müzik ilişkisi, ulusal değişim ve müzik devrimine ilişkin olanlar. (2) Cumhuriyet Türklerinin müziksel yöneliş, arayış ve beklentilerine ilişkin olanlar. (3) Türk ulusal müziğini çağdaşlaştırma-çoksesli geliştirme yöntemine ilişkin olanlar. Bu görüş, düşünce ve yönerilere toplu-bütünsel bir bakış sağlamak için başlıcalarını seçip sadece ortaya konulduğu-paylaşıldığı yılları belirterek vermekle yetinelim (Uçan 2017a).

7.1- Atatürk'e Göre Yaşam-Müzik, Ulusal Değişim/Dönüşüm ve Müzik Devrimi

Atatürk *ulusal-ülkesel kurtuluş*u gerçekleştirip *en büyük eseri Cumhuriyet*'i kurduktan sonra yaşam ve müzik, ulusal değişim/dönüşüm ve müzik devrimine ilişkin olarak şöyle der (ABE):

> "*Yaşam müziktir. Müzikle ilgisi olmayan yaratıklar insan değildirler. Eğer söz konusu olan yaşam insan yaşamı ise müzik kesinlikle vardır. Müziksiz [bir insansal] yaşam zaten var olamaz. Müzik yaşamın neşesi, ruhu, sevinci ve her* şeyidir. *Yalnız müziğin türü [çeşidi] irdelenmeye değer."* (15.10.1925). *"Bir ulusun müzikçilikteki eğilimine önem verilmezse o ulusu ilerletmek mümkün olamaz" sözünü onaylarım"* (30.11.1929). *"Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikte değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir"* (1.11.1934). *"Kalplerinde, ruhlarında, duygularında devrim yapamayanlar dünyada devrim yapamazlar"* (1926). *"Devrimler üzerinde müziğin çok büyük etkisi olacaktır. Sizler bu görevi yaptığınızdan dolayı kutlanmaya değersiniz."* (13.10.1925).
>
> *"Bir ulus çok şeyde devrim yapabilir ve bunların hepsinde de başarılı olabilir. Ve fakat müzik devrimidir ki, ulusun yüksek gelişiminin beratıdır [belgesidir, ak yazısıdır]."* (2/3.09.1936). "*Müzik devrimini gerçekleştirmemiş devrim yarım kalmıştır.*" "*Müzik devrimi gerçekleştirilemezse öbür alanlarda gerçekleştirilen devrimler eksik kalır ve yerine oturmaz.*" "*Müziksiz devrim olmaz.*" (1927). "*En güç devrim müzik devrimidir. Çünkü müzik devrimi kişiye önce kendi iç dünyasını unutturmayı, sonra da yeni bir dünyaya yönelmeyi gerektirir. Onun için çok zordur. Çok zordur, ama [kesinlikle] yapılacaktır."* (13.09.1936).

7.2- Atatürk'e Göre Cumhuriyet Türklerinin Müziksel Arayış ve Beklentileri

Atatürk *ulusal-ülkesel kurtuluş*u gerçekleştirip *ulusal egemenliği, özgürlüğü ve bağımsızlığı* sağladıktan ve *en büyük eseri Cumhuriyet*'i kurduktan sonra bu büyük işleri başaran Türklerin müziksel arayışlarına ve müzikten beklentilerine ilişkin olarak şöyle der (ABE):

> *"Bu gece burada güzel bir rastlantı eseri olarak Doğu'nun en seçkin iki musiki heyetini [topluluğunu]dinledim. Özellikle sahneyi birinci olarak süsleyen Müniret-ül Mehdiye Hanım*

sanatçılığında başarılı oldu. Fakat benim Türk duyguları üzerindeki gözlemim şudur ki, artık bu musiki [Doğu musikisi], bu basit musiki Türk'ün çok gelişmiş ruh ve duygusunu doyurmaya yetmez. Bu anda karşıda uygar dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Doğu musikisi denilen terennümler karşısında cansız gibi görünen halk [bu anda] derhal harekete ve etkinliğe geçti. Hepsi oynuyor ve şen şatırdırlar, doğanın gereğini yapıyorlar. Bu pek doğaldır. Gerçekten Türk doğuştan, şen şatırdır." (9/10 Ağustos 1928)

"Eski müziği Batı müziğine üstün çıkarmak için çalışanlar bir küçük gerçeği fark edemez görünürler. Bu gerçeği kısaca ifade etmek gerekirse diyebiliriz ki bütün bu 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.

Ancak bugünkü Türk kafası müziği düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan [coşku] verecek müziği aramıyor. Müzik dendiği zaman yüksek duygularımızın, yaşam ve anılarımızın anlatımını bulan bir müzik istiyoruz. Bugünkü Türkler müzikten, öteki yüksek ve duyarlı toplumların beklediği hizmeti bekliyor. İşte bu bakımdan klasik Osmanlı müziğini yeniden canlandırmaya çalışanların çok dikkatli bulunmaları gerekir. Biz bir Türk müzik bestesini [eserini] dinlediğimiz zaman ondan geçmişin uyarması gereken öyküsünü gönlümüze giren oklar gibi duymak isteriz. Acı olsun, tatlı olsun, biz bir beste [eser] dinlerken ve farkında olmaksızın duygularımızın incelir olduğunu duymak isteriz. Bütün bunlardan başka, müzikten beklediğimiz maddî, düşünsel ve duygusal uyanıklık ve çevikliğin pekiştirilmesi olduğuna kuşku yoktur. Yeni ozanlarımızdan, edebî eser veren yazarlarımızdan, müzik bilginlerimizden [-bestecilerimizden] ve özellikle ses sanatçılarından istediğimiz ve aradığımız bunlardır." (4 Ocak 1938).

7.3- Atatürk'e Göre Türk Ulusal Müziğini Çağdaşlaştırma ve Geliştirme Yolu

Atatürk bu arayış ve beklentiler içindeyken 1 Kasım 1932'de "*Ulusal kültürün her çığırda açılarak yükselmesi Türk[iye] Cumhuriyeti'nin temel dileğidir.*", 29 Ekim 1933'de "*Ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkaracağız.*", 1 Kasım 1934'de "*[Ulusal] Kültür işlerimiz üzerinde ulusça gönüllerimiz titremektedir.*" diyordu. Bunları derken güzel sanatlar alanında üzerinde en çok durduğu konuların başında *ulusal müzik kültürümüz* geliyordu. Bu konu üzerinde dururken de en çok, ulusal müzik varlığımızın bağdama-besteleme-doğaçlama süreçlerindeki *işlenmesi*ne odaklanıyordu.

Bu bağlamda 1929'da Batılı bir gazeteciden Batı uluslararası sanat müziğinin o günkü durumuna gelinceye kadar yaklaşık dört yüz yıl geçtiğini duyunca "*Bizim bu kadar süre beklemeye vaktimiz yoktur.*" diyerek "*Batı müzikçiliğini [Batının çok sesli müziği oluşturma ve geliştirmede izlediği yol-yöntem ve tekniği] almakta olduğumuz*"un altını çizer. 1934'te ise Batı yöntemiyle yetinmez, onu da içeren *genel son yöntemler*e yönelir. Türk ulusal müziğinin yükselebilmesi ve evrensel müzikte yer alabilmesi için "*Genel son müzik kuralları*"nı öğrenip "*Türk ulusal müziğini genel son müzik kurallarına göre işlemek gereklidir*" der. Bunları derken işlenecek gerçek-ulusal müziğimiz konusunda şunları söylüyordu (ABE):

"*Bizim gerçek müziğimiz Anadolu [ve Rumeli] halkında işitilebilir. Gerçek türkülerimiz ancak sadece bozkırlarda çobanlardan duyulabilir.*" (30 Kasım 1929). "*Osmanlı musikisi Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri terennüm edecek güçte değildir. [Bu nedenle] Bize yeni bir musiki gereklidir ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır.*" (Eylül/Ekim 1934). "*Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son müzik kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu güzeyde [sayede, yolda] Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel müzikte yerini alabilir*" (1 Kasım 1934). "*Ulusal müziğimizi modern (çağdaş) teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir* (1 Kasım 1935).

Ancak gerçek ulusal müziğimizi işlerken uygulanacak *genel son müzik kuralları*nın yanında bir de "ulusal temel kuralı" vardı. Atatürk'e göre gerçek-ulusal müziğimizi genel son müzik kurallarından yararlanarak, o kurallara göre işlerken "asıl temelin kendi içimizde olması", "asıl temelin kendi içimizden bulunup ortaya çıkarılması" ve işleme işinin bu temele dayalı, oturtulu ve yerleştirili olarak yapılması gerekiyordu. Çağdaş uygar dünyada bu anlayış, yaklaşım, kurallar ve uygulanışlar bütününe kısaca "ulusal akımlar, ulusal okullar" deniliyordu.

7.4- Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği Temel Kurumlarının Oluşturulması

Atatürk yeni başkent Ankara'dan başlayarak Türk müzik yaşamını, kültürünü ve eğitimini çağdaşlaştırma ve Türk müziğini çağdaş anlamda geliştirme yolunda kurumsal yapılanmaya büyük önem ve öncelik verdi. O'nun Ankara'da Cumhuriyetin gereksindiği çağdaş Türk sanat müziğinin yaratılmasına yönelik olarak kamuoyu önünde ortaya koyup paylaştığı görüş, düşünce ve yöneriler doğrultusunda en önemli ve öncelikli işlerden biri olarak gerekli görülen müzik kurumları oluşturuldu. Bunlar sırasıyla şu tür kurumlardır: (1) Çağdaş Türk müziği eserlerini seslendirme-yorumlama-uygulama kurumları ve oda müziği toplulukları (RCO/RCFO, RCB/RCAM). (2) Çağdaş Türk müziğiyle ilgili eğitici-öğretici, yaratıcı, seslendirici-yorumcu yetiştirecek eğitim/öğretim kurumları (MMM/MÖO, ADK, GTE MB, TS). (3) Çağdaş Türk müziği yaratılırken işlenecek halk müziklerini derleme-toplama-belgeleme kurumları (ADK THM Belgeliği). (4) Çağdaş Türk müziğine ilişkin seslendirimleri-yorumları yayın kurumu (Ankara Radyosu). (5) Çağdaş Türk müziği eserlerini basım/yayım oluşumları ve kuruluşları. (6) Çağdaş Türk müziğiyle ilgili üst kurumları bir bütün olarak akademik yapıya kavuşturma girişimi-yasa çıkartımı (MMTATK).

7.5- Üst Düzey Yeteneklilerin Avrupa'ya İleri Müzik Öğrenimine Gönderilmesi

Atatürk'ün önderliğinde başkent Ankara'da Cumhuriyetin gereksindiği çağdaş Türk sanat müziğiyle ilgili olarak *kurucu kadro* tarafından üst düzey yaratıcı (bağdar-besteci-doğaççı), seslendirici/yorumcu (solist), eğitici/öğretici, bilimci-kuramcı-araştırmacı yetiştirmek için düzenlemeler yapıldı ve uygulamaya başlandı. Bu bağlamda 1924 yılından itibaren müzik alanında üst düzeyde yetenekli gençler Devletçe seçilip Avrupa'ya ileri müzik öğrenimine gönderildi. Bunların yanı sıra daha önce veya sonra yurt dışı bursla, kendi olanaklarıyla ya da özel destekle yurt dışına müzik öğrenimine gidenler veya gönderilenler de oldu. Bu gibilerin kimileri sonradan Eğitim Bakanlığı (MEB) bursunu kazanıp öğrenimlerini Devlet adına sürdürdüler. Güdülen başlıca amaçlardan biri Avrupa'da çok sesli müzikle ilgili genel son ilke-kural, yol-yöntem ve teknikleri yerinde-kaynağında öğrenmek, bunları Türk ulusal müziğine uygulama-uyarlamak ve bunlardan yararlanarak Türk ulusal müziğini hızla çok sesli geliştirip çağdaşlaştırmaya yönelik yeni ilke, yol-yöntem ve teknikler oluşturmaktı.

MMM 1925 Yönetmeliği'nde "*Okulu [MMM'yi] üstün bir başarı ile bitirenler yurt içinde tam iki yıl (*üstün *başarıyla) hizmet ettikten sonra, Eğitim Bakanlığı'nca öğrenimlerini tamamlamak için Batı ülkelerine gönderilirler*" hükmü yer aldı (m. 17). 1927'de Millî Eğitim Bakanlığı adına yabancı ülkelere güzel sanatlar öğrenimi için gönderilecek öğrencilerin seçimi ve denetlenmesine ilişkin Yönetmelik yayımlandı (MV 1927: 132-133). 1928'de *müzik eğitbilimi* öğrenimi görmek üzere MV Talim ve Terbiye Kurulu Kararı alındı (Altunya 2009: 303). Bu karar ve onunla da ilgili 1929'da çıkarılan *1416 sayılı yasa*yla kimi öğretmen müzikçiler sınav yapılarak seçilip *müzik eğitbilimi* dalında Avrupa'ya uzmanlık eğitimine gönderilip *yüksekokul öğretmeni* olarak yetiştirilmeye başlandı. İlk kez yetiştirilen Halil Bedi Yönetken oldu. Bu yasayı 1943'te 4489, 1948'de 5245 (Harika Çocuklar Yasası) ve 1956'da onun yerini alan 6660 sayılı yasaların çıkarılması izledi (Uçan 2005: 45).

Öbür yandan 1925 yılında çıkarılan bir yönetmeliğe 1926'da yapılan ek düzenlemeyle *Orta Tedrisat Musiki Muallimliği İmtihanı* (*Orta Öğretim Müzik Öğretmenliği Sınavı)* açıldı (Altunya 2006: 610-611; 2009: 219). Bu sınavla güdülen amaçlardan biri ilköğretmen okulu ve lise öğrenimli gençlerden ortaöğretime müzik öğretmeni sağlamak ve bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra üst düzey yetenekli

olanları seçip Avrupa'ya müzik öğrenimine göndermekti. Bu sınavda başarılı olanlar aldıkları *Ehliyetname (Yeterlik Belgesi)* ile devlet okullarında kadrolu müzik öğretmenliği yapmaya hak kazandı. Bu bağlamda örneğin H. Bedi Yönetken, N. Şevket Taşkıran, A. Adnan Saygun, A. Muhtar Ataman, Cemil Türkarman girdikleri bu sınavı kazanıp *orta* öğretim *müzik öğretmeni* oldular (Toraganlı 2004: 22; Uçan 2009: 7). Bunların ilk üçü iki yıl sonra açılan Devlet sınavını da kazanarak Avrupa'ya öğrenime gönderildi. Örneğin A. Adnan Saygun 1926 yılında MMM'de yapılan *Orta Öğretim Müzik Öğretmenliği* Sınavı'na girip kazandı ve orta öğretim müzik öğretmeni olup İzmir Lisesi'ne (günümüzdeki adıyla Atatürk Lisesi'ne) atandı. Burada iki yıl başarılı müzik öğretmenliği yaptıktan sonra 1928'de açılan Devlet sınavını kazanarak Fransa'ya bestecilik (kompozisyon) öğrenimine gitti.

7.6- Yurt Dışı Müzik Öğreniminden Dönenlerin Ankara'da Görevlendirilmesi

Osmanlı Dönemi'nde Avrupa'ya müzik öğrenimine gidenler-gönderilenler yurda döndüklerinde o zamanki başkent İstanbul'da, Ön Cumhuriyet ve Cumhuriyet Dönemi'nde gidenler-gönderilenler ise çok büyük bir bölümüyle yeni başkent Ankara'da görevlendirildi. Bu bağlamda Cevad Memduh Altar, Ekrem Zeki Ün, Ulvi Cemal Erkin, Ferhunde Remzi (Atak) Erkin, Necdet Remzi Atak, Nurullah Şevket Taşkıran, Ahmed Adnan Saygun, Halil Bedi Yönetken, Fuat Koray vb. MMM'de, RCFO'da, GTE'de ve ADK'de görev aldılar. Bu görevlendirmelerle Ankara'da ilkin Cebeci'de, sonra onun yanı sıra Gazi Terbiye'de iki çağdaş çok sesli Türk sanat müziği yaşamı, kültürü ve eğitimi merkezi oluştu. Bu iki merkezli oluşumla birlikte Ankara'nın çok sesli müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi nitelik ve nicelik olarak yepyeni ve güpgüçlü bir canlılık-diriklik, etkililik ve verimlilik kazandı. Bu yeni oluşum ve gelişimlerden devlet ve hükümet görevlilerinin, ailelerinin ve yakınlarının yanı sıra yerli Ankaralılar da çok yararlandılar. Ayrıca başkent Ankara'ya gelip gidenler de gösterdikleri ilgiye bağlı olarak müzik alanındaki bu çağdaş yaşam, kültür ve eğitimden paylarına düşeni az çok alabildiler.

8- Ankara'daki Müzik Öğretim Kurumlarında Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ülkemizde Osmanlı döneminin son evrelerinde başkent İstanbul'da III. Selim'in *Yeni Düzen* (*Nizam-ı Cedit*) ülküsünden ve programından kaynaklanan *yeni düzen*, *yeni eğitim*, *yeni okul*, *yeni öğretmen* ilkesiyle yeni bir süreç başlamıştı. Bu süreç Cumhuriyet dönemi'nin başlarından itibaren yeni başkent Ankara'da Atatürk'ün *Çağdaş Uygarlık* (*Muasır Medeniyet*) ülküsünden ve programından kaynaklanan *çağdaş düzen, çağdaş eğitim, çağdaş okul, çağdaş öğretmen* ilkesine-ülküsüne dönüştü. Bu *ilkesel-ülküsel dönüşüm*ün en temel alanlarından biri *Müzik*, en temel kurumlarından biri *Musiki Muallim Mektebi*, en temel öğretmenlik kollarından biri *Müzik Öğretmenliği*, en temel öğretmenlik eğitimi dallarından biri *Müzik Öğretmenliği Eğitimi* olmuştur. Bu eğitimde çağdaş Türk sanat müziği başlıca ögelerden biri olarak yer almıştır (Uçan 2017a).

8.1- Musiki Muallim Mektebi'nde Çağdaş Türk Sanat Müziği

Cumhuriyet'in ilanından birkaç ay sonra 3 Mart 1924'te çıkarılan 429, 430 ve 431 sayılı *Devrim Yasaları*nın ardından 13 Mart 1924'te kabul edilen 439 sayılı *Orta Tedrisat Muallimleri Kanunu* çıkarıldı. Bu yasanın sekizinci maddesinde "*Resim, Elişleri, Musiki gibi sanat dersleri muallimleri meslek eğitimi veren yüksek öğretim kurumları mezunlarından ve yeterlik belgelilerden seçilir.*" deniliyordu. Yasanın çıktığı sıralarda Osman Zeki Bey, Atatürk'ün buyruğu üzerine konserler vermek üzere geldiği Ankara'daydı. Konser etkinliklerinin yanı sıra, müzik öğretmeni yetiştirmeiyle ilgili gördüğü yeni yasal oluşum ve gelişimleri yakından ve dikkatle izliyordu. Anılan yasanın ve onun yarattığı fırsat ve olanakların farkında ve bilincindeydi. Bunlar olup biterken sık sık Atatürk'le birlikteydi. O'nunla ülkenin müzik yaşamı-kültürü-eğitimi ve özellikle müzik öğretmenliğiyle ilgili konuları görüşüyordu. Bu görüşmelerin birinde Gazi "*Zeki Bey, memleket için, musiki hakkında fikriniz nedir*?" diye sorar. Zeki Bey soruyu şöyle yanıtlar:

"*[İşe] Evvela mekteplerden başlamak ve ehil muallimler bulmak lâzımdır, sonra hem musiki muallimi, hem de bando ve orkestraya eleman yetiştirecek bir mektep açmak zarureti vardır*" (Üngör 2006: 613-614). Atatürk ise öncelikle *müzik öğretmeni yetiştirme*nin gerekli olduğu görüşündedir. Çünkü o sırada elde iyi bir *bando* ve *orkestra* ile İstanbul'da yeniden açılmış bulunan bir *müzik okulu* vardır. Ama bir *müzik öğretmen okulu* ve gerçek anlamda eğitimci olarak yetiştirilmiş *müzik öğretmeni* yoktur. Bu nedenle yeni devletin yeni başkenti Ankara'da Atatürk'ün öngörüsü ve yönerisiyle ilk kez bir *musiki muallim mektebi*nin kurulup açılması açık ve kesin olarak dile getirilmiş ve kararlaştırılmış olur (Uçan 2017a).

1924'ün Mart ayında alınan bu kesin kararla Osman Zeki Bey o yıl 1 Nisan'da Musiki Muallim Mektebi'nin kurucu müdürlüğüne atandı, 1 Eylül'de okul kuruldu ve 1 Kasım'da eğitime/öğretime açıldı. Musiki Muallim Mektebi'nin (Müzik Öğretmen Okulu'nun) kurulup öğretime açılmasıyla ülkede ilk kez eğitbilim ilkelerine de uygun gerçek Müzik Öğretmeni yetiştirilmeye başlandı. Bütün bunlar Cumhuriyet'in ilanını izleyen ilk on iki aylık süre içinde sadece iki gün sarkarak gerçekleştirildi. Bir yıllık uygulamanın ışığında 1925 yılında MMM Yönetmeliği hazırlanıp yayınlandı ve okul ilk öğretimden alınıp orta öğretime bağlandı. Okulun kuruluş amacı ilk yönetmeliğinde (1925) *"Lise ve orta okullar ile öğretmen okulları için musiki öğretmeni yetiştirmek"* olarak, ikinci yönetmeliğinde (1931) ise *"ilk ve orta derecedeki okullar için musiki öğretmeni yetiştirmek."* olarak belirlendi. MMM açılırken Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'nin Orkestra ve Bando kadrosundaki "muallim" unvanlı üyelerin en iyileri-seçkinleri okulun öğretmen kadrosunda yer aldı. İlk kadroda O. Zeki (Üngör) Bey'in yanı sıra Sadri (Özozan), Veli (Kanık), Halil R. (Onayman), İhsan S. (Künçer) Beyler önde gelenler arasındaydı.

Türkiye kurduğu özgün *Musiki Muallim Mektebi* (MMM) ile 1920'ler dünyasında müzik öğretmeni yetiştiren başlıca ülkeler arasında yer aldı. MMM'nin kuruluşu Türk müzik eğitiminde ve müzik öğretmeni yetiştirmede tam bir *devrim* niteliği taşır. MMM müzik öğretmeni yetiştirme alanında Türkiye'nin kendi uzmanlarıyla tasarlayıp gerçekleştirdiği özgün bir modeldir. Bu bakımdan MMM modeli her yönüyle tamamen Türkiye'ye özgü, tamamen Türk malı olan çağdaş bir yerli yapımdır. MMM yalnız Türkiye'de değil dünyada da sadece müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan *ilk* ve *tek bağımsız okul*dur. Başka bir deyişle Türkiye, kurduğu MMM ile dünyada sadece müzik öğretmeni yetiştirme amaçlı böyle bir okul modelini tasarlayıp gerçekleştiren, oluşturup geliştiren *ilk* ve *tek ülke*dir. MMM modeli Cumhuriyet Türkiye'sinin örgün müzik eğitimi yapılanmasında her zaman etkin ve belirleyici olmuştur, olmaya da devam etmektedir. MMM Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi müzik eğitiminin ilk ana temel kurumu olarak 1924-1938 arasında yaklaşık 15 yıl süreyle tüm müziksel yapılanmaların odağında yer almıştır. *Atatürk dönemi* boyunca müzik eğitimi alanındaki tüm kurumsal oluşum ve gelişimlere damgasını vurmuş, müzik öğretmeni yetiştirmeye ilişkin olarak kendisinden sonraki tüm yapılanmalara ana temel, model ve esin kaynağı olmuştur.

Ankara'da MMM'nin kurulduğu Cebeci semti Cumhuriyet müzik devriminin tüm canlılığıyla yaşandığı, müzik kültürünün harmanlandığı, yeni çağdaş çok sesli Türk ulusal sanat müziğinin yoğrulduğu, biçimlendiği ve ilk ürünlerinin halka sunulduğu gözde bir yer oldu. Ankara'nın ve onunla birlikte yeni Türkiye'nin çağdaş müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi nabzı burada atıyordu. MMM'de o zaman *Batı müziği* denilen *uluslararası sanat müziği* ve *çağdaş Türk sanat müziği* ile çağdaş teknikle çok seslilendirilmiş *Türk halk müziği*ne ve o zaman *salon müziği* içinde düşünülen *popüler Türk müziği*ne yer veriliyordu. *Kompozisyon* dersinde çağdaş Türk sanat ve eğitim müziğinin yeni örnekleri yaratılıyordu, MMM öğrencisi Faik (Canselen) İleri marşını böyle besteledi.

MMM 1934'te *Musiki Muallim Mektebi Talebe Mecmuası*'nı çıkarmaya başladı. Dergide müzik eğitimi-öğretimi, seslendirimi-yorumu ve araştırımına ilişkin olanların yanı sıra çağdaş Türk sanat müziği yaratımına ilişkin makale ve yazılara yer verildi. Bunlar arasında A. Adnan Saygun'un "Kompozitörün Çalışmasına Dair" başlıklı yazısı büyük önem taşır. Bu yazısında konuya ilişkin görüşünü "*Bir yol değil, bin yol ve herkes kendi yolunda; yalnız her şeyden önce samimiyet*." diyerek açıklar ve ilgili çevrelerde çeşitli tartışmalara yol açar.

8.2- Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu ve Çağdaş Türk Sanat Müziği

Cumhuriyet'in ilk yıllarında *Müzik* alanında Ankara'da *Musiki Muallim Mektebi* (1924), İstanbul'da *İstanbul Konservatuvarı* (1926) kurumlaşması gerçekleştirildikten sonra sıra başkent Ankara'da *Akademi* kurumlaşmasını gerçekleştirmeye gelmişti. Bu amaçla 1933 yılı sonlarında ön çalışmalar başlatıldı, 1934'ün ilk yarısında *Musiki ve Temsil Akademisi* kurulması kararlaştırıldı ve 25 Haziran 1934'te başına "Millî" sözcüğü eklenerek 2541 sayılı *Millî Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat (Kuruluş) Kanunu* çıkarıldı.

İleri Marşı'nın bestecisi Faik Canselen öğrencilerle.

Atatürk'ün ünlü *Onuncu Yıl Söylevi*'nden hemen sonra uygun görmesi ve yönermesiyle 1933 yılının sonlarına doğru Eğitim Bakanlığı ve Musiki Muallim Mektebi Müdürlüğü devinime geçti. Ankara'da MMM'de dönemin Maarif Vekili Yusuf Hikmet (Bayur) Bey'in başkanlığında müzik alanında bir uzmanlar toplantısı yapıldı. Bu toplantıya MMM müdürü Osman Zeki (Üngör) ile aynı kurumda uzman öğretmen olarak görevli bulunan Ahmed Adnan (Saygun), Ulvi Cemal (Erkin), Ekrem Zeki (Üngör, Ün) ve Çekotovski katıldılar. Yapılan konuşma, görüşme ve tartışmalar sonunda yönünde *Musiki Akademisi* kurulması önerilip ön tasarı hazırlandı. Öbür yandan *Temsil Akademisi* kurulması için de yine Atatürk'ün uygun görmesi ve yönermesiyle yapılan girişimler, gösterilen çabalar ve yürütülen çalışmalar sonunda bir tasarı hazırlandı. 1934'ün ilk yarısında iki tasarı birleştirilip *Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu* tasarısı olarak TBMM'ye sunuldu. Kimilerine göre yasa tasarısını Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal bizzat kendi el yazısıyla kaleme aldı (Halıcı 2009: 4).

Musiki Muallim Mektebi

TBMM'ye sunulan yasa tasarısının gerekçesinde şöyle deniliyordu (Halıcı 2009: 4-5): "*Ülkemizde musiki ve temsilin çağdaş tekniğe ve ulusal gereksinimlerimize uygun bir biçimde ve daha esaslı bir surette gelişmesini sağlamak için bu alanda sarfedilmekte olan emekleri bir teşkilat içinde birleştirmek, sahne tekniğine göre hazırlanmış kültürlü unsurlar yetiştirmek, ülkede bir opera meydana getirmek için gerekli olan esasları hazırlamak maksadıyla Ankara'da bir 'Musiki ve Temsil Akademisi' kurulması düşünülmektedir.*" TBMM'deki görüşmeler sonunda tasarı, başına "*Millî*" sözcüğü eklenip kimi değişikliklerle 25 Haziran 1934 günü kabul edilerek 2541 sıra sayıyla yasalaştı. *Millî Musiki ve Temsil Akademisi Teşkilat Kanunu (MMTATK)* adlı bu yasa 4 Temmuz 1934 tarih ve 2743 sayılı *Resmî Gazete*'de yayımlanarak yürürlüğe girdi.

Musiki Muallim Mektebi Konser Salonunda bir dinleti etkinliği.

Musiki Muallim Mektebi

MMTA Kuruluş Yasası'nın 1. maddesinde "*Maarif Vekâletine bağlı olmak üzere Ankara'da bir 'Millî Musiki ve Temsil Akademisi' kurulmuştur.*" denilmekteydi. Burada "*kurulmuştur*" sözcüğü çok önemliydi. Çünkü yasa 4 Temmuz 1934 tarih ve 2743 sayılı *Resmî Gazete*'de yayımlanarak ve duyurularak o gün yürürlüğe girdiğinden Akademi o gün itibariyle kurulmuş oluyordu. Aynı maddeye göre Akademinin amaçları şunlardı: *(a) Memlekette ilmî esaslar dâhilinde millî musikiyi işlemek, yükseltmek ve yaymak, (b) Sahne temsilinin her şubesinde ehliyetli elemanlar yetiştirmek, (c) Musiki muallimi yetiştirmek.* Yasanın 2. maddesine göre *Akademi* şu üç kurum ve kuruluştan oluşuyordu: (1) *Musiki Muallim Mektebi (MMM)*, (2) *Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası (RCFO), (3) Temsil Şubesi (TŞ)*. Yasanın 12. maddesine göre RCFO aynı adla Akademinin *Orkestra Şubesi*'ni oluşturacaktı. Buradan yola çıkarak MMTA'nın akademik eğitim/öğretim birimleri olarak kurumsal yapısı şu üç bölümden oluşuyordu: (1) *Müzik Öğretmenliği Bölümü (MÖB) (Müzik Eğitimciliği Bölümü),* (2) *Orkestra Bölümü (OB) (Orkestra Sanatçılığı Bölümü),* (3) *Temsil Bölümü (TB) (Sahne Sanatçılığı Bölümü). Temsil Bölümü* yasanın 18. maddesine göre *Tiyatro*, *Opera*, *Bale* ve *Koro* olmak üzere dört kısma ayrılıyordu.

Ne var ki Ankara'da Özsoy Operası'nın hazırlıkları sırasında yaşanan tatsız olaydan sonra (Uçan 2017a) O. Zeki Üngör hızla gözden düşüp-düşürülüp tüm görevlerinden ayrılmak zorunda kaldı. Büyük emek verdiği MMTATK yürürlüğe girmiş olmasına karşın uygulanmadı, savsaklandı ve rafa kaldırıldı. Oysaki bu yasanın çıkarılışı başkent Ankara'nın ve tüm ülkenin müzik yaşamında çok önemli bir *akademik devrim*di. Atatürk 1928'de *güzel sanatlarda* gerçekleştirilen *akademileşme*den altı yıl sonra 1934'te bu kez *müzikte akademileşme*yi gereksinip kuruluş yasasını çıkartmıştı. Ama ne yazık ki bu kuruluş bir türlü gerçekleşmedi, gerçekleştirilmedi. Bunda çoğu yurt dışı öğrenimli genç müzikçilerin çok büyük sorumluluğu vardır. Atatürk'ün büyük öngörü, güçlü istek ve kesin kararlılıkla yasasını çıkarttığı *akademinin kuruluşunu* yaşama geçirmeyi beceremediler (Uçan 2017a).

8.3- Ankara Devlet Konservatuvarında Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ankara'da Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi'nin en köklü, kapsamlı ve kalıcı müziksel kurumlaşmalarından biri *Ankara Devlet Konservatuvarı*'nın (ADK) kurulması ve tüm birimleriyle gerçekleştirilmesidir. Bu kurulma ve gerçekleşme uzun bir sürecin ürünüdür. Atatürk ülkemizde *konservatuvar kurulması*yla ilgili görüş, düşünce ve önerilerini ilk kez Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın tüm sonuçları henüz tam alınmamışken 1 Mart 1923'te TBMM'yi açış konuşmasında "*Yurdun önemli merkezlerinde konservatuvarlar kurmak gereklidir.*" diyerek dile getirdi ve süreci başlattı. Yurdun önemli merkezlerindenbiri biri hiç kuşkusuz Ankara idi. Bu süreçte İstanbul'daki *Darülelhan*'ın 1923'te Batı Müziği Bölümü eklenerek yeniden açılması ve 1924'te yeni başkent Ankara'da *Musiki Muallim Mektebi*'nin kurulup öğretime başlaması ilk aşamaydı, ikinci aşama Darülelhan'ın 1926-1927'de İstanbul *Konservatuvarı*na dönüştürülmesiydi. Bu olurken Ankara'da da bir *Konservatuvar* kurulması önerildi. Gerekçeli öneride şöyle deniliyordu (Musa Süreyya-Zeki 1926: 68-79; Altunya 2009: 325-328): *"Ülkenin her tarafında faal [etkin] musiki hayatının doğması için başkent Ankara'da bir konservatuvar kurulması ve diğer il merkezlerinde de bu konservatuvara öğrenci hazırlayacak ve aynı zamanda çevrelerine müzik zevki yayacak müzik kuruluşlarına ihtiyaç vardır."* Ne ki bu *merkezî konservatuvar* kurma önerisinin gereği yerine getirilmedi.

Sekiz yıl sonra 1934'te *Millî Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu* çıkarılıp rafa kaldırılırken Kültür İşleri Bakanının başkanlığında bir *Müzik Kongresi* toplandı. En kalburüstü Türk uzman müzikçilerin çağrılı katıldığı bu toplantıda *Devlet Konservatuvarı* kurulması önerildi. Yapılan çeşitli çalışmalar ve değerlendirmelerden sonra çağdaş Türk müzik yaşamının, başkent Ankara'da odak kurum olarak *Devlet Konservatuvarı*nı kapsar biçimde yeniden düzenlenmesine karar verildi. Ancak bu kez yurt dışı öğrenimli genç Türk uzmanlarla yetinilmeyerek en donanımlı, deneyimli ve birikimli en seçkin Avrupalı uzmanlardan da yararlanmaya gerek duyuldu. 1935 yılı başlarında bu doğrultuda girişimler başladı. Belli süreçlerden geçilerek 1936 yılında kurulma aşamasına gelindi.

Atatürk döneminde müzik alanında Avrupalı uzmanlardan yararlanırken düzey ve nitelik konusunda titiz, duyarlı ve özenli davranıldı. Nitekim 1931-33'te Viyana'dan getirtilen Joseph Marx, 1934'te Paris'ten rapor gönderen Lico Amar, Nisan 1935'te Berlin'den çağrılan Paul Hindemith, Ekim 1935'de getirtilen Ernst Praetorius, Kasım 1935'de çağrılan Carl Ebert, 1936'da çağrılan Béla Bartók ve getirtilen Eduard Zuckmayer (Gökyay 1941: 13, 18, 22) alanlarında dönemin en iyileri ve ünlüleri arasındaydı. Türk müzik yaşamının kalkınması için yeniden örgütlenip düzenlenmesinde bakanlık danışmanı olarak inceleme ve önerilerde bulunmak üzere görevlendirilen Hindemith (1983: 5) Nisan 1935'de Ankara'ya gelerek çalışmalara başladı. Ebert ise Şubat 1936'da gelip Tiyatro ve Opera Bölümlerinin kuruluşuna katıldı. Hindemith'in okula ilişkin önerilerinin uygulanışını gözetmek ve piyano öğretmenliği yapmak üzere sözleşmeyle bağlanan Zuckmayer Nisan 1936'da gelip görevine başladı.

Ankara Devlet Konservatuvarı (ADK) 1936 yılının ilkbaharında Müzik Öğretmen Okulu'nda ona bağlı *Konservatuvar Sınıfları* olarak kuruldu. Kuruluş kararı 24 Nisan 1936'da alınmışsa da ilk öğrenci alım sınavının başladığı 6 Mayıs 1936 Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş tarihi olarak kabul edildi (Sevengil 1966: 9). Bu kuruluşta Türk uzmanlar olarak özellikle Cevad Memduh Altar ve Necil Kâzım Akses etkin ve belirleyici rol aldı. Hindemith birkaç kez, Zuckmayer 1936 Nisan'ı sonlarında iş başındaydı; Kasım'ının 1'inde Müzik Bölümü, 30'unda Tiyatro Bölümü öğretime başladı. Praetorius Aralık 1937'de *Konservatuvar Sınıfları Sanat ve Teknik Şefliği*yle görevlendirildi. 1938'de Amar ADK keman öğretmenliği ve *Yaylılar Bölümü Başkanlığı* görevlerine başladı, Muzaffer Sarısözen şan öğretmenliği ve *Halk Müziği Belgeliği Şefliği*'ne atandı (Oransay 1985: 125, 126, 127). Türk ve Avrupalı uzmanlar birlikte çalışarak kuruluşta ortaklaşa etkin ve belirleyici oldular.

Atatürk başkent Ankara'da Devlet Konservatuvarı'nın kuruluş ve ilk yapılanış sürecini çok yakından izledi. Bu sürece rastlayan TBMM'yi açış söylevlerinde konuya önemle yer verdi. Şöyle ki 1935'te "*Ulusal müziğimizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir.*" diyerek daha çok çalışmayı gerekli gördüğünü belirtti. 1936'da "*Ankara'da bir Konservatuvar kurulmakta olmasını anmak benim için bir kıvançtır.*" diyerek duyduğu büyük sevinci tüm içtenliğiyle açığa vurdu. Bunun için "*Kamutay'ın göstereceği ilgi ve emek, ulusun insansal ve uygar yaşamı çalışkanlık veriminin artması için çok etkilidir.*" sözleriyle konuyu canlı tuttu. 1937'de "*Geçen yıl Ankara'da kurulan Devlet Konservatuvarı'nın müzikte, sahnede kendisinden beklediğimiz teknik elemanları hızla verebilecek duruma getirilmesi için daha çok çaba ve özveriyerinde olur.*" diyerek en yüce makamdan konservatuvara ilişkin çalışmaları yönlendirdi, yüreklendirdi, destekledi, özendirdi.

ADK ilk dört yıllık uygulamaların ışığında hazırlanıp 20 Mayıs 1940'ta çıkarılan 3829 sayılı *Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanunu* adlı yasayla A. Müzik Kısmı, B.Temsil Kısmı olmak üzere iki ana bölüme ayrıldı. A. Müzik Kısmı (1) Kompozisyon, (2) Orkestra Yönetimi, (3) Piyano, Org, Arp, (4) Yaylı Çalgılar, (5) Nefesli ve Vurma Çalgılar (6) Şan (Opera-Koro-Konser Şarkıcılığı) dallarından oluştu. B. Temsil Kısmı ise (1) Opera, (2) Tiyatro, (3) Bale dallarından oluştu (Gökyay 1941: 54; Sevengil 1966: 12). Bu yasayla Cumhuriyet'in uluslararası sanat müziği ve çağdaş Türk sanat müziği alanlarında gereksindiği gerçek anlamda yüz ağartacak çağdaş müzik ve sahne sanatçıları yetiştirme işi yasal bir çerçeveye oturtuldu ve sağlam bir güvenceye bağlandı.

ADK adı-sanı, kuruluşu, yapısı ve işleyişiyle Türkiye'nin gerçek anlamda *ilk devlet konservatuvarı*dır. Tümü kendi bünyesinde çağdaş besteci, seslendirici-yorumcu, yönetken, orkestracı, korocu, oyuncu ve operacı yetiştiren ilk Cumhuriyet kurumudur. Sonraki yıllarda müzikbilimci, araştırmacı ve uygulamacı yetiştirme işlevini de yüklenmiştir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın düzeyinin yükseltilmesi, Devlet Tiyatrosu, Devlet Operası-Opereti-Balesi, Opera Orkestrası ve Korosu'nun kurulması bu kurum ve yetiştirdikleriyle sağlanmıştır. Müziksel çağdaşlaşmada, çok sesli müzik ve temsil sanatlarının birlikte benimsenmesi ve yaygınlaşmasında büyük işler başarmış, türevlerine temel, kaynak, öncü ve örnek olmuştur (Uçan 2017a).

ADK Tatbikat Sahnesi ve Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde Çağdaş Türk Sanat Müziği: Devlet Konservatuvarı Kanunu'yla kuruma bağlı bir opera, tiyatro ve bale Tatbikat Sahnesi kurulur (m. 7). Opera, Tiyatro ve Bale bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler bir yıl bu Tatbikat Sahnesi'nde uygulama yaptıktan sonra öğrenimlerini bitirirler (m. 8). Tatbikat Sahnesi'nin (TS) bir süre sonra başlayan temsil etkinlikleriyle başkent "Ankara'da ilk 'okullu' sahne eylemleri başlar" ve geleceğin "Devlet Opera ve Tiyatrolarının temelleri atılır" (Katoğlu 2007: 458). ADK'ye bağlı TS daha sonraki Devlet Opera ve Balesi'nin (DOB) çekirdeği olur. Bu çekirdek kuruluş 1948'de A. A. Saygun'un o sırada henüz tamamlanmamış olan *Kerem* adlı operasından bir bölümü temsil eder ve 1949'da yeni bir yasayla Devlet Opera ve Balesi'ne dönüşür (Konuralp 1991: 16, 18). 1948'de İstanbul'da açılan Devlet Bale Okulu 1950'de Ankara'ya taşınıp ADK'ye bağlanır ve U. C. Erkin'in *Keloğlan* adlı balesini gerçekleştirir (Feyman 1991: 24).

8.4- Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nde Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ankara'da 1930'lu yılların ortalarına gelindiğinde Millî Eğitim Bakanlığı 1924 yılından beri ilk adıyla Musiki Muallim Mektebi'nde, sonraki adıyla Müzik Öğretmen Okulu'nda yetiştirilmekte olan müzik öğretmenlerinin öbür dal öğretmenlerinin yetiştiği bir yükseköğretim kurumunda yetiştirilmelerinin daha uygun olacağını düşünmüştür. Bu düşünceyle "ülkenin orta dereceli okullarına yüksek müzik öğrenimi yapmış müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla Gazi Eğitim Enstitüsü'nde (GEE) bir Müzik Bölümü açılmasına 1936-1937 öğretim yılında Millî Eğitim Bakanlığı'nca karar verilmiştir" (Zuckmayer 1966: 20; Uçan 2012: 272). Bu kararla Müzik Öğretmen Okulunun (MÖO) işlevini görmek üzere 1937 yılında *Gazi Terbiye Enstitüsü (GTE) Müzik Şubesi* (GEE Müzik Bölümü (MB)) kuruldu ve 1938-39'da öğretime açıldı. Bu yeni bölüm, MÖO'nun Cebeci'deki yerini Devlet Konservatuvarı'na bırakarak son üç sınıfının buraya aktarılmasıyla 1938-39 öğretim yılında eğitime başladı. Böylece MMTA kuruluş yasası yürürlükteyken *Musiki Muallim Mektebi* 1937-38'de *Gazi Orta Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü* içinde açılan *Müzik Bölümü*'ne aktarılarak *enstitüsel bir bölüm* hâline getirildi. Başka bir deyişle MMM'nin/MÖO'nun Gazi Eğitim Enstitüsü (GEE)'ne aktarılıp bağlanmasıyla GEE MB yapılanması oluştu. Bu yapılanmayla ülkemizde ilk kez ortaöğrenim üstüne üç yıllık *yükseköğrenimli müzik öğretmeni* yetiştirme modeli uygulamaya konuldu. Böylece ülkede müzik öğretmenliği eğitimi süreci Cumhuriyet aydınlanmasının eğitimsel özeği konumundaki *aydınlanmacı GEE*'de *yeni bir evre*ye girdi.

MÖO 1938'de GTE'ye aktarıldıktan sonra *Müzik İlk Muallim Mektebi* adını aldı ve son üç sınıfını burada bu adla mezun etti. GEE Müzik Bölümü ise kendi özgün öğrencilerini 1939-40 öğretim yılında alıp eğitmeye başladı. Böylece 1938-1941 yılları arasında GTE'de biri "*Müzik İlk Öğretmen Okulu*", öbürü "*Müzik Orta Öğretmen Okulu*" düzeyinde olmak üzere ikili bir yapı oluştu. MMM ve GTE kuruluşlarından itibaren Atatürk'ün koruyucu-kollayıcı şemsiyesi altında epey özgür ve yarı özerk, hatta kimi uygulamalarıyla kısmen bağımsız ve ayrıcalıklı konumdaydılar. O'nun ve Cumhuriyetin gözbebeğiydiler. GEE MB bu tinsel mirasın yeni taşıyıcısıydı.

Ankara, GEE Müzik Bölümünün kurulup MMM'nin/MÖO'nun yerleşkesini Devlet Konservatuvarına (DK'ye) bırakarak GEE'ye aktarılmasıyla ikinci bir müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi merkezine kavuştu. Burası çok geçmeden Cebeci'den sonra başkentin ve Türkiye'nin çağdaş müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi nabzının attığı ikinci semt oldu. GEE Müzik Bölümü kendi özgün öğrencilerini alıp kökten-temelden eğitmeye başlayınca Ankara'da çağdaş Türk sanat müziği *okul müziği/eğitim müziği* yönünden daha da çeşitlenme ve zenginleşme yoluna girdi. Bu süreç 1947'de Köy Enstitüsü çıkışlılar da GEE MB'ye girmeye başlayınca daha da hızlandı.

8.5- Yüksek Köy Enstitüsü GSK Müzik Dalı'nda Çağdaş Türk sanat Müziği

1940'lar Ankara'sında müzik yaşamının, kültürünün ve eğitiminin Cumhuriyet ilke ve ülkülerine uygun yeni boyutlar kazanması yolunda başka bir önemli adım atıldı. 1942 yılında Köy Enstitüleri ilk mezunlarını vermeye başlayınca Ankara'ya bağlı Hasanoğlan'da birincil amacı *köy enstitülerine öğretmen, bölge ilköğretim müfettişi*, *gezici öğretmen*, *gezici başöğretmen* ve *bölge eğitim yöneticisi* yetiştirmek olan Yüksek

Köy Enstitüsü (YKE) kuruldu. YKE bünyesinde *köy enstitüsü müzik öğretmeni* yetiştirmek üzere Güzel Sanatlar Kolu (GSK) Müzik Dalı (MD) açıldı. YKE'de kurulup açılan sekiz kolun en başında köy enstitüsü çıkışlı kız ve erkek öğretmen öğrencilerin yükseköğrenim göreceği *Güzel Sanatlar Kolu (Müzik, Tiyatro, Resim)* geliyordu. *Yüksek Köy Enstitüsü Güzel Sanatlar Kolu Müzik Dalı*nda (YKE GSK/MD) 1942-1943 öğretim yılından itibaren *köy enstitülerine müzik öğretmeni* yetiştirmeye başlandı (Uçan 2016). YKE GSK MD kırsal-köysel müzik kültürü ve eğitimi güçlü *beş yıllık köy enstitüsüne dayalı-temelli* yeni bir üç yıllık müziksel yükseköğrenim yapılanmasıydı. Bu, enstitüler dizgesi çerçevesinde *müzik yönünden* güçlü *ortaokul ve ortaöğretim alt yapısı kendi içinde* var olan yeni bir yapılanmaydı. Bu yeni yapılanma dayandığı, temellendiği köysel müzik kültürü ve eğitimi yönünden *güçlü beş yıllık köy enstitüsü alt yapısı*yla öbür müzik yükseköğretim kurumlarından çok farklı bir nitelik taşıyordu. Bu niteliğiyle köy çocuklarına müzik kültürü ve eğitimi alanında yepyeni bir yüksek öğrenim fırsatı ve olanağı sağlıyordu. Eğer ulu önder Atatürk sağ olsaydı ve YKE GSK'nin kuruluşunu-açılışını görseydi ADK'nin kuruluşu-açılışı gibi kuşkusuz bunu da TBMM kürsüsünde kıvançla anar ve oradan ulusuna muştulardı. Ama ne yazık ki bu kurumun kuruluşunu dolaylı-örtülü öngördüğü hâlde kendisini göremedi.

YKE Güzel Sanatlar Kolu (GSK) Programı öbür müzik yükseköğretim kurumlarında uygulanan programlardan epey farklıydı, kendine özgüydü. *GSK Programı* tüm kollar için ortak *genel kültür* ve *meslek bilgileri* dersleri ile *güzel sanatlar kolu dersleri*nden oluşuyordu. GSK Programı *Müzik* yanında *Temsil (Tiyatro)*, *Uygarlık ve Sanat Tarihi (Ünlü Sanat Eserlerini İnceleme)*, *Millî Oyunlar ve Ritmik Jimnastik* ve *Resim ve Modelaj* gibi dal dersleri ile *Seminer* Çalışmaları'nı kapsıyordu (Uçan 2016: 265, 434-435). *Müzik* alanında *Şan, Keman, Piyano, Armoni, Koro, Opera* vb. çeşitli dersler yer alıyordu. Ayrıca kimi öğrencilere *Kompozisyon* dersi de veriliyor ve *Bestecilik* öğretiliyordu. Bu bütünlüklü özelliğiyle burayı bitirenler köy enstitülerinde gerektiğinde *Müzik*'le birlikte sayılan öbür ders ve etkinlikleri de üstleneceklerdi (Altunya 2006: 610). Bu nedenle burada yetiştirilen köy enstitüsü müzik öğretmeni adayları benzer konumdaki GTE Müzik Bölümü'nde yetiştirilenlerden çok farklı bir program izliyordu. Programda çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin çok önemli bir yeri vardı.

YKE GSK/MD Programının bir ayağı Ankara'nın merkezindeydi. Program gereği haftada en az bir gün eğitim için oraya gidilirdi ve kimi dersler tamamen, kimi dersler ise kısmen orada yapılırdı. Her hafta Cumhurbaşkanlığı Filarmonik Orkestrası'nın haftalık konseri izlenirdi. Derslerin dışında son sınıfta araştırmaya dayalı bir *Bitirme Tezi* de hazırlanırdı. 1942-1947 yılları arasında etkinlik gösteren YKE GSK köy enstitülerinin gereksindiği müzik öğretmenini yetiştiren ana kurum olma yolundaydı. 1945, 1946 ve 1947'de olmak üzere üç kez mezun verdi. Bu mezunlar görev aldıkları köy enstitülerinde yeni bir müziksel hava ve çok daha canlı bir müziksel ortam yarattılar (Uçan 2016: 261-280).

8.6- Ankara'da Askerî Muzıka Okullarında Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ankara'da çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin öğrenildiği-öğretildiği, çalındığı-söylendiği müzik öğretim kurumları olarak MMM, ADK ve GTE MB'den sonra 1939 yılında Askeri Muzıka Ortaokulu açıldı. Askerî bando sanatçısı, eğitkeni ve yönetkeni Veli Kanık'ın etkin girişim ve emekleriyle 1 Eylül 1939'da Musiki Gedikli Erbaş Hazırlama Ortaokulu adıyla açılan bu okulun adı daha sonra 1950-51 öğretim yılında Muzika Astsubay Hazırlama Okulu olarak değiştirildi (Alpagut 2010: 101). Bu okulu kuruluşundan on yıl sonra bu kez bando sanatçısı, eğitkeni ve yönetkeni İhsan Servet Künçer'in etkin öncülüğünde 1949'da Askerî Muzıka Meslek Okulu'nun kuruluşu ve açılışı izledi. O yıl çıkarılan 31.5.1939 tarih ve 5407 sayılı yasayla kurulan bu okul üç yıl süreli ve üç sınıflı olarak "Ordu bandoları ile Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzıkası öğretmenleri yetiştirmek üzere" açılmıştır (m. 1). Yasaya göre okulu başarıyla bitirenler "Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzıkasında bir yıl staja tabi tutulurlar" (m. 3). "Bu stajı başarı ile bitirenler 1076 sayılı Yedek Subay ve Askeri Memurlar Kanununa göre yedek subay yetiştirilirler" (m. 4). "Yedek Subay Okulunu başarı ile bitirenler yedek asteğmen rütbesini almalarının ardından 8'inci sınıf muzıka öğretmenliğine geçirilirler. Bunlardan bando öğretmeni olarak yetiştirilmiş olanlar Ordu bandolarına ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Mu-

Askeri Muzıka Meslek Okulu

zıkasına atanırlar" (m. 4). Yasada bu düzenleme ve sistem bir bütün hâlinde "Muzıka Öğretmen Okulu" (m. 5) olarak tanımlanmıştır.

Veli Kanık'ın ve İhsan S. Künçer'in büyük emek verdikleri bu okullarda özellikle çağdaş Türk bando müziği ağırlıklı eğitim-öğretim-uygulama yapılıyor, bu müziğinin tüm alt türleri ve çeşitleri kapsanıyordu.

8.7- Ankara İlköğretmen Okulu Müzik Semineri'nde Çağdaş Türk Sanat Müziği

Belli ön girişim, düzenleme ve uygulamaların ardından 1947 yılında kurulan İstanbul İlköğretmen Okulu Müzik Semineri'nden sonra Ankara'da da bir benzerinin kurulması gerekliydi. Ne ki bu ancak 15 yıl sonra yerine getirilebildi. Ankara İlköğretmen Okulu (AİÖO) Müzik Semineri 1962-63 öğretim yılında kurulup açıldı ve başkentte çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin öğrenildiği-öğretildiği, çalındığı-söylendiği önemli kurumlardan biri oldu. Seminer programında *Müzik* dersi I. Sınıfta 8, II. Sınıfta 6, III. Sınıfta 6 saat idi (MEB 1953: 35; KEÇEV 2004: 453: Uçan 2014). Bu, tüm sınıflarında haftada 2'şer saat Müzik dersi olan öbür ilköğretmen okullarından en az 3-4 kat daha çok Müzik dersi ve eğitimi demekti. AİÖO Müzik Semineri özellikle 1965'ten itibaren çok hızlı gelişti. Müzik alan dersleri ağırlıklı olarak GEE Müzik Bölümü'nden ek görevle gelen seçkin eğitimcilerce verildi. Sonraları seminer için seçilip yetiştirilen eğitimciler görevlendirildi. Seminerin öğrenci kaynakları köy enstitülerinden dönüştürülme altı yıllık ilköğretmen okullarının ilk üç sınıfından oluşan *ortaokul* kısımlarıydı. İlköğretmen okulları kendi bölgelerinden seçip aldıkları köy çocuklarından müziğe üst düzeyde yetenekli olanları keşfederek eğittikten sonra MS'ye hazırlayıp gönderdiler. Müzik seminerliler için Ankara eşsiz bir çağdaş yaşam, kültür ve eğitim ortamıydı. Bu ortamdan olabildiğince çok yönlü yararlandılar. Ankara İÖO Müzik Semineri ne yazık ki en verimli döneminde 1974 yılında kapatıldı (Uçan 2014; 2017a). Ankara İÖO Müzik Semineri çıkışlılar çoğun GEE Müzik Bölümü'ne girip öğrenimlerini orada sürdürdüler. Bu yolla yetişen eğitimci, bilimci ve sanatçıların her biri ayrı bir *değer*dir. Çalıştıkları ilk, orta ve yüksek eğitim kurumlarında, devlet opera, orkestra ve korolarında öğrencilerine, alanlarına, kurumlarına, ülkemize-ulusumuza ve insanlığa anlamlı hizmetler verdiler, önemli eserler yarattılar, değerli katkılar sağladılar (Uçan 2014).

9- Çağdaş Türk Sanat Müziğinde Ankara Tanımlaması, Güzellemesi, Onuncu Yıl Marşı

Ulusal Kurtuluş Savaşı yıllarında ve Cumhuriyet'in ilk evrelerinde Ankara odaklı çağdaş Türk sanat müziğinde en çok *marş* türünde eserler yazılıp besteleniyordu. Bu tür eserler yazılır ve bestelenirken Ulusal Kurtuluş Savaşı, savaşta gösterilen kahramanlıklar-yiğitlikler, kazanılan utkular -bu bağlamda özellikle Büyük Utku-, kurulan Cumhuriyet, girişilen devrimler ve elde edilen büyük başarılar işleniyordu. Bu konular özellikle çocuklara ve gençlere yönelik olarak ele alınırken bunları tasarlayan-gerçekleştiren ulu önder, eşsiz yönder "Atatürk" ve özdeşleştiği-özdeşleştirildiği "Bayrak", "Vatan", "Zafer", "Cumhuriyet" ve "Devrim" en çok işlenen konu, olgu ve kavramların başında ge-

liyordu. Bunlar çoğun ilkin Ankara'da bestelenen, söylenen, çalınan ve dinlenen, sonra oradan tüm yurda yayılan yeni okul marşları ve şarkılarında en çok yer alan, en çok paylaşılan, en çok sevilen konular idi. Bu konuların işlendiği marşların yanı sıra o dönemin Ankara'sını tanımlayan-betimleyen, güzelleyen marş, türkü ve şarkılar da yaratılıyordu. Aşağıda bunlara ilişkin üç örnek verilmektedir.

9.1- Çağdaş Türk Ulusal Müziğinde Ankara Tanımlaması-Betimlemesi

Millî Mücadele-Ulusal Savaşım yılları Ankara'sını tanımlayan, betimleyen yeni türkülerin, türkü tarzlı marşların ya da marş tarzlı türkülerin en anlamlılarından biri hiç kuşkusuz "*Ankara'nın taşına bak, Gözlerimin yaşına bak*" dizeleriyle başlayan *Ankara Türküsü*'dür. Bu türkü o yıllarda yaratılmış ama yaratıcısı belli olmayan marş tarzlı anonim bir türküdür ya da türkü tarzlı bir anonim marştır.

9.2- Çağdaş Türk Sanat/Eğitim Müziğinde Ankara Güzellemesi

Çağdaş Türk sanat müziği kapsamına giren çağdaş Türk eğitim müziği türünde Ankara'yı güzelleyen çeşitli okul şarkılarının en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz "*Ankara, Ankara, güzel Ankara / Seni görmek ister her bahtı kara*" dizeleriyle başlayan *Ankara Marşı*'dır. Genel olarak okul şarkısı tarzlı marş ya da marş tarzlı okul şarkısı niteliğindeki bu eserin sözleri Aka Gündüz'e ya da Mehmet Ali Ertekin'e, ezgisi Halil Bedi Yönetken'e aittir.

9.3- Ankara'da Cumhuriyet Övgülemesi Onuncu Yıl Marşı

Çağdaş Türk sanat müziğinde Ankara odaklı yaratılan eserlerin en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz Cumhuriyet'in kuruluşunun onuncu yılında *Cumhuriyet'e övgü* veya *Cumhuriyet* övgülemesi niteliğinde yazılan ve bestelenen *Onuncu Yıl Marşı*'dır. Sözleri Faruk Nafiz Çamlıbel ve Behçet Kemal Çağlar'a, ezgisi Cemal Reşit Rey'e ait olan bu marş *"Çıktık açık alınla on yılda her savaştan / On yılda on beş milyon genç yarattık her yaştan."* dizeleriyle başlar.

1933 yılına gelindiğinde başkent Ankara'da gündemin en önemli konularından biri Türkiye Cumhuriyeti'mizin kuruluşunun onuncu yılının görkemli bir biçimde kutlanmasıydı. Cumhuriyet'in kurucuları bu kutlamaların nasıl yapılması gerektiğine ilişkin ön düşünce ve hazırlıklar içindeydi. Bu kutlamalarda Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana geçen on yılda gerçekleştirilen büyük atılımlar, sağlanan gelişmeler, gösterilen başarılar anımsanıp değerlendirilerek gelecek on yıllarda daha büyük atılım, gelişim ve başarımlar için yeni bir güç, özgüven ve kararlılık oluşturulmalıydı. Bu nedenle onuncu yıldönümünün yüksek bir bilinç ve özgüven ile haklı bir övünç ve kıvanç içinde coşkuyla kutlanması gündemdeydi. Bunu sağlayabilmek için 11 Haziran 1933 günü TBMM'de oybirliğiyle kabul edilen "Cumhuriyet'in 10. Yılını Kutlama Kanunu" çıkarıldı. Bu yasada kutlamaların üç gün üç gece yapılması öngörülüyordu. Yapılacak kutlamaları tasarlamak ve gerçekleştirmek üzere bir düzenleme kurulu oluşturuldu. Bu kurulca Cumhuriyetimizin ilk on yılına sığdırdığı büyük devrimi ve olağanüstü atılım, gelişim ve başarıları sözel ve ezgisel olarak onuncu yıl coşkusuyla dile getirerek sonsuzlaştıracak yeni ve özgün bir marşa gereksinim duyuldu. Marş için bir alt kurul oluşturulup yarışma açıldı. Yapılan çok yönlü inceleme ve değerlendirmeler sonunda sözlerini iki ünlü ozan Faruk Nafiz Çamlıbel ile Behçet Kemal Çağlar'ın yazdığı ve genç besteci Cemal Reşit Rey'in bestelediği *Onuncu Yıl Marşı* birinci seçildi. Böylece herkesin tek tek ve birlikte kolaylık, rahatlık ve coşkunlukla söyleyebileceği bir marş yaratılmış ve ortaya konmuş oldu.

Onuncu Yıl Marşı, dörder dizeli dört dörtlükten ve her dörtlükten sonra gelen iki dizeli kavuştaktan oluşur. Tümüyle öz Türkçe sözler ve çok açık-anlaşılır bir dille yazılmıştır. Söz olarak Cumhuriyet'in başlıca atılım, gelişim ve başarılarını özlü bir biçimde anlatır. Ezgi olarak Türk kulağına çok yatkın gelen, bellekte hemen ve kolayca kalıcı yer edebilen, son derece dirik ve akıcı bir özellik taşır. Başka önemli bir özelliği de hem *saygın duruş marşı* hem *coşkun yürüyüş marşı* olarak söylenebilir olmasıdır. Kısacası sözüyle-ezgisiyle, kapsamı ve içeriğiyle bir bütün olarak çok güzel, etkili ve yetkin bir marştır. Tören ve etkinliklerde ilk iki dörtlük ve kavuştakla sınırlı olarak söylenir. Ülkemizde çocuk, ergen,

genç ve yetişkin ya da yaşlı tüm yurttaşlarca bireysel ve toplu olarak kolayca öğrenilebilir ve söylenebilir. Coşkuyla söylenirken ulusal devinç, duyunç, bilinç ve sezinç doruğa ulaşır. Her söyleniş ve dinlenişte Cumhuriyet'in onuncu yılı tüm gerçekliğiyle yeniden canlanır. Taşıdığı ruhla Türk ulusuna ve insanlığa genç Cumhuriyet'in başkenti Ankara'dan ölümsüz bir armağandır. Tüm niteliklerini özünde hiç yitirmeksizin taşıyarak 1933 yılından beri başta Ankara ve Ankaralılar olmak üzere tüm yurtta, tüm yurttaşlarca içten gelen bir dürtü ve doğal bir itkiyle, coşkuyla ve beğeniyle söylenmektedir.

10- Ankara ve Çağdaş Türk Sanat Müziğinin Türk Beşleri/Türk Altıları

Çiçeği burnunda Cumhuriyetin çağdaş Türk sanat müziği alanında gereksindiği ilk öncü besteci, seslendirici-yorumcu, eğitici-öğretici kuşağı hızla yetiştirmek üzere 1924'te kararlaştırılarak açılıp 1928 yılına kadar yinelenen devlet sınavlarıyla Avrupa'ya öğrenime gönderilen veya yurt dışında öğrenimdeyken devlet burslu duruma getirilen gençler yurda döndüklerinde neredeyse tümüyle yeni başkent Ankara'da görevlendirilmişlerdi. Yurda dönüşünden sonra İstanbul Konservatuvarı'nda görevlendirilmiş olan Hasan Ferid Alnar da 1936 yılında Ankara'ya atanıp hem Devlet Konservatuvarı'nda kompozisyon öğretmenliği, hem Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası'nda şef yardımcılığı yapmaktaydı. Cumhuriyet'in ilanından önce yurda dönüp Darülelhan'da görevlendirilmiş olan Cemal Reşit Rey ise 1938 yılında İstanbul'daki görevleri bıraktırılıp Ankara Radyosu Batı Müziği Yayınları Şefliği'ne getirilmişti. İlk önce Ankara'da görevlendirilen Ahmed Adnan Saygun ise dört yıl sonra 1936'da kimi nedenlerle İstanbul Konservatuvarı'na atanmıştı.

10.1- Cumhuriyetin İlk Kuşak Çağdaş Türk Bestecileri

Cumhuriyetimizin yurt dışı öğrenimli *ilk kuşak çağdaş bestecileri*, doğum sırasıyla C. Reşit Rey(1904-1985), U. Cemal Erkin (1906-1972), H. Ferid Alnar (1906-1978), A. Adnan Saygun (1907-1991), N. Kâzım Akses (1908-1999) ve E. Zeki Ün (1910-1987)'dür. Bu altı çağdaş Türk besteci Avrupa'da tonal sistemde çatlayış, yepyeni arayışlara yöneliş, modal sisteme dönüş vb. *müzik sanatını yenileştirme-tazeleştirme* çalışmalarının yoğunlaştığı bir evrede Batı Avrupa'ya gönderildiler. Orada gördükleri öğrenimle öğrendikleri genel son müzik kurallarıyla çağdaş yöntem ve teknikleri yurda dönünce kendi öz Türk modal-makamsal müziklerine uygulamaya başladılar. Bu yaratıcı müzikçiler besteciliği *temel uğraş* edindiler ve yerel renkli-ulusal kaynaklı verimlerinin yanı sıra yaptıkları yeni-özgün çalışmalarıyla ulusal sınırları aşarak uluslararası düzeye eriştiler (Uçan 2017a).

Sonradan kimilerince *öncüler* ya da *ilkçiler* olarak nitelendirilen bu altı bestecinin ilk beşi (Rey, Erkin Alnar, Saygun, Akses) ilk kez beş eserden oluşan bir dinleti programında birer eser ve icrayla biraraya geldikleri 1939 Şubatı'ndan beri yapılagelen bir yakıştırma ve nitelendirmeyle "*Türk Beşleri*" diye anılagelir. Yönetken tarafından yazılıp yaygınlaştırılan bu yakıştırma ve nitelendirmenin *Rus Beşleri*'nden de esinlenerek yapıldığı bilinmektedir. Doğum yılı sırasına göre ilk beşten sonra gelen altıncısı (Ün) ise her nedense ilk beşin dışında tutulagelir. Hatta deyim yerindeyse ilk beşten dışlanır. Bunda ilk beşin 1900'lü yıllarda doğması, altıncının ise 1910 doğumlu olması ve altısının besteci olarak bir kez de olsa bir araya gelmemiş olması hemen akla gelen iki gerekçe gibi görünüyor. Oysaki altısı da 20. yüzyılın ilk on yılı içinde doğmuş bulunuyor (1904-1910). Üstelik altıncı sıradaki besteci (Ün) Cumhuriyet Dönemi'nde devletçe 1924'te yurt dışına ilk gönderilen kişi olma niteliği taşıyor. Ne ki bu ayrı tutma-dışlama-dışlanma aradan uzun bir zaman geçmesine karşın hâlâ konuyu iyi bilen çoğu müzikçilerin içine sinmemektedir. Nitekim özellikle son yıllarda çok doğru ve haklı nedenlerle altıncısı da öbürleriyle birlikte düşünülüp tümüne birden "*Türk Altıları*" denilmesi önerilmektedir (Uçan 2010, 2017a; Aşkın 2011: 4). Bu, çok doğru, gerçekçi ve yerinde bir öneridir. Önerilen yakıştırma ve nitelendirmede Fransa müzik tarihinde benzer işlev görmüş besteciler olarak bilinen "Fransız Altıları"ndan da esinlenilmektedir.

C. Reşit Rey (1904-1985) | *U. Cemal Erkin (1906-1972)* | *H. Ferid Alnar (1906-1978)* | *A. Adnan Saygun (1907-1991)* | *N. Kâzım Akses (1908-1999)* | *E. Zeki Ün (1910-1987)*

10.2- Türk Beşlerinin/Türk Altılarının Başlıca Ortak Özellikleri

Cumhuriyet döneminin *Türk Beşleri* denilen ve son yıllarda bir eklemeyle *Türk Altıları* denilmesi önerilen ilk kuşak çağdaş bestecilerinin -en yaşlısı olan Rey dışında- tümü aynı dönemde Türk müzik devriminin ilke ve amaçları doğrultusunda eğitim görmek üzere devletçe yurt dışına, Avrupa'ya gönderildiler. Orada çok yönlü yetiştirilerek öğrenimlerini bitirip yurda döndükten sonra Cumhuriyet'in ilk ana müzik kurum ve kuruluşlarında görevlendirildiler ve Cumhuriyetin gereksindiği çağdaş çoksesli Türk sanat müziğini oluşturmada ilk, öncü, temel çalışmaları yaptılar. Bu doğrultudaki ilk kalıcı ve yüz ağartıcı ürünlerini Cumhuriyet'in ilk on yılı içerisinde vermeye başladılar (Çalgan 1991: 96). Aynı dönemde ve izleyen evrelerde çoğun birbirlerinden bağımsız çalıştılarsa da yetişme-yetiştirilme, görevlendirilme ve hizmet etme ilke ve amaçları birdi. Bu ilke ve amaç birliği içinde çağdaş Türk sanat müziğine eğitimci-öğretimci, besteci, seslendirici-yorumcu ve yönetken-yönetici olarak çok yönlü ve çok boyutlu hizmet ettiler.

Türk Beşleri/Türk Altıları denilen seçkin müzikçilerin tümü eğitimcilik-öğretimcilik yaptılar. Fakat bunu yaparken besteciliği içtenlikle ana özgörev, temel uğraş ve birincil iş edindiler. Ancak belli zamanlarda belli sürelerle olmak üzere kimileri ağırlıklı olarak bestecilik ile seslendiriciliği-yorumculuğu (Erkin, Ün), kimileri bestecilik ile orkestra yönetkenliğini (Saygun, Alnar), kimileri her üçünü (Rey) birlikte yürüttüler, biri ise sürekli olarak salt bestecilik (Akses) yapmayı yeğledi.

10.3- Türk Altılarının Atatürk ve Erken Cumhuriyet Dönemindeki Verimleri

Bugünkü deyişimizle *Türk Altıları*nı oluşturan söz konusu altı öncü besteciden Rey 1923'de, Erkin ve Ün 1930'da, Saygun 1931'de, Alnar 1932'de, Akses 1933'de yurtdışı öğrenimlerinden dönüp göreve başladılar. Buna göre Atatürk döneminde Rey 15 yıl, Erkin 8 yıl, Ün 8 yıl, Saygun 7 yıl, Alnar 6 yıl, Akses ise 5 yıl müzik kurumlarında işbaşındaydılar. Bu süreler içinde *Türk Altıları* değişik türlerde çok sayıda yapıtlar yarattılar. 1923-1938 yılları arasındaki on beş yıllık dönemde değişik ölçeklerde başlıca yapıtlar olarak toplam 135 eser bestelediler. Bu eserlerin 53'ü C. R. Rey, 21'i H. F. Alnar, 13'ü U. C. Erkin, 16'sı A. A. Saygun, 18'i N. K. Akses, 14'ü E. Z. Ün tarafından yaratıldılar (Uçan 2017a). Bunların yanı sıra kimi eserlerini Atatürk döneminde bestelemeye başlayıp sonraki yıl ya da yıllarda bitirdiler. (Örneğin Rey *Piyanolu Dördül*'ü 1938-39'da, *Altılı* 1939'da bitirdi).

*Türk Altıları*nın yaratıları *opera*, *operet*, *senfoni*, *konçerto*, *konçertino*, *oda müziği*, *sonat*, *sonatin*, *marş*, *sahne müziği*, *film müziği*, *müzikal* gibi tür ve biçimlerden örnekler içeren çok zengin bir çeşitlilik gösterir. Söz konusu altı öncü bestecinin her birinden çağdaş çok sesli Türk sanat müziğine ilişkin ilk öncü örnekler olarak ikişer yaratının adını vermek gerekirse şunlar belirtilebilir: Rey'in *On İki Anadolu Türküsü* (1926) ve *Enstantaneler'i* (1931), Alnar'ın *Oyun Havaları* (1932) ve *Sekiz Piyano Parçası* (1935), Erkin'in *Beş Damla* (1931) ve *Bayram*'ı (1934), Saygun'un *İnci'nin Kitabı* (1934) ve *Sonatin*'i (1938), Akses'in *Beş Piyano Parçası* (1930) ve *Minyatürler*'i (1936), Ün'ün *Yunus'un Mezarında* (1932-33) ve *Birinci Yaylı Dördül*'ü/*Türk Dördül*'ü (1935). Bunlara A. Adnan Saygun'un 1934'te besteleyip sahnelediği ilk ulusal çağdaş Türk operası olarak kabul edilen *Özsoy*'u eklenebilir. Bu yapıtlar arasında

E. Zeki Ün'ün 1935'te geleneksel Türk müziğinin perde dizgesiyle bestelediği ilk dördül olan *Yaylılar Dördülü* bu yönüyle öbürlerinden apayrı bir özellik taşır. Bütün bu çalışmalar ve yapıtlar Türk ulusal müzik kültüründe çağdaşlaşma çabalarına yeni bir boyut kazandırmıştır (Uçan 2017a).

10.4- Türk Beşlerinden/Türk Altılarından "Devrimsel Yapıtlar"

Türk Beşlerinin/Türk Altılarının yarattıkları yapıtların çoğu ülkemizde kendi türlerinde ilk ve öncü çağdaş ulusal örnekler olmalarının yanı sıra aynı zamanda devrimsel nitelik taşırlar. Bu nedenledir ki söz konusu yapıtların birçoğu "devrimsel yapıtlar" olarak nitelendirilirler. Cumhuriyetimizin bu ilk öncü kuşak bestecilerinin yapıtlarının birçoğunu derin ve ayrıntılı bir biçimde inceleyen ikinci kuşak bestecilerimizden İlhan Usmanbaş kimilerinin belli yapıtlarının köktenciliği konusunda şöyle demektedir (Usmanbaş 1985: 245):

"Türk toplumu çok çeşitli kültürlerin sentezini yapmayı başarmış bir toplumdur. Doğu ve Batı müziklerinin kökende taşıdıkları pek çok ortak noktaları bizler [biz Türkler] daha kolaylıkla görüyor ve bağdaştırıyoruz. Fakat Batı'dan aldığımız sanat bilinci, bu kavramın genişliği ve kültürel gelişmemizde oynadığı rol bestecilerimizin yapıtlar yoluyla getirdiklerinden daha önemlidir, daha geniş kapsamlıdır. Fakat bu alanda atılan adımlar sanat yapıtları kadar köktenci olmamıştır. İlk kuşak bestecilerimizin getirdiği, örnekse bir Cemal Reşit Rey'in Türk ezgisini yeni bir tını içinde vermesi ve müzik yapıtında resmi ve insanı getirmesi (*Enstantaneler*, 1931), Saygun'un Yunus'un felsefî ve hümanistik içeriğini dramatik bir gelişim içinde anlatması (*Yunus Emre Oratoryosu*, 1946), Akses'in Ankara'yı çizmesi (*Ankara Kalesi*, 1942) [geniş bilgi için bk. Ek-1], bu yapıtlar, geleneksel müziğimizin sanat felsefesi çerçevesine sığmayacak denli ötesinde devrimsel yapıtlardır."

Cumhuriyet'in bu çağdaş ilk kuşak bestecilerinin eserleri, özellikle çok seslileme ve çalgılama yönünden, Osmanlı'nın çok seslicil bestecilerinin eserlerinden "çok daha özgün ve ilgi çekici" (Tura 1998: 29) olmalarının yanı sıra çok daha yeni ve çağcıl nitelikler taşıyordu. Osmanlı Dönemi'nde Musika-i Hümayun öğrenimiyle yetişenler daha çok geleneksel Türk sanat müziğinden kaynaklanıp Batının *geleneksel-klasik işlevsel armonisi*ni ve *çalgılaması*nı kullanarak eser veriyorlardı. Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye ve Avrupa öğrenimiyle yetişenler ise daha çok geleneksel Türk halk müziğinden kaynaklanıp *genel son müzik kuralları* ve *çalgılaması*yla eser veriyorlardı (Uçan 2017a). Çok sesli müzik bestelemede çağdaş Türk ulusal okulu Atatürk döneminde Cumhuriyet'in *ilk çağdaş besteci kuşağı*nı oluşturan beş-altı Türk bestecisinin söz konusu çalışmalarıyla başladı. Onlar çok sesli bestecilikte "*ilk kez bir Türk tarzı*" oluşturdular (Aydın 2003: 23).

11- Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziğinin Çağdaş Türk Seslendiricileri/Yorumcuları

Ankara'da Atatürk'ün öngördüğü ilkeler ve ülküler doğrultusunda biçimlenen çiçeği burnunda Cumhuriyet, çağdaş Türk sanat müziği alanında yaratıcı bestecilerle birlikte çağdaş donanımlı seslendiricilere ve yorumculara da gereksiniyordu. Bunların öncelikle keman, piyano, şan ve orkestra-koro yönetkenliği dallarında yetişmeleri gerekli görülüyordu. Çünkü bu dallardaki usta müzikçiler çağdaş Türk sanat müziği eserlerinin yanı sıra uluslararası-evrensel sanat müziği eserlerini de seslendirip yorumlayacaklardı. Bu nedenle bu dallarda öncelikle her iki ana müzik türünün ortak özelliklerine uygun ilke, yöntem ve teknik donanımına sahip olmalıydılar.

11.1- Ankara'da Cumhuriyet'in İlk Kuşak Çağdaş Türk Seslendiricileri-Yorumcuları

Cumhuriyetimizin başkenti Ankara'da yurt dışı öğrenimli *ilk ve öncü kuşak* çağdaş *seslendiriciler-yorumcular* doğum sırasıyla şunlardır: *Şan* dalında Nurullah Şevket Taşkıran (1900-1952), *Piyano* dalında Ferhunde Remzi Erkin (1909-2007), *Keman* dalında Mahmut Ragıp Gazimihal (1900-1961),

E. Zeki Ün (1910-1987), Cezmi Rıfkı Erinç (1910-1992) ve Necdet Remzi Atak (1911-1972). Bunların yanı sıra Ulvi Cemal Erkin (1906-1972) besteciliğinin yanı sıra *Piyano*da da çok güçlü ve etkin bir seslendirici-yorumcu olarak görev yaptı. Daha sonra bunlara yine yurt dışı öğrenimli olarak *Keman-Viyola* dallarında İzzet Nezihi Albayrak (1898-1991?), *Piyano* dalında Fuad Turkay(1907-1983) ve Mithat Fenmen (1916-1982) eklendi. Bunlar dinleti vermenin yanı sıra çok sayıda çağdaş Türk sanatçı yetiştirdiler. Bunlar yurt dışında keman, viyola, piyano ve şan dallarında öğrenip geliştirdikleri seslendirme-youmlama ilke, yöntem ve tekniklerini çeşitli dinletilerde çaldıkları çağdaş Türk müziği eserlerine ustaca uyguladılar, uyarladılar ve sonraki kuşaklara örnek oldular.

Ankara'nın çağdaş Türk müziği yaşamında kısa sürede çok etkin ve seçkin bir yer edinen Ferhunde R. Erkin çok usta bir *piyano sanatçısı* olarak RCFO ile piyano konçertoları seslendirip yorumladı, piyano resitalleri ve piyanolu oda müziği dinletileri verdi. Bu etkinlikleriyle çağdaş Türk sanat müziği ve uluslararası sanat müziği alanlarında ülkenin ilk ulusal ve uluslararası piyanisti oldu. Öncelik ve özellikle besteci eşi Ulvi Cemal Erkin'in yönetiminde orkestrayla piyano konçertoları seslendirip yorumladı, ayrıca resitaller verdi. Tüm bu etkinliklerinin yanı sıra MMM, ADK ve GTE MB'de uzun yıllar piyano öğretmenliği yaptı ve çok sayıda öğrenci yetiştirdi.

Ankara'nın yurt dışı öğrenimli ilk genç usta *keman sanatçıları* olarak E. Zeki Ün, Cezmi R. Erinç ve Necdet Remzi Atak uluslararası sanat müziği ile birlikte çağdaş Türk sanat müziğinden eserler içeren solo, resital ve oda müziği dinletileri verdiler. İlkin her üçü MMM'de, sonra Atak hem ADK'de hem GTE MB'de, Erinç ise GTE MB'de keman öğretmenliği yaptılar. Bu üç sanatçıdan özellikle E. Z. Ün ve N. R. Atak çağdaş Türk keman sanatında ayrı ayrı yeni bir süreç başlattılar, yeni bir ufuk açtılar, birçok kemancı yetiştirdiler.

Ankara'da yurt dışı öğrenimli ilk Türk şan sanatçısı olarak göreve başlayan Nurullah Şevket Taşkıran bariton sesiyle başkentte yaratılan ilk çağdaş Türk operalarında başrol oynadı, şan resitalleri verdi. Bu etkinliklerinin yanı sıra GTE, MMM, ADK'da şan ve opera şarkıcılığı öğretmenliği yaptı. Taşkıran'ı yine yurt dışı öğrenimli Semiha Berksoy (1910-2004) ve mezzo soprano Saadet İkesus Altan (1917-2007) izledi.

11.2- Ankara'da Cumhuriyet'in İlk Kuşak Orkestra ve Koro Yönetkenleri

Cumhuriyetin başkenti Ankara'da yurt dışı öğrenimli *ilk ve öncü kuşak* çağdaş *orkestra yönetkenleri* doğum sırasıyla H. Ferid Alnar (1906-1978) ve A. Adnan Saygun (1907-1991)'dur. Ancak bu kentte görevlendirilme bakımından Saygun meslektaşı Alnar'dan daha öncedir. Başkentte on yıl boyunca Riyateticumhur Orkestrası'nın şefliğini yaparak bu alanda birçok ilki tasarlayıp gerçekleştiren Osman Zeki Üngör'den sonra Ahmet Adnan Saygun ve onun ardından Hasan Ferit Alnar öbür görevlerinin yanı sıra Riyasetiumhur Filarmonik Orkestrası'nın şefliğine getirildiler. Böylece her ikisi bestecilikleriyle birlikte senfonik orkestra yönetkenliği ve senfonik müzik seslendirirciliği-yorumculuğu da yaptılar. Kimi eserlerin ilk Türkiye ve dünya seslendirimlerini gerçekleştirdiler.

Öbür yandan Ankara'da yurt dışı öğrenimli *ilk ve* öncü *koro yönetkeni* Halil Bedi Yönetken (1899-1968)'dir. Güç koşullarda oluşturup eğittiği ve yönettiği korolarla, özellikle MÖO ve Devlet Konservetuvarı Korosu'yla çok etkin, verimli ve yararlı oldu. Onun yanı sıra A. Adnan Saygun öbür görevlerine ek olarak Halkevi Korosu'nu kurup eğitti ve yönetti. Kısa sürede etkili ve yararlı çalışmalar yaptı. Saygun, Yönetken ve Alnar yurt dışı öğrenimleri sırasında orkestra ve koro eğitkenliği-yönetkenliği dallarında öğrenip geliştirdikleri seslendirme-yorumlama ilke, yöntem ve tekniklerini eğitip yönettikleri orkestra ve korolara ve onların çalışarak seslendirip yorumladıkları çağdaş Türk müziği eserlerine ustaca uyguladılar ve uyarladılar.

12- Ankara'da İlk Türk Operaları, Senfonileri, Konçertoları, Çok Sesli Koroları

Ankara genç Cumhuriyet'in ilk operalarının, ilk senfonilerinin, ilk konçertolarının ve ilk oratoryolarının yazılış, besteleniş, sahneleniş, seslendiriliş ve yorumlanışlarının tasarlanıp gerçekleştirildiği, ilk çok sesli korolarının oluşturulup etkinliğe geçtiği yerdir.

12.1- Ankara'da İlk Türk Operaları: Özsoy, Bayönder, Taşbebek

Cumhuriyet Türkiye'sinde *ilk Türk ulusal opera hareketi* Cumhuriyet'in ikinci on yılının ilk yılında başkent Ankara'da başlar. Bu hareketle Ankara çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında Cumhuriyet'in ilk on yılının bitiminden hemen sonra 1934 yılının ortalarında ve sonlarında Cumhuriyet'in ilk opera denemelerine sahne olur. Bunlar, ilki o yılın Haziran ayında, öbür ikisi Aralık ayında gerçekleşen *üç opera denemesi*dir.

Özsoy Operası: Cumhuriyet Döneminin ilk Türk operası olan, sayılan, bilinen Özsoy operası Atatürk'ün isteği, buyruğu ve yönlendirmesiyle tasarlanıp gerçekleşir. Atatürk, cönkünün ana çerçevesini ve kapsamını kendi belirlediği *Özsoy* operasına ilk andan itibaren çok büyük önem ve değer verir. *"Özsoy'un ilk temsil edildiği gün millî sahne ve musiki hayatımızın dönüm noktası olacaktır."* (1934) diyerek verdiği önemi ve değeri en özlü anlatımla en güçlü biçimde ortaya koyar. Atatürk'ün ortaya koyduğu tasar üzerine cönkünü Münir Hayri Egeli'nin yazdığı bu opera Mayıs-Haziran 1934'te yaklaşık üç haftalık bir süre içinde Ahmed Adnan Saygun tarafından olağanüstü bir çalışmayla bestelenir ve hazırlanır. 19 Haziran 1934 günü gecesi Türkiye Cumhurbaşkanı Gazi Mustafa Kemal ve konuk İran Şehinşahı Reza Pehlevi'nin huzurlarında Ankara Halkevi salonunda sahnelenir. Üç tabloluk bu operada ilk Türk kadın opera sanatçısı olan Semiha Berksoy 'Ayşim' başrolünü oynar. Atatürk Özsoy'un besteleniş ve sahnelenişi için "*Bu bir inkılâp hareketidir*" der. Böylece işi güncel işlevinin ve olağan boyutlarının ötesine taşıyıp *bir devrim hareketi* olarak görür ve değerlendirir.

***Bayönder* ve *Taşbebek* Operaları:** Bu ilk denemeden altı ay sonra bu kez Atatürk'ün Ankara'ya ilk gelişinin 15. yıldönümünü kutlamak için genç Türk bestecilerince iki yeni opera yazılıp bestelenir. Bu iki yaratıdan Ni Kâzım Akses'in *Bayönder* operasının ilk üç tablosu ile A. Adnan Saygun'un bir tabloluk *Taşbebek* operasının tümü 27 Aralık 1934 akşamı Ankara Halkevi'nde oynanır. Ne ki bu üç opera denemesinin ardından Burhan Belge 30 Aralık 1934 günü *Ulus* gazetesindeki "Yarı-Siyasal" başlıklı sütununda bu konuda (Atatürk'ün izni ve oluruyla) eleştirel bir yazı yazıp yayınlar. Bu yazıdan sonra opera denemeleri birdenbire sona erer (Oransay 1985: 32, 34).

12.2- Ankara'da İlk Türk Konçertoları: Erkin'in Piyano ve Keman Konçertoları

Ankara çağdaş Türk sanat müziğinde konçerto türündeki ilk eserlerin bestelendiği, ülkede ve dünyada ilk seslendirildiği kenttir. Bu tür eserlerden ilki Ulvi Cemal Erkin'in *Piyano Konçertosu*'dur. Erkin'e böyle bir eser yazması için öneri 1938 yılında konserler vermek üzere Ankara'ya gelen ve Devlet Konservatuvarı'nı ziyaret eden, bu ziyaret sırasında ve sonrasında Erkin'nin *Yaylı Çalgılar Dördülü*'nü dinleyen ünlü Fransız piyanist Cortot'dan gelmiştir. O günlerde ilk çalışmalarına başlanan konçerto 1942 yılına kadar bir taslak olarak kaldıktan sonra yeniden ele alınıp o yılın sonlarına doğru tamamlanmış ve 1943 yılında katıldığı yarışmayı kazandıktan sonra 11 Mart 1943 günü düzenlenen bir konserde seslendirilmiştir. Eser ilk kez bestecinin eşi piyanist Ferhunde R. Erkin tarafından Ankara Radyoevi'nde şef Praetorius yönetimindeki Riyaseticumhur Filarmoni Orkestrası eşliğinde üstün bir başarıyla seslendirilip yorumlanmıştır. Eserin kendisi ve Türkiye'de ve dünyadaki bu ilk seslendirimi büyük beğeni kazanmış ve geniş yankı uyandırmıştır. Ulvi Cemal Erkin'in 1947 yılının ilkbaharında bitirdiği *Keman Konçertosu* o yıl eski Sergievi'nden dönüştürülme Ankara Devlet Opera ve Balesi binasının törenle hizmete girdiği 2 Nisan 1947 günü gecesi ünlü kemancı Liko

Amar tarafından Türkiye'de ve dünyada ilk kez olarak seslendirilip yorumlanmıştır (Çalgan 1991: 125, 151).

12.3- Ankara'da İlk Türk Senfonileri

Ankara'da ilk Türk senfonisi 26 Nisan 1946 günü seslendirilip yorumlanmıştır. Bu etkinlik Ulvi Cemal Erkin'in ilk büyük yaratısı olan *Birinci Senfoni*si o gün ADK Konser Salonu'nda bestecinin yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunu izleyen ikinci Türk senfonisi ise eski Sergievi'nden dönüştürülme Ankara Devlet Opera ve Balesi binasının açılış töreniyle hizmete girdiği 2 Nisan 1947 günü seslendirilip yorumlanmıştır. O günkü görkemli törensel konserde Türk Beşleri diye anılan bestecilerden dördünün dünyada ilk çalınışı yapılan yapıtlarına yer verilmiştir. Programda ilk sırada yer alan Cemal Reşit Rey'in 1941 yılında bitirmiş olduğu *Birinci Senfonisi* altı yıl sonra Ulvi Cemal Erkin'in yönetiminde yine Cumhurbaşkanlığı Flarmoni Orkestrası tarafından dünyada ilk seslendirim-yorum olarak gerçekleştirilmiştir (Çalgan 1991: 134, 151). Bunları sonraki yıllarda bestelenen başka yeni Türk senfonilerinin seslendirilişleri-yorumlanışları izlemiştir.

12.4- Ankara'da İlk Türk Oratoryosu: *Yunus Emre*

Ahmed Adnan Saygun 1939 Nisan'ında Halkevleri Müfettiği olarak Ankara'ya döndükten sonra halk kültürü ve özellikle küçüklüğünden beri büyük ilgi duyduğu Yunus Emre konusu üzerinde yoğunlaşır. 1942 yazında çıktığı teftiş ve inceleme gezisinde *Yunus Divanı*'nı yeniden derinlemesine okur ve geziden Ankara'ya döndükten sonra Eylül'de *Yunus Emre Oratoryosu*'nu yazmaya başlar ve 4,5 ayda bitirir. Ne ki eseri seslendirmek-yorumlanmak için solistler, orkestra ve koro gereklidir. Bunları bulmak için uygun fırsat ve olanak ancak 1946 yılında sağlanabilir. Behçet Kemal Çağlar TBMM'de Maarif Bütçesi görüşülürken bu eserden söz eder. Bunu duyan İnönü esere sahip çıkar. Eser 25 Mayıs 1946'da İnönü ve ailesinin de gelip izlediği konserde ilk kez seslendirilir-yorumlanır. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Salonu'nda verilen bu ilk konserde Saygun'un yönettiği Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası ile ADK ve GEE Müzik Bölümü öğrencilerinden oluşan bir Koro görev alır (Tanju 2012: 78). Bu konseri, ikisi Ankara Radyoevi'nde olmak üzere art arda sekiz konser izler. Bu etkinlikler büyük olay olur ve geniş yankılar uyandırır. Kimi köylerde köy halkı, kadınlı erkekli, köydeki Halkodasında radyodan Yunus Emre'yi dinlerler. Kimi köylüler Ankara'ya Saygun'a gelip "Ciğerimize işledi, Allah senden razı olsun, elinizi öpmek için köyümüzden kalkıp geldik" diyerek onu kutlarlar ve armağanlarlar (Tanju 2012: 79).

12.5- Ankara'da İlk Çok Sesli Türk Koroları

Ankara'da ilk önceleri Osman Zeki Üngör yönetiminde MMM Korosu oluşmuş ve etkinlikte bulunuyordu. Bu topluluk sonraları Halil Bedi Yönetken yönetiminde çalışmalarını ve etkinliklerini sürdürdü. 1936'da başkente gelip MÖO'da göreve başlayan Eduard Zuckmayer bu kurumda kendi yönetiminde yeni bir Madrigal Korosu oluşurdu ve etkinliklerde bulundu. Daha sonra kurucusu olduğu GEE Müzik Bölümü Korosu'nu oluşturarak çalışma ve etkinlikleri başka bir çerçeveye oturttu. Öbür yandan Ankara Halkevi Korosu A. Adnan Saygun'un yönetiminde çalışmalar yapıyordu. Bu çalışmalardan biri 1935 Nisan'ında çağrılı-görevli olarak Ankara'ya gelen Hindemith tarafından da izlendi (Tanju 2012: 55). Daha sonra zamanla Halil Bedi Yönetken'in yönetiminde ADK Korosu oluştu ve etkinliklerde bulunmaya başladı. Ardından 1940'ların sonlarında Ankara Devlet Operası Korosu oluştu ve etkinliğe başladı. Kimi korolar kimi durumlarda birleştirilerek ortak çalışma ve etkinliklerde bulundular. Ankara ve Ankaralılar kentteki bu ilk çok sesli korolardan çağdaş Türk sanat müziğinde var olan koro eserlerinin yanı sıra yeni yaratılan çiçeği burnunda yapıtları da hemen dinleme olanağı buluyorlardı. Bu yönden de ayrıcalıklıydılar.

13- Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği Festivalleri ve Besteleme Yarışması

Ankara müzik alanına ilişkin öbür özelliklerinin yanı sıra ilk çağdaş çok sesli Türk sanat müziği festivalleri (şenlikleri) yapılan ve ilk yarı resmî besteleme yarışması düzenlenen yerdir.

13.1- Ankara'da Modern Türk Musiki Festivali: Beşlerin Birlikte İlk ve Tek Konseri

Cumhuriyet'in on beşinci yılından hemen sonra Halkevlerinin kuruluşunun yedinci yıldönümü dolayısıyla 1939 yılı Şubat'ında başkent Ankara'da ilk kez *Modern Türk Musiki Festivali [Şenliği]* düzenlenir. Bu düzenleme genç Cumhuriyet'in genç bestecileri için ilk kez büyük bir birlikteliğe neden olur. Gerçi 1930'lu yıllarda yurt dışı öğrenimli genç bestecilerinden kimi kez ikisinin, kimi kez üçünün birlikte olduğu konserler yapılmıştı. Ancak tümünün, çoğunun ya da beşinin, altısının bir arada olduğu bir konser hiç düzenlenmemişti. İşte bu nedenle bu şenlik kapsamında daha önce hiç yapılmayan yepyeni bir konser tasarlanıp *beş çağdaş Türk besteci* Rey, Alnar, Saygun, Erkin ve Akses ilk kez aynı gün, aynı yer ve aynı programda bir araya getirilir. Bu yer ve programda bu *beş besteci*ye ve her birinin bir eserine yer verilir. Bu beş eser Rey'in *Karagöz* senfonik şiiri, Alnar'ın *Orkestra Süit*'i, Saygun'un *Taşbebek*'inden *Sihir Raksı,* Erkin'in piyano ve orkestra için *Konsertino*'su ve Akses'in Çifte *Telli* adlı senfonik dansıdır (Çalgan 1991: 117; Aracı 2001: 90-91). Eserlerin tümü on beş yıldır başkent Ankara'nın baş müzik kurumu olan Riyaseti Cumhur Filarmonik Orkestrası (RCFO) tarafından seslendirilir-yorumlanır. Erkin'in dışındaki dört besteci kendi eserlerinin seslendirilişi-yorumlanışı sırasında orkestrayı kendileri yönetir. Erkin ise kendi eserini piyanoda kendisi seslendirirken-yorumlarken orkestra Alnar'ın yönetimindedir. Böylece beş genç besteci bu programda *beş yönetken* ve *seslendirici-yorumcu* olarak da görev almış olur. Bu etkinlik *beş besteci*, *beş eser* ve *beş icracı* olmak üzere üçü de iç içe *beş ögeli* bir nitelik kazanır. Konserin başka bir anlamlı yanı da Saygun'un beş yıl aradan sonra RCFO'yu yeniden yönetmesidir. Bu tarihî konser 19 Şubat günü büyük bir coşkuyla gerçekleşirken Radyodan da tüm yurda canlı yayınlanır. Halil Bedi Yönetken bu beş besteci için *Rus Beşleri*'nden esinli "*Türk Beşleri*" yakıştırması, nitelemesi ve deyim önerisinde bulunur ve bunu bu beş arkadaşıyla da paylaşır (Aracı 1999: 91).

Bu deyim belirtilen yönleriyle Cumhuriyet müzik tarihinin bu en ilginç, en anlamlı ve en etkili konserinden sonra açıkça ve sıkça kullanılmaya başlar. Cumhuriyet Türkiye'sinin bu genç, beşi de 1900'ler doğumlu, yurtdışı öğrenimli, çağdaş Türk müziği besteciliğinde ilk öncü kuşağı, o etkinlik günlerinden itibaren *Türk Beşleri* olarak anılır. Cumhuriyet müzik devriminin ilke ve amaçları doğrultusunda yetişen, çalışan, yaratan bu beş genç besteci için üretilen bu deyim kısa sürede ilgili çevreler ve kamuoyunca da benimsenir, ülke genelinde hızla yayılır.

13.2- Ankara'da Çağdaş Çok Sesli Türk Ulusal Müziği Besteleme Yarışması

Başkent Ankara'da çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında çeşitli beste(leme) yarışmaları düzenlendi. Bunların en önemlilerinden biri CHP'nin 1943 yılında beste dalında açtığı İnönü Armağanı adlı yarışmadır. Bu yarışmanın Seçici Kurulu başkent Ankara'da ve İstanbul'da görevli yerli ve yabancı sanatçı üyelerden oluşuyordu. Üç bin liralık bir parasal ödül verilmesinin de öngörüldüğü yarışmaya 16 besteci katıldı. Yarışmaya başkentten Ulvi Cemal Erkin "Piyano Konçertosu" ve "Köçekçe" adlı yapıtlarıyla, Ahmed Adnan Saygun "Yunus Emre Oratoryosu"yla, Hasan Ferit Alnar "Viyolonsel Konçertosu"yla katıldılar. Seçici Kurulun inceleme ve değerlendirmesi sonunda U. C. Erkin "Piyano Konçertosu"nun aldığı 9/4'lük dereceyle birinciliği, A. A. Saygun 9/2'lik dereceyle ikinciliği, H. F. Alnar 9'luk dereceyle üçüncülüğü kazandı. Ancak kurul ayrıntılı bir inceleme sonunda yaptığı değerlendirmede "yapıtlar arasında büyük değer ayrıcalıkları bulunmadığı" gerekçesiyle parasal ödülün bu üç besteci arasında paylaştırılmasını önermeye karar verdi. Bu karar ve öneri uygun görülüp uygulandı (Çalgan 1991: 123-130). Böylece U. C. Erkin *Piyano Konçertosu*, A. A. Saygun *Yunus Emre Oratoryosu* ve H. F. Alnar *Viyolonsel Konçertosu* adlı eserleriyle birlikte birinci seçilmiş oldular.

13.3- Ankara'da Türk-İngiliz Müzik Festivalleri

Ankara'da 1940'lı yılların sonlarında çağdaş Türk sanat müziği açısından en önemli etkinliklerden biri 1948-1950 yılları arasında düzenlenen Türk-İngiliz Müzik Festivali'dir (Şenliği'dir). Şenlik Türk ve İngiliz sanatçıların ortak çalışmalarıyla düzenlenip gerçekleştirilir. Şenlik kapsamında verilen konserlerde Türk tarafından başta Ulvi Cemal Erkin'in *Yaylı Çalgılar Dördülü* ve *Piyano Konçertosu* olmak üzere birçok Türk bestecinin oda müziği, solo ve orkestra eserleri seslendirilir ve yorumlanır. Bu şenliğin Ankara ayağında Ankaralı müzikçiler ve dinleyiciler, İngiltere ayağında İngiliz müzikçiler ve dinleyiciler çağdaş Türk müziği bestecilerini, eserlerini topluca daha yakından ve içten tanıma olanağı bulurlar. Bu şenliğe katılan ünlü İngiliz besteci ve şef Dr. Arthur Bliss başkent Ankara'daki etkinliklerden sonra ülkesine döndüğünde Nafen Ajansı'na kapsamlı bir demeç veriyordu. Bu demecinde bu anlamlı etkinliğin büyük bir başarıyla gerçekleştiğini bildirerek İngiliz sanatçılar üzerinde olumlu etkiler yarattığını belirtiyor, başta cumhurbaşkanı olmak üzere, başbakan ve kimi bakanların her konsere gelip büyük bir mutlulukla izlediklerini vurguluyordu. Aynı demecinde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'ndan övgüyle söz ettikten sonra çağdaş Türk müziği eserlerine ilişkin olarak şöyle diyordu (Çalgan 1991: 157): "*Yalnızca konserlerde olmayıp, özel toplantılarda da pek çok Türk yapıtı dinledim ve özellikle Türk müziğinde göze çarpan ulusal karakter beni büyüledi. Bu son derece ilginç bir şeydir. İngiltere'de çaldırmak üzere pek çok Türk yapıtlarını beraberimde getirdim. Türk besteleri Avrupa çapında önem taşıyan yapıtlardır.*"

13.4- Ankara'da 1950'li Yıllarda Yeni Girişimler Ankara Müzik Festivali

Ankara'da 1950'li yılların ilk yarısı özellikle Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş gibi ikinci kuşak bestecilerin kentin müzik yaşamına yeni bir canlılık kazandırmaya giriştiği yıllardır. 1953 yılında kurucuları arasında B. Arel ve İ. Usmanbaş ile eşlerinin de bulunduğu Helikon Derneği kurulur ve derneğe bağlı *Helikon Yaylı Çalgılar Orkestrası* oluşturulur. Bu orkestra konserlerinin yanı sıra şan ve oda müziği konserleri düzenlenir. Ayrıca İlhan Kemal Mimaroğlu, Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş açıklamalı müzik dinletileri düzenler. Bu etkinliklerde uluslararası sanat müziğinden örneklerin yanı sıra çağdaş Türk sanat müziğinden örneklere de yer verilir. Ne ki derneğin bu anlamlı müzik etkinlikleri üç yıl sürdükten sonra 1955 yılında sona erer (Ali 2013).

1950'li yılların ikinci yarısı üniversite gençliğinin çok etkin, duyarlı ve girişken olduğu yıllardır. 1957 yılında Ankara Üniversitesi Hukuk, Siyasal Bilgiler, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakülteleri öğrencilerinin kurdukları Üniversiteliler Müzik Derneği son derece bilinçli ve özgüvenli bir girişimle *Ankara Müzik Festivali (Şenliği)* düzenlemeyi kararlaştırıyor. Şenliği düzenlemede ana amaç özellikle çağdaş Türk müziği bestecilerinin eserlerini topluca seslendirme-yorumlama yoluyla topluma sunabilmektir. Şenliğe ilişkin konserler Büyük Tiyatro (Opera), Millî Kütüphane, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi ve Devlet Konservatuvarı salonlarında veriliyor. İlki 1957 yılında düzenlenip gerçekleştirilen şenlik 1958 ve 1959 yıllarında da yinelenir. 1957'deki ilk şenlik programında birinci kuşaktan U. Cemal Erkin, A. Adnan Saygun ve Bülent Tarcan ile ikinci kuşaktan Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş'ın eserlerine yer veriliyor. Bu ilk şenlikte Erkin'in *Piyano Konçertosu*'nu eşi Ferhunde Erkin, Usmanbaş'ın *Keman Konçertosu*'nu Ulvi Yücelen yorumluyor. B. Arel'in *Piyano ve Mezzo Soprano için Rilke Liedleri, İki Piyano için Varyasyonlar, Yaylı Çalgılar ve Timpani için Passacaglia ve Füg* adlı eserleri yorumlanıyor. 1958'de şenliğe katılan besteci sayısı artar, üçüncü kuşak bestecilerden Muammer Sun ve Cenan Akın programda yer bulur. 1959'da ilk kuşaktan Rey, Erkin ve Saygun, ikinci kuşaktan N. Kodallı ve İ. Usmanbaş, üçüncü kuşaktan İlhan Baran ve Yalçın Yüreğir yer alıyor. Bunların yanı sıra Kemal İlerici, Muzaffer Arkan ve İlhan Kemal Mimaroğlu da şenliğe katılıyor. Bunlardan İ. Kemal Mimaroğlu besteci olarak *Gereksiz Parçalar* (1956) ve solo klarnet için *Monolog* (1958) adlı eserleriyle ilk kez dinleyici karşısına çıkıyor.

Ne var ki Üniversiteliler Müzik Derneği'nin ilkeli ve ülkülü kurucuları üniversiteden mezun olduktan sonra bayrağı taşıyacak ilkeli ve ülkülü müziksever gençler bulunamıyor ve şenlik sürdürülemiyor. Şu bir gerçektir ki, söz konusu dernekçe *Ankara Müzik Festivali*'nde sergilenen-sunulan çağdaş Türk sanat müziği eserleri sayısına önceki yıllarda olduğu gibi sonraki yıllarda da hiçbir etkinlik ortamında ulaşılamıyor. Üç yıl süren bu seçkin etkinlik bu özellikleriyle çağdaş Türk müzik tarihindeki seçkin yerini hep koruyor (Ali 2013).

14- 'İstanbul Müziği'nden 'Ankara Müziği'ne, Müzikte 'İstanbul Zevki'nden 'Ankara Zevki'ne

Her ulusun bir *başkent dili* vardır. Her ulusun *ulusal dili* genellikle *başkent dili*ne göre biçimlenir. "Her ulus için 'başkent dili'nin siyasal bir yaygınlığı, toplumsal bir esinlemesi vardır… Siyasal yaygınlıkta esin, ulusun toplumsal bilincinin ölçeği ve mihenk taşıdır. Ulus bütün değerleri bu mihenk taşıyla veya ölçekle değerlendirir" (Gökalp 2004: 88-89). Sözel dile ilişkin bu saptama, görüş ve düşünceler kuşkusuz belirli ölçüde *müziksel dil* yani *müzikçe* için de geçerlidir. Bu nedenledir ki *başkent dili* gibi *başkent müziği, başkent müzik dili* ya da *başkent müzikçesi* kavram ve olgularından da söz edilir.

Türkiye'de önce Birinci Anadolu Beylikleri, sonra Selçuklu, ardından İkinci Anadolu Beylikleri, daha sonra Osmanlı başkentleri siyasal başkent olmalarının yanı sıra aynı zamanda kültür-eğitim, sanat ve müzik başkentleriydi. Her başkente zamanla o başkente özgü nitelikler taşıyan bir müzik oluşuyordu. Bunlara genel olarak *başkent müziği* denir. Bu bağlamda Beylikler dönemleri bir yana bırakılırsa daha uzun süren Selçuklu döneminde Konya'da *Konya müziği*, Osmanlı Dönemi'nde sırasıyla önce Bursa'da (Asya) *Bursa müziği*, sonra Edirne'de (Avrupa) *Edirne müziği* ve daha sonra İstanbul'da (Avrasya) *İstanbul müziği* denilen her biri kendine özgü başkent müzikleri oluşmuştu. Burada ana konumuz bakımından özellikle *İstanbul müziği* kavramı ve olgusu üzerinde biraz durmakta yarar var. İstanbul 1453'ten itibaren yeni sahibi Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal başkenti olurken, Osmanlı-Türk müzik kültürünün de başkenti oluyordu. Hızla belirginleşen bu durum aradan geçen on yıllar, elli yıllar ve yüzyıllar içinde daha da pekişmişti. Bunun bir sonucu olarak da bu kentte kendine özgü bir *İstanbul Musikisi* (Öztuna 2000: 502) oluşmuş ve merkezden çevreye doğru yayılmıştı. Bu yayılış kimi zaman ve yerlerde İmparatorluğun sınırlarını aşmış, hatta o sınırların epey ötelerine geçmişti.

Bu durum 1920'de Ankara'da toplanan TBMM, kurulan TBMM Hükümeti, buradan yönetilen Ulusal Kurtuluş Savaşı, burada Yeni Türkiye Devleti'nin kuruluşu ve Ankara'nın başkent oluşuyla birlikte hızla değişmeye başlamıştır. İstanbul'un alındığı 1453'ten tam 470 yıl geçtikten sonra 1923'te bu kez Ankara Yeni Türkiye Devleti'nin ve hemen sonraki adıyla Türkiye Cumhuriyeti'nin siyasal başkenti olunca ve hızla Cumhuriyet-Türk müzik kültürünün de başkenti olma sürecine girmiştir. Bu süreç içinde özellikle Cumhuriyet Dönemi *çağdaş Türk sanat müziği* çalışmalarının özeği olan bu kentte kendine özgü yeni bir *Ankara Müziği* (Uçan 2017a) oluşmaya başlamıştır. 1920'lerden 30'lara, 40'lara ve 50'lere doğru gittikçe hızlanan bu yeni oluşumla birlikte öteden beri müzikte Anadolu halkında, ona bir türlü ulaşamayan ve mal olamayan *İstanbul zevki*nin (Saygun 1981: 69) yerini yavaş yavaş *Ankara zevki* almaya başlamıştır. Özellikle *geleneksel Türk halk müziği* ve ona temelli-dayalı, ondan kaynaklı-esinli *çağdaş çok sesli Türk sanat müziği* ağırlıklı oluşan bu yeni *Ankara zevki* bu merkezden çevreye doğru yayılmaya başlamıştır. Ankara'nın başkent olarak ülkenin orta-merkez bölgesinde bulunması ve buradan doğusuna, batısına, kuzeyine, güneyine daha çabuk ve rahat erişilebilmesi bu yayılmayı kolaylaştırmıştır. Bu durum sonraki yıllar ve on yıllarda gerek ulaşım, iletişim ve etkileşim araç ve kanallarının çoğalması, gelişmesi ve gerekse kullanıcılar ile kullanım sıklığının artmasıyla giderek daha da belirginleşmiştir. Bütün bunlara, başka olumlu etmenlere ve tümünün etkilerine bağlı olarak Ankara 1920'lerin ortalarından ve özellikle 1930'lardan itibaren bu *yeni zevk*le birlikte *Cumhuriyet müzik kültürünün* ve onun bir kolu olan *çağdaş Türk sanat müziği kültürünün beşiği* olmuştur.

15- Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Ankara'da Çağdaş Türk Sanat Müziği

Ankara'da erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında yaşanan oluşum ve gelişimleri *kurucu kuşak*tan sonra *ilk kuşak* müzikçilerin *öncü* çalışma, hizmet ve etkinliklerinin iyice yoğunlaştığı evreden yola çıkarak ele almak doğru olur. Bu alanda Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş aşamasında Ankara'da ilkin önceki dönemden devralınan 24. Tümen Bandosu ile yeni kurulan TBMM Bandosu ve İzmir'den getirilip yeni başkentte görevlendirilen Ertuğrul Muzıkası çok önemli işlevler görmüştü. Sonra önceki dönemden devralınan en güçlü birikim olan MH-MHM'den dönüştürülen RCMH bünyesindeki RCO **v**e RCB ve her ikisinden sağlanan elemanlarla kurulup açılan MMM ile yeni başkent Ankara'da ilk köklü müziksel kurumlaşma ve temel yapılanma gerçekleştirilmişti. Bu bağlamda 1920'li yıllar Ankara'da çağdaş Türk sanat müziği alanına ilişkin yeniden kurulma, temel yapılanma-kurumlaşma, köklü eğitime ve etkinliklere başlama ve geleceğe dönük güçlü insan yetiştirme amacıyla Avrupa'ya öğrenime gönderme evresiydi. Daha sonra kurucu kadronun yönlendirmesiyle yurt dışı öğrenimli ilk kuşak besteci, eğitici-öğretici ve seslendirici-yorumcu gençler neredeyse tümüyle başkentte görevlendirilmişti. Bu sayede Ankara'nın çağdaş Türk sanat müziği yaşamında, kültüründe ve eğitiminde yeni bir dönem başlamış, yepyeni bir canlılık ve devinim sağlanmıştı. İlk kuşağın özellikle 1930'lar ve 40'larda yaptıkları çalışma, eğitim, özgün yaratıcı üretim ve etkinliklerle yeni kuşaklar yetişmeye, kısa bir süre sonra Ankara ortamında öğretmenlerinin-ustalarının yanı sıra etkin rol almaya başladılar.

Ankara'da 1930'lar bir yandan *opera yılları*, öbür yandan ilk müzikli şenliklerin ve salt müzik şenliğinin başladığı yıllardır. 1940'lar ve 1950'liler bir yandan çağdaş Türk sanat müziği bestecilerinin özendirilip katıldığı *Besteleme Yarışması*, öbür yandan eserlerinin seslendirildiği-yorumlandığı *Müzik Festivalleri* yıllarıdır. Bu bağlamda özellikle 1935'lerde başlatılıp 1940'larda uç vermesi sağlanan yeni hızlı gelişmelerin bir sonucu olarak 1950'lilerde Türk Operası başkent Ankara'da ilk altın çağını yaşar. "ADK'de Ferhan Onat, Suna Korad, Müveddet Günbay, Işık Kurt gibi dünya ölçeğinde sopranolar yetişir" (Ali 2013). Bu ilk altın çağın ve solist yetiştiriminin yaşandığı yerin Ankara olması birçok yönden son derece anlamlı ve önemlidir. 1950'lilerde CSO'nun DTCF Salonu'nda verdiği açıklamalı cumartesi konserleri hıncahınç dolar. 1960'larda TRT çağdaş Türk sanat müziği bestecilerine eserler ısmarlar. 1970'larda Ankara'dan İstanbul'a müzikçiler göçü başlar (Ali 3013). Burada tam yeri gelmişken elli yıl geriye dönerek belirtelim ki 1920'lerde, 1930'larda, 1940'larda İstanbul'dan ve İzmir'den Ankara'ya anlamlı bir müzikçiler göçü yaşanmıştı. Başka bir deyişle o yıllarda Ankara müziksel göç alan bir kentti. Bu göç 1950'lerde yavaşlar, 1960'larda duraksar, 1970'lerde ise bu kez kısmen tersine dönmeye başlar. Ankara'da 1980'ler müzik alanındaki yükseköğretim kurumlarında üniversiterleşmenin başladığı, 1990'lar bu sürecin epeyce belirginleştiği, 2000'ler yerleşip kökleştiği, 2010'lar ise bu konuda artık bir daha geriye dönülemez bir aşamaya gelindiği evrelerdir. Bu arada önce Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, sonra Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, daha sonra Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuvarı başkent Ankara'nın ve Ankaralıların çağdaş çoksesli Türk sanat müziği yaşamının, kültürünün ve eğitiminin gelişmesinde etkin ve belirleyici rol oynamaya başladılar. Bu arada 1990'lardan itibaren düşünülüp dile getirilen, 2000'lerde ve son olarak 2010'ların başlarında geniş kapsamlı bir biçimde somut olarak ortaya konulmuş bulunan *Müzik Üniversitesi* kurulması önerisi (Uçan 2013: 27-61) 2016 yılı sonları ve 2017 yılı başlarında gündeme alınmış olup üzerindeki çalışmalar sürmektedir (Uçan 2017b).

Ankara'da erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında *kurucu kadro*nun yönlendirmesi ve *ilk-öncü kadro*nun işe girişmesiyle birçok *besteci* yetişti, yaşadı, çalıştı, ürün verdi, ekinlik gösterdi. Böylece başkentin çağdaş Türk sanat müziği yaşamına, kültürüne ve eğitimine çok değerli hizmetler verdi, katkılar sağladı. Bu bağlamda *Türk Beşleri*nden/*Türk Altıları*ndan sonra gelen 1910'lulardan Kemal İlerici (1910-1986), Bülent Arel (1919-1991) ve Sabahattin Kalender (1919-2012) önde gelenlerdir. Bunlar arasında Kemal İlerici özellikle geleneksel Türk müziğinin yapısından kaynaklanarak oluşturduğu *dörtlüsel uyum dizgesi*, ona göre bestelediği ilk özgün eseri olan

Köyümde adlı orkestra yapıtı ve bunun 1945'te ADK İleri Kompozisyon Bölümü'nü "bitirme çalışması" olarak kabul edilmesiyle dikkati çeker. 1920'lilerden olup genellikle *ikinci kuşak besteciler* olarak nitelendirilen İlhan Usmanbaş (1921-), Nevit Kodallı (1924-2009) ve Ferit Tüzün (1929-1977) kimi yönleriyle öbür kuşakdaşlarından daha çok belirir. 1930'lulardan olup genellikle *üçüncü kuşak besteciler* olarak nitelendirilen Muammer Sun (1932-), CengizTanç (1933-1997) ve İlhan Baran (1934-2016) öbür kuşakdaşlarından daha çok öne çıkar. Bunları daha sonraları başka kuşaklar izler.

Ankara'da erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında birçok çalgıcı *solist müzikçi* yetişti, yaşadı, çalıştı, ekinlik gösterdi. Böylece başkentin çağdaş Türk sanat müziği yaşamına, kültürüne ve eğitimine çok değerli hizmetler verdi, katkılar sağladı. Bu bağlamda *ilk-öncü solist Türk seslendiriciler*den-*yorumcular*dan sonra gelen 1910'lulardan Fethi Kopuz (1915-1996), Mükerrem Berk (1917-1996) ve Nusret Kayar (1918-2012) önde gelenlerdir. 1920'lilerden olup genellikle *ikinci kuşak solist seslendiriciler-yorumcular* olarak nitelendirilen Sedat Ediz (1916-1965, İlhan Özsoy (1924-1984) ve Ulvi Yücelen (1925-2004) öbür kuşakdaşlarından daha çok belirir. 1930'lulardan olup genellikle *üçüncü kuşak solist seslendiriciler-yorumcular* olarak görülen Doğan Cangal (1938-), Ali Doğan (1938) ve Oktay Dalaysel (1938-) öbür kuşakdaşlarından daha çok öne çıkar. Bunları daha sonraki evrelerde başka kuşaklar izler.

Ankara'da erken Cumhuriyet döneminden günümüze çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında birçok *orkestra şefi-yönetkeni* müzikçi yetişti, yaşadı, çalıştı, ekinlik gösterdi. Böylece başkentin çağdaş Türk sanat müziği yaşamına, kültürüne ve eğitimine çok değerli hizmetler verdi, katkılar sağladı. Bu bağlamda *ilk-öncü Türk orkestra yönetkenleri*nden sonra gelen Hikmet Şimşek (1924-2001) ve Gürer Aykal (1942-) kuşakdaşlarından çok daha önde geldiler ve etkin oldular. Bunları daha sonraki kuşaklar izlemekteler.

Ankara'da erken Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında yapılan en önemli özgün düzenleme ve uygulamalardan biri hiç kuşkusuz kısaca *Harika Çocuklar Yasası* diye anılan yasanın çıkartılması ve bu yolla *Harika Solistler* yetiştirilmesidir. TBMM'ce kabul edilen 7 Temmuz 1948 tarih ve 5245 sayılı "*İdil Biret ve Suna Kan'ın yabancı memleketlere müzik tahsiline gönderilmesine dair kanun*"la İdil Biret (1941-) ve Suna Kan (1936-) yurt dışında yetiştirildikten sonra başkente Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın *olağanüstü seçkin konumlu solistleri* olarak görevlendirildiler. Bu çerçevede gerçekleştirdikleri olağanüstü sanatsal çalışma ve etkinlikleriyle Ankara'nın çağdaş Türk sanat müziği yaşamına, kültürüne ve eğitimine olağanüstü düzeyde hizmetler verdiler, katkılarda bulundular. Daha sonra bu yasa değiştirildi ve sonraki kuşaklardan süzülüp seçilen olağanüstü yeteneklilerin yetiştirilmeleri sürdürüldü.

Türkiye Cumhuriyeti'mizin başkenti Ankara, yaklaşık yüz yıla yakın bir süredir çağdaş çok sesli Türk sanat müziği alanında köklü-köktenci atılım ve çalışmalarla oluşup gelişmekte olan çağdaş "Türk Ulusal Okulu"muzun beşiğidir. Bu okulun ilk çağdaş besteci üyelerinden Ulvi Cemal Erkin eleştirmen Baki Süha Ediboğlu'nun kendisiyle yaptığı bir söyleşide bu okulun gelişme süreci konusunda şöyle diyordu (Çalgan 1991: 103): "*Bildiğiniz gibi her ulusal okulun gelişme sürecinin yüzyıllık bir süreye kadar uzandığını da unutmamak, bu süreyi olanaklar elverdiğince kısaltmaya çalışmakla birlikte yanlış ve acele adım atmamak, ciddi ve yerinde bir önlem olur sanırım*." Bu son derece doğru ve gerçekçi görüş yaklaşık yüz yıldır sürdürülen çalışmaların ve sağlanan gelişmelerin sonunda çok büyük ölçüde kanıtlanmış görünüyor. Öbür yandan Halid Fahri Ozansoy "Ankara'dan Güzel Sesler Geliyor" başlıklı bir yazısında "*Artık sevinebiliriz. Her devrime ışıklı bir yol açan Ankara, sanat [müzik] devriminin de ulusal havasını yaratmaktadır*." diyordu (Çalgan 1991:130). Bu kent bu özelliğini hep korumakta, hatta korumakla kalmayıp sürekli geliştirmekte ve daha ileri düzeylere taşımaktadır.

Güzel yurdumuzun büyük parçası Anadolu'muzun bağrındaki başkentimiz Ankara yeni Türkiye'mizin *çağdaş çok sesli Türk müziği merkezi* oldu. Cumhuriyet'in çağdaş çok sesli Türk müziği kültürü yeni bir atılımla ilkin burada yoğruldu, biçimlendi, özlendi ve buradan tüm yurda ve dünyaya yayılmaya başladı. Aynı biçimde çağdaş çok sesli Türk müziğine ilişkin kurumsal yapılanım, eğitim öğre-

tim, yaratım, seslendirim ve yorumların çoğu ilkin burada, başkent Ankara'da tasarlandı, uygulandı ve gerçekleşti. Bu süreçte ana ilke, Atatürk'ün deyişiyle "asıl temeli kendi içimizden bulup ortaya çıkararak", "dünyadaki yeni gelişmelerden yararlanarak" ve kesinlikle "Türk kalarak çağdaşlaşmak" (ABE C. 23 2008: 272) ilkesidir.

16- Genel Değerlendirme

Güzel ülkemizin ve çağdaş Cumhuriyetimizin başkenti Ankara'da çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin oluşumu ve gelişimi, tarihsel, siyasal ve kültürel açılardan bakıldığında, Osmanlı döneminde devlet öncülüğünde başlayan çok sesli müzik kültürü oluşumu ve gelişimi sürecinden büsbütün ayrı ve bağımsız değildir. O sürecin orta, son ve bitim aşamalarında Ankara'ya yansıyan, taşınan ve burada yeni bir yaşam alanı bulan boyut, uzanım ve uygulamalarının çağdaş, ulusal ve köktenci bir anlayışla yeniden ele alınıp değerlendirilmesiyle yakından ilişkilidir. Çağın gerektirdiği biçim, düzen ve yapıya kavuşturulması çalışmalarıyla ise sımsıkı ilişki içindedir.

16.1- Çağdaş Türk Sanat Müziğini Oluşturma-Geliştirmede İzlenen Yaklaşımlar

Ankara'da ulus-ülke için yaşayan, yaşanan ve yaşatılan çağdaş Türk müziğinde çok sesliliğin belirli temelleri vardır. Bu temelleri Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve Cumhuriyet'in başlarından günümüze değin yapılmış çeşitli çok seslileşme çalışmalarında izlenen yaklaşımlarda bulmak olanaklıdır. Bu nedenle söz konusu temelleri bulup ortaya çıkarmak için öncelikle anılan yaklaşımlara bakmak gereklidir. Kuş bakışıyla da görüleceği gibi Türkiye'de çok sesli müzik kültürünün oluşmasında, kökleşmesinde ve gelişmesinde başlangıcından günümüze çeşitli yaklaşımlar izlenmiştir. Bunlar *genel* ve *müziksel* olmak üzere iki ana boyutta sınıflanabilir.

Türkiye'de çok sesli Türk müzik kültürünün oluşum, kökleşim ve gelişiminde izlenen ***genel yaklaşımlar*** şunlardır: (1) Devlet eliyle çok seslileşme (Devlet müzik toplulukları, Devlet okulları, resmî törenler-konserler). (2) Devlet-Toplum eliyle çok seslileşme (Devlet güdümlü-yönlendirimli uygar/sivil kuruluşlar-etkinlikler). (3) Toplum eliyle çok seslileşme, (Özgür girişimli uygar/sivil toplum-kültür örgütleri, uygar/sivil müzik dernekleri-etkinlikleri). (4) Birey eliyle çok seslileşme (Bireysel müzik girişimleri-çalışmaları-etkinlikleri).

Çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin oluşum, kökleşim ve gelişiminde izlenen ***müziksel yaklaşımlar*** müziğin farklı boyutlarından bakılınca zengin bir çokluk ve çeşitlilik gösterir. Bunlar besteleme süreçlerinin yanı sıra seslendirme-yorumlama, öğrenme-öğretme, dinleme-dinletme, kurumlaşma-kurumlaştırma, yayma-yaygınlaştırma yöntem ve süreçleriyle de ilişkilidir. Ancak bunların en önemlileri hiç kuşkusuz *besteleme*ye ilişkin olanlardır. Çağdaş çok sesli Türk müziği *besteleme çalışmalarında izlenen başlıca yaklaşımlar* şunlardır (Uçan 2017a): (1) Batı müziğini Türkiye'ye, Türklere ve Türkçeye uygulama-uyarlama. (2) Türkiye ortamında Batı müziğine bilinçli öykünme. (3) Türk ezgilerini ve şarkılarını batı yöntemiyle armonileme. (4) Türk müziği ve Batı müziği ögelerini karışımlama-alaşımlama-melezleme. (5) Batı müziği armonisini alıp geleneksel Türk sanat müziği makamlarına uygulama-uydurma. (6) Türk halk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme. (7) Türk halk müziği ile Batı müziğini kaynaştırma (imtizaç ettirme). (8) Türk müziğini genel son müzik kurallarına göre (modern teknikle) işleme. (9) Türk müziğini genel-son müzik kuralları ışığında kendi özyapısından bulunup çıkarılan ve geliştirilen kurallara göre işleme. (10) Türk müziğini belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her kuralı, her yolu özgürce deneyerek işleme. (11) Türk olarak tüm kuralları-yöntemleri çağdaş anlayışla özümseyip uygulayarak yepyeni-öpözgün çok sesli eserler yaratma. (12) Türk olarak Türk müzik kültüründen çağdaş esinlenme-kaynaklanma yoluyla çok sesli özgün eserler yaratma.

Çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin oluşum ve gelişimine ilişkin besteleme çalışmalarında izlenen bu yaklaşımların her biri uygulandığı örnekler, örneklerdeki izler ve izlerde saklı çok seslilik

temelleri, çok yönlü-çok boyutlu, dizgeli ve karşılaştırmalı bir çözümlemeyle saptanabilir. Bu yaklaşımların her biri kendine özgüdür, diğerlerinden farklı özellikler gösterir. Çözümleme çalışmalarında bu durumu gözden kaçırmamak gerekir.

16.2- Atatürk'ün Çağdaş Çok Sesli Türk Sanat Müziğini Yaratmada Yönerdiği Yaklaşım

Ankara'yı ulusal kurtuluşumuzun ve egemenliğimizin, Cumhuriyetimizin ve topyekûn çağdaşlaşmamızın başkenti yapan Atatürk ulusal kültürümüzü çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkarmayı amaçlarken ulusal müzik kültürümüze öncelik verir. Çünkü müziği insan, toplum ve ulus yaşamının başta gelen en vazgeçilmez ögelerinden biri olarak görür. Bu görüşledir ki Türk müziğini güzel sanatlar içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken dal olarak belirlemiştir. Yanı sıra ulusal kültürümüzde çağdaşlaşma, yani çağdaş uygarlığa erişme, onun üstüne çıkma ve ötesine geçme ve yurtta ve dünyada barış içinde yaşama olarak belirlenen iki ana amaç öngörmüştür. Öngördüğü bu iki amaca ulaşmada müzik kültürüne çok önemli işlevler yüklemiştir. Türk müzik kültürünün yüklendiği işlevleri yerine getirebilmesi için tekseslilikle yetinmeyip hızla çok seslileşmesini, bunun içinde ulusal müzik değer ve gereçlerimizin *genel son müzik kuralları*na göre, *modern teknik*le *işlenmesi*ni önermiş ve yönermiştir. Ancak bunu önerir ve yönerirken "kendi içimizden bulunup ortaya çıkarılması gereklidir" dediği *asıl temel* üzerinde önemle durmuştur (Uçan 2017a).

Atatürk müzik kültürüne genel, özengen ve mesleksel boyutlarıyla bir bütün olarak çok büyük önem ve değer vermiştir. *Müziksel çağdaşlaşma*yı söz konusu üç boyutu kapsayan bütünsel eksene oturtmuştur. Müzik kültüründe bütünsel bir çağdaşlaşmaya yönelirken Gökalp'in görüşünü önce bir ölçüde paylaşmış, ancak sonra "Batı musikisi" yerine "Batı musikiciliği" diyerek ürün yerine süreç yaklaşımını öne çıkarmıştır. Daha sonra "halk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme" yerine "genel son müzik kurallarına göre işleme" diyerek daha ileri v e gerçekçi bir yöntem yönermiştir. Başka bir deyişle "halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşması (imtizacı)" yerine "ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişlerin, söyleyişlerin genel son müzik kurallarıyla işlenmesi" diyerek Gökalp'in görüşünü iyice aşıp ötesine geçmiştir. Böylece köklü Türk müzik kültürünü çağdaşlaştırmada *tekilci* çok seslilik yöntemi yerine *çoğulcu* çok seslilik yöntemi kullanmanın yolunu açmıştır. Bütün bunlar çoğun Ankara'da düşünülmüş, tasarlanmış ve ortaya konulmuştur.

16.3- Çağdaş Çok Sesli Türk Sanat Müziğini Yaratma, Yaşama ve Yaşatmada Ankara'nın Öncü Rolü

Türkiye'de *kalıcı* çok sesli müzik *kültürü* Osmanlı Dönemi'nde 1820'lerde İstanbul'da, *kalıcı çok sesli çağdaş Türk sanat müziği kültürü* ise yaklaşık yüz yıl sonra Cumhuriyet döneminde 1920'lerde Ankara'da başlamıştır. Türkiye'de çok sesli müzik kültürü oluşur, yerleşip kökleşir ve gelişirken ulusal müzikte çok seslileşme çalışmaları Osmanlı döneminde daha çok geleneksel Türk sanat müziğiyle ilişki içinde İstanbul odaklı, Cumhuriyet döneminde ise daha çok geleneksel Türk halk müziğiyle ilişki içinde Ankara odaklı yürütülmüştür.

Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında *ilk kurucu kadro*dan sonra görev alan *birinci kuşak besteci, eğitici/öğretici ve seslendirici/yorumcu müzikçiler* biri dışında Türkiye'deki ilk ve orta öğrenimlerinden sonra yurt dışına Avrupa'ya gönderilerek yetiştirildiler. Bunlar orada Birinci Dünya Savaşı sonrası Avrupası'nın kültür, sanat ve müzik akımlarını yerinde görerek ve doğrudan içinde yaşayarak izlediler, öğrendiler ve değerlendirdiler. Bunlardan da yararlanarak kendi kişisel müzik görüş ve düşüncelerini, kendi kişisel estetik anlayış ve yaklaşımlarını oluşturup geliştirdiler. Çoğu ikinci kuşak besteciler ise tüm öğrenimlerini yurt içinde görerek yetiştiler, ancak İkinci Dünya Savaş sonrası Avrupası'nın yeni kültür, sanat ve müzik akımlarını çeşitli yol ve yöntemlerle çok yakından izlediler. Onlardan edinebildiklerini kendi kendilerine uygulayarak kendi kişisel estetik anlayış ve yaklaşımlarını oluşturup geliştirdiler. Sonraki kuşaklar bu iki yetişme, gelişme ve ona göre çalışma biçimine ilişkin düzenleme ve uygulamalardan çeşitli yollarla yararlanma olanağı buldular.

Ankara yaklaşık yüz yıl öncesinden bu yana çağdaş çok sesli Türk sanat müziğinin başkentidir. Bu özelliğiyle Cumhuriyet Dönemi çağdaş çok sesli Türk müziğinin ana kalesi, ana merkezi, ana odağı, ana özeği konumundadır. Bu konumuyla Türkiye'nin çağdaş Türk sanat müziğinin nabzı burada, Ankara'da atmaktadır. Çağdaş çok sesli Türk sanat müziğine ilişkin eserlerin büyük çoğunluğu başkent Ankara'da esinlenilmiş, tasarlanmış, yazılmış, bestelenmiştir; birçok eserin ülkede ve dünyada ilk seslendirim ve yorumları, ilk sunum, sergilenim ve paylaşımları burada, bu başkentte tasarlanıp gerçekleştirilmiştir. Birçok yeni, özgün, öncü-ilkçi müziksel girişim, çalışma, kurum ve etkinlik burada yapılmış, yapılandırılmış ve düzenlenmiştir. Kısacası ve özcesi Ankara çağdaş çok sesli Türksanat müziği alanında birçok öncünün öncüsü ve ilkçinin ilkçisi, ayrıcalıklı bir başkenttir. Bu ayırt edici özelliklerini, geçmişte ve günümüzde olduğu gibi gelecekte de sürdürecek güçtedir.

Ankara bütün bu özelliklerini en çok Atatürk'e, Cumhuriyet'e ve onu kuran Türkiye halkından oluşan Türk ulusuna başkentlik etmesine ve böylece tümünün gözbebeği olmasına borçludur. Tüm bu nedenlerle "Ne mutlu Ankara'ya! Ne mutlu Ankaralılara!"

EK- 1:

Ankara Kalesi Senfonik Şiiri'ne İlişkin Söyleşi

(Röportajcı belirsiz/1966/*Ankara Filarmoni Dergisi*/ Arşiv çalışması, redaksiyon: Serhan Yedig)

Necil Kâzım Akses: "Behçet Kemal Çağlar'ın şiiri eserimden esinlenilmiştir."

1938'de İstiklal Savaşı ve Türklerin hürriyet mücadelesini anlatmak için "Ankara Kalesi"ni bestelemişti Necil Kazım Akses. Çoğu kişi eserin Behçet Kemal Çağlar'ın şiirinden esinlendiğini sanır. Akses'in söylediğine bakılırsa durum tam tersi…

Ankara Kalesi'ni bestelemek nereden aklınıza geldi?

- 1938 yılında askere giderken, o vakit umum müdürüm Cevat Dursunoğlu "İstiklal Savaşı'nı müzikle ifade etmeye, anlatmaya çalışan biri şimdiye kadar çıkmadı" dedi. "Öyle bir eser yaz ki Türklerin hürriyet mücadelesi dile gelsin." O vakit bu tavsiyeyi ne kadar büyük bir sempatiyle karşıladığımı hâlâ hatırlarım. Hatta vazife bildim, emir telakki ettim. O kadar bağlıydım Cevat Dursunoğlu'na. Ve böylelikle Ankara Kalesi'nin ilk taslakları 1938-39 yıllarında yedek subay okulunda hazırlandı. Askerlik hizmetim bittikten sonra senfonik şiire son şeklini verdim. 1942 yılında partisyon tamamlandı.

Hatırladığım kadarıyla eserin ilk seslendirilişi de aynı yıla rastlıyor…

- Evet. O zamanlar Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın şefi Dr. Ernest Praetorius'du. Notaları ona verdim. Böylelikle Ankara Kalesi ilk defa 1942 yılında Ankara Radyosu'nda çalınmış oldu. Büyük bir davet yapmışlardı. Konsere Cumhurbaşkanı İsmet İnönü de gelmişti.

Orkestranın yorumundan memnun kaldınız mı?

- Elbette. Böyle yeni bir eser ilk defa çıkıyordu orkestranın karşısına, ama sıkı bir çalışmayla bütün güçlükleri yenmişlerdi. Ben de sonuçtan çok memnun olmuştum.

Eseriniz ondan sonra bir daha çalınmadı değil mi?

-Türkiye'de çalınmadı ama 1943 yılında Berlin'de çalındı.

Eserin partisyonunda Behçet Kemal Çağlar'ın aynı isimli bir şiiri kullanılmış. Eserle şiirin ilgisi nedir, ondan esinlenerek mi bestelediniz? Bu metni senfonik şiirin programı olarak kabul edebilir miyiz?

- Aslında şiirle müzik arasında ters bir bağlantı var. Şiirden esinlenerek müzik değil, müzikten esinlenerek şiir yazıldı. Behçet Kemal Çağlar, Ankara Kalesi'nin Ankara Radyosu'ndaki ilk çalınışında hazır bulunmuştu. Geçen yıl ona "Hem eseri biliyorsun, hem de eserle anlatmak istediklerimi" dedim. Bu konuda müziğe program olabilecek bir şiir yazmasını istedim. Behçet Kemal Çağlar'ın şiiri müziğe o kadar yakıştı, o kadar yakın düştü ki, şiirin bütününü hemen partisyonun birinci sayfasına geçiriverdim.

Kaynakça

ABE (2003-2011), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C.1-30,* İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2005), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) Cilt 16*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2007), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) Cilt 22*, İstanbul: Kaynak Yayınları. ABE (2008),

Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) Cilt 23, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Ali, Filiz (2013), "20. Yüzyılda Türkiye'de Müzik Kurumlarının Gelişimi", 5 Nisan 2013, (http://filizali.blogspot.com.tr/2013/04/20-yuzyilda-turkiyede-muzik.html) Erişim Tarihi: 25.05.2017.

Alpagut, Uğur (2010), *Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün İzleri*, Ankara: Bilim ve Ütopya Kitaplığı.

Altın, Hamza (2013) Taşra Dârülmuallimînleri ve Mamuretülaziz Örneği" *Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu, Elazığ 23-25 Mayıs 2013, s. 743-754.* http://web.firat.edu.tr/harput/sempozyum/2/17.Hamza%20Alt%C4%B1n.pdf), İndirme Tarihi: 16.06.2017.

Altunya, Niyazi (2006), *Gazi Eğitim Enstitüsü (1926-1980)*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını.

Altunya, Niyazi (2009), *Eğitimde Mustafa Necati Dönemi (1925-1929)*, Ankara: Uygun Basım.

Antep, Ersin (2004), "Musika-i Hümayûn'dan Bu Güne", *Cumhuriyet Döneminde Askeri Müzik ve Gelişimi Sempozyumu* (23-25 Ekim 2003), Ankara: K.K. Basımevi, s. 351-361.

Antep, Ersin (2006), "Tarihte Unutulan Riyaseticumhur Musiki Heyeti,", *Andante*, Kasım-Aralık 2006. http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?Yazi_id=101 İndirme Tarihi: 13.05.2015.

Antep, Ersin (2015), "Tarihte Unutulan Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti", *Müzikoloji Platformu*, *Türkiye'nin Müzik ve Müzikoloji Portalı*, 13 Mayıs 2015. (http://www.muzikoloji.org/yazi/yazi_goster.aspx?Yazi_id=101.) İndirme Tarihi: 25.05.2017.

Aracı, Emre (2001), *Ahmed Adnan Saygun / Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1532.

Aşkın, Cihat (2011), "Ekrem Zeki Ün ve Türk Keman Okulundaki Yeri", *Orkestra*, Yıl 49, Sayı 417, Ocak-Şubat 2011, s. 3-5.

Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel) (1325/1907), "Türk Operası", Şehbal, Sayı 2, s. 27, İstanbul. Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel) (1325/1907), "Türk Operası: İlm-i Âhengin Alaturkaya Tatbiki", Şehbal, Sayı 3, s. 47, İstanbul. Bedii Mensi (Hüseyin Sadettin Arel) (1325/1907),"Türk Operası: İlm-i Âhenge Dair bir Mektub", Şehbal, Sayı 9, s. 177, İstanbul.

CHP (1938), *CHP Halkevleri Öğreneği,* Ankara: Recep Ulusoğlu Basımevi.

CHP (1940), *Halkevleri Çalışma Talimatnamesi*, Ankara: Zerbamat.

Çalgan, Koral (1991), *Duyuşlar: Ulvi Cemal Erkin*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Dursun, Hasan (2008), "Ankara'nın Başkent Olmasının Hukuksal Anlamı", TBB-Türkiye Barolar Birliği Dergisi, Sayı 75, s.

Feyman Sevgi (1991), "Türk Balesi'nin Kuruluşu", *Devlet Opera ve Balesi*, Haz. Asım Cem Konuralp, Ankara: TİSAMAT Basım Sanayii, s. 22-27.

Gazimihal, Mahmut R. (1955), *Türk Askeri Muzıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Gökalp, Ziya (2004), *Türkleşmek İslamlaşmak Muasırlaşmak,* Haz. Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar.

Gökyay, Orhan Şaik (1941), *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*, Ankara: Maarif Matbaası.

Halıcı, Şaduman (2009), *Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in Raporları*, Ankara: AKDFYK Atatürk Kültür Merkezi.

Hindemith, Paul (1983), *Türk Küğ Yaşamının Kalkınması İçin Öneriler / Vorschlaege für den Aufbau des türkischen Musiklebens*, Çev. Gültekin Oransay, İzmir: Küğ Yayını.

HM (1928), *Hâkimiyeti Milliye (HM)*, 23 Kânunuevvel (Aralık) 1928, s. 4.

http://www.isteataturk.com/haber/5449/ataturk-8217un-kendi-yapip-begenmedigi-bir-eser, Eklenme tarihi 21.07.2010, İndirme-okunma tarihi: 24 Ocak 2017)

Katoğlu, Murat. (2007). "Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat", *Yakın Çağ Türkiye Tarihi 1 (1908-1980)*, İstanbul: Milliyet Doğan Yayınları, s. 415-520.

KEÇEV (2004), *Köy Enstitüleri Programları*, Ankara: Köy Enstitüleri ve Çağdaş Eğitim Vakfı-KEÇEV Yayını.

Keskin, Özkan (2016), "Bozkırda teknik eğitim teşebbüsü: Ankara Sanayi Mektebi", *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı,* 2016, Cilt 14, Sayı 20) ÇOMÜ Açık Erişim Sistemi) http://acikerisim.lib.comu.edu.tr:8080/xmlui/handle/COMU/1381).

Konuralp, Asım Cem (1991), "Türk Operasının Kuruluşu", *Devlet Opera ve Balesi*, Haz. Asım Cem Konuralp, Ankara: TİSAMAT Basım Sanayii, s. 6-20.

MEB (1953), *Öğretmen Okulları ve Köy Enstitüleri Programı,* Ankara: T. C. Millî Eğitim Bakanlığı (MEB).

MÖHK (1949), *"Türkiye Cumhuriyeti Ordusu Bandoları ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzıkası İçin Yetiştirilecek Muzıka Öğretmenleri Hakkında Kanun (MÖHK)"*, Kanun Numarası: 5407, Kabul Tarihi: 31/5/1949, Yayımlandığı *Resmî Gazete*: Tarih: 4/6/1949 Sayı: 7224, Yayımlandığı Düstur: Tertip: 3 Cilt: 30 Sayfa: 1085.

Musa Süreyya ve Zeki (Üngör) (1926), "Konservatuvar Teşkili (Kurulması) Hakkında Rapor", *Maarif Vekâleti Mecmuası (MVM)*, Sayı 7, 1 Mayıs 1926, s. 68-79.)

Nalbandoğlu, Muhiddin (1964), *İstiklâl Marşımızın Tarihi,* İstanbul: Yeni Matbaa.

Okyay, Erdoğan (2009), *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Oransay, Gültekin (1965), *Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*, Ankara: Küğ Yayını.

Oransay, Gültekin (1985), *Atatürk İle Küğ (Müzik)*, Genişletilmiş ikinci basım, İzmir: Küğ Yayını.

Öztuna, Yılmaz (2000), *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi,* Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını. Rauf Yekta Bey (1986), *Türk Musikisi,* Fransızcadan Çeviren: Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: PanYayıncılık.

Sağlam, Atilla (2001), *Türk Müziğinde Çok Seslilik Uygulamaları ve İlerici Armonisi*, Bursa: Stüdyo Star Ajans.

Say, Ahmet (2005/2), *Müzik Ansiklopedisi C. 2*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, Ahmet (2005/3), *Müzik Ansiklopedisi C. 2*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1981), *Atatürk ve Musıki*, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.

Semiz, Yaşar-Recai Kuş (2002),"Konya Sanayi Mektebi (1901-1960)", *Yeni İpek Yolu Konya Ticaret Odası Dergisi Konya Kitabı V*., Özel Sayı, Konya 2002, s. 103-138.

Sevengil, Refik Ahmet (1966), "Devlet Konservatuvarı'nın Kısa Tarihi", *Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl: M CM LXVI*, Yay. Haz. Gültekin Oransay, Ankara: Şark Matbaa, s. 6-17.

SM (1319, 1321) *Salname-i Maarif (SM)*.

Soruç, Nurullah (2016), *Konya Sanayi Mektebi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yakınçağ Tarihi Bilim Dalı.

Tanju, Sadun (2012), *Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık 167.

Toraganlı, Hasan (2004), "Musiki Muallim Mektebinin Kuruluş Yıldönümü", *MÜZED*, Sayı 10, Sonbahar 2004, s. 21-25.

Tura, Yalçın (1998), *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri II: Türk Mûsikîsi ve Armoni*, İstanbul: Tura Yayınları Küğbilim Dizisi 2.

Uçan, Ali (1982/1983),"*Müziğe Giriş*", (Yayımlanmamış Ders Notu), Ankara: GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü.

Uçan, Ali (1997/1998), "*Müzik Kültürü*" (Yayımlanmamış Ders Notu), Ankara: GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü.

Uçan, Ali (2005a), *Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş 3. Basım, Ankara: Evrensel Müzikevi.

Uçan, Ali (2009), "Osman Zeki Üngör ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi", *MÜZED*, S. 19, Yaz 2009, s. 7.

Uçan Ali (2010), "Ekrem Zeki Ün ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi" (Kitaplaştırmaya hazır çalışma). Bu çalışma 2011 yılında *Orkestra* dergisi Yıl 49, Sayı 417 s. 41-60 ve Yıl 50, Sayı 420, s. 39-61'de aynı ana başlıkla iki kısım hâlinde yayınlanmış geniş makalemin çok daha geniş ve kitaplaştırmaya hazırlanmış biçimidir.

Uçan, Ali (2012), *Eduard Zuckmayer ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi*, Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Uçan, Ali (2013), "Türkiye'de Geleceğin Profesyonel Müzikçilerini Yetiştirmede Yeni Bir Kurum, Model ve Program Önerisi: Atatürk Müzik (ve Sahne Sanatları) Üniversitesi", *Geleceğin Profesyonel Müzikçileri Yetiştirme Modelleri ve Programları* (Sempozyum 15 Mart 2013), Yay. Haz. İ. Lütfü Erol, Editör: Gül Gizem Birçek, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, s. 27-61.

Uçan, Ali (2014), "İlköğretmen Okulları Müzik Seminerleri", (Makale), Ankara: 29 Mayıs 2014.

Uçan, Ali (2016), *Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş 2. Baskı, Ankara: Arkadaş Yayınları.

Uçan, Ali (2017a), "Atatürk ve Cumhuriyet Dönemi Türk Müzik Devrimi", Ankara: Basıma/Yayıma Hazır Kitap Çalışması.

Uçan, Ali (2017b), "Günümüzden Gelece Sürdürülebilir Müzik Eğitiminin İnsan Odaklı En Temel İlkeleri ve Ana Koşulları",*Pamukkale Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Eğitimi Sempozyumu* (20-22 Nisan 2017), Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Usmanbaş, İlhan (1985), "Yirminci Yüzyılda Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya Etkileşimler", *Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler)*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s. 235-245.

Üngör, O. Zeki (2006), "Musiki Muallim Mektebi'nin Açılış Hazırlıkları", *Gazi Eğitim Enstitüsü (1926-1980),* Yazan: Niyazi Altunya, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını, s. 613-614.

Ürek, Yaşar (2017), "Eğitim Müziği ve İzmir", *İzmir Dergisi,* http://izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/62-38inci-sayi/159-egitim-muzigi-ve-izmir. İndirme Tarihi: 5 Mayıs 2017.

Zuckmayer, Eduard (1966), "Kuruluşundan Bu Yana (Gazi Eğitim Enstitüsü) Müzik Bölümü", *Eğitim Dünyası*, Yıl 5, Sayı Özel, Nisan 1966, s. 20-26.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-10. Bölüm-

Popüler Türk Müziği

ANKARA'NIN POPÜLER TÜRK MÜZİĞİNDEKİ YERİ

Uğur KÜÇÜKKAPLAN

Özet

Bu makalede öncelikle 1920'lerden itibaren büyük bir değişim içerisine giren Ankara'nın, başkent sıfatıyla erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki etkin rolüne değinilmektedir. Yüklendiği misyonla Türkiye'nin kültürel alandaki iki kutbundan biri olarak gelişen şehir, denklemin diğer tarafındaki İstanbul'la olan etkileşimini de bu minval üzere sürdürmüştür. Nitekim her iki şehrin değişim sürecinde birbirleri için karşıt model olmalarının son derece önemli rolü olduğunu belirtmek gerekir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında etkili olan politikaların 1950'lerden itibaren giderek zayıfaması, tasavvur edilen müzik reformunun büyük ölçüde kesintiye uğramasına neden olmuştur. Bu süreçte ve devamında bilhassa kurumlarıyla Cumhuriyet ideolojisinin mutlak zemini olmayı sürdüren Ankara, yanı sıra kaçınılmaz bir sorumluluk daha üstlenmiş ve müzik reformuyla ilgili mevcut çalışmaları sahiplenerek, özlemle tahayyül edilen yeni müziğin kalesi olmuştur. Aynı yıllarda tüm dünyada etkili olan Amerika menşeli popüler müziğin yansımaları çok geçmeden başkentte de görülmeye başlamış, ilerleyen dönemde Türkiye'nin popüler müziğine yön veren ve ilk gençlik yıllarına kadar Ankara'nın kültürel ikliminde yetişen pek çok isim müziğe ilk adımlarını burada atmıştır. 1960'lardan itibaren hızla büyüyen İstanbul merkezli bir müzik sektörünün oluşmasıyla pop ve arabeskin başı çektiği popüler müzik giderek yaygınlaşmış, Ankara da çıkardığı isimlerle buna katkı sağlamıştır. Makalenin devamında Türkiye'deki popüler müziğin gelişimi ve başkentin bu süreçteki yeri somut örnekler üzerinden genel hatlarıyla anlatılmaktadır.

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Ankara

27 Aralık 1919'da Temsil Heyeti'ne, bir sonraki yıl ise Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılışına ev sahipliği yapan Ankara, işgal kuvvetlerinin İstanbul'dan çekilmesinin ardından başlayan başkentin neresi olacağı yönündeki tartışmalardan galip çıkarak yeni bir döneme girmiştir. 1923 yılında Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte devletin başkenti olarak seçilen yaklaşık yirmi bin nüfuslu bu taşra kenti, artık bürokrasinin kalbi olmanın yanında kültürel alanda da büyük sorumluluklar üstlenecek ve inşâ edilmeye çalışılan yeni kimliğin en önemli kalesi olacaktır. Bu yıllardan itibaren özellikle kültür sanat alanında yapılan reformların adeta hareket üssü hâline gelen Ankara, hızlı bir değişim geçirerek hemen her alanda yapılan yeniliklerin ve alınan kararların halka sunulduğu bir vitrin olmuştur. Osmanlı'nın son yıllarından yaklaşık 1930'lara kadar etkili olan Birinci Ulusal Mimarlık Akımı'nın başlıca uygulama alanlarından biri olan başkent, giderek yeni bir görünüme kavuşmaya başlamış, böylece fizikî açıdan da mekânlarıyla Cumhuriyet'i simgeleyen bir şehir olma yolunda hızlı adımlarla ilerlemiştir.

Ankara'nın başkent seçilmesi, elbette ki yalnızca Cumhuriyet'in ülkülerini tesis etmek için yeni bir zemine ihtiyaç duyması şeklinde basit ve yüzeysel bir yaklaşımla açıklanamaz. Zîra buna dönemin ideolojik yapısının belirleyici olduğu siyasî tercihler ve yönelimler açısından da bakmak gerekmektedir. Özünde Osmanlı bürokrasisi üzerine kurulan ve imparatorluğun temel kurumlarını devralan Cumhuriyet, bilindiği üzere özellikle kültürel alanlarda izlerini silmek istediği Osmanlı'yla tüm bağlarını koparmayı amaçlamıştır. Nitekim imparatorluğun son başkenti olan ve müzik başta olmak üzere Osmanlı'nın kültür sanat alanındaki yoğun izlerini taşıyan İstanbul'un başkent olarak tercih edilmemesi bu bağlamda oldukça önemlidir. Dolayısıyla Cumhuriyet'in kendine başkent olarak Ankara'yı seçmesini hem siyasî hem de kültürel anlamda bir eksen değişimi olarak okumak ve yaşanan değişimleri/gelişmeleri bu zeminde değerlendirmek yerinde olacaktır. Nitekim 1920'lerden bugüne halkın büyük bölümünün İstanbul'u gayriresmî başkent olarak görmesine karşın ülkenin resmî başkenti olma özelliğini koruyan Ankara'nın, gerek İstanbul'la ilişkisinde gerek müziğin gelişimine etkisinde bu konumunun son derece önemli rol oynadığının altını çizmek gerekir.

Yüklendiği sorumlulukla kısa zaman içinde yeni oluşumlara ev sahipliği yapan başkent, ilerleyen yıllarda Cumhuriyet'in başlıca kazanımları arasında görülecek kurumların yeşerdiği şehir olarak tarih sahnesindeki yerini almaya başlamıştır. Osmanlı'nın müzik eğitimi veren ilk resmî kurumu olarak 1917'de İstanbul'da kurulan Dârülelhan'dan tam yedi yıl sonra açılan Musiki Muallim Mektebi, hem Ankara'nın hem de Cumhuriyet'in bu alandaki ilk kurumu olmuştur. 1936 yılında kurulan ve Türkiye'nin Batılı anlamdaki ilk konservatuvarı olarak kabul edilen Ankara Devlet Konservatuvarı'nın da çekirdeğini oluşturan okulun kuruluş amacı doğrudan doğruya müzik öğretmeni yetiştirmektir. Ülkede Batılı bir müzik anlayışını kaim kılmak için büyük çaba içerisine giren Cumhuriyetçi kadroların bu atağını, 1927 yılında Dârülelhan'ın belediyeye bağlı bir konservatuvar olarak yeniden yapılandırılması izlemiş, açılışından itibaren hem Batı müziği hem de geleneksel Türk müziği eğitimi verilen kurumun Türk müziği şubesi kapatılmıştır.[1] Uzun yıllar ideolojik gerekçelere dayandırılarak dışlanan geleneksel Türk müziğine karşı alınan bu karar, Türk müzik tarihine "alaturka-alafranga" tartışması olarak geçen kutuplaşmanın da fitilini ateşleyen ilk olay olmuştur.[2] Yine kökleri Tanzimat Dönemi'ne, 1826'da kurulan Musika-i Hümayun'a kadar giden ve ilerleyen yıllarda Cumhurbaş-

1 1927'de İstanbul Belediye Konservatuvarı ismiyle yeniden açılan kurum, günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adıyla eğitim faaliyetlerini sürdürmektedir.

2 Geleneksel Türk müziği ile Batı müziği mensupları arasındaki yer yer husûmete varan tartışmanın köklerini Tanzimat yıllarına, bilhassa Yeniçeri Ocağı'nın ve bağlantılı olduğu Mehterhane'nin kaldırılıp, yerine Batılı tarzda bir ordu ve orkestranın kurulduğu II. Mahmud dönemine kadar götürmek gerekirse de, burada Cumhuriyet dönemi baz alındığı için söz konusu olay bir ilk olarak telâkki edilmiştir.

Musiki Muallim Mektebi'nin, projesi Ernst Arnold Egli tarafından çizilen Cebeci'deki binası.

1940'lı yılların başlarından itibaren yayımlanan Radyo dergisinin 4. sayısının kapağı.

kanlığı Senfoni Orkestrası ismiyle çalışmalarına devam edecek olan Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası da Atatürk'ün talimatıylâ Ankara'ya taşınmıştır.

Gerek bir iletişim aracı olarak toplumsal katkıları bakımından, gerek ilerleyen yıllarda bazı kesimlerce okul olarak görülecek müstakil bir kültür oluşturabilmesi açısından radyonun bu dönemdeki işlevine de kısaca değinmek gerekir. 1927'de İstanbul ve Ankara'da kurulan radyo, Cumhuriyet ideolojisinin yayılmasında etkili bir araç olurken müziğin gelişiminde de son derece kilit bir rol üstlenmiştir. Radyonun tümüyle devlet denetimine geçtiği 1936'ya kadarki dönemde İstanbul Radyosu'na kıyasla ikinci planda kalan Ankara Radyosu, Türk müziği-Batı müziği ekseninde sınıfandırılan müzik yayınları açısından da İstanbul Radyosu'na göre farklı bir yerde durarak, Batı müziği programlarına daha fazla yer vermiştir. İktidarın özellikle bir hammadde olarak büyük önem atfettiği halk müziği ise o yıllarda Cumhuriyet aydınlarının bu müziğe henüz yabancı olmalarına da bağlı olarak, 1927-1936 yılları arasında her iki radyoda da kendine çok az yer bulabilmiştir.[3] Plak sektörünün ve eğlence mekânlarının ağırlıklı olarak İstanbul'da bulunması nedeniyle 1930'ların sonlarına kadar Türk müziği çalışmalarının büyük kısmı bu kentte yapılmışsa da, 1938'de Ankara'da yeni radyoevinin açılmasıyla İstanbul'daki müzisyenlerden başkente gelenler olmuştur.

Resmî ideolojinin benimsenmesi ve reformların daha geniş kitlelere ulaşabilmesi amacıyla 1932 yılında kurulan halkevlerinin hareket üssü olarak seçilen Ankara, dönemin kültürel çalışmalarına yön veren başlıca iki oluşumun, Türk Tarih Kurumu (1931) ve Türk Dil Kurumu (1932)'nun da merkezi olarak belirlenmiştir. Bilindiği gibi her iki kurum da kültürel dönüşümün bilimsel bir zemine oturtulmaya çalışıldığı bu yıllarda önemli görevler almıştır. Başkentteki gelişim elbette ki kültürel alanla sınırlı değildir. Yeni oluşumların beslenip kalıcı hâle gelebilmesi, paralel olarak ekonomik gelişmenin de hız kazanmasına bağlıdır. Nitekim bu amaçla Türkiye'nin kentleşme sürecinde özgün konumu ve öncü işleviyle bir tür model olarak tasarlanan şehir, yatırımların artmasıyla çekim odağı hâline gelmiş ve Cumhuriyet'in ilk döneminde nüfusu en hızlı artan kent olarak kayıtlara geçmiştir. Fakat Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle ilginin daha ziyade İstanbul'a kayması sonucunda Ankara, kentleşmeye ilişkin gelişmelerdeki öncü konumunu 1950'li yıllardan itibaren yavaş yavaş kaybetmeye başlamıştır.[4] Bununla birlikte onu özel kılan kurumlarıyla ülke dengelerindeki önemini

3 Türk müziği ile Batı müziği programlarının yayın süreleriyle ilgili yüzdeler üzerinden verilmiş detaylı bilgi için bkz. Uygur Kocabaşoğlu, Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, s. 117 ve 124.

4 R. Keleş, B. Duru, "Ankara'nın Ülke Kentleşmesindeki Etkilerine Tarihsel Bir Bakış", Mülkiye, C. 32, S. 261, s. 27, 29 ve

her zaman koruyacak ve başkent olmasının da ona kazandırdığı ağırlıkla kültürel alanda söz sahibi olmaya devam edecektir.

Özetle söyleyecek olursak, Ankara'nın müzikle olan ilişkisi bilhassa türler bağlamında ele alındığında karşımıza çok yönlü bir tablo çıkacaktır. Her şeyini borçlu olduğu siyasî ideoloji ve onun ülküleriyle var olmuş bir şehrin, onu kuşatan yapıya karşı gösterdiği uyum ve direnç örüntüleri, hem popüler müzikteki hem de diğer müzik türlerindeki varlık alanının sınırlarını belirlemiştir. Dolayısıyla Ankara'nın İstanbul merkezli popüler müzik hareketlerini beslemesi de ancak iki kentin devraldıkları kültürel mirasın kaçınılmaz sonucu olan karşıtlık ilişkisinin izin verdiği ölçüde olabilmiştir. Bu nedenle Ankara ya da İstanbul'un müziğin -hangi türü olursa olsun- gelişimindeki rollerini irdelemek, öncelikle Türkiye'de müziğin seyrini derinden etkileyen Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarına tekrar tekrar dönüp bakmayı ve yaşanan süreçleri her iki şehre de yüklenen misyon çerçevesinde ele almayı zorunlu kılmaktadır.

Çok Partili Döneme Geçiş ve Amerika Menşeli Popüler Müziğin Türkiye'deki Yansımaları

1938'de Atatürk'ün ölümü üzerine şüphesiz ki Türkiye'de bir devir kapanmıştır. Ondan boşalan göreve Cumhurbaşkanı seçilerek İsmet İnönü getirilmiş ve on iki yıl sürecek yeni bir iktidar dönemi başlamıştır. Milli Şef unvanıyla ülke yönetimini ele alan İnönü, bu yıllarda baş gösteren II. Dünya Savaşı'na ülkeyi sokmayarak önemli bir karar vermiş, yine de 1940'lı yıllar Türkiye için ekonomik ve toplumsal anlamda oldukça çetin geçmiştir. Bunun yanında devrin milli eğitim bakanı Hasan Ali Yücel öncülüğünde açılan Köy Enstitüleri sayesinde eğitim alanında önemli adımlar atılmış, Cumhuriyet ideolojisinin halk tabanına yayılmasında bu kurumlar oldukça etkili olmuştur. Türkiye'nin siyasî tarihindeki ilk büyük kırılma noktası olarak görülebilecek olay ise 1946 yılında vukû bulmuş ve genel başkanlığına Celâl Bayar'ın getirildiği Demokrat Parti'nin kurulmasıyla çok partili döneme geçilmiştir. Liberal bir politika izlemek üzere yola çıkan Demokrat Parti'nin ilk iktidara geldiği 1950-1954 arası dönemde, bilindiği üzere ülke tarihi açısından iki önemli gelişme yaşanmıştır. Bunlardan ilki 1950'de başlayıp 1953'de son bulacak olan Kore Savaşı'na asker gönderilmesi, diğeri ise Türkiye'nin 1952 yılında NATO üyeliğine kabul edilmesidir. Siyasî sonuçlarının yanında ilerleyen yıllarda kültürel yansımaları da görülecek olan bu gelişme üzerine, 1954'de Türkiye ve Amerika'nın kullanım önceliğine sahip olacağı İncirlik'teki hava üssü açılmıştır. Çok geçmeden Ankara'da boy göstermeye başlayan Amerikan askerleriyle birlikte Amerikan kültürü ve yeni yeni yeşermeye başlayan popüler müziği de ülkeye giriş yapacak ve o günkü koşulların da etkisiyle Ankaralı gençler arasında ilgiyle karşılanacaktır.[5]

İşte bu gençlerden biri de müziğe küçük yaşlarda ilgi duymaya başlayıp, henüz altı yaşındayken Ankara Radyosu'nda yayınlanan Ayşe Abla'nın Radyo Çocuk Saati isimli programda keman çalan ve ilerleyen yıllarda pop müziğin gelişimine yön verecek birkaç isimden biri olan Attilâ Özdemiroğlu'dur. Klasik

36.

5 Batılı bir anlayış çerçevesindeki popüler müzik olgusunun bu topraklara gelişini Cumhuriyet Dönemi öncesine, operetlerin ve kantoların ilgiyle karşılandığı 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar götürmek mümkündür. Ne var ki plak endüstrisinin gelişimine paralel olarak ilerleyen popüler müzik hareketleri bu dönemde İstanbul'la sınırlı kalmış ve yeni tanışılan bu müziğe özellikle icra açısından daha ziyade toplumun azınlık olarak ifade edilen kesimleri ilgi göstermiştir. Bilhassa kanto, geleneksel Türk müziğinin dönüşüm sürecinde öne çıkan şarkı formunu büyük ölçüde etkileyerek, daha basit ve sade bir biçimsel yapıya bürünmesinde önemli rol oynamıştır. Fakat bu durumun tek başına, doğrudan halkın geniş kesimlerinde karşılık bulan yeni bir oluşuma dönüştüğünü söylemek güçtür. Nitekim bunun olabilmesi için ilerleyen yıllarda yerel unsurların ağırlıkta olduğu bir hazırlık sürecine ihtiyaç duyulacak ve dönem dönem de olsa özgün nitelikler gösterebilecek olan popüler Türk müziği bu süreçteki deneysel çalışmalardan çıkacaktır. Dolayısıyla toplumun popüler müzik olgusunu tanımaya başladığı bu kısa dönemi; müziğin 20. yüzyıldaki dönüşümünün ve yeni bir kültürel sürecin habercisi olarak görüp, 1950'lerden itibaren Türkiye'nin pop müziğinin şekillenmesinde özellikle ilk dönemi itibarıyla doğrudan etkili olan Amerika ve İngiltere menşeli popüler müzik hareketlerinden ayırmak yerinde olacaktır.

Batı Müziği'nin yanında dört yıl kadar Türk Müziği eğitimi de alan Özdemiroğlu, Ankara Atatürk Lisesi'ndeki öğrencilik döneminde yer aldığı gruplarla amatör çalışmalarına başlamıştır. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını başkentte geçirmiş, Ankara'nın müziği de kuşatan kültürel ikliminden ve dönemin siyasî gelişmelerinin buradaki izdüşümlerinden yoğun olarak etkilenmiştir. Ankara Radyosu'ndan "hafif müzik" başlığı altında Mantovani Orkestrası ve Paul Mauriat Orkestrası başta olmak üzere, 1950'lerin sonlarında sayıları giderek artan Fransız, İtalyan ve İspanyol orkestralarını dinleyerek farklı kültürlerin müziklerini tanıma fırsatı bulmuştur. Amerikalı vokal grubu The Coasters'in 1959 yılında kaydettiği *Poison Ivy* isimli şarkıyı dinleyerek dönemin popüler Amerikan müziği olan rock'n'roll ile de yine bu yıllarda tanışmıştır.

1950'li yıllarda müziğe ulaşılabilecek başlıca kaynak radyodur. Bunun yanında nadiren de olsa bazı evlerde bulunan pikaplar aracılığıyla plak dinleme şansı yakalanabilmektedir. İşte Attilâ Özdemiroğlu da bu şanslı kişilerden biridir. Plaklar sayesinde Celâl İnce[6] başta olmak üzere dönemin popüler ürünleri arasında yer alan Türkçe tangolar dinlemiş, bunun yanında kanto, marş ve gazel gibi farklı müzik formlarını da tanıma fırsatı bulmuştur. Daha sonra yapacağı çalışmalarda şüphesiz ki edindiği bu çok yönlü müzikal birikimin önemli payı vardır.[7]

Gelişen siyasî olayların başkentteki yansımalarından etkilenen ve Ankara'nın kültürel ortamında kendine yer açmaya çalışan popüler müziği ilgiyle takip eden tek isim elbette ki Attilâ Özdemiroğlu değildir. Liseden sıra arkadaşı olan ve ilerleyen yıllarda bu müziğe önemli katkılar sağlayacak kişiler arasında yer alan Yurdaer Doğulu da ilk gençlik yıllarını başkentte yaşamış, amatör çalışmalarına burada başlamıştır. Popüler müziğin bir başka öncü ismi Durul Gence'yle birlikte yer aldıkları Sextet SSS grubunda, Caner Tunaman, Erkut Taçkın, Lâle Akat, Güngör Ural ve Kemal İnan gibi isimlerle müzik yapmıştır. Daha sonra önemli birer diplomat olarak Türkiye'ye hizmet edecek olan Emin Murat Sungar ve Burak Gürsel de yine grubun üyeleri arasında yer almışlardır. Yanı sıra Tanju Okan ve Alpay gibi önemli pop müzik solistlerinin de zaman zaman grupla yolları kesişmiş ve birlikte konserler vermişlerdir. 1960'ların başında daha çok Amerikalıların gittiği gece kulüpleri dahil olmak üzere Ankara Palas ve Süreyya gibi başkentin önemli mekânlarında müzik yapan grup, profesyonel kariyerlerine farklı alanlarda yön vermek isteyen üyelerle yaşanan fikir ayrılıkları nedeniyle dağılmıştır. Bu yıllarda Ankara'da bulunan bir başka isim de Şanar Yurdatapan'dır. 1965'de geldiği başkentte 1971 yılına kadar kalan Yurdatapan, daha sonra Attilâ Özdemiroğlu ile birlikte İstanbul'a gidecek ve burada Türkiye'nin ilk müzik yapım firması olan ŞAT Yapım'ı kuracaklardır.[8]

Bir yanda Amerika'da Elvis Presley'in rock'n'roll'un kralı olarak ilân edildiği, diğer tarafta 1960'lardan itibaren İngiliz grup The Beatles'in gençleri peşinden sürüklediği bu dönemde; egemen güç konumundaki Amerika'nın yönlendirdiği kültürel emperyalizmin yoğun etkileri Türkiye'de de görülmüştür. Türkçe şarkı söylemenin neredeyse ayıp sayıldığı 1960'lı yılların başında, "Yerli Elvis" olarak anılan Erol Büyükburç *Little Lucy* ile büyük bir çıkış yapmış ve *Kiss Me*, *Lover's Wish*, *Memories* gibi şarkılarla İngilizce sözlü besteler yapmaya devam etmiştir. 1964'de Milli Orkestra olarak anılan karma bir orkestrayla katıldığı 1. Balkan Melodileri Festivali'nde sergilediği performansla ismini daha geniş kitlelere duyuran şarkıcı, Türkiye'de pop müziğin öncülerinden olmuştur.

6 Musiki Muallim Mektebi ve Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü'nde eğitim alan Celâl İnce, 1942 yılında girdiği Ankara Radyosu'nda seslendirdiği tangolarla adını duyurmuş, daha sonra kendi şarkılarını söyleyerek çeşitli uyarlamalar yapmıştır. Amerika'ya duyduğu hayranlıkla tanınan İnce, 1950'li yılların başında seslendirdiği Amerika ve Kovboy Şarkısı isimli parçalarla dönemin siyasî ortamını yansıtan başlıca örneklerdendir. Celâl İnce daha sonra hayalini gerçekleştirecek ve 1955 yılında Amerika'ya yerleşerek Chicago'da müzik eğitimine devam edecektir.

7 Attilâ Özdemiroğlu'nun çalışmalarını ve müziğe ilişkin fikirlerini ayrıntılı olarak aktardığı kapsamlı bir söyleşi için bkz. Uğur Küçükkaplan, Türkiye'nin Pop Müziği, s. 307-336.

8 1972 yılında kurulan ve yedi yıl ayakta kalan ŞAT Yapım, bu süreçte Sezen Aksu, Nilüfer, Esmeray, Melike Demirağ ve Yasemin Kumral gibi birçok ismin müzik piyasasına girmelerine katkı sağlamıştır.

1950'li yıllar gençlerin daha çok taklit yoluyla pop müziği tanımaya çalıştıkları bir tanışma evresi olarak ele alındığında; 1960'lar bu tanışma evresinin somut arayışlara dönüştüğü bir tür hazırlayıcı nitelikli geçiş dönemi olarak tarif edilebilir. Türkiye'deki pop müziğin gelişimi açısından büyük önem atfedilen iki önemli akımın aynı yıllarda ortaya çıkmış olması da bu yaklaşımı desteklemektedir. Bunlardan ilki bir milât olarak görülen aranjman akımıdır.[9] Bob Azzam'ın *C'est Ecrit Dans Le Ciel* isimli şarkısına Fecri Ebcioğlu'nun Türkçe sözler yazmasıyla ortaya çıkan ve İlham Gencer tarafından seslendirilen *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş* bu akımı başlatan parça olarak kabul edilmektedir. Daha sonra Adamo ve Dario Moreno gibi isimlerin sevilen şarkıları için Türkçe sözler yazmaya devam eden Ebcioğlu'nun başlattığı aranjman akımı, uzun yıllar Sezen Cumhur Önal başta olmak üzere başka söz yazarlarınca da devam ettirilmiştir. Söz konusu akım müzikal anlamda bir yenilik getirmemiş olsa da yeni bir anlayışın doğmasını sağlamış ve pop müzikte Türkçe sözlü şarkıların yolunu açmıştır.[10]

1960'larda ortaya çıkan bir diğer akım ise Anadolu-pop olmuştur. Halk ezgilerinin Batı müziği çalgılarıyla yeniden yorumlandığı bir sentez arayışı olarak tarif edilebilecek akımın, anonim bir türkü olan *Burçak Tarlası*'nı farklı bir düzenlemeyle yorumlayan Tülây German'la başladığı kabul edilir. Fakat bu noktada bir anlamda Anadolu-pop'un da önünü açan önemli birinden, Ankaralı şarkıcı olarak da bilenen ve pop müziğin en uzun soluklu isimlerinden olan Alpay'dan bahsetmek gerekir. 1962 yılında Batılı tarzda bir düzenlemeyle seslendirdiği *Kara Tren* büyük beğeni kazanmış, bunun üzerine türkülerin yeniden düzenlenmesine yönelik bir eğilim ortaya çıkmıştır. Alpay'ın pop müzikteki yerini önemli kılan bir diğer özelliği de o yıllarda Türkçe beste yapılmasına öncülük eden Bora Ayanoğlu'yla çalışmasıdır. Ayanoğlu imzasını taşıyan ve Alpay tarafından seslendirilen *Fabrika Kızı* döneminin popüler olmuş ilk yerli bestesi olarak anılmaktadır. İlerleyen yıllarda yorumcu kimliğiyle de öne çıkacak olan Bora Ayanoğlu'nun şarkıları pek çok isim tarafından seslendirilmiştir.

Genel olarak türkülerin yeniden düzenlenmesinden ibaret olan olan Anadolu-pop akımına, 1970'lerin başında Moğollar bir yenilik getirmiş ve bu tarzda stilize çalışmalar yapmışlardır. Özellikle Ruhi Su ile tanıştıktan sonra halk müziğine yönelen Esin Afşar; türkülere çok sesli bir yorum getirmek üzere yola çıkan Modern Folk Üçlüsü; Cüneyd Orhon'a ait olan *Dağlar Dağlar* ile büyük bir çıkış yapan ve bir süre Moğollar'la da ortak çalışmalara imza atan Barış Manço; toplumsal duyarlılığının arttığı bu yıllarda kent kültürünü konu alan şarkılar seslendiren Cem Karaca; Âşık Veysel'in şiirinden hareketle bestelediği *Kükredi Çimenler*'le 1971'de katıldığı Altın Mikrofon Yarışması'nda birincilik kazanarak sesini duyuran Edip Akbayram ve bir süre yanında kaldığı Âşık Veysel'den etkilenip onun sözlerini besteleyerek *Yumma Gözün Kör Gibi* / *Yağmur Olsam* plağıyla büyük bir çıkış yapan Fikret Kızılok, Anadolu-pop akımının önde gelen temsilcileri olarak gösterilebilir. Yaklaşık on yıl süren akım 1970'lerin ortalarından itibaren giderek etkisini kaybetmiştir. Bunda, aynı yıllarda en parlak dönemini yaşayan arabeskin popüler müzikteki baskın rolünün ve Anadolu-pop'un en önemli isimlerinin dönemin toplumsal koşullarına da bağlı olarak, çalışmalarında politik duruşlarını daha fazla öne çıkarmalarının payı olduğu söylenebilir.

Yukarıda bahsi geçenler dışında daha pek çok isim Ankara'nın kültürel ikliminde yetişerek başladıkları müzik çalışmalarına İstanbul'da devam etmişlerdir. Resmî ideolojinin ve onun büyük önem atfettiği müzik reformunun sarsılmaz kalesi konumundaki başkent, aynı zamanda Amerika menşeli popüler müziğinin ülkeye giriş yaptığı geçitlerden biri olmuştur. Buradaki ortamı soluyarak yetişen gençlerin ilerleyen yıllarda yapacağı çalışmalarda, şüphesiz ki aldıkları eğitimin ve edindikleri tecrübelerin onlara kazandırdığı vizyon açısından Ankara'nın büyük rolü olmuştur. 1960'lardan sonra başkentin popüler müzikteki konumu biraz daha şekil değiştirecek, fakat siyasî ve kültürel konumunun ona yüklediği misyonla, müziğin gelişimi açısından etkisini koruyacaktır.

9 Aslında düzenleme anlamına gelen arrangement sözcüğünün Türkçe söyleniş biçimden doğan aranjman yanlış kullanım sonucu bir popüler müzik akımının ismi olmuştur.

10 Aranjman akımı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. a.g.e., s. 41-46.

Tülây German'ın 1964'de çıkan Burçak Tarlası plağı.

Sezen Aksu'nun 1982'de çıkan Firûze Albümü.

Pop Müziğin Kimliğini Bulma Sürecinde Yerel Bir Niteliğe Bürünmesi ve Olgunlaşma Dönemi

1970'li yılların başında yerli bestelerin yolu açılmış, fakat Anadolu-pop ve aranjman akımlarının pop müzikteki hakimiyetlerinin sürdüğü 1970'lerin ikinci yarısına kadar, yeni bir oluşum açısından pek bir mesafe katedilememiştir. Bu noktada aynı yıllarda yaşanan iki önemli gelişmeden söz etmek gerekir. İlki, seslendirdiği aranjmanlarla adını duyuran Ajda Pekkan'ın, kariyerinde münferit olarak görülebilecek çalışmalara imza atarak dönemin sevilen arabesk parçalarını seslendirmesi ve iki müzik tarzı arasındaki ilişki açısından önemli bir kapı aralamasıdır. Nitekim ilerleyen yıllarda pop müzik ile arabesk yoğun bir etkileşim içerisine girecek ve buradan doğan ürünlerin niteliği pop müziğin olgunlaşma sürecine yön verecektir. Diğer önemli gelişme ise 1956'dan beri yapılan ve uzun yıllar pop müziğin gündemini yakından meşgul edecek olan Eurovision Şarkı Yarışması'na katılma kararı alınmasıdır. Yarışmaya ilk kez 1975 yılında Semiha Yankı'nın seslendirdiği *Seninle Bir Dakika* ile katılan Türkiye, zamanla toplumda adeta hayat memat meselesi hâline gelen organizasyonda 1990'lara kadar istediği sonuçları elde edememiştir. 1997'de Şebnem Paker'in okuduğu *Dinle* isimli parça ülkeye üçüncülük getirmiş, 2003 yılında yarışmaya İngilizce bir şarkıyla katılan Türkiye, Sertab Erener'in söylediği *Everyway That I Can* ile birinciliği kazanmıştır.

Eurovision macerasının yanı sıra bir taraftan da yönünü bulmaya çalışan pop müzik, 1970'lerin ortasında Melih Kibar gibi öncü isimlerin yaptıkları yerli bestelerle farklı bir yola girmiştir. 1980'li yılların başlarına kadar devam eden ve 12 Eylül darbesinin doğurduğu siyasî iklimde şekillenen bu geçiş süreci, pop müziğin kimliğini bulma yolunda müzikal açıdan yerel özellikler edindiği birkaç yıllık etkili bir dönemi kapsamaktadır. 1970'lerde en parlak dönemini yaşayan arabeskin de etkisiyle giderek makamsal bir çizgiye oturan pop müzik, kısa süren fakat özgün ve nitelikli çalışmalara imza atılan verimli bir döneme girmiştir.[11] Bu yeni dönemin başlıca mimarlarından biri Attilâ Özdemi-

11 12 Eylül askerî darbesinin yıkıcı etkileriyle birlikte dönüşen siyasî yapıyı ve bunun doğurduğu kültürel iklimin müziğe olan yansımalarını eleştirel bir biçimde ele alanların başlıca savı, 1970'lerde yükselişte olan arabeskin mevcut düzen içerisinde kendine daha rahat bir hareket alanı bulduğu yönündedir. Bunun neticesinde sektörü ele geçiren arabesk müziğin, toplumsal konulara duyarlı olan ve müziğe bu bağlamda politik bir duruş sergileyerek yaklaşanların temsil ettikleri kabul edilen Anadolu-pop akımının önünü tıkadığı öne sürülmektedir. Darbeyle ivme kazanan bu süreçte; pop müzik başta olmak üzere, 1980'li yılların müzikal açıdan kısır bir dönem olduğu yönündeki görüşün, ortaya koyulan ürünlerin niteliği ve özgünlüğü açısından gerçeği yansıtmadığını söylemek gerekir. Zîra siyasî ve toplumsal yönlerden büyük ölçüde geçerli olan yaklaşım, müziğin dinamikleri açısından bakıldığında tam tersi yönde bir gelişim gözlendiği

roğlu'dur. 1982, hem Sezen Aksu hem de pop müzik için önemli bir yıldır. Şarkıcının uzun yıllar hafızalarda kalacak yeni albümünün yayımlandığı bu yıl, aynı zamanda pop müzik için de *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş*'*dan* sonra ikinci bir milâda tanıklık edecektir. Bu yeni milâdın adı, sözleri Aysel Gürel'e, bestesi ve düzenlemesi Attilâ Özdemiroğlu'na ait olan *Firûze*'dir. Yapısal açıdan arabeske oldukça yakın duran şarkı, makamsal bir kimliğe evrilen pop müziğin adeta sembolü olmuştur. 1980'li yıllarda, popüler müziği derinden etkileyen öncü müzisyen Onno Tunç'la birlikte yaptıkları albümlerle hem kendi yerini sağlamlaştıran hem de müzikal açıdan yerel öğelerin ağırlıkta olduğu bu yeni tarzın olgunlaşmasına büyük katkı sağlayan Sezen Aksu, pop müziğin en uzun soluklu isimlerinden biri olmuştur. Aşkın Nur Yengi, Sertab Erener ve Levent Yüksel'in başı çektiği, 1990'ların pop müziğinde önemli işlere imza atacak birçok genç ismin piyasaya kazandırılmasında da önemli rolü olan Aksu'nun, pop müzikteki ana akıma yön veren en etkili isim olduğu söylenebilir.

Popüler müziğin kimliğini edinme ve bu başlık altındaki tarzların toplumsal anlamlarını oluşturma sürecine denk düşen 1970'li ve 1980'li yıllar, müzik üzerinde belirleyici etkileri olan siyasî tercihlerin farklı bir görünümle bir kez daha tarih sahnesindeki yerini alışına tanıklık etmesi bakımından önemlidir. Özünde müziği, yeniden inşâ etmeyi arzuladıkları kültürün biricik öğesi ve uluslararası alanda sergilemeyi istedikleri dönüşümün vitrini olarak görüp, bunun üzerinden bir müzik reformu yapmayı amaçlayan Cumhuriyet elitleri, yaklaşık 1950'lere dek bu doğrultuda önemli adımlar atmışlardır. Her ne kadar sonrasında müzik politikaları önemli ölçüde kesintiye uğradıysa da bilhassa kurumsal temellerinin atılmış olması, hâkim anlayışın büyük ölçüde ilerleyen yıllara taşınmasını sağlamıştır. İşte bu kurumlardan biri de 1964'de kurulan Ankara merkezli TRT'dir. Devletin müziği de kapsayan kültür sanat alanlarındaki tasarrufunu temsil eden kurum, söz konusu dönemde getirdiği bazı yasaklar ve uyguladığı sansür politikasıyla, özellikle popüler müziğin seyrini tartışmaya açık bir zeminde derinden etkilemiştir. Popüler müziğin önde gelen isimlerinin yönelttikleri ağır eleştiriler karşısında geri adım atmayan kurum, ilk özel televizyon kanalının açıldığı 1990'lı yıllara kadar bu sert ve kararlı tavrını sürdürmüştür. Günümüzde ise kurumun yayın politikası olarak bu tutumundan bir hayli uzak olduğu görülür.

TRT'nin 1970'lerden başlayarak pop müziğin gelişiminde etkin rol oynadığı en önemli nokta ise Eurovision konusundaki tutumudur. Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki kültür sanat politikalarının beslediği evrensel nitelikte bir müzik yaratma arzusu, bu kez farklı bir kisveye bürünmüş ve uluslararası bir yarışma vesilesiyle popüler müzik alanında kendini göstermiştir. Eurovision'a büyük önem atfeden TRT, yarışmanın giderek ülkeler arasındaki diplomatik ilişkilerin şekillendirdiği politik bir organizasyona dönüştüğü yönündeki eleştirilere rağmen, uzun yıllar Eurovision'u müzik üzerinden ülkeye itibar getirecek bir fırsat olarak görmüştür. Yarışmaya Avrupalılara hitap edebilecek tarzda parçalarla katılmak gerektiğini savunanlar, şarkı seçimlerinden sahne gösterilerine kadar her şeyi bu temel ölçüte göre kurgulamışlardır. Yine de bir türlü istenilen sonuçlar alınamamış ve tüm tartışmalara rağmen yarışmaya Türkçe sözlü şarkılarla katılmayı sürdüren TRT, 2000 yılında dil konusundaki bu tutumundan ödün vererek İngilizce sözlü şarkıların yolunu açmıştır.[12]

Bir taraftan Türkiye'nin Eurovision'la yurt dışına açılan vitrinini düzenleyen kurum, diğer yandan henüz hâkimiyeti hissedilen kültür politikasının popüler müzik üzerindeki tasarrufunu eline tut-

için bu geçerliliğini yitirmektedir. Popüler müziğin Amerika ve Avrupa'daki en verimli dönemlerinden biri olan 1980'li yıllar, popüler Türk müziğinin iki önemli kolu olan pop ve arabesk açısından da hayli verimli geçmiştir. 1970'lerde en parlak dönemini yaşayan ve toplumsal anlamı şekillenen arabesk müziğin orta dönemini kapsayan bu yıllar, aynı zamanda kimliğini bulma sürecinden çıkarak özgün bir nitelik kazanan pop müziğin de olgunlaşma dönemine denk düşmektedir.

12 2000 yılında yarışmaya Pınar Ayhan & Grup SOS'un seslendirdikleri Yorgunum Anla adlı Türkçe ve İngilizce sözlerden oluşan bir şarkıyla katılan Türkiye, aldığı onunculuğun ardından iki yıl daha bu çift dilli parça stratejisini denemiş fakat sonuç değişmemiştir. Sertab Erener'in sözlerini Demir Demirkan'la birlikte yazdıkları, 2003'de Türkiye'ye birincilik getiren Everyway That I Can ile bir anlamda TRT'den tamamı İngilizce olan şarkılar için vize çıkmıştır. 2004'de ülkeye dördüncülük getiren Athena, For Real; 2007'de Kenan Doğulu, Shake It Up Şekerim; 2010'da maNga, We Could Be The Same; 2011'de Yüksek Sadakat, Live It Up ve 2012'de Can Bonomo, Love Me Back isimli İngilizce şarkılarla Eurovision'a katılan diğer isimler olmuşlardır.

maktadır. Bu yıllarda TRT'nin onayını alamayan arabesk müzik icracıları başta olmak üzere, daha çok şarkı sözleri bakımından denetimden geçemeyen pop müziğin pek çok ismi, kaset çalışmaları yanında müzikaller, halk konserleri ve sinema gibi farklı kanallar üzerinden geniş kitlelere ulaşabilmişlerdir. İnternetin sağladığı imkânla yurt dışındaki çalışmaların kısmen daha yakından takip edilebildiği ve müzik teknolojilerinin hızla geliştiği 1990'lı yıllarda, pop müzik de büyük bir değişim geçirerek dönemin toplumsal yapısına uygun bir şekil almıştır. Ezgisel yapının daralıp şarkı sözlerinin basitleştiği ve ritmin sloganlaşan sözleri vurgularcasına öne çıkarıldığı bu yeni tarz, hemen her gün müzik piyasasına sayısız gencin katılmasıyla kısa sürede yaygınlık kazanmıştır. Yanı sıra Sezen Aksu ve onun yolundan giden genç isimler de yaptıkları çalışmalarla ana akımın en güçlü cephesini temsil etmeye devam etmişlerdir.

1990'lı yılların pop müziğinden söz ederken, bir parantez açarak dönemin müziğine etki etmiş önemli bir gelişmeden de bahsetmek gerekiyor. 1976'da İstanbul'da kurulan ve ülkenin klâsik Türk müziği alanında eğitim veren ilk resmî kurumu olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, genel anlamda popüler müziği besleyen önemli bir kaynak olmuştur. Bunun başlıca nedeni, gerek arabeskin gerek onunla etkileşime girdikten sonra yerel bir kimliğe bürünen pop müziğin birer makam müziği olarak var olup bu yönde gelişmeleridir. Müzik sektörünün kalbi olarak kabul edilen İstanbul'un merkezinde yer alan kurum, hem yetiştirdiği öğrencilerle hem de bünyesindeki pek çok öğretim elemanıyla müzik piyasasına daima yakın durmuştur. Nitekim 1990'lı yıllarda pop müziğe katkıda bulunmuş birçok genç şarkıcı burada eğitim almıştır.[13] Bu hususta dikkat edilmesi gereken nokta, Türk müziği konservatuvarlarının Batı müziği eğitimi veren konservatuvarlara göre popüler müziğe daha yakın olmalarıdır. Bu anlamda yukarıda bahsi geçen konservatuvarın İstanbul'da kurulması ve uzun yıllar -elbette ki amaç doğrudan bu olmamakla birlikte- popüler müziği beslemesi, kaçınılmaz olarak pop müziğin gelişiminde İstanbul'un başat konumda olmasına katkı sağlamıştır. Buna karşılık daha birkaç yıl öncesine kadar Ankara'da bir Türk müziği konservatuvarının bulunmaması, bilhassa 1990'lardan itibaren Ankara'nın bu müzikteki rolünün kısıtlanmasının başlıca nedenlerinden biri olmuştur.[14]

Ankara Müzik Folklorunun Popüler Müzikteki Yeri

Ankara kültürünün popüler müzikteki tezahürlerinden bir diğeri, kentin müzik folkloruna özgü bazı öğelerin farklı biçimlerde bu müzikte yer almış olmasıdır. Halk müziğinin temel dinamikleri arasında yer alan ve icra aşamasında müziğe karakterini veren başlıca unsurlardan biri olan tavır, çeşitli popüler şarkılarda da karşımıza çıkmaktadır. Bilhassa popüler müziğin iki önemli kolundan biri olan arabeskte görülen bu durum, aynı zamanda söz konusu müziğin geleneksel müziklerden beslendiği yönündeki görüşü destekleyen en güçlü argümanlardan da biridir. Bu anlamda arabesk müziğin yapısal özelliklerinin oluşmasında hem besteci hem de yorumcu sıfatıyla son derece önemli rol oynamış bir isim olan Orhan Gencebay'ın bazı şarkılarında, bahsedilen öğelere net bir biçimde rastlandığı görülür. Daha çok tavrı oluşturan başlıca unsurlardan usûlle ilişkili olarak karşımıza çıkan bu durum, kendisi de bağlama çalan ve Türk halk müziğini iyi bilen Gencebay'ın çeşitli parçalarına genel olarak karakterini vermiştir. Bestecinin Ankara ritmi olarak da bilinen iki dörtlük yapıdaki ritim kalıbı üzerine oturan, 1990 yılında çıkardığı Utan isimli albümünde yer alan *Bilseydim* isimli şarkı başlıca örneklerden biridir. Güftesi açısından da halk edebiyatından izler taşıyan, 11'li hece ölçüsüyle yazılmış parçanın başından sonuna kadar ritmin önde olduğu görülür. Bestecinin 1989'da yayınlanan albümüne ismini veren, Cemal Sâfi'nin şiiri üzerine yazılmış olan *Ya Evde*

13 Konservatuvar eğitiminin günümüze kıyasla daha itibarlı kabul edildiği 1990'lı yıllarda; burada eğitim alarak müzik piyasasına giren genç isimlerin çoğunun, kendileriyle yapılan röportajlarda veya katıldıkları televizyon programlarında, eğitimli olduklarını vurgulamak adına okullarının ismini vermeye özen gösterdikleri görülür. Sektörde "alaylı müzisyen-mektepli müzisyen" tartışması şeklinde de karşılık bulan bu yaklaşım günümüzde de devam etmekte ve bahsi geçen kurumun müzik piyasasıyla olan ilişkisi mahiyetini korumaktadır.

14 Ankara'daki ilk Türk müziği konservatuvarı 2010'da kurulup, 2011-2012 eğitim-öğretim yılında öğrenci almaya başlamış olan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'dır. Bir yıl sonra Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı kurulmuş ve başkent Türk müziği alanındaki ikinci konservatuvarına kavuşmuştur.

Yoksan ve 1974'de çıkardığı albümüyle aynı ismi taşıyan *Hatasız Kul Olmaz* da yine aynı ritmik özelliklere sahip olup müzikal anlamda pek çok yeniliği barındıran, teknik açıdan popüler müziğin yetkin örnekleri arasındadır.

2000'li yıllarda pek çok yeni ismin piyasaya girmesiyle daha da popülerlik kazanan Ankara oyun havalarını da aynı başlık altında ele almak gerekmektedir. *Misket* ve *Fidayda* gibi yurdun her yöresinde oyun havası olarak yaygınlık kazanmış hareketli türkülerin yanında, Ankara müzik folklorundan beslenen stilize çalışmalar da önemli yer tutmaktadır. Ankaralı Turgut (Karataş), Ankaralı Yasemin (Aydın), Oğuz Yılmaz, Ankaralı Namık (Uğurlu), Ankaralı Coşkun (Direk) ve Hüseyin Kâğıt gibi akla ilk gelen isimlerin yanında daha birçok şarkıcı bu türden çalışmalara imza atmıştır. Sözü ve müziği Coşkun Direk'e ait olan *Ankara'nın Bağları*; sözlerini ve müziğini Tayfun Soydemir'in yazdığı *Hayatı Tesbih Yapmışım Sallıyormuşum* ve Oğuz Yılmaz'ın seslendirdiği *Gördün mü?* gibi son yıllarda popüler olmuş şarkılar, bahsi geçen stilize çalışmalar için örnek gösterilebilir.[15] Özünde toplumsal bir arka planı olan ve müzik folklorunun popüler müzik kisvesi altında görünürlük kazanmasını sağlayan bu tarz çalışmalar, aynı zamanda kültürel olarak kapalı bir kent olan Ankara'nın dışa açılması yönünden oldukça işlevsel olmuştur.

Ankara'dan çıkan gruplar da popüler müziğe önemli katkılar sağlamıştır. Bunlar içerisinde ilk akla gelen, 1977 yılında Derya Köroğlu, Zerrin Yaşar ve Selim Atakan tarafından kurulan Yeni Türkü'dür. İlerleyen yıllarda buna farklı tarzlarda müzik yapan pek çok grup eklenmiş, özellikle 1980'lerde en parlak dönemini yaşayan metal müziğin yansımaları Ankara'da da görülmüştür; 1985 yılında kurulup birkaç yıl etkili olan heavy metal grubu Presage ve 1987'de kurulan Progressive rock topluluğu Labirent bu açıdan örnek gösterilecek gruplardır. Asıl patlama ise 1990'lı yıllardan itibaren yaşanmaya başlamış ve 2000'lerde etkili olacak birçok rock müzik grubunun temelleri bu dönemde atılmıştır. 1990'lı yılların başlarında kurulan Pilli Bebek; 1999 yılında Raindog adıyla kurulan alternatif rock grubu Zakkum; yine aynı yıl kurulan Türk indie rock grubu Sakin; 1999 yılında kurulan ve pop rock tarzında müzik yapan Seksendört; 2000'de temelleri atılan Kırkaltı; 2001 yılında Teneke adıyla kurulup daha sonra nihai ismini alan rock müzik grubu TNK; 2001'de kurulan ve Türkiye'yi Eurovision'da da temsil eden, alternatif rock ve nu-metal tarzında müzik yapan maNga; 2003'de toplanan 51 Promil; 2005 çıkışlı Grup Vira ve üyeleri 2005'de bir araya gelen Nükleer Başlıklı Kız, Ankara kökenli olarak öne çıkan başlıca topluluklardır.

Şehrin isminin geçtiği şarkı sözleri de Ankara'nın popüler müzikteki varlığı açısından hoş bir ayrıntı olarak ele alınabilir. Ankaralı şarkıcı olarak bilinen Alpay'ın seslendirdiği, ayrılık temalı bir aşk şarkısı olan *Ankara Garı*; Erkin Koray'ın söylediği *Ankara Sokakları*; kendisi de Ankaralı olan Vedat Sakman'ın bestelediği, Zuhal Olcay'ın sevilen şarkıları arasında yer alan *Ankara'da Âşık Olmak*; Türkiye'de pop müziğin öncü isimlerinden kabul edilen Erol Büyükburç'un yazıp yorumladığı *Ver Elini Ankara*; Bulutsuzluk Özlemi'ne ait olan *Ankara Sokakları* ve rock müzik grubu Vega'nın 2005 çıkışlı Hafif Müzik isimli albümünde yer alan *Ankara* kentin isminin geçtiği en bilindik şarkılar arasında gösterilebilir.

Son yıllarda internetin albüm satışlarını olumsuz yönde etkilemesi ve bir türlü çözüme ulaştırılamayan telif hakları meselesi sektörde büyük bir krize neden olmuş ve piyasa hayli daralmıştır. Fakat dönem dönem etkisi artıp azalsa da Ankara'nın popüler müziğe sağladığı katkı 2000'li yıllarda da devam etmiştir. Bu anlamda sektörün merkezi İstanbul olmasına ve başkentin uzun yıllar müzikle sivil bir ilişki kuramamasına rağmen, bu müziğin doğuşu ve gelişimi açısından Ankara'nın kilit bir rol üstlendiği söylenebilir.

15 Şüphesiz ki Ankara havalarının popülerlik kazanmasına katkıda bulunmuş en önemli isim Bayram Aracı'dır. Bağlama icrasında farklı üslûplar deneyerek Neşet Ertaş, Arif Sağ ve Orhan Gencebay gibi isimlere öncülük etmiş olan Aracı, kaynak kişi olarak da Türk halk müziğine önemli hizmetlerde bulunmuştur. 1930'ların sonunda Muzaffer Sarısözen'in yürüttüğü programlara katılmak üzere bir müddet Ankara Radyosu'nda bulunan Bayram Aracı, daha sonra İstanbul'a gelerek çeşitli eğlence mekânlarında sahneye çıkmıştır.

Değerlendirme

Bir kentin müzikle olan ilişkisini bir tür şehir monografisi biçiminde topyekûn ele almak, sınırlarının çizilmesi bakımından oldukça zorlu bir çalışmadır. Hele ki bu şehir, son bir asır içinde büyük bir siyasî ve kültürel dönüşüm yaşamış, tüm kurumlarını bu süreçte inşâ etmiş ve jeopolitik açıdan hayli hassas konumdaki bir ülkenin başkenti ise durum daha da zordur. Nitekim Türkiye'deki dönüşümün etkilerini belirgin biçimde yansıtan Ankara, çift kutuplu bir kültürel zemine oturan değişimin müzik üzerindeki izlerinin en iyi okunduğu iki şehirden biri olarak bilhassa müzikoloji alanı için önemli veriler sunmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarında hızla gelişen şehir, tesis edilmeye çalışılan yeni düzenin uygulama alanı olarak öne çıkarken, müzik reformunun hareket üssü olması sebebiyle de tarihî bir sorumluluk üstlenmiştir. Dolayısıyla kentin müzikle ilişkisini bütüncül bir yaklaşımla incelerken, tüm müzik türlerinin gelişimini ve Ankara'nın bu süreçteki rolünü daima siyasî konumuyla ilişkili olarak ele almak gerekmektedir.

Türkiye'de 1970'lerin ortasından itibaren makamsal müziğin temel öğelerinden beslenerek yerel bir çizgide seyreden popüler müzik, başkentle ilişkisi bağlamında incelendiğinde diğer müzik türlerinden farklı bir tabloyla karşılaşılmaktadır. Zîra geleneksel müzikler ile onların yerine ikame edilmeye çalışılan Batılı müzik anlayışının mücadele alanı dışında kalan popüler müzik, buna rağmen yaşanan gerilimin doğurduğu sonuçlardan büyük ölçüde etkilenmiştir. Ankara'nın popüler müzikle kurduğu bağın niteliğini Cumhuriyet ideolojisinin sembolü olmuş birtakım kurumlar başta olmak üzere, müzik reformunu destekleyen kesim ve onların çeşitli uygulamaları belirlemiştir. Dolayısıyla bu müziği incelerken müzik reformunun bileşenleri olan geleneksel müziklere ve başkentin onlarla resmî düzeyde kurduğu ilişkilere değinmek bir nevi zorunluluk hâline gelmiştir. Dikkat edilmesi gereken bir başka nokta, müzikle siyaset arasındaki bağın her daim varlığını hissettirdiği Cumhuriyet tarihinde; kısmen sivil bir alanda yer alan popüler müziklerin aynı zamanda resmî ideolojinin baskın karakteri karşısında bir direnç alanının parçası olarak gelişmiş olmalarıdır. Nitekim ana akımı oluşturan arabesk ve pop müzik, gerek müzikal yapıları gerek toplumsal koşulları açısından Cumhuriyet elitlerince idealize edilen müzikle örtüşmemelerine rağmen, bu sivil alan içinde serpilip geniş kitlelere ulaşmışlardır. Özellikle Amerika menşeli pop müziğinin ülkeye giriş yaptığı kapılardan biri olan başkent 1950'lerden itibaren bu müziğe farklı açılardan etki etmiş, sektörün merkezinden uzak ve içe dönük bir yapıda olmasına rağmen çıkardığı isimlerle popüler müziğe önemli katkılar sağlamıştır.

Kaynakça

Aksoy, Bülent, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.
Berkes, Niyazi, Türkiye'de Çağdaşlaşma, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.
Erkal, Güven, Erkin, Türkiye Rock Tarihi 1, Esen Kitap, İstanbul, 2014.
Ergur, Ali, Müzikli Aklın Defteri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009.
Erol, Ayhan, Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009.
Keleş, Rûşen, Duru, Bülent, "Ankara'nın Ülke Kentleşmesindeki Etkilerine Tarihsel Bir Bakış", Mülkiye, C. 32, S. 261, 2008, s. 27-44.
Kocabaşoğlu, Uygur, Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
Kuyucu, Michael, Türkiye'nin Eurovision Serüveni, Esen Kitap, İstanbul, 2011.
Küçükkaplan, Uğur, Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.
Küçükkaplan, Uğur, Türkiye'nin Pop Müziği, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
Lull, James, Popüler Müzik ve İletişim, Çev. Turgut İblağ, Chiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000.
Middleton, Richard, Studying Popular Music, Open University, Philadelphia, 1990.
Özbek, Meral, Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991.
Saygun, A., Adnan, Atatürk ve Musıki, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1981.
Stokes, Martin, "Talk and Text: Popular Music and Ethnomusicology", Analyzing Popular Music, Cambridge University Press, 2003, s. 218-239.
Stokes, M., Aşk Cumhuriyeti: Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem, Çev. Hira Doğrul, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2012.
Ünlü, Cemal, Git Zaman Gel Zaman, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2004.
Gazimihal, Mahmut, Ragıp, Anadolu Türküleri ve Musıkî İstikbâlimiz, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, 2006.
Wicke, Peter, Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi, Çev. Serpil Dalaman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
Yönetken, Halil, Bedi, Derleme Notları 1, Orkestra Yayınları, İstanbul, 1966.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-11. Bölüm-

Ankara'da Müzik Kurumları

ANKARA'DA MÜZİK KURUMLARI

Halil KAYA

Osmanlı İmparatorluğu'nun önlenemez gerileyişindeki yaşanan hızlı ve siyasal askeri krizler sonucunda batılı bazı kurumları Osmanlı'ya adapte çalışmaları Cumhuriyet Dönemi'nde iyice ağırlık kazanmıştır. II. Mahmud'la başlayan ve Cumhuriyet'in kuruluşu ile ivme kazanan Batılılaşma süreci içerisinde bazı kurumlarda kontrollü olarak Batı normları benimsenmiştir. Önceki siyasal, sosyal ve kültürel yapı ortadan kaldırılmış, yeni bir yapı inşâ etmek için Türk modernleşmesinin okunabildiği en önemli alanlardan biri olan müzikle ilgili olarak devrim niteliğinde adımlar atılmıştır.

Her türlü yenilik ve ilerlemenin yaşandığı Cumhuriyet Dönemi'nde müzik alanında yapılan çalışmalar Türkiye Cumhuriyeti'nin önemli harçlarından birisi olmuştur. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk modernleşmesinin okunabildiği en önemli alanlardan birisi olarak yeni müzik kurumlarının açılması da sağlanmış, Osmanlı İmparatorluğu zamanından kalma mevcut müzik aletleri iyileştirilmiş, modernleştirme ve geliştirme uygulamaları süratle devam ettirilmiştir.

Bununla birlikte kapatılan kurumların yerine daha çağdaş, zamana daha uygun ve ulusal müzik anlayışımıza yakışır yeni müzik kurumları açılmıştır. Cumhuriyet Ankarasında ilk müzik kurumu 1924 yılında kurulan Musiki Muallim Mektebi olmuştur. Daha sonra Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti (1924), Ankara Devlet Konsevatuvarı (1936), Gazi Terbiye Enstitüsü Müzik Bölümü (1937), Askeri Muzıka Ortaokulu (1938), Askeri Muzıka Meslek Okulu (1949) kurulmuştur.

Kültür Bakanlığı

Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne Bağlı Müzik Birimleri

Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

Dünyada bugüne kadar kesintisiz yaşamını sürdürebilmiş senfoni orkestralarının en eskilerinden biridir.

Cumhuriyet tarihinin ilk kurumu olan orkestra, Türk Beşleri olarak anılan Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferid Alnar, Necil Kazım Akses öncülüğünde Musiki Muallim Mektebi 1936'da Ankara'da kurulan Konservatuvar'a kaynak oluşturmuş, orkestra ise öğretmen kadrosuyla konservatuvara güç vermiştir.

6940 sayılı özel kanununun çıkarıldığı 1957 yılından sonra uluslararası alanda da adını duyuran Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Ankara'da çok sayıda radyo televizyon, gençlik ve halk, açıklamalı okul ve çocuk konserleri, ayrıca yurdun her köşesinde konserler vermiş, çok sesli müziği tanıtma, yayma ve sevdirme alanında öncülük etmiştir. 1957-86 tarihleri arasında Hikmet Şimşek, şef yardımcısı olarak orkestrayı yönetmiş, değerli hizmetler vermiştir. 1974'de orkestraya şef yardımcısı olarak atanan Gürer Aykal, 1988'de 6940 sayılı özel yasa hükümlerine göre 1. şefliğe getirilmiştir.

1957 yılından bu yana, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Ankara'da 1000'i aşkın radyo-televizyon, gençlik ve halk, izahlı çocuk ve okul konserleri, ayrıca Edirne'den Hakkari'ye kadar yurdun her köşesinde 400'e yakın yurtiçi ve pilot bölge konserleri vermiştir.

Ankara Devlet Türk Halk Müziği Korosu

Kültür Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde, 1 Ekim 1986 tarihinde, şef Mehmet Özbek yönetiminde 40 koro, 27 orkestra sanatçısı ile çalışmalarına başlamıştır.

Sanat mesaisini hafta içerisinde günlük sürdüren koronun, mevcut orkestrasının kadrosunun teknik oluşumunda bulunan enstrümanlar:

Mızraplılar : Cura Bağlama, Bağlama, Divan Bağlama, Tar, Kânun, Ud, Bas
Nefesliler : Kaval, Mey, Zurna, Klarnet
Yaylılar : Kabak Kemâne, Karadeniz Kemençesi, Kâmança, Viyolonsel
Vurmalılar : Bendir, Tef, Asma Davul, Nağara, (Kaşık, Koz, vb. perküsyonlar)

Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu

10 Kasım 1986 tarihinde faaliyete başlamıştır. Kuruluşundan beri çok yoğun bir çalışma programı uygulayan koro; repertuar çalışmalarının yanı sıra Türk Mûsîkisi Nazariyatı, Usuller, Solfej, Türk Mûsîkisi Tarihi ve Türk Mûsîkisi'nin geliştirilip yaygınlaştırılması konusunda etüd ve araştırmalar yaparak bu çalışmalarını CD ve kaset halinde yayınlamıştır. Bu çalışmalar belli periyotlarda devam etmektedir.

Koro, programlarında geçmiş dönem eserlerinin yanı sıra, yakın tarihimiz ve günümüz bestekârlarının eserlerine de yer vermekte olup, kurulduğundan bugüne kadar yurtiçinde ve yurtdışında başarılı konserler vermiş ve TV çekimleri gerçekleştirmiştir.

Devlet Halk Dansları Topluluğu

Topluluk, 17 Mart 1975 tarihinde kurulmuştur. 19 Mart 1975 tarihinde yapılan bir sınavla stajyer dansçı elemanlar alınmış ve halk dansları çalışmalarına başlanılmıştır.

İlk temsillerini 7-13 Mayıs 1976 tarihleri arasında Ankara Büyük Tiyatro'da veren topluluk, yurt içindeki faaliyetlerinin yanı sıra 55 değişik ülkede 1500 civarında temsil vermiştir.

Topluluğun repertuvarından çeşitli yöre dansları yanında *Anadolu'dan Esintiler, Kına Gecesi, Aşık-Maşuk, Bağ Bozumu* adı altında ülkenin değişik yörelerinden derlenen Türk halk dansları adım ve müziklerinden hazırlanan folklorik eserler ve 20 değişik dünya ülkesinin halk dansları ve halk şarkıları bulunmaktadır.

Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu

Topluluk, Ali Özaydın'ın başlattığı çalışmalar neticesinde 17 Nisan 2000 tarihinde kurulmuş ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde bir devlet topluluğu olarak çalışmalarına başlamıştır.

Abdullah Kurbani'nin sanat yönetmeliğinde çalışmalarını yürüten topluluk, yeryüzünde Türkçe konuşulan tüm bölgelerin geleneksel müziklerinin yurt içi ve yurt dışında tanıtımını kendisine amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda kardeş ve akraba toplulukların (Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan Özbekistan, Türkmenistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Tataristan, Kırım, Başkurdistan, Çuvaşistan, Karaçay-Balkar, Hakasya, Tuva, Saha-Yakutistan, Gagauzya, Bosna, Balkanlar, Uygur) geleneksel müzik örneklerini tarih içindeki seyri ile inceleyen, alan araştırmaları ve derlemeler yapan, notaya alan ve bunları arşivleyen Devlet Türk Dünyası Müziği Topluluğu birikimlerini periyodik konserler, tv ve radyo programları, yurt içi ve yurt dışı konserler gibi etkinliklerle kamuoyuna sunmaktadır.

Topluluk sanatçıları, Anadolu klasik ve halk çalgılarının yanı sıra, dombıra, dutar, kılkopuz, rübab, tar, garmon, gıcek, morinhur, santur, bızançi, cetigen,sıbızgı, şankopuz, çeng gibi Orta Asya Türklerinin çalgılarını da icra etmektedir. Bu çalgıların birçoğu topluluğun bünyesinde yer alan çalgı yapım atölyesinde imal edilmektedir.

Ankara Devlet Çok Sesli Müzik Korosu

Devlet Çok Sesli Korosu Prof. Dr. Hikmet Şimşek'in girişimleriyle T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olarak 1988 yılında kurulmuş ve Türkiye'nin seçkin yapılanmalarından biri olmuştur. İlk konserini 1989'da Ahmet Adnan Saygun yönetiminde veren koro daha sonra uzun yıllar Türk müzik hayatına büyük emeği geçen ve Türkiye'ye koro müziğini sevdiren ünlü alman şef Walter Strauss'la çalışmıştır.

Devlet Çok Sesli Korosu, repertuvarında bulunan 1000'ü aşkın eserle, bugüne kadar yurtiçinde 30 il ve ilçede, yurtdışında ise Almanya, Vatikan, İsrail, İtalya, Rusya Federasyonu ve Güney Kore'de katılmış olduğu 800'ü aşkın etkinlikte ulaştığı sayısız kişiye muhteşem bir müzik şöleni yaşatmıştır. Koronun uluslararası basında "Dünyanın en iyi korolarından biri" unvanına ve 2010 Andante Müzik ödüllerinde yılın en iyi koro vokal topluluğu ödülüne layık görülmesi de koronun başarısının göstergelerindendir.

Koro, Acapella konserler dışında Türkiye'nin tüm senfoni orkestralarıyla birlikte çeşitli eserler, seslendirmekte ve eserlerin Türkiye ve dünya prömiyerlerini müzik tutkunu izleyicilerle buluşturmaktadır. Ayrıca Almanya ve İtalya gibi ülkelerin müzik otoritelerince büyük övgüye mazhar olan Devlet Çok Sesli Korosu, konserlerinde dil, din, ırk ayrımı gözetmeksizin çok farklı kökenleri olan insanları biraraya getirmektedir.

Kurtuluş filmi müzikleri, F. Say-Nazım Oratoryosu, C. Orff-Carmina Burana, W.A. Mozart-Requiem, A. A. Saygun ve Muammer Sun'un çok sesli halk türkülerinden oluşan albümleri kaydederken koronun tek amacı daha fazla müziksevere ulaşmak ve daha fazla sanat aşığı yaratmak olmuştur.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü

Ankara Devlet Opera ve Balesi

Tiyatro, opera ve bale sanat dallarını bünyesinde bulunduran Devlet Tiyatroları 1949 yılında kurulmuş, 1970 yılında Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adını almıştır.

Devlet Opera ve Balesi, 1309 sayılı kanun ile kurulmuş, ulusal opera ve bale topluluklarını bünyesinde barındıran bir genel müdürlüktür. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlıdır.

Asıl amacı, opera, bale ve müzik sanatlarını halka tanıtmak ve yaymak gayesiyle opera, operet, bale temsilleri ile konserler vermek, yurt içi ve yurt dışı turneler ile ve milli ve milletler arası festivaller düzenlemektir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT)

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı

- **Türk Sanat Müziği Müdürlüğü**
  TRT Ankara Radyosu Türk Sanat Müziği Topluluğu, Çocuk Koroları, Gençlik Koroları
- **Türk Halk Müziği Müdürlüğü**
  TRT Ankara Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu, Çocuk Koroları, Gençlik Koroları
- **Çoksesli Müzikler Müdürlüğü**
  TRT Ankara Radyosu Çoksesli Korosu, Çocuk Koroları, Gençlik Koroları

TRT Ankara Radyosu

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun kuruluşundan daha önce, ilk kez Türk Telsiz Telefon A.Ş.'ye bağlı olarak gerçekleştirilen radyo yayınları 1964'de TRT çatısı altında toplanmıştır. 1928 yılında Ankara Radyosu ilk yayınlarını yaptı. Ankara ve İstanbul Radyoları 08 Eylül 1936 tarihinde PTT'ye devredilmiş, Ankara Radyosu 28 Ekim 1938'de resmen işletmeye açılmıştır. II Dünya Savaşı ile birlikte radyolar yeni kurulan Matbuat Umum Müdürlüğü'ne (Basın Yayın ve Turizm/Enformasyon Genel Müdürlüğü) bağlanmıştır.

1960'dan sonra sekiz ilde İl Radyoları kurulmuş, radyo yayınlarının yönetiminin özerk ve tarafsız bir kamu iktisadi kuruluşu olarak düzenlenmesini öngören 1961 Anayasası uyarınca, 1964 yılında 359 sayılı yasayla TRT bünyesinde devam eden radyo yayınları, vericilerinin güçlendirilmesi ile daha geniş kitlelere ve alana ulaşmış, 1974 yılında TRT'nin merkez ve bölge radyolarının birleştirilmesiyle TRT-1, TRT-2 ve TRT-3 radyo yayınları oluşturulmuştur.

2003 yılında TRT ülkemiz adına katıldığı 48 Eurosion Şarkı Yarışmasını, Sertap Erener'in yorumladığı "Every Way That I Can" şarkısıyla kazanmıştır.

16 Kasım 2009'da yayına başlayan TRT Müzik, Türk Müziği ağırlıklı olmakla birlikte geçmişten günümüze yerli ve yabancı müzik yayınlarıyla, Türkiye'nin ve dünyanın müziğini ekrana taşımıştır.

Üniversiteler

Ankara Üniversitesi

Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı

- **Sahne Sanatları Bölümü**
  Opera Anasanat Dalı, Modern Dans Anasanat Dalı
- **Müzik Bölümü**
  Çalgı Anasanat Dalı, Bestecilik Anasanat Dalı

Başkent Üniversitesi

Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuarı

- **Müzik Bölümü**
  Kompozisyon ve Müzik Teorisi Anasanat Dalı, Piyano-Arp-Gitar Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı
- **Orkestra Akademik Başkent**

29 Ekim 2003 tarihinde kurulmuştur. Bugüne kadar Gürer Aykal, Rengim Gökmen, Robert A. Hamwee, Erik Lundberg, Gülsin Onay, Tunç Ünver, Ahmet Kanneci, Cihat Aşkın, Hande Dalkılıç, David Cohen, Serguei Markarov, Çağatay Akyol, Aykut Durşen, Emre Elivar, Graham Nicholson, Rex Richardson, Gerassimos Ioannidis, Matthias Kamps, Martin Berkofsky, Anelen Lenaerts gibi birçok solist ve şef ile konserler gerçekleştirmiştir. Orkestranın repertuvarında Barok dönemden çağdaş müziğe kadar geniş yelpazedeki eserler yer almaktadır.

Bilkent Üniversitesi

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

1986 yılından Prof. Dr. İhsan Doğramacı tarafından kurulmuştur.

- **Teori-Kompozisyon Öğretim Programı**
  Teori-Kompozisyon Sanat Dalı
- **Enstrüman Öğretim Programı**
  Piyano Anasanat Dalı, Yaylı Sazlar Anasanat Dalları, Klasik Gitar Anasanat Dalı, Nefesli Sazlar Anasanat Dalları, Vurma Sazlar Anasanat Dalı

Bilkent Senfoni Orkestrası (BSO)

1993'te Bilkent Üniversitesi'nin özgün bir sanat projesi olarak kurulmuştur.

Orkestra, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nin öğretim kadrosunda yer alan, Türkiye ve 12 ülkeden seçkin sanatçıdan oluşmaktadır. Bilkent Senfoni Orkestrası, bu özellikleriyle, Türkiye'nin ilk "özel, akademik, uluslararası sanat topluluğu"dur.

Bilkent Üniversitesi Müzik Hazırlık İlk ve Ortaokulu

Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik Hazırlık İlk ve Ortaokulu, türünün ülkemizdeki öncüsü ve tek örneğidir.

İlkokul 1. sınıfa özel yetenek (duyuş ve müzikal algı) sınavıyla öğrenci alınmaktadır. Adaylara yetenek ve fiziki özelliklerine göre seçebilecekleri sanat dalları (enstrümanlar) için rehberlik sunulmaktadır. 2. sınıftan 8. sınıfa kadar ise, başvurulan enstrüman dalına göre yetenek veya seviye (enstrüman seviyesi ve duyuş) sınavıyla öğrenci kabul edilmektedir.

Kabul sınavlarında üstün başarı sergileyen öğrenciler, Bilkent Üniversitesi yetenek bursu için başvurabilmektedir. Öğrenci başarısı esas alınarak belirlenen bu burslar, bir yıllık eğitim ücretini belli oranlarda karşılar ve karşılıksız olarak tahsis edilir. Burslar, yıllık değerlendirmeye tabi olmakla birlikte, süreklilik arz etmektedir.

Programda birlikte müzik yapmanın hedeflendiği koro dersi de yer almaktadır. Piyano dışındaki sanat dallarında okuyan öğrencilere temel piyano eğitimi verilir, öğrenciler eğitimleri boyunca konser, ustalık dersleri ve seminer gibi etkinliklerden de yararlanır.

Gazi Üniversitesi

Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Fakültesi

Türkiye Cumhuriyeti'nde müzik öğretmeni yetiştiren ilk kurum, Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra 1924 yılında orta dereceli okullara müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan Musiki Muallim Mektebi'dir. Musiki Muallim Mektebi'nin 1924-25 dönemindeki ilk öğretim kadrosu Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası üyelerinden meydana geliyordu. 1927-28 yılından itibaren Musiki Muallim Mektebi'ne yatılı öğrenci de kabul edilmeye başlandı. Böylece bu öğretim yılında okuldaki öğrenci sayısı 24'ü kız olmak üzere 71'i bulmuştu. Sonraki yıllarda bu sayı daima artmış ve 1935-36 yıllarında 67'si kız olmak üzere 149'u bulmuştur.

Musiki Muallim Mektebi'nin 1931 yılında yeni bir talimatnamesi yayınlanmış ve okulun süresi genel ortaöğretim ve mesleki öğretim adıyla iki bölüm halinde 6 yıla çıkartılmıştır.

1934'te Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nin kurulmasıyla Musiki Muallim Mektebi, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ve Temsil Şubesi Yüksek Tedrisat'a devredilen bu kurumun bünyesinde yer almıştır.

1938-39 öğretim yılından itibaren Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü'ne aktarılmış ve Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır.

G.E.E Müzik Şubesi 1968-69 öğretim yılında hizmete giren dönemin çağdaş bir müzik okulunda bulunması gereken özellikleri taşıyan binasına kavuşmuştur.

Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Günümüzde de kuruluşundaki heyecanla, lisans ve lisansüstü programları ile hizmet vermeye devam etmekte, ulusal ve uluslararası organizasyonlarda merkezi bir kurum olarak görev üstlenmenin kıvancını taşımaktadır.

Gazi Üniversitesi Türk Müziği Konservatuarı

2010 yılında kurulan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı:

- **Çalgı Eğitimi**
- **Ses Eğitimi**
- **Müzikoloji**

olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır.

2011-2012 Eğitim-Öğretim yılında yapılan sınavlar sonucu Çalgı Eğitimi Bölümü'ne 15, Ses Eğitimi Bölümü'ne 12, Müzikoloji Bölümü'ne 5 öğrenci alınarak lisans eğitimi başlatılmıştır.

Aynı dönemde, yüksek lisans ve doktora programları açılmış; yüksek lisansa 15, doktoraya 7 öğrenci alınarak lisansüstü öğretime de başlatılmıştır.

Hacettepe Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Konservatuvar'da yürütülen yükseköğretimin yanı sıra, Müzik ve Bale İlköğretim Okulu ile ilköğretim; Müzik ve Sahne Sanatları Lisesi ile de ortaöğretim düzeyinde eğitim verilmektedir.

Konservatuvarda yürütülen yüksek lisans programı Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesindedir.

- **Müzik Bölümü**
  Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı, Piyano Anasanat Dalı, Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı, Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, Caz Anasanat Dalı,
- **Sahne Sanatları Bölümü**
  Tiyatro Anasanat Dalı, Opera Anasanat Dalı, Bale Anasanat Dalı
- **Müzikoloji Bölümü**
  Müzikoloji Anabilim Dalı

Ortadoğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ)

ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü

ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümü 1989 yılında, seçmeli müzik ve sanat dersleri vermek üzere kurulmuştur. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası üyesi Viyolonsel grup şefi Prof. Engin Sansa tarafından eğitim ve kadro altyapısı oluşturulan bölümün ilk ders programı 1989-1990 eğitim yılında Üniversiteye açılmıştır. Klasik Türk Müziği Korosu, Üniversite Korosu, Şan, Tiyatro, Resim, Sinema ve TV, Heykel, Seramik, Piyano, Flüt, Keman, Viyola, Viyolonsel, Klasik Gitar gibi kredisiz derslerin yanısıra Müzik Tarihi, Tiyatro Tarihi, Sinema ve TV Tarihi gibi kredili derslerden oluşan ilk program, ilerleyen yıllarda Prof. Engin Sansa başkanlığında geliştirilmiştir.

Yıldırım Beyazıd Üniversitesi

Yıldırım Beyazıd Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

2011 yılında kurulmuştur. Bünyesinde:

- **Türk Müziği**
  Türk Din Musikisi Anasanat Dalı
- **Müzikoloji**
- **Türk Halk Oyunları**

olmak üzere üç bölüm bulunmaktadır.

Konservatuvar, lisans düzeyindeki ilk öğrencilerini 2013-2014 Eğitim-Öğretim yılı içinde Türk Din Musikisi Lisans Programı'na kabul etmiş, aynı eğitim-öğretim yılı içinde Türk Din Musikisi Tarihi Yüksek Lisans Programı'nı da açmış ve doktora eğitiminin temellerini de atmaya başlamıştır.

Milli Eğitim Bakanlığı

Ankara Güzel Sanatlar Lisesi

15 Eylül 1990 tarihinde Keçiören ilçesi Fethiye Kemal Mumcu Anadolu Lisesi bünyesinde yetenek sınavıyla alınan 24 öğrenci ile eğitim-öğretim başlamıştır. Okulda 54 bireysel çalgı odası, bir orkestra, bir koro, bir müziksel işitme dersliği ile müzik zümre başkanı odası vardır.

Ankara Mamak Mimar Sinan Güzel Sanatlar Lisesi

2016 yılında kurulmuştur. Özel yetenek sınavıyla öğrenci almaktadır.

Türk Silahlı Kuvvetleri

KKK Armoni Mızıkası Komutanlığı

Tarihi geçmişi ile Türkiye'nin müzik kurumları içinde geleneğini aralıksız sürdüren en eski kuruluşlardan biridir. Sultan II. Mahmud tarafından 1826 yılında Musika-i Hümayun-u Cenabı-ı Mülûkane adı ile kurulmuştur. 23 yıl bandoyu yöneten Donizetti ile önemli bir kurum haline gelmiştir. 1860'lı yıllarda aynı göreve atanan Guatelli (Paşa) hizmetlerini 1897 yılına kadar sürdürmüş, bu dönemde Şark Uvertürü, Osmaniye Marşı, Şefkat Marşı gibi besteleri ile müziğimizin gelişmesine de katkılar sağlamış; bu arada Mehmet Ali Bey, Faik Bey, Zati Arca Bey, Zeki Üngör Bey gibi müzisyenlerin yetişmesinde de önemli rol oynamıştır. Guatelli'den sonra bu değerli topluluğun başına getirilen D'Arenda (1899- 1909), Saffet Atabinen (1909-1916) ve Zati Arca (1916-1924) gibi yöneticiler bu bandonun repertuvarını daha da zenginleştirmişlerdir. 1924 yılında "Musika-i Hümayun" Ankara'ya getirilerek Milli Savunma Bakanlığı'na bağlanmış ve Riyaseti Cumhur Musiki Heyeti adını alarak İstiklal Marşımızın bestecisi Zeki Üngör yönetiminde verimli çalışmalarını sürdürmüş; bu faaliyetin gördüğü takdir ve teşvikler üzerine aynı yıl Ankara'da Musiki Muallim Mektebi açılmış, böylelikle daha sonraki yıllarda kurulacak olan Devlet Konservatuarı, Devlet Opera ve bunları izleyecek diğer müzik kurumlarının ilk önemli adımı atılmıştır.1933 yılında bandonun orkestra bölümü Milli Savunma Bakanlığından ayrılıp Milli Eğitim Bakanlığına bağlanarak "Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası" adını almış; bando bölümü ise "Riyaset i Cumhur Armoni Muzikası" olarak hizmetlerine devam etmiş; özellikle 1933-1943 yılları arasında Yarbay Veli Kanık, 1943-1960 döneminde ise Albay İhsan Künçer yönetiminde daha da gelişerek dünyanın en iyi bandolarından biri haline gelmiş, verdiği konserler ve sunduğu radyo programları ile ülkemizde çoksesli müziğin yayılmasına ve gelişmesine büyük ölçüde katkılar sağlamıştır. 1963 yılında bandonun yapısında ve görevlerinde bazı yeni düzenlemeler yapılarak ismi "Kara Kuvvetleri Bando ve Armoni Mızıkası" olarak değiştirilmiş, 1987 yılında ise diğer kuvvet komutanlıklarına mensup müzisyenlerin de katılmaları ile kadrosu genişletilerek "Türk Silahlı Kuvvetleri Armoni Mızıkası" adını almıştır.

Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı

23 Kasım 1831 tarihinde İstanbul'da "Müsika-i Hümayün" adı altında kurulmuştur. 1922 yılında "Makam-ı Hilafet Müzikası" adını almıştır. 2007 yılında K.K.EDOK Okullar Komutanlığına bağlanmıştır. Hazırlama Okulunda 4 yıllık, Meslek Yüksek Okulunda 2 yıllık eğitim-öğretim ile faaliyetlerine devam etmektedir.

Belediyeler ve Sivil Toplum Kuruluşları

Ankara Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası

ABB Kent Orkestrası, evrensel değerlerdeki çok sesli müzik eserlerinin seslendirilmesi, Türk bestecilerin çok sesli yapıtlarının yurt içinde ve dışında tanıtılmasına katkıda bulunmak, konserler vererek, turneler düzenleyerek geniş kitlelere ulaşmak amacıyla kurulmuştur. Orkestra, Ankara içi ve dışında, yılda ortalama 70 konser vermektedir.

Türk Halk Müziği ve Sanat Müziği Koroları

Başta Ankara Büyükşehir Belediyesi ve içe belediyeleri olmak üzere bir çok kurum ve kuruluş bünyesinde Amatör Türk Halk Müziği ve Sanat Müziği Koroları faaliyet göstermektedir.

Ankara'da Düzenlenen Müzik Etkinlikleri

Uluslararası Ankara Müzik Festivali

Sevda-Cenap And Müzik Vakfı tarafından düzenlenmektedir.

1940 yılında kurulan Ses ve Tel Birliği'nin dağılmasının ardından, 1965 yılında kurulan Sevda-Cenap And Müzik Tesisi, 1973 yılında Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'na dönüşmüştür. Vakfın temel amacı, ülkemizde evrensel çok sesli müziğin tanıtılmasına, benimsenmesine ve geliştirilmesine hizmet etmektir.

Şefika Kutluer Festivali

Anadolu Kültürlerini Araştırma Geliştirme Doğa Sporları ve Çevre Dostları Derneği tarafından düzenlenmektedir.

Uluslararası Ankara Caz Festivali

Caz Derneği tarafından düzenlenmektedir.

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-12. Bölüm-

İstiklal Marşı ve Ankara

İstiklâl Marşı

-Kahraman Ordumuza-

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır parlayacak!
O benimdir, o benim milletimindir ancak!

Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilal!
Kahraman ırkıma bir gül... ne bu şiddet, bu celâl?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helal.
Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklal.

Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım;
Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım!
Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım.
Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım.

Garbın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar.
Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imânı boğar,
'Medeniyet!' dediğin tek dişi kalmış canavar?

Arkadaş, yurduma alçakları uğratma sakın;
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana va'dettiği günler Hakk'ın,
Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın.

Bastığın yerleri 'toprak' diyerek geçme, tanı!
Düşün altındaki binlerce kefensiz yatanı.
Sen şehid oğlusun, incitme, yazıktır, atanı.
Verme, dünyâları alsan da bu cennet vatanı.

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda?
Şühedâ fışkıracak toprağı sıksan, şühedâ!
Cânı, cânânı, bütün varımı alsın da Hudâ,
Etmesin tek vatanımdan beni dünyâda cüdâ.

Rûhumun senden İlahî, şudur ancak emeli:
Değmesin ma' bedimin göğsüne nâ-mahrem eli!
Bu ezanlar-ki şehâdetleri dinin temeli-
Ebedî yurdumun üstünde benim inlemeli.

O zaman vecd ile bin secde eder -varsa- taşım.
Her cerîhamdan, İlâhî, boşanıp kanlı yaşım;
Fışkırır rûh-ı mücerred gibi yerden na'şım;
O zaman yükselerek arşa değer belki başım!

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl!
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl.
Ebediyyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl;
Hakkıdır, hür yaşamış, bayrağımın hürriyet,
Hakkıdır, Hakk'a tapan milletimin istiklâl!

MEHMET ÂKİF ERSOY

İSTİKLAL MARŞI VE ANKARA

Prof. Dr. Ali UÇAN

1- Giriş

Ankara ulusal egemenliği (Hâkimiyet-i Milliye'yi) temel alan, ulusal güce (Kuvay-ı Milliye'ye) dayanan, ulusal istenci (İrade-i Milliye'yi) etkin ve egemen kılan Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin (TBMM'nin) toplanıp açıldığı yerdir. TBMM'nin ilk kez 23 Nisan 1920'de burada toplanıp ulusun-ülkenin yazgısına el koyması, başkanını seçip hükümetini oluşturması, ona bağlı ulusal devlet aygıtını örgütlemesi ve böylece *yeni Türkiye Devleti*'ni kurmaya başlamasıyla birlikte *ulusal marş*a gereksinim duyulur. Hızla belirip ortaya çıkan bu çok önemli ve ivedili gereksinim yürütülmekte olan *Ulusal Kurtuluş Savaşı* nedeniyle çok daha büyük önem, öncelik-öndelik ve ivedilik kazanır. Bu gereksinimin hızla giderilmesi *gerekli*, *zorunlu* ve *kaçınılmaz*dır. Çünkü bu marşın her şeyden önce ulusal uyanışı, dirilişi-direnişi, ayaklanışı-başkaldırışı, savaşı ve kurtuluşu daha da tetiklemesi, güçlendirmesi ve hızlandırması beklenmektedir.

Ulusal marşın *askerî* ve *sivil*, *toplumsal* ve *kültürel* boyut ve işlevlerinin yanı sıra en az onlar kadar önemli olan bir *siyasal* boyutu ve işlevi de vardır. TBMM'nin toplanıp açılması ile birlikte Ankara'dan yönetilip yürütülen ulusal kurtuluş savaşıyla iç içe yeni bir siyasal süreç yaşanmaktadır. Bu süreçte hızla *yeni* bir *ulusal Türk Devleti* oluşmaktadır. Bu yeni devlet *ulusal bayrağı*nın yanında öncelik ve ivedilikle *ulusal marşı*nı da gereksinmektedir. Başlamış olan *Ulusal Kurtuluş Savaşı* ve *Yeni Türkiye Devleti*'nin kuruluşu, birlikte *ulusal marş* gereksinimini iyice tetiklemektedir. Bu nedenlerle bu gereksinim en kısa sürede hızla giderilmeyi gerektirmektedir.

Ulusal marş, bir ulusun, ülkenin ve devletin özgürlük, bağımsızlık ve egemenlik göstergelerinden biridir. Bir ulusun, ülkenin ve devletin toplumsal, kültürel, siyasal varlığını ve birliğini/bütünlüğünü simgeleyen *en birincil yurt ve ulus şarkısı*dır. Ulusu oluşturan bireylerin ve toplumsal/kültürel katmanların ortak duygu, düşünce ve beklentilerini yansıtır. Kısacası *ulus-ülke-devlet varlığı-birliği-bütünlüğü içinde olma*nın baş ögelerinden biridir.

Genel olarak *uluslaşma*, *ulus devletleşme* ve *ulus ülkeleşme* olguları ile *ulusal marş* olgusu arasında çok sıkı bir ilişki vardır. Ulusal marşlar kimi istisnalar dışında genel olarak toplumların ülkelerinde toplum bilincini aşıp *millet bilinci*ne-*ulus bilinci*ne erişmeleri, toplum yaşamından *millet yaşamı*na-*ulus yaşamı*na evrilmeleri ve *ulus devlet-ulus ülke* düzenine geçmeleri ile birlikte belirmeye başlamıştır. Dünya'da ve Avrupa'da uluslaşma sürecinin başlaması, gelişmesi ve toplumsal yaşamla birlikte iç içe işleyen ulus yaşamının belirginleşmesiyle gereksinilen *ulusal marşlar* ilk kez 18. yüzyılın ortalarına doğru ortaya çıkmaya, sonlarına doğru artmaya ve 19. yüzyılın ilk yarısında yaygınlaşmaya başlamış, 20. yüzyılda hızla katlanarak artmıştır.

2- Türkiye'de Ulusal Kurtuluş/Ön Cumhuriyet Öncesi Osmanlı Dönemi'ndeki Durum

Tarih çağlarının ilk büyük Türk devletini kuran Hunlardan bu yana *Türklerde köklü bir Devlet Müziği geleneği vardır*. Hun Devleti ve İmparatorluğuyla başlayan bu gelenek sonraki tüm Türk devletlerinde varlığını korur ve geliştirir. Ne ki ülkemizde 20. yüzyıla kadar bugünkü anlamda bir *ulusal marş* düşüncesi, uygulaması ve geleneği yoktu. Böyle bir düşünce ancak *Yenileşme* ve *Batılılaşma hareketleri* ile birlikte adım adım oluşmaya, belirmeye ve görülmeye başladı. Avrupa 18. yüzyılın ikinci yarısındaki ilk oluşumlardan sonra Amerika ile birlikte 19. yüzyılda *Ulusal Marşlar evresi*ni yaşıyordu. Osmanlı Türkiye'sinde ise aynı yüzyılın ikinci çeyreğinden itibaren *Marş-ı Sultaniler evresi* veya *Sultan Marşları evresi* diyebileceğimiz bir evreye girildi.

2.1- Marş-ı Sultanîler/Sultan Marşları/Padişah Marşları

Osmanlı'nın *yenileşme/batılılaşma* sürecinde Sultan II. Mahmud döneminden itibaren sarayda belli törenlerde *marş-ı sultanîler, sultaniye marşları* veya *sultan marşları* denilen (Uçan 2009: 1249), dönemin padişahının adına bestelenmiş çok sesli marşlar çalınmaya ve dinlenmeye başladı. Bu marşların ilki devletin resmî çağrısıyla 1828'de İstanbul'a gelerek *Osmanlı Saltanat Musikaları Baş Ustakârlığı*'na atanan ve ardından *Musika-i Hümayun*'un başına getirilen Giuseppe Donizetti (1788-1856) tarafından 1829 yılında Sultan II. Mahmud için bestelediği *Mahmudiye Marşı*'dır (Gazimihal 1955: 43-44). Onu sonra yine aynı besteci tarafından Sultan Abdülmecit için bestelenmiş olan *Mecidiye Marşı* (1839) izledi. Onun ardından sarayda görev alan Callisto Guatelli'nin (1820-1899) Sultan Abdülaziz için bestelediği *Aziziye Marşı* (1861), Ahmet Necip Paşa'nın Sultan II. Abdülhamid için bestelediği *Hamidiye Marşı* (1876) geldi (Gazimihal 1955: 202-203). Bu son marş o sıralarda *Birinci Meşrutiyet*'in ilan edilmesi nedeniyle aynı zamanda *(İlk) Meşrutiyet Marşı* olarak da adlandırıldı. Ancak meşrutiyet anayasası rafa kaldırıldıktan sonra bu ad kullanılmaz oldu. *Hamidiye Marşı* sultan marşları içinde *ilk sözlü marş*tır. Çünkü önceki sultan marşlarının sözleri yoktu. İkinci Meşrutiyet döneminde tahta çıkan Sultan Reşat için İtalo Selvelli tarafından *Reşadiye Marşı* bestelendi. Onun yanı sıra M. Zati (Arca) Bey de bir *Reşadiye Marşı* (*Marş-ı Sultani*) bestelemiştir (Koçak 2008: 46). Son padişah Sultan Vahdettin için ise herhangi bir *marş* (*marş-ı sultani*) bestelenmedi. Son iki resmî marş olan *Hamidiye Marşı* ile *Reşadiye Marşı*'nın yarışma ile bestelenip ortaya çıktığını önemle belirtmek gerekir.

Marş-ı sultaniler ya da *Sultan marşları* önceleri çoğu kez padişahların tahta çıkış-oturuş (cülus) törenlerinde kullanılır ve saray çevresinde çalınıp söylenirdi. Sonraları saray içi ve saray dışı devlet törenlerinin yanı sıra başta padişah ve sadrazam olmak üzere devlet büyüklerinin katıldıkları tören ve

şölenlerde, yeni okullardaki törenlerde, resmî etkinliklerde ve ayrıca başka uygun kamusal alanlarda da çalınıp söylenmeye başladı. Böylece dönemin bir tür *devlet marşı* olarak *resmî marş* işlevi gördü, bestelendiği padişahın görev süresi boyunca bu niteliği taşıdı. Ancak bunlardan *Hamidiye Marşı* I. Meşrutiyet'in ilan edilmesi nedeniyle *[İlk] Meşrutiyet Marşı* olarak adlandırılınca *marş-ı sultanî* ya da *sultan marşı* olmaktan çıkıp *yeni yönetim biçimsel* bir niteliğe büründü. Fakat *meşrutiyet ve anayasası* rafa kaldırıldıktan sonra bu ad kullanılmayarak önceki ada dönüldü. Bu durum Türkiye'de devlet-toplum yaşamında *sultan marşı*ndan *devlet marşı*na ve daha sonra *ulusal marş*a geçiş yolunda anlamlı bir deneyim oldu.

İkinci Meşrutiyet Döneminde İlk "Ulusal Marş" Girişimi: Ülkemizde ulusal marş doğrultulu bir gereksinimin doğmaya başlaması ve kısmen ulusal marş oluşumunu andırır bir girişim 20. yüzyılın başlarında İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde olmuştur. 1909'da tahta geçen Sultan V. Mehmet Reşat kimi Avrupa ülkelerine ve onları yöneten konumdaşlarına da özenerek 1910'lu yıllarda bir "millî marş" yazdırıp besteletmek istemiştir. Bu konuda çeşitli çalışmalar yapılmış ve önerilerde bulunulmuştur. Fakat sistemin yapısı-işleyişi gereği ve başka nedenlerle bu girişimden olumlu bir sonuç alınmamıştır. Ne ki 1876'daki ilk adlandırımdan esinlenerek buna "İkinci Meşrutiyet Marşı" girişimi demek daha doğru olur. Görülüyor ki Türkiye'mizde *sultan-padişah marşları*ndan *meşrutiyet marşları*na gelinerek yavaş yavaş *ulusal marş düşüncesi* oluşmaya başlamıştır. Bu oluşum sürecinde Birinci Meşrutiyet Dönemi'ndeki söz konusu adlandırımı ve İkinci Meşrutiyet Dönemi'ndeki bu girişimi ulusal marş doğrultusunda anlamlı bir ön girişim saymak uygun olur.

3- Ön Cumhuriyet Dönemi'nde Ulusal Marşın Tam ve Gerçek Anlamda Gereksinilmesi

Ülkemizde *gerçek anlamda ulusal marş gereksinimi* 1919 yılında başlayan *Ulusal Kurtuluş Savaşı (UKS)* ile birlikte doğmuş ve belirmiştir. Bu gereksinim UKS'nin ikinci yılında Atatürk'ün önderliğinde toplanan TBMM'nin açılması, yeni Ulusal Kurtuluş Ordusu'nun kurulması ve Türkiye'nin yeniden yapılanmasıyla iyice belirginleşmiştir. TBMM Hükümeti'nin oluşması, yeni ordunun kurulması ve yeni Türkiye Devleti'nin kuruluş çalışmalarıyla birlikte hızla karşılanması kaçınılmaz bir durum almıştır. Gereksinimi karşılamak üzere ulusal TBMM'nin açılışından yaklaşık dört ay sonra *ciddi adım atılmış* ve hemen ardından *köklü girişim*de bulunulmuştur. Gerekli ön hazırlıklardan sonra 1920 yılının güzünde yeni Ulusal Ordu'nun kararlı girişimi, TBMM Başkanı Mustafa Kemal'in konuyu önemle ele aldırması ve TBMM Hükümeti'nin onaylamasıyla Maarif Vekâletince "İstiklal Marşı" adıyla ödüllü bir *ulusal yarışma* açılmıştır. Bu yarışmada öncelikle ulusun ve ülkenin İstiklal uğruna girişmiş olduğu Ulusal Kurtuluş Savaşımının özünü-ruhunu içerip anlatan ve terennüm eden bir İstiklal Marşı'nın yaratılması amaçlanmıştır. Bu amaçla birlikte ulusal ruhu, onu oluşturan ulusal bilinci, duyuncu, devinci ve bunlardan kaynaklanan ulusal umudu ve coşkuyu tüm yurtta tam etkin kılmak ereklenmiştir. Bunun için ulusu ve ulusal orduyu moral yönden tam güçlendirmek, ulusal direnci hızla arttırmak ve yaymak, ulusal birliği-bütünlüğü sarsılmaz biçimde pekiştirmek gerekli ve zorunlu olmuştur. Bunu yaparken ulusal savaşım ruhunu yurt, ulus ve bayrak sevgisi ve tutkusuyla besleyip destekleyen bir yaklaşım izlenmiştir. Ve sonunda bütün bunları işe koşarak Ulusal Savaşımı başarıyla yürütme ve utkuyla kazanma amacı güdülmüştür. Bu amaca ulaşmada Ulusal Marşın çok etkili olacağı öngörülmüştür.

Görülüyor ki ülkemizde *tam* ve *gerçek* anlamda *ulusal marş* düşüncesi ve gereksinimi çok ciddi, köklü, kapsamlı ve kararlı olarak *ilk kez* Atatürk döneminde Ulusal Kurtuluş Savaşımı'yla başlayan süreçte gündeme gelmiştir. Bu süreçte oluşan *Ulusal Hareket (Hareket-i Milliye), Ulusal Güç (Kuvay-ı Milliye), Ulusal Kurul* (*Heyet-i Milliye*), *Ulusal Örgüt* (*Teşkilat-ı Milliye*) kavram ve olgularıyla birlikte belirginleşmiştir. Kendi adlandırmamız ve nitelendirmemizle *Memalik-i Osmaniye*'den (Akşin 1989: 91) *Türkiye*'ye, *Millî Türkiye*'ye (ASD 2006: 231) ve *Türkiye Devleti*'ne (TEK m. 3)

geçişle birlikte tam belirginlik kazanmıştır. 23 Nisan 1920'de TBMM'nin açılıp yeni *Türkiye Devleti*'nin kurulmaya başlaması ve özellikle TBMM'ce kabul edilen 20 Ocak 1921 tarihli ve 85 sayılı *Teşkilat-ı Esasiye Kanunu* (TEK) ile tam gerçeklik kazanmasıyla birlikte ulusal marş gereksinimi doruğa ulaşmış ve gereksinimin hızla giderilmesi gerekli olmuştur. Bu gereklilikten kaynaklanan kesin, kaçınılmaz ve ertelenmez zorunlulukla gündeme gelen "ulusal marş konusunu TBMM Başkanı Mustafa Kemal ele aldırmıştır" (Goloğlu 1971'den ak. Sarıhan 2008: 11). Böylece ülkemizde ulusal marş konusunda *tam-gerçek gereksinim* ve bunu karşılayıcı *asıl girişim* Ön Cumhuriyet Dönemi'nde doğmuş ve olmuştur.

4- Ulusal Marş *(İstiklal Marşı)* İçin Ulusal Yarışma Açılması Açılıyor

Bütün bu oluşmalar, gelişmeler ve gündeme getirişmelerin bir sonucu olarak o sırada hem Genelkurmay Başkanı (Erkânıharbiye-i Umumiye Reisi) hem Batı Cephesi(nin) bir bölümünün komutanı (Atay 2004: 295) olan Albay İsmet (İnönü) Bey kesin girişimi başlatmıştır. Dönemin görev başındaki Eğitim Bakanı (Maarif Vekili) Dr. Rıza Nur Bey'i makamında ziyaret edip Fransızların ulusal marşı *Marseyyez*'e benzer bir ulusal marş gereksiniminden söz etmiştir. 1920 yılının yaz sonunda veya güz başında gerçekleşen bu görüşmede "ulusal orduyu coşturacak, ulusal coşkuyu koruyacak, ulusal bilinci ve inancı besleyecek, ulusal kararlılığı anlatacak ve canlı tutacak" bir ulusal marşın yazılması için ordu adına kesin istek ve öneride bulunmuştur. Böylece ülkemiz Türkiye'de ilk kez gerçek anlamda bir "ulusal marş" yazılması ve bestelenmesi için ilk somut girişim Türk ordusu tarafından yapılmıştır. Konu daha da geliştirilerek Genelkurmay Başkanı olarak İsmet Bey'in de yer aldığı Bakanlar Kurulu toplantısında ele alınmıştır. Yapılan görüşmeler sonucunda ulusal marşın yazılıp-bestelenip yaşama geçirilmesi konusunda tam görüş birliğine varılmış, işi yürütme görevi TBMM Maarif Vekâletine (MV'ye) verilmiştir. Marşın önce şiirinin ulusal yarışma yoluyla seçilmesi, sonra şiir için ulusal beste yarışması düzenlenmesi kararlaştırılmıştır. Seçilecek ulusal marşın adı yarışma açılırken daha baştan "İstiklal Marşı" olarak konmuştur.

4.1- İstiklal Marşı'nın Şiir Yarışmasının Duyurulması

Düzenlenen yarışma Maarif Vekâleti'nin (Eğitim Bakanlığı'nın) 18 Eylül 1920 tarihli genelgesiyle ilgililere ve okullara duyurulmuştur. Ayrıca yarışmaya katılması istenilen şairlere-ozanlara çağrı mektubu gönderilmiş, basın yoluyla da tüm kamuoyunun bilgisine ve ilgisine sunulmuştur. Ankara'da yayınlanan 25 Ekim 1920 günlü *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesindeki duyuru şöyledir (HM 1920; Sarıhan 2008: 13):

> *Şairlerimizin Dikkatine:*
>
> *Milletimizin dâhilî ve haricî İstiklâl uğruna girişmiş olduğu mücadeleyi ifade ve terennüm için bir İstiklâl Marşı, Umur-u Maarif Vekâleti Celilesi'nce [Büyük Millî Eğitim İşleri Bakanlığınca] yarışmaya konulmuştur [açılmıştır]. İşbu yarışma, 23 Aralık sene 36 [1920 yılı 23 Aralık] tarihine kadar olup, bir edebî kurul tarafından, gönderilen eserler arasından seçilecektir. Ve kabul edilen eserin güftesi [sözleri] için beş yüz lira ödül verilecektir. Ve yine yaklaşık beş yüz lira tahsis edilecek olan beste için bilahare [daha sonra] ayrıca bir yarışma açılacaktır. Bütün başvurular Ankara'da [Türkiye] Büyük Millet Meclisi Maarif Vekâleti'ne yapılacaktır.*

Bu duyuruya göre yarışma "*Ulusumuzun içsel ve dışsal bağımsızlığı uğruna girmiş olduğu [ulusal] savaşımı anlatım ve söyleyim* için bir İstiklal Marşı" denilerek açılmaktadır. Yarışmaya katılım süresi 97 gün olup 23 Aralık 1920'de sona ermektedir. Yarışmada güfte ve beste için öngörülen beşer yüz liralık parasal ödül o zaman için büyük paradır. Bu bakımdan katılımı özendirici, hızlandırıcı ve artırıcı bir maddî değer taşır. Yarışma kısa bir süre içinde tüm yurtta çok büyük ilgi görür. Öyle ki şairlerin-ozanların yanı sıra bu ulusal ilgi seline lise-ortaokul sıralarındaki kimi öğrenciler de kendilerini kaptırır ve yarışmaya katılır. Bunlardan biri o yıllarda Kastamonu Lisesi'nin orta kısmında öğrenci olan Rıfat Ilgaz'dır.

Bu arada Eğitim Bakanı Dr. Rıza Nur'un görevi sona erer ve yerine 14 Aralık 1920'de Hamdullah Suphi [Tanrıöver] Bey seçilir. Yeni bakanın göreve gelir gelmez konu üzerine eğilmesi, işe sımsıkı sarılması ve daha etkili girişimlerde bulunmasıyla yarışmaya katılım daha da hızlanır.

4.2- Mehmet Akif'in Parasal Ödül Almaksızın Yarışmaya Katılması Sağlanıyor

Belirlenen başvuru süresi içinde ve örtülü olarak verilen ek süre boyunca toplam 724 şiir yarışmaya katılır. Gelen şiirler Maarif Vekâleti'nde incelenip değerlendirilir. Ancak içlerinde gerçekten İstiklal Marşı olabilecek nitelik ve değerde, doyurucu bir eser bulunamaz. Ayrıca inceleme ve değerlendirme sırasında birçok ünlü şairin, o bağlamda ünlülerin en ünlüsü Mehmet Akif 'in yarışmaya katılmadığı ve şiir göndermediği anlaşılır. Üstelik kimi ünlüler kimi gerekçelerle bu yarışmaya karşıdır. Mehmet Akif 'in bu yarışmaya katılmama gerekçesi ise başkadır. O böyle bir marş yazmayı maddî-parasal bir karşılık olmaksızın yerine getirilmesi gereken ulusal bir görev saymaktadır, parasal ödüllü olmasından dolayı yarışmaya katılmak istememektedir. Akif 'in böyle bir görüş, düşünce ve karar içinde olduğunu yakın arkadaşlarından öğrenen yeni bakan Hamdullah Suphi Bey "Bu kolayca çözebileceğimiz bir sorundur." diyerek onun yarışmaya katılmasında ısrar eder. Çünkü ancak Akif 'in yarışmaya katılmasıyla istenen sonucun alınabileceği kanısındadır. Ve hemen bunu sağlamak için Akif 'e ulaştırılmak üzere özel bir mektup yazar. Bakanın mektubu şöyledir (Sarıhan 2008: 16):

Mehmet Âkif Ersoy

> *Pek aziz ve muhterem efendim*,
>
> *İstiklal Marşı için açılan müsabakaya iştirak buyurmamalarındaki sebebin halledilmesi için pek çok tedbirler vardır. Zat-ı üstadenelerinin telep edilen şiiri vücuda getirmeleri, maksadın gerçekleşebilmesi için son çare olarak kalmıştır. Asıl endişenizin icap ettirdiği ne varsa hepsini yaparız. Memleketi bu tesirli telkin ve heyecanlanma vasıtasından mahrum bırakmamanızı rica ve bu vesile ile en derin hürmet ve muhabbetimi arz ve tekrar eylerim efendim. 5 Şubat 1337 (1921)*
>
> Umur-u Maarif Vekili
> Hamdullah Suphi

Bakanın bu yazılı çağrısı, önerisi ve ısrarı üzerine, Mehmet Akif yakın çevresinin de olumlu etkisiyle, kazanması durumunda parasal ödülü almamak koşuluyla yarışmaya katılmayı kabul eder. Kendisinin *ulusal destan* yazmadaki büyük ustalığı ve erişilmez yetkinliği öteden beri bilinmektedir. Olağanüstü donanımı, birikimi ve deneyimiyle beyninde ve gönlünde zaten hazır olan şiirini kısa süre içinde yazar. *Kahraman Ordumuza* sungusuyla 7 Şubat 1921'de imzasız olarak bir arkadaşı yoluyla Maarif Vekâleti'ne sunar. Böylece yarışmaya Akif'inki ile birlikte toplam 725 şiir katılmış olur.

Bu ulusal yarışmaya katılmış olan 500 dolayında şair tarafından yazılıp gönderilen toplam 725 şiir Maarif Vekâleti'ndeki yetkili kurulca incelenip değerlendirilir. Yapılan çok yönlü inceleme ve sıkı değerlendirme sonunda istenen nitelikleri en çok taşıdığı görülen 7 şiir ön elemeyi geçer ve TBMM'ye sunulmak üzere seçilir. Bu şiirlerden Akif'inki de dâhil yarışmaya imzasız katılmış olanlardan üçü yetkili Kurul ve Maarif Vekilince seçilip komutanlara gönderilerek birliklerdeki askerlere okutulur, görüş ve değerlendirmeleri alınır. Gelen görüş ve değerlendirmelerden askerler ve komutanlarca en çok Akif'in şiirinin beğenilip övüldüğü anlaşılır.

5- Akif'in İstiklal Marşı'nın TBMM'ce Seçilip Ulusal Marş Olarak Kabul Edilmesi

Yarışmayla ilgili Maarif Vekâleti tezkeresi 21 Şubat 1921'de TBMM'ye gönderilmiş ve beş gün sonra 26 Şubat'ta Meclis gündemine alınarak görüşülmüştür. Bu görüşmede Maarif Vekâleti'nce yapılan elemeyi geçerek seçilmiş olan 7 marşın basılarak Meclis üyelerine dağıtılması ka rarlaştırılmıştır. Konu bu ilk görüşmeden üç gün sonra 1 Mart 1921'de TBMM'de bu kez Mustafa Kemal'in başkanlığında gerçekleşen toplantıda yeniden gündeme gelmiştir. Mustafa Kemal o gün bu konu gündeme gelmeden önce yaptığı TBMM Birinci Dönem İkinci Toplanma Yılı Açış Konuşmasını şu sözlerle bitirmiştir (ABE C. 11 2005: 73; ADS2006: 219-220):

> *Saygıdeğer arkadaşlarım, bütün bir ulus, ölümle göz göze geldiğimiz Ateşkes günlerinden başlayarak bugüne kadar aldığımız yolu, atlattığımız sayısız güçlükleri bir kez daha beraber hatırlayalım. Ne vakit başladığı bilinmeyen zamanlardan beri bağımsızlık onuru ile yaşayan ulusumuz en kötü bir yok oluş ile sonunda ölüme gidiyor gibi görünmüş iken, tutsaklığa karşı evladını ayaklanmaya çağıran atalarımızın sesi kalplerimiz içinde yükseldi ve bizi son kurtuluş savaşına çağırdı, yöneltti. Artık karamsarlık ve ümitsizlik günleri çok arkada kaldı. Ülkeye kurtuluş ve gerçek yolunu göstermiş ve bütün ulusu kendi bağımsızlık bayrağı altında toplamış olan Yüce Meclis'imiz ikinci çalışma yılına girerken, ben, ufkumuzda yükselmeye başlayan ışıkların bu kadar yıkım görmüş olan mutsuz yurdumuzda hayırlı bir sabah olmasına dua ediyorum.*

Mustafa Kemal'in bu sözlerinden sonra başkanlığı altında sürdürülen TBMM'nin 1. toplantı 2. oturumunda verilen bir önergeyle MV'ce seçilip meclise sunulmuş yedi İstiklal Marşı şiirinden birinin meclis kürsüsünden okunması istenmiştir. Bu isteğin oylanıp kabul edilmesinden sonra başkan tarafından kürsüye çağrılan MV Hamdullah Suphi şöyle demiştir (ABE C.11 2005: 75-76; Sarıhan 2008: 40-41):

> *Arkadaşlar, hatırlarsınız Maarif Vekâleti son mücadelemizin ruhunu terennüm edecek bir marş için şairlerimize müracaat etmiştir. Birçok şiirler geldi. Arada yedi tanesi en fazla vasıflara sahip olarak görülmüş ve ayrılmıştır. (…) Ayrıca arz edilecektir. Yalnız vekâlet, yapmış olduğu incelemelerde fevkalâde kuvvetli bir şiir aramak lüzumunu hissettiği için, ben şahsen Mehmet Akif Beyefendi'ye müracaat ettim ve kendilerinin de bir şiir yazmalarını rica ettim. Kendileri çok asil bir endişe ile tereddüt gösterdiler. Bilirsiniz ki, bu şiirler için bir ikramiye vaat edilmiştir, hâlbuki bunu kendi isimlerine yaklaştırmak arzusunda bulunmadıklarını ve bundan çekindiklerini belirttiler. Ben şahsen müracaat ettim. Lazım gelen tedbirleri alırız ve icap eden ilanı yaparız dedim. Bu şartla büyük dinî şairimiz bize fevkalâde nefis bir şiir gönderdiler. Diğer altı şiirle beraber incelemenize arz edeceğiz.*
>
> *Seçim size aittir. Arkadaşlar, oyumu hissettiriyorum. Beğenmek, takdir etmek hususunda hürriyet sahibiyim. Seçimimi yapmışım, fakat sizin seçiminiz benim seçimimi tutmayabilir. Arkadaşlar, bu size aittir efendim.*

MV Hamdullah Suphi'nin bu konuşması son derece anlamlı ve önemlidir. O bu sözlerinden sonra, olağanüstü güçlü ve olağanüstü çok güzel bulduğu şiiri gür sesiyle meclis kürsüsünden okumuş ve salon alkış sesleriyle dolmuştur.

Hamdullah Suphi Tanrıöver yıllar sonra kendisiyle yapılan bir görüşmede Akif 'in yazdığı İstiklal Marşı'nı TBMM kürsüsünden nasıl okuduğunu şöyle anlatır (Nalbandoğlu 1964: 117):

> *"Marşı, önce meclis riyaset [başkanlık] kürsüsünün altında, meclis sıralarının hemen bittiği yerden okumuştum. Rahmetli Fazıl Paşa, marşın yeniden okunmasını bağırarak teklif eden sözlerini: '-Kürsüden okuyunuz Hamdullah Bey, kürsüden!..' diye bitiriyordu. Bu istekler tevali ettikçe [ardı arası kesilmeksizin sürüp gittikçe], Meclis Reisi Mustafa Kemal Paşa tarafından mükerreren [yinelenerek] kürsüye davet edildim ki hayatımda bir mazhariyettir [ergidir, erişmedir]."*

Hamdullah Suphi Tanrıöver daha sonra hasta yatağında bu olayı anlatırken şöyle der (Nalbandoğlu1964: 117):

> *"- O gün pek heyecanlıydım. Akif'in o ölmez eserini Büyük Millet Meclisinde ben okudum. Meclis tarafından büyük tezahüratla [bağırıp çağırışlı-alkışlı toplu gösteriyle] karşılandı. Alkışlandı; defalarca alkışlandı. Meclis manzumeyi [şiiri] ayakta dinlediği gibi, Atatürk de [başkanlık kürsüsünde] ayağa kalkmış alkışlıyordu; herkes heyecan içindeydi."*

Bu görüşmelerden sonraki günlerde Akif'inkiyle birlikte 7 şiir basılıp çoğaltılarak incelenmek üzere TBMM üyelerine dağıtılmıştır. Öngörülen süre içinde üyelerce incelenen bu şiirler üzerinde 12 Mart 1921 günü TBMM'de yoğun konuşmalar, görüşmeler ve tartışmalar yapılmıştır. Bunların sonunda yapılan oylamada Mehmet Akif 'in *Kahraman Ordumuza* sungulu şiiri alkışlar arasında oybirliğine yakın bir büyük çoğunlukla İstiklal Marşı adıyla *Ulusal Marş* olarak kabul edilmiştir. Marş böylece *resmî* bir nitelik kazanmıştır. Marşın kürsüden MV Hamdullah Suphi Bey tarafından bir kez daha ayakta okunmasının önerilmesi üzerine Başkan şu sözlerle genel kurulu marşı ayakta dinlemeye çağırmıştır (TBMM *Zabıt Ceridesi,12 Mart 1337/1921* C. 9, s. 90; Sarıhan 2008: 57):

> *Sayın kurul bu marşı kabul ettiğinden tabii resmî bir İstiklal Marşı olarak tanınmıştır. Binaenaleyh [Bundan dolayı] ayakta dinlememiz icabeder [gerekir]. Buyurunuz efendiler:*

Bu yöneri ve çağrı üzerine *İstiklal Marşı* Maarif Vekili Hamdullah Suphi [Tanrıöver] Bey tarafından kürsüde ayakta okunmuş ve başkanla birlikte tüm üyeler tarafından ayakta coşkulu, sürekli alkışlar arasında dinlenmiştir. Marşı en ön sırada, ayakta, coşkulu alkışlar arasında dinleyenlerden biri de Gazi Mustafa Kemal'dir.

Böylece *yasalaşmış* olan İstiklal Marşı şiir olarak 21 Mart 1921 tarihli *Ceride-i Resmîye*'de *(Resmî Gazete*'de*)* yayımlanmış ve tam resmîleşmiş biçimde şiir olarak yürürlüğe girmiştir. İstiklal Marşı'nın *ulusal marş* olarak kabulü ve yürürlüğe girmesiyle birlikte Mehmet Akif *ulusal şair* niteliğini tam kazanmıştır. Yine böylece ülkemizde Osmanlı'nın *Marş-ı Sultani*sinden Ön Cumhuriyet'in *Ulusal Marşı*na hızlı ve köklü bir değişim-dönüşüm gerçekleşmiştir**.**

Mehmet Akif yarışmanın bitiminde birincisine verilmesi kararlaştırılan beş yüz lirayı alıp yoksul Müslüman kadınlara ve çocuklara yapabilecekleri işleri öğreterek yoksulluklarına son vermeyi amaçlayan *Darülmesai* derneğine bağışlamıştır. *İstiklal Marşı*'nı da "*Onu ulusuma ve kahraman ordumuza armağan ettim. Zaten [Artık] o ulusun eseridir, ulusun malıdır.*" diyerek ünlü eseri *Safahat*'a ve daha sonraki eserlerine almamıştır. Böylece hem yazdığı İstiklal Marşı'nı hem de parasal ödülünü Türk ulusuna armağan etmiştir.

6- Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün İstiklal Marşı'na İlişkin Değerlendirmeleri

Gazi Mustafa Kemal Atatürk bir konuşmasında "*Bu eser Türk ulusunun özgürlük ve bağımsızlık düşüncesinin ölümsüz anıtıdır.*" *("Bu eser Türk milletinin hürriyet ve istiklal fikrinin layemut abidesidir.")* (TDK 2005: 990) diyerek İstiklal Marşı'na en yüksek değeri vermiştir. Daha sonraki bir konuşmasında İstiklal Marşı için şöyle demiştir: "*Bu marş bizim devrimimizi anlatır. Devrimimizin ruhunu anlatır. Bunu ne unutmak, ne de unutturmak gerekir.*" Bir kaynakta 1924 yılında İstiklal Marşı bestesi için yapılan bir toplantıda Gazi Mustafa Kemal'in marşa ilişkin şöyle dediği yazılmaktadır (Nalbandoğlu 1964: V, 149; Nalbandoğlu 1981: 11-12; 1984: VII; Sarıhan 2008: 95-96):

> *"Bu marşın, İstiklal davamızı anlatış yönünden büyük bir anlamı vardır. Benim için en beğendiğim parçası da budur:*
>
> *Hakkıdır hür yaşamış bayrağımın hürriyet*
> *Hakkıdır Hakk'a tapan milletimin İstiklal.*
>
> *Benim bu milletten daima hatırlanmasını istediğim özdeyişler işte bunlardır."*

Görülüyor ki İstiklal Marşı onu ulusal marş olarak kabul eden TBMM'nin Başkanı Gazi Mustafa Kemal için de çok yüce bir değer taşımaktadır. Bu değer onun yukarıdaki sözlerinde en açık, en özlü ve en derin biçimde dile getirilmiş olmaktadır.

7- Mehmet Akif Ersoy'un Kaleminden İstiklal Marşı: "İstiklal Marşı'nı Nasıl Yazdım?"

Mehmet Akif İstiklal Marşı'nı yazarken Burdur milletvekiliydi. Ankara'da basit döşeli küçük bir odada kalıyor ve yer yatağında yatıyordu. Şiiri burada, bir gaz lambasının ışığında, sabahlara kadar uyumayarak ya da yarı uyuyarak yazmıştır. Geceleyin kâğıt bulamadığında, bazı dizeleri odanın duvarlarına yazmış, sonra oradan kâğıda geçirmiştir. Daha sonraları bu şiiri nasıl yazdığını soranlara "İçimde ne varsa bütün duygularım yazılarımdadır." diyecektir. Şimdi bunun öyküsünü kısaca özetleyerek anlatmaya çalışalım.

Akif seçkin bir İslam ozanı ve vatan savunmanı olarak Ankara'ya geldikten sonra Hacettepe'nin arkasındaki Tacettin Dergâhı'nda kalmış ve İstiklal Marşı'nı buradaki odasında yazmıştır. Günümüzde bir Müze olan burada o zaman İstiklal Marşı'nı yazarken âdeta dünya ile ilişkilerini keser, saatlerce düşünür, derin düşüncelere dalar. Onun bu düşüngünlüğü ve dalgınlığı gerek Meclis çalışmaları-görüşmeleri sırasında, gerekse yakın dost ve arkadaş ziyaretlerinde çevresindekilerin dikkatini çeker. Çünkü kendisini büsbütün bu şiire, bir an önce bu şiiri yaratmaya vermiştir. Öteden beri herkesçe bilinen güçlü donanımından, zengin deneyimlerinden ve engin esin kaynaklarından süzerek oluşturduğu damıtık dizelerini bir bir kâğıda döker. Kimi geceleri yatağında uyurken aklına gelen, gönlüne düşen ve dilinin ucuna geliveren dizeleri o anda yazmak için hemen uyanır ve uzanıp kâğıt arar, bulamayınca da duvara yazar. Böyle bir geceyi ve yazımı aynı dergâhta kalmakta olan dönemin Konya Milletvekili Hafız Bekir Efendi şöyle anlatır (Ayvazoğlu 1986: 27-28):

> *"Üstat bir gece birden uyanır. Kâğıt arar; bulamayınca yattığı yer yatağının yanındaki duvara marşın 'Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım…' mısrası ile başlayan kıtasını yazar. Ben sabah namazına kalktığımda üstadı çakısıyla duvardaki yazısını kazırken gördüm."*

Akif bu şiiri yazdığı günleri ve o günlerde ulusun-ülkenin içinde bulunduğu ortamı yıllar sonra ölümünden altı ay önce 16 Haziran 1936 günü bir kez daha anımsar. Anımsadıklarını o gün kendisini

hasta yatağında ziyaret eden Feridun Kandemir'e ve öbür arkadaşlarına şöyle anlatır (Eşref Edip 1938: 82; Nalbandoğlu 1964: 10, 75-78; Düzdağ 1988: 268; Sarıhan 2008: 81):

> *"Ankara… Yarabbi ne heyecanlı, helecenlı [kalp çırpıntılı] günler geçirmiştik… Hele Bursa'nın düştüğü gün… Ya Sakarya günleri… Fakat bir gün bile ümidimizi kaybetmedik, asla yeise düşmedik [karamsarlığa kapılmadık]. Zaten başka türlü çalışılabilir miydi? Ne topumuz vardı, ne tüfeğimiz… Fakat imanımız büyüktü.*
>
> *Bu, ümitle, imanla yazılır. O zamanı düşünün… İmanım olmasaydı yazabilir miydim? Zaten ben, başka türlü düşünüp başka türlü yazanlardan değilim. Bu, elimden gelmez. İçimde ne varsa, bütün duygularım yazılarımdadır… Şu var ki, İstiklal Marşı'nın şiir olmak üzere bir kıymeti yoktur; ancak tarihî bir değeri vardır.*
>
> *İstiklal Marşı… O günler ne samimi, ne heyecanlı günlerdi. O şiir, milletin o günkü heyecanının ifadesidir. Binbir fecayi [facialar] karşısında bunalan ruhların, ıstıraplar içinde halas [kurtuluş] dakikaları beklediği bir zamanda yazılan o marş, o günlerin kıymetli bir hatırasıdır. O şiir bir daha yazılamaz… Onu kimse yazamaz… Onu [bugün] ben de yazamam… Onu yazmak için o günleri görmek, o günleri yaşamak lazım. O şiir artık benim değildir. O, milletin malıdır. Benim millete karşı en kıymetli hediyem budur…*
>
> *Allah bir daha bu millete bir İstiklal Marşı yazdırmasın!.."*

8- İstiklal Marşı'nın Beste Yarışması

İstiklal Marşı'nın sözlerinin (şiirinin) TBMM'ce kabulünden bir gün sonra TMMM Başkanvekili Adnan (Adıvar) Bey marşın beste yarışmasının açılması gerektiğine ilişkin bir önerge verir. Ondan sonra Maarif Vekâleti'nce beste yarışması açılır. Açılan yarışma 17 Mart 1921 günü *Hâkimiyet-i Milliye* ve *Sebilürreşat* gibi gazetelerde şöyle duyurulur (HM 1921: 2; Sarıhan 2008: 64):

> *Maarif Vekâleti'nin Müsabakası [Yarışması]*
>
> *Basın ve İstihbarat Müdürlüğünden: Burdur milletvekili, saygıdeğer şair Mehmet Akif Bey tarafından yazılıp [Türkiye] Büyük Millet Meclisi'nce kabul ve gazetelerde ilan edilen İstiklal Marşı'nın bestesi Maarif Vekâleti'nce yarışmaya konulmuştur [açılmıştır]. Notanın [bestenin 1921 yılı] Mayıs gayesine [sonuna] kadar gönderilmesi ve kabul edilecek beste için beşyüz lira parasal ödül verileceği duyurulur.*

Duyurulara göre beste yarışmasına katılma süresi 80 gün olup 31 Mayıs 1921 günü sona ermektedir. Beste yarışmasına toplam 24 beste ve besteci katılmıştır. Ancak kimi gazetelerdeki kimi haber-yorumlarda yarışmaya 100 kadar bestenin katıldığından söz edilir. Başka bir belgede yarışmanın İstanbul ayağında daha sonra (12 Şubat 1922'den sonra) açıldığı sanılan süreçte 55 besteden söz edilerek bunların içinden Ali Rıfat (Çağatay) Bey'inkinin seçildiği ve sonucun notalarla birlikte Ankara'ya gönderildiği belirtilir (TE 1922: 3; Sarıhan 2008: 71, 75-76).

Yarışmaya katıldığı kesin olarak saptanan besteciler şunlardır: Ahmet Cemalettin (Cinkılıç), Ahmet Yekta (Madran), Ali Rıfat (Çağatay), Giriftzen Asım Bey, Bedri Zabaç, Hasan Basri (Çantay), Hüseyin Sadettin (Arel), (Muallim) İsmail Hakkı Bey, İsmail Zühtü (Kuşçuoğlu), Kâzım Bey (Uz), Lemi Bey (Atlı), Mehmet Baha (Pars), Mustafa Bey (Sunar), Rauf Yekta Bey, Sadettin Bey (Kaynak), Zati Bey (Arca), Osman Zeki (Üngör) Bey. Eğer 24 sayısı doğruysa aralarında ülkenin en ünlü bestecilerinin de yer aldığı bu 17 müzikçinin dışında yarışmaya katılan en az 7 besteci daha bulunmaktadır. Bunların şu kişiler arasından olduğu tahmin edilmektedir: Ahmet Muhtar Ataman, Bimen Şen, İsmail Ertuğrul, İzzettin Hümasi Ekşioğlu, Kâzım Karabekir, Leyla Saz, Muhlis Sa-

bahattin, Musa Süreyya Bey, Mustafa Nezihi Albayrak, O. Şevki Uludağ, Santuri Ethem Efendi, Sedat Öztoprak, Suphi Ezgi (Üngör 1965: 70-71).

Beste yarışması Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın gittikçe kızışarak en yoğun, en çetin ve en şiddetli evresine eriştiği bir döneme rastlamıştır. Bu dönemin ortalarına rastlayan 1 Kasım 1921'de Maarif Vekâleti bir tezkere ile İstiklal Marşı bestesinin İstanbul'da müzikçilerden oluşturulacak bir uzman kurul eliyle-aracılığıyla seçilmesi konusunu TBMM gündemine getirmiştir. Söz konusu tezkere şöyledir (*TBMM Zabıt Ceridesi*, 1.11.1337/1921,C. 14, s. 17-18; Sarıhan 2008: 66-67):

> *[Türkiye] Büyük Millet Meclisi Riyaseti Celilesine*
>
> *Muhterem Burdur Mebusu Mehmet Akif Beyefendi'nin [Türkiye] Büyük Millet Meclisi'nce millî marş olmak üzere kabul edilen şiiri hakkında memleketin en maruf [tanınmış] musiki üstadları tarafından tertibedilen besteler Vekâletimize gönderilmiş ve bu bestelerin kabulüne tahsis edilmiş olan müddet de nihayete ermiş olduğundan besteler arasında en muvafık olanının seçilmesinin İstanbul'da teşekkül edecek bir mütehassıs heyete havale edilmesi acizlerince muvafık görüldüğü cihetle bu cihetin Yüce Meclisce benimsenip benimsenmediğinin bildirilmesini istirham ederim, efendim.*
>
> Maarif Vekili
> Hamdullah Suphi

TBMM'de yapılan görüşmeler sonunda MV tezkeresindeki öneri uygun görülmeyerek kabul edilmemiştir. İstiklal Marşı bestesinin Osmanlı'nın başkenti İstanbul'da değil, yeni Türkiye Devleti'nin eylemli başkenti konumundaki Ankara'da oluşturulacak bir müzik kurulu tarafından incelenip değerlendirilerek seçilmesi gerekli görülmüştür. Ayrıca görüşmelerde, başlangıçta belirlenen yöntem anımsatılarak marşın şiir [güfte] yarışmasında izlenen sürecin beste yarışmasında da izlenmesi gerektiği vurgulanmıştır. Başka bir deyişle marşın şiirinin seçimi ve kabulünde uygulanan yol ve yöntemin bestesinin seçimi ve kabulünde de uygulanması gerektiği belirtilmiştir (*TBMM Zabıt Ceridesi* C. 14, 1337/1921: 17-18; Sarıhan 2008: 67-71).

8.1- İstiklal Marşı'nda Çok Besteli Evre

Çeşitli nedenlerle marşın beste yarışması önceden öngörülen süre içinde sonuçlandırılamamıştır. Kimi besteci katılımcılar yarışmaya katılma süresi dolmadan hemen kendi bestelerini kamuoyu önünde söyletmeye-çaldırmaya başlamışlardır. Özellikle belli başlıları kendi bestesini kendi çevresinde, yöresinde, bölgesinde öğretmeye, çaldırıp söyletmeye ve dinletmeye, tanıtıp yaymaya başlamıştır. Bunlardan biri olan Ali Rıfat Bey kendi bestesini 1 Nisan 1921'de Kadıköy'deki bir tiyatroda çaldırmıştır (HM 1921; Sarıhan 2008: 64). Öbür yandan Osman Zeki Bey 1922 yılı Ekim ayı sonlarında TBMM Hükümeti temsilcisi olarak İstanbul'da bulunan Refet Paşa'ya Beşiktaş'ı ziyaret ettiği sırada kendi bestesini dinletmiş ve notasını sunmuştur (RG 1922; Sarıhan 2008: 77-78). Böylece söz konusu bestecilerin her biri bulunduğu yer-kurum ve kentten başlayarak kendi bestesini olabildiğince geniş bir çevreye tanıtıp yaymaya çalışmıştır. Ancak tümü içinde özellikle İsmail Zühtü, Osman Zeki ve Ali Rıfat beylerin besteleri öbürlerininkinden daha çok beğenilmiş, söylenmiş, çalınmış, dinlenmiş ve yayılmıştır. Bu süreç öngörülenin aksine 1921'den 1924'e (31.05.1921-11.03.1924) kadar yaklaşık üç yıl devam etmiştir.

8.2- İstiklal Marşı Beste Yarışmasını Sonuçlandırmada Gecikiş, Kimi Girişimler

Bu arada yarışma için Maarif Vekâleti'ne gönderilen besteler toplandıktan sonra 1921, 1922 ve 1923 yıllarında gerekli seçimin yapılmasına ya da yapılamamasına ilişkin değişik durumlar oluşmuş, duyumlar konuşulmuş ve girişimlerde bulunulmuştur. Bu bağlamda örneğin 1 Kasım 1921'de TBMM'de bestelerin incelenmek üzere İstanbul'da oluşacak bir uzmanlar kuruluna gönderilmesi

konusundaki Bakanlık önerisi üzerinde kısa süreli bir görüşme olmuştur. Epeyce gürültülü ve tartışmalı geçen bu görüşme sonunda Bakanlığın önerisi kabul edilmeyerek besteleri Ankara'da bir kurulun incelemesi görüşü benimsenmiştir.

Bu arada İstiklal Marşı bestelenmek için 12 Şubat 1923'te İstanbul Maarif Müdürlüğü'ne gönderilir, müdürlükçe bir kurul oluşturulup yarışma açtırılır. Çoğunluğu makamsal müzik eğitimi almış üyelerden oluşan Kurul 19 Temmuz 1923'te yarışmaya katılan 55 beste içinden Ali Rıfat Bey'inkini seçip önermeyi uygun görür ve sonuç notalarla birlikte Ankara'ya gönderilir. Kurul ayrıca Rauf Yekta, Zati (Arca), Kâzım (Uz) ve Dr. Suphi (Ezgi) Beylerin bestelerini de beğenmiştir (Sarıhan 2008: 75-76; Antep 2009: 68). Bu ve başka girişimlerle meydana gelen karışık-kargaşık durum 1924 yılının Mart ayına kadar sürmüştür.

8.3- Beste Yarışmasının Maarif Vekâletince İki Kez Sonuçlandırılması

Ve nihayet Cumhuriyet'in ilan edilmesinden yaklaşık dört buçuk ay sonra, Hüseyin Vasıf Çınar'ın yaklaşık sekiz ay süren ilk Maarif Vekilliği döneminin (06.03.1924-24.11.1924) ilk günlerine rastlayan 11 Mart 1924'te Maarif Vekâletinde (MV) toplanan bir Müzik Kurulu ("Musiki Heyeti") tarafından besteler değerlendirmeye alınmıştır. Kimi ilgililerce "Heyet-i İlmiye" de denilen bu kurulca yapılan değerlendirme sonunda Ali Rıfat Çağatay'ın 1921'deki bestesi birinci kabul edilmiştir. Bu kabul ve beste Maarif Vekâleti'nce her nedense TBMM'nin görüşmesine ve onayına sunulmaksızın bir genelgeyle tüm okullara ve bandolara bildirilmiş, basın-yayın yoluyla da kamuoyuna duyurulmuştur. Böylece 1921'den 1924'e kadar yaklaşık üç yıl sürmüş olan karışıklık-kargaşalık bu kabul, bildiri ve duyuruyla büyük ölçüde sona erdirilmiştir. Buna bağlı olarak A. Rıfat Çağatay'ın bestesi *ulusal beste*, kendisi de *ulusal besteci* niteliği kazanmıştır. Çağatay'ın bestesi 11 Mart 1924'ten itibaren 6 yıl boyunca tüm yurtta *resmî millî marş bestesi* olarak çalınıp söylenmiş ve dinlenmiştir.

Ne var ki Ali Rıfat Bey'in bestesi daha baştan ulusal duyguları devinime geçirecek coşkudan yoksun olarak nitelendirilir. Yeterince erkeli-güçlü bulunmaz ve beklenen ölçüde benimsenmez. Kısa bir süre sonra marşın söylendiği, çalındığı, dinlendiği bakanlık, okul ve benzeri kurumlardan karşı çıkışlar gelir (Antep 2009: 68-69). Böylece beste üzerinde tartışmalar başlar ve giderek yoğunlaşır. Eser söz-ezgi uyumu (prozodi) yönünden oldukça başarılı bulunsa da genel olarak çok hüzünlü, kara kaygılı (melankolik) ve çağdaş anlamda marş özelliğinden uzak olarak nitelendirilir. Bu tartışma ve eleştirilerin sürüp gitmesi üzerine Gazi Mustafa Kemal duruma el koymak zorunda kalmış, yeni bir kurul kurdurmuş ve yarışmaya katılan besteler yeniden değerlendirilmiştir. Ancak bundan da bir sonuç alınamamıştır (Sarıhan 2008: 76).

Bütün bunlardan sonra 1930 yılında Maarif Vekâleti'nce Ali Rıfat Çağatay'ın bestesinin yerine Osman Zeki Üngör'ün 1922'deki bestesi *resmî millî marş bestesi* olarak kabul edilmiş, genelgeyle yaygınlaştırılmış ve tüm yurtta çalınıp söylenmeye başlamıştır (Üngör 1965: 72). O yıl içinde Üngör bestesinin hangi bakan görevdeyken kabul edildiği tam belli değildir. Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi gibi Üngör'ün bestesi de Maarif Vekâleti'nce her nedense TBMM'nin görüşmesine ve onayına sunulmamıştır. Üngör'ün bestesi o yıldan bu yana (87 yıldır) yürürlüktedir. İstiklal Marşı bestesinin ulusal marş bestesi olarak kabulü ve yürürlüğe girmesiyle birlikte bu kez O. Zeki Üngör'ün bestesi *ulusal beste*, kendisi de *ulusal besteci* niteliğini kazanmıştır.

9- Beste Yarışmasının TBMM Yerine MV'ce Sonuçlandırılmasının Anlamı ve Yorumu

Ulusal Marşın şiiri-güftesi Maarif Vekâleti ve TBMM tarafından, ezgisi-bestesi ise sadece Maarif Vekâleti tarafından seçilmiştir. Ulusal marşın şiirinin seçiminde MV'nin elemesinden sonra TBMM son seçimi yapar ve kararı verirken, bestesinin nihai seçiminde de TBMM kararı arandığı

hâlde alınmamış, MV'nin seçimi ve kararı ile yetinilmiştir. Bu, son derece dikkati çeken bir durum ve üzerinde önemle durulmaya değer bir konudur.

İstiklal Marşı'nın şiir yarışmasında MV'ce yapılan elemeyi geçen 7 şiir TBMM'ye sunulmuş, üyelerce okunup incelenmiş, üzerinde görüşülüp tartışılmış ve içlerinden birinci seçilen şiir Meclis kürsüsünden ayakta okunup ve dinlenmişti. Beste yarışmasında ise MV'ce yapılan değerlendirmelerden sonra TBMM'nin görev alanına giren işlemler yapılmamıştır. Bu bakımdan şiir ile beste yarışması arasında bir işlem tutarsızlığı bulunmaktadır.

İstiklal Marşı'mızın *şiiri (güftesi)* ile *bestesi* arasında, ulusal marş olarak seçiliş-kabul ediliş-yürürlüğe giriş aşamaları ve seçildiği-kabul edildiği-yürürlüğe konulduğu kurumlar açısından bakıldığında önemli olan ya da önemli olabilir görünen bir farklılık göze çarpmaktadır. Bilindiği gibi TBMM *yasama* ve *denetleme* organı olarak, MV (MEB) ise ona bağlı *yürütme* ve *uygulama* organı olarak iş gören iki yüksek *ulusal* kurumdur. TBMM *yasamacı* ve *denetlemeci*, MV ise TBMM'nin koyduğu yasalardan kendi göreviyle ilgili olanları *yürütmeci* ve *uygulamacı* iş-işlev görür.

10- İstiklal Marşı'nın Şiiri ve İçeriksel Çözümlemesi

İstiklal Marşı 10 *kıta*dan ve 41 *dize*den oluşmakta, destansı bir şiir niteliği taşımaktadır. Şiirdeki ilk dokuz kıta dörder dize, son kıta ise beş dizedir. Biri dışında tüm dizeler, sonlarındaki dolgun *uyak*-lara yaslanmaktadır. Bu yaslanış, şiire baştan sona durmak ve dinmek bilmeyen, düzenli ve sürekli ilerleyen gürül gürül bir akış sağlamaktadır. Bu destansı anıtsal şiirin dörder dizelik ilk iki kıtası törenlerde *Ulusal Marş* olarak okunmakta, söylenmekte ve dinlenmektedir. Aruz ölçüsüyle yazılmış olup toplam dokuz dörtlük ve bir beşlikten oluşan İstiklal Marşı ulusal savaşım koşullarında o savaşımın özünden ve ruhundan doğmuştur. Bu bakımdan *Marş*ın sözleri öncelikle İstiklal Harbi'nin (Ulusal *Kurtuluş Savaşı*'nın) özünü-ruhunu anlatmaktadır. Şiir baştan sona içten ve yürekten bir *sesleniş*tir. Bir bütün olarak *ulusa* ve onun bağrından çıkan *ulusal orduya sesleniş* niteliği taşıyan *Marş* esas olarak *vatan, millet* ve *bayrak* kavram ve olguları üzerine kuruludur. Başka bir deyişle *vatan, millet* ve *bayrak* kavram ve olguları *marşın sacayağı*nı oluşturur. Bu sacayağı ulusal özgürlük, ulusal *bağımsızlık* ve ulusal *esenlik-egemenlik* kavram ve olgularıyla örülü ve dokuludur. Bu örgü ve doku içinde her kavram ve olgu kendine özgü bir konum ve durum içinde ele alınmaktadır.

Öz ve içerik olarak birinci kıtada *ulus ve bayrak*, ikinci kıtada *bayrak ve ulusal bağımsızlık,* üçüncü kıtada *ulusal özgürlük ve yiğitlik*, dördüncü kıtada *ulusal inanç-direnç ve güvenç*, beşinci kıtada *ulusal devinç ve yurdu ulusal savunç* işlenmektedir. Onu izleyen altıncı kıtada *kutsal yurt ve toprak* (*kutsal vatan*), yedinci kıtada *yüce yurt ve toprak* (*yüce vatan*), sekizinci kıtada *kutsal istek ve erek* ile *kutsal özveri ve yakarı*, dokuzuncu kıtada *ulusal kurtuluşa-özgürlüğe yürüyüş*, onuncu kıtada ise *ulusal utku*yla *ulusal ve yurtsal kurtuluşu-özgürlüğü-bağımsızlığı kazanış* işlenmektedir. Bu son iki kıtada ulusal coşku, sevinç ve övünç her yeni dizeyle birlikte birbirini izleyen tinsel ve tensel değerlerle zenginleşerek doruğa ulaşmaktadır. Bütün bunlar *derin* bir şiir dokusu ve *engin* bir şiir örgüsü içinde işlenirken kendine özgü bir *bütün* ve *anıtsal yapı* oluşturmaktadır. Böylece *ulusal kurtuluş, özgürlük ve bağımsızlık savaşımı* on kıtalık ve kırk bir dizelik bir şiirsel örgü ve doku içinde eşsiz bir öz ve biçimde dile getirilmiş olmaktadır.

Bunların yanı sıra şiirde Türk ulusunun tarihten gelen *soyluluk, büyüklük* ve *güçlülük* özellikleri ile onun bağrından çıkan Türk ordusunun *bağlılık*, *yiğitlik-özverililik* ve *kahramanlık* özellikleri birbirleriyle iç içe ve yetkin bir sanatsal ustalıkla dile getirilir. Bu dile getirişte ilk kökleri tarih öncesinin derinliklerine uzanan büyük Türk ulusundaki görkemli *kimlik* ve *kişilik özellikleri* ile onlardan kaynaklanan *özgüvenlilik* ve *umutluluk* açıkça göze çarpar. Şiirde *kişisel*, *toplumsal* ve *ulusal* duyguların-düşüncelerin esin yoluyla coşkulu ve etkili anlatımı çok belirgindir. Bütün bunlarla Türk insanının *soyluluk-yiğitlik-yüreklilik-kahramanlık duygusu*, *vatan-millet-bayrak sevgisi ve* Türk ulusunun

özgürlük-bağımsızlık-esenlik-egemenlik tutkusu İstiklal Marşı'nda baştan sona çok derin ve yoğunbir anlam ile eşsiz ve benzersiz bir anlatım bulur. Bütün bu özellikleriyle İstiklal Marşı kabul edildiği günden bu yana yüce Türk ulusunun gönlünde çok *ayrıcalıklı* ve *kutsal* bir konuma sahiptir.

Akif'in beş yıl önceki Çanakkale Destanı beş yıl sonraki İstiklal Marşı'nın bir *habercisi*, bir *öncüsü* gibidir. Ne ilginçtir ki bu *haberci*liği ve *öncülüğü* yaratan olgunun yazarı ve başkahramanı aynı iki aydın-seçkin kişidir. Her iki destansı *başyapıt*ın eşsiz yazarı nasıl ki Mehmet Akif ise, her iki destansı başyapıtın konusu olan destansı savaşımın eşsiz başkahramanı da Mustafa Kemal'dir. Bu *iki ulusal destan*ı eşsiz, ölümsüz ve anıtsal kılan baş etmenlerden biri işte bu olağanüstü *tarihsel gerçek*tir. Her iki destan aynı zamanda birer *edebî başyapıt*tır. Her edebî başyapıt ve yaratıcısı, meydana geldiği ve yaşadığı toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomisel ve savaşsal-barışsal koşulların bir ürünüdür. Bu özellik destanlarda çok daha belirgindir. Destanlar, ulusların yaşamlarının ve ruhlarının, gerçeklerinin ve ülkülerinin eşsiz anlatımıdır; ulusların yaşamında olağanüstü olayların yaşandığı olağanüstü dönemlerin olağanüstü ürünleridir. Bu ürünler genellikle bir ozanın ya da sanatçının diliyle ifade edilir. Zamanla ulusun bütün bireylerince benimsenir (Güneş 2009: 576). Bu durum Çanakkale Destanı ve İstiklal Marşı olarak ortaya konulan eşsiz destanlarda çok daha geçerlidir. Bu açıklamaların sonunda anlaşılan şudur: İstiklal Marşı edebî tür - şiir türü olarak bir *ulusal destan-marş* ya da *ulusal marş-destan* niteliğindedir.

11- İstiklal Marşı'nın Bestesi ve Kısa Müziksel Çözümlemesi

İstiklal Marşı için Ali Rıfat Bey'in bestesi en geç Mart 1921'de İkinci İnönü Zaferi'nden önce yazılmıştır. Çünkü bu beste söz konusu zaferin kazanıldığı ve ilk kutlandığı gün olan 1 Nisan 1921'de Kadıköy'deki Apollon Tiyatrosu'nda çalınmıştır. Osman Zeki Bey'in bestesi ise ertesi yıl Büyük Zafer'in (Utku'nun) ardından İzmir'in kurtuluşundan hemen sonra Eylül 1922'de yazılmış ve Ekim ayı sonlarında Beşiktaş'ta Refet Paşa'nın huzurunda çalınmıştır (Sarıhan 2008: 64, 78). Bu iki bestenin bestelendiği iki evre arasında çok önemli koşul, ortam, duygu-düşüngü-devingi ve beklenti farklılığı vardır. Bu farklılık doğal olarak bestelere yansımıştır. Bunun bir göstergesi olarak Ali Rıfat Bey'in bestesinde dönemin kısmen açık, kısmen örtülü tedirginliğinden ve karamsarlığından birtakım izler-izlenimler yer alır. Osman Zeki Bey'in bestesinde ise Büyük Utku'nun ardından İzmir'e doğru dörtnala koşan-ilerleyen Türk atlılarının (süvarilerinin) coşkun ritminden ve yüksek hızından esinlenilmiştir. Öbür yandan Ali Rıfat Bey'in bestesi *makamsal*, Osman Zeki Bey'in bestesi ise *tonal* niteliktedir. Her iki bestesiyle İstiklal Marşı tür ve nitelik olarak genel ve olağan bir *yürüyüş marşı* değil, ulusal ve olağanüstü saygın bir *duruş marşı*dır. Bu çok genel saptamadan sonra iki besteyi sırasıyla çözümleyelim.

11.1- İstiklal Marşı'nın Ali Rıfat Çağatay Bestesi ve Müziksel Çözümlemesi

Ali Rıfat Çağatay'ın İstiklal Marşı bestesi şarkı biçiminde özgün bir eser olarak (*fa) acemaşiran* makamındadır. Kimileri bu makamın Batı-uluslararası sanat müziğindeki fa majör tonuna karşılık olduğunu, onu karşıladığını veya onun yerini tuttuğunu düşünür (Öztuna 2000: 2). Beste kimilerine göre ilk ve orta bölümleriyle kısmen *fa majör* tonunda gibi görünmekle birlikte özellikle son cümlesinde iyice belirginleşen *bir makamsal yapı ve seyir özelliği* taşır. Bu bakımdan geleneksel Türk sanat müziğine çok yakındır. Beste, söz-ezgi uyuşumu (prozodi) yönünden geleneksel anlayışla ele alındığında oldukça başarılı kabul edilir. Genel karakteri yönünden ise hüzün verici (melankolik) bulunur ve batılı anlamda uluslararası kabul gören ulusal marş niteliğinden uzak olarak nitelendirilir. Hatta kimilerince marşa pek benzemeyen özellikler içeren bir eser olarak görülür. Marş yürürlükte olduğu süre içinde daha çok geleneksel tarzda çalınıp söylenmiştir.

Çağatay'ın bu müziksel özellikleri taşıyan İstiklal Marşı bestesi ses ve piyano için bir bütün olarak çokseslilenirken fa majör tonunda armonilenmiştir (bk. Nalbandoğlu 1964: 21-23). Bu ilginç du-

rum geleneksel Türk sanat müziğine ilişkin makamsal ezgileri, şarkıları, oyun havalarını öteden beri (daha doğrusu 19. yüzyılın ikinci yarısından beri) sürdürülegelen Batı-uluslararası sanat müziğinin tonal armoni yöntemiyle armonileme (çokseslileme) çalışmalarının 20. yüzyılın birinci-ikinci çeyreğinde yinelenen tipik bir örneğini oluşturur. Bu tipik örnekte somut olarak görülen armonileme (çokseslileme) anlayışı, yaklaşımı, yöntemi ve biçimi, geleneksel Türk sanat müziğindeki fa acemaşiran makamının Batı-uluslararası sanat müziğindeki fa majör tonuna karşılık olduğu, onu karşıladığı veya onun yerini tuttuğu yönündeki görüşü destekler niteliktedir.

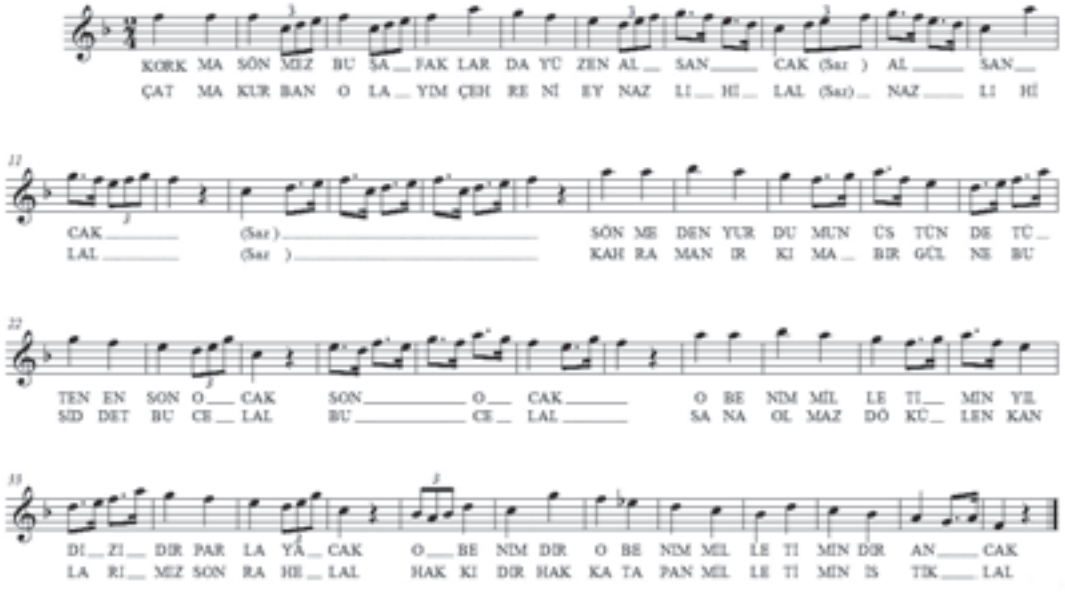
Ali Rıfat Çağatay İstiklal Marşı'nı savaşın bitiminden epey önce, savaşın tüm hızıyla sürdüğü 1921 yılında bestelemiştir. Marşın özellikle ezgisinden kaynaklanan genel karakterinde bulunan hüzünlü havanın, makamın kullanılış biçiminin yanı sıra özellikle bestelendiği bu savaş ortamından ve bu ortamın doğurduğu kimi duyguların besteye yansımasından da kaynaklandığı düşünülmektedir.

Marşın *ezgisel ses alanı* on birli aralığındadır. Marşın ritminde dörtlük, noktalı sekizlik+onaltılık ve dörtlük içinde üçleme nota süre değerleri ile dörtlük süre değerinde sus kullanılmaktadır. Marşın ezgisinde ise yatay 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ve 6'lı ses aralıkları yer almaktadır. Böylece marş, ses sınırları bakımından geniş bir alana, ritim ve ezgi bakımından zengin bir yapıya sahip bulunmaktadır. Marşın ölçüsü *iki birimli*dir. Beste son tümcenin yinelenmesiyle birlikte her biri ikişer birimli toplam 52 ölçüden oluşmaktadır. Buna piyano için yazılmış 32 ölçülük bir ek ve bitirmelik bölümü eklenmektedir. Beste *fa*^{2} sesiyle başlamakta ve *fa*^{1} sesiyle bitmektedir. Bu başlayış ve bitiş sesleri arasında ezgi, inişli ve çıkışlı, atlayışlı ve adımlayışlı bir seyir izlemektedir. Ezgisel yapı ve seyir ikişer ölçülü örgelerle örülmektedir. Eserin baştan itibaren çok büyük bir bölümü ince bölgede, en son bölümü ise kalın bölgede seyretmektedir. Bu bakımdan beste bir bütün olarak *uzun süre ince bölgede kalıcı bir akış*la dolaştıktan sonra *inici bir akış*la sona ermektedir. Bu yönüyle geleneksel Türk halk müziğini andıran bir özellik göstermektedir.

Marş fa^{2} sesi (acemaşiran) yerine insanların ortalama ses alanına daha uygun olan re^{2} sesinden (acemaşirandan) veya özellikle do^{2} sesinden başlanarak (acemaşiranda) biraz daha rahat söylenebilir. Ancak

İSTİKLAL MARŞI
(1924-1930)

Söz: Mehmet Âkif Ersoy
Müzik: Ali Rıfat Çağatay



do[2] sesinden başlanarak (acemaşiranda) söylerken de bir yandan doğru solunmaya ve sesi iyi kullanmaya, öbür yandan ritimsel yapıya ve ezgisel aralıklara çok dikkat etmek gerekir. Çünkü marş boyunca uzun süre ince bölgede kalınmakta ve bu nedenle söylenirken söyleyende sesin çabuk yorulma olasılığı artmaktadır. Marşın bestesi yalın bir *ezgi* olmanın ötesinde, sanat değeri yüksek bir *eser* niteliğindedir.

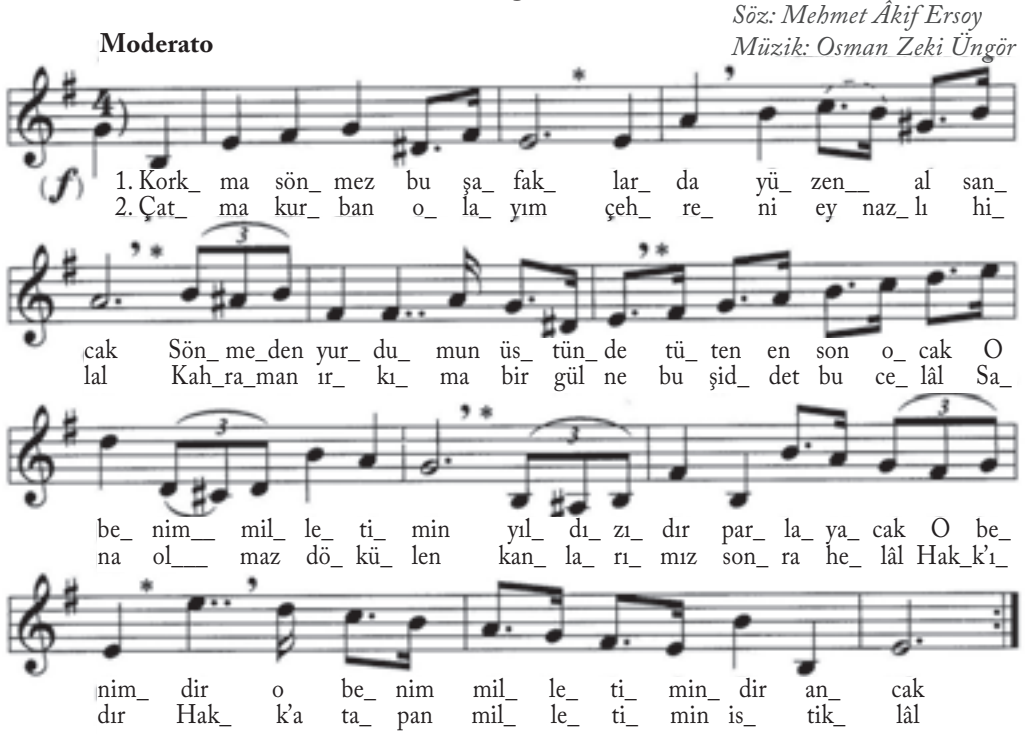
Eserin yapısal özelliği ve müzikal güzelliği onu alımlı kılmaktadır. Ancak ortalama bir genel müzik ve ses eğitimi almış çocuklar, gençler ve yetişkinlerden oluşan geniş kitlelerce doğru ve temiz söylenebilmesi epey zordur ya da zor görünmektedir. Altı yıl yürürlükte kalan bu bestenin özellikle ulusal ve uluslararası söylenebilirlik, çalınabilirlik ve dinlenebilirlik ölçülerine pek uygun görülmediği ve bu nedenle yürürlükten kaldırıldığı düşünülmektedir. Yerine geçen O. Zeki Üngör bestesinin ise öbürüne göre herkes tarafından daha kolay söylenebilir göründüğü ve bu nedenle de yürürlüğe konulduğu sanılmaktadır.

11.2- İstiklal Marşı'nın Osman Zeki Üngör Bestesi ve Müziksel Çözümlemesi

Osman Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı bestesi şarkı biçiminde ve özgün olarak *sol minör* tonundadır. Batı müziğinde veya uluslararası müzikte yaygın olarak kullanılan *sol minör* tonu, kimi çatkı sesleri ve seyir özellikleriyle Doğu müziğinde ve geleneksel Türk sanat müziğindeki *sol nihavent* makamını andırır. Bu andırış nihavent makamındaki Avrupaî edadan (Öztuna 2002: 301) kaynaklanır. Bu andırış söz konusu bestede de çok arka planda kalmak üzere belli belirsiz sezilir, görülür ve işitilir. Bu yönüyledir ki bu ulusal marşın bestelenişi epey örtülü olarak Doğu ile Batı arasında âdeta Türk'e özgü yeni bir bireşim oluşturma çabasını da yansıtıyor gibidir. Üngör'ün İstiklal Marşı bestesini Edgar Manas (1875-1964) armonilemiş ve orkestralamış, İhsan Servet Künçer (1898-1963) ise bestenin bando düzenlemesini yani bandolamasını yapmıştır. Bestenin birim vuruş metronon değeri bestecisince önce 60 olarak belirlenmişti, sonraları bu değerin 80 olması kararlaştırıldı (Say 2005-2: 163). Buna göre Marş *orta yavaş (andante) hız*da söylenir ve çalınır.

İSTİKLAL MARŞI
(1930'dan günümüze)

Söz: Mehmet Âkif Ersoy
Müzik: Osman Zeki Üngör



Osman Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı ezgisi *Büyük Utku*'nun kazanılmasından on bir gün, Türk süvarilerinin İzmir'e girişinden ve dolayısıyla İzmir'in kurtuluşundan bir, iki veya üç gün sonra 10 Eylül 1922 günü gecesi büyük bir coşku içinde bestelenmeye başlanmıştır. Besteci yaşadığı büyük coşku içinde bestesini üç günde bitirmiştir. Bu nedenle beste o günlerin taşkın coşkusunu yansıtan bir *utku marşı* niteliği de taşır.

Marşın *ezgisel ses alanı* esas olarak on birli, geçici en kalın ses ile birlikte on ikili aralığındadır. Marşın ritminde dörtlük, noktalı sekizlik+onaltılık, çift noktalı dörtlük+onaltılık, noktalı ikilik ve dörtlük içinde üçleme nota süre değerleri kullanılmaktadır. Marşın ezgisinde ise yatay 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 8'li ses aralıkları yer almaktadır. Böylece marş, ses sınırları bakımından geniş bir alana, ritim ve ezgi bakımından zengin bir yapıya sahip bulunmaktadır. Marşın ölçüsü *dört birimli*dir. İki eksik ölçünün birleştirilmesiyle her biri dörder birimli toplam on iki tam ölçüden oluşan beste, orkestra ve bando düzenlemesiyle sonradan eklenen çalgısal *giriş*in ardından eksik ölçüde *si* sesiyle başlamakta ve *mi* sesiyle bitmektedir. Bu başlayış ve bitiş sesleri arasında ezgi, çıkışlı ve inişli, adımlayışlı ve yer yer atlayışlı bir seyir izlemektedir. Ezgisel yapı ve seyir, eksik ölçüleri birbiriyle tamamlandığında ikişer ölçülü örgelerle örülmektedir. Marş sol[1] minör yerine insanların ortalama ses alanına uygun olan mi[1], mibemol[1] veya re[1] minörde daha rahat söylenebilmektedir. Bu tonlarda söylenince, söylerken sözlere uygun vurgu yapılınca, soluk alınınca ve böylece kelimeler ortadan bölünmeyince, ritmik yapıya ve ezgisel aralıklara dikkat edilince çok doğru seslendirilebilmektedir. Bu nedenle marşı çalar ve söylerken yeterince bilgili, bilinçli, duyarlı ve özenli davranmak gerekmektedir. Marşın bestesi yalın bir *ezgi* olmanın çok ötesinde, sanat değeri yüksek bir *eser* niteliğindedir. Eserin bu yapısal özelliği, müzikal güzelliği ve görkemliliği, bestecinin başvurusu üzerine yurt dışı bir uzman kuruluş tarafından da incelenerek saptanmış ve onaylanmıştır (Üngör 1965: 73).

İstiklal Marşı, müzik türü olarak mekanik ve olağan bir yürüyüş müziği değil, marş tarzlı *dinamik* ve olağanüstü saygın bir *duruş müziği*dir. Bu nedenle *orta* hızda ağırbaşlı bir tavırla, içten gelen dolgun bir ton ve gür bir sesle, ayakta saygı duruşunda -fakat içten yürürcesine- çalınır, söylenir ve dinlenir. Her zaman ve her yerde sözü ve ezgisiyle bir bütün ve aslına uygun olarak doğru-temiz, güzel ve etkili bir biçimde söylenmek gerekir. Bu özellikleriyle çalınıp söylendiğinde, dinlenildiğinde tüm öbür müziklerden çok farklı bir işlev görür, çok farklı etkiler uyandırır. Özellikle müzik eğitimli kişiler ve topluluklar tarafından doğru-temiz ve anlamına uygun olarak coşkuyla çalınıp söylendiğinde ulusal duyunç, bilinç ve devinç doruğa ulaşır. Çünkü o, Türklerin ulusal kurtuluş, ulusal bağımsızlık, ulusal egemenlik ve ulusal özgürlük savaşımının anıtsal bir simgesidir. Bu nedenle tüm Türkler İstiklal Marşı'na çok büyük bir saygıyla, derin bir sevgiyle ve sarsılmaz bir tutkuyla bağlıdırlar. Bu bağlılıkladır ki onu her zaman kutsarlar, kutsal bir varlık olarak özenle korurlar ve dikkatle değerlendirirler.

12- İstiklal Marşımızın Osman Zeki Üngör Bestesinin Orkestralaması ve Bandolaması

Orkestralama bir müzik eserini orkestra tarafından seslendirilmek üzere orkestra partilerine bölüştürerek düzenleme ve yazma sanatıdır. Bu terim daha önce müzik dilimize girip yerleşmiş olan *orkestrasyon* sözcüğü ile eşanlamlıdır. İlgili çevrelerde her ikisi de kullanılır. Ancak *orkestralama* terimi *orkestra* köküne yapılan Türkçe eklerle biraz daha Türkçeleştirilmiş bir terim olduğu için kullanımda giderek daha çok yeğlenmektedir. O. Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı bestesinin ilk orkestra düzenlemesi ya da ilk orkestralaması besteci, eğitimci ve koro yönetkeni Edgar Manas (1875-1964) tarafından yapılmıştır. Bu orkestralamada orkestra çalgılarının özellik ve olanakları ile ürettikleri ses bileşimleri özenle göz önünde bulundurulmuştur. *Bandolama* bir müzik eserini bando tarafından seslendirilmek üzere bando partilerine bölüştürerek düzenleme ve yazma sanatıdır. İstiklal Marşı bestesinin ilk bando düzenlemesi ya da bandolaması ise bando eğitkeni ve yönetkeni İhsan Servet Künçer (1898-1963) tarafından yapılmıştır. Künçer'in yaptığı bandolamada bando çalgılarının özel-

lik ve olanakları ile ürettikleri ses bileşimleri özenle göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca sonraki yıllarda marşın insan sesiyle söylenişine, bir çalgıyla çalınışına ve bir koroyla seslendirilişine eşlik etmek amacıyla *piyano eşlik düzenlemesi* ile çok sesli *koro* ve *koro/orkestra* için *düzenlemeleri* de yapılmış bulunmaktadır.

İstiklal Marşımız son zamanlarda ve günümüzde özellikle okullarda çocuklar, ergenler ve gençler tarafından olabildiğince rahat söylenebilsin diye özgün tonu olan sol minör yerine mi minör veya re minör tonunda söylenmekte ve çalınmaktadır. Bu iki tona aktarımlı söyleme ve çalma öğrenciler, öğretmenler, yöneticiler ve velilerce son derece olumlu karşılanmaktadır. Başkentimiz *güzel Ankara*'da epeyce yerleşen ve yaygınlaşan bu yaklaşım ve uygulamanın ülke genelinde yetişkin insanları da kapsar biçimde yaygınlaşması beklenmektedir.

13- Marş-ı Sultanî'den Ulusal Marş'a Geçiş/Dönüşüm

Türkiye'mizde 1920'lerin başlarında İstiklal Marşı'nın TBMM'ce *Ulusal Marş* olarak kabul edilmesiyle birlikte devlet ve kamu yaşamında *Marş-ı Sultani*'lerden *Marş-ı Millî*ye, *Marş-ı Cumhurî*ye, günümüzdeki deyişle *Millî Marş*a ya da *Ulusal Marş*a geçilmiş oldu. Bu, kısaca *Marş-ı Sultani*'ler döneminden *Ulusal Marş* dönemine geçiş demektir. Bu geçişle Türk devlet, kamu ve toplum müzik yaşamında çok büyük bir dönüşüm yaşandı. Bu *geçiş-dönüşüm* siyasal, toplumsal, kültürel ve eğitimsel boyut ve yankıları çok büyük, köklü bir *müzik devrimi*dir.

Bu devrimde yaşanan köklü geçiş ve dönüşüm *dört evreli*dir. *Birinci evre*de (1920-1921) İstiklal Marşı'nın şiir yarışması yapılıp sonuçlandırılmıştır. *İkinci evre*de (1921-1924) İstiklal Marşı, beste yarışmasında yavaş yavaş öne çıkan bestelerin her biri, bestecilerin bulundukları değişik kentlerde kullanılarak çalınmış, söylenmiş ve dinlenmiştir. Bu evrede her beste, geçici *yarı resmî beste* konumunda ve niteliğinde olmuş ve işlev görmüştür. Ancak zamanla kimi besteler öbürlerinden daha çok öne çıkmıştır. *Üçüncü evre*de (1924-1930) öne çıkan besteler arasından seçilen Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi *ilk kesin resmî beste* olmuştur. *Dördüncü evre*de (1930'da) ise Çağatay'ın bestesinin yerine seçilen Osman Zeki Üngör'ün bestesi *ikinci kesin resmî beste* olmuş ve öncekinin yerini almıştır. Böylece Cumhuriyetimizin kuruluşundan günümüze, biri ilk altı yılda, öbürü sonraki seksen yedi yılda olmak üzere, sözleri aynı, ama bestesi farklı iki marş kullanılmış bulunmaktadır.

14- Genel Değerlendirme

23 Nisan 1920'de Ankara'da *ulusal istenç* kaynaklı, *ulusal egemenlik* ilkesi temeline oturtulu ve *ulusal güc*e dayalı ulusal meclis (TBMM) toplanıp açılmış, ulus ve ülke işlerine el koymuş, hemen ardından ulusal TBMM'nin başkanı seçilmiş, ulusal hükümeti kurulup işe başlamış ve böylece *ulusal devlet* oluşmuştur. Hızla gelişen bu durum *Ulusal Marş* gereksinimini doğurmuş ve bu gereksinim hızla giderilmeye çalışılmıştır. *Türk Devrimi* olarak başlayan bu yeni oluşum sürecinin ilk aşamalarında *Ulusal Marş Devrimi* gerçekleştirilmiştir. Bu devrimin odağındaki İstiklal Marşı birincil özelliğiyle bir *ulusal marş* olmasının yanı sıra aynı zamanda bir *devrim marşı*dır, bir *Ön-Cumhuriyet ve Cumhuriyet devrimi marşı*dır.

Atatürk'ün eşsiz önderliği ve etkin yönderliğinde 1920'de başlayan bu devrim belli aşamalardan geçerek *şiir (güfte)* yönüyle 1921'de, *beste* yönüyle ise ilk resmî değerlendirme olarak 1924'te, ikinci resmî değerlendirme olarak 1930'da sonuçlandırılmıştır. Bu devrimin şiir ve beste yönüyle bir bütün olarak tam gerçekleşmesi 1920'den 1924'de yaklaşık dört yıl sürmüştür. Ülkemiz bu devrimi Avrupa ülkeleri arasında ilk olan İngiltere'den (1744) 180 yıl sonra, Fransa'dan (1795) 129 yıl sonra, Almanya'dan (1841) ise yaklaşık 80 yıl sonra gerçekleştirmiştir.

Ulusal Marş yarışmasının ilk aşaması olan *şiir yarışması* yaklaşık altı ayda, ikinci aşaması olan *beste yarışması* ise yaklaşık üç yılda, hatta ikinci değerlendirme ile birlikte düşünüldüğünde dokuz yılda sonuçlandırılmıştır. Yarışmayı şiir yönüyle sonuçlandırmada pek önemli bir gecikme olmamış, beste yönüyle sonuçlandırmada ise çok önemli gecikme olmuştur. Burada beste yönüyle sonuçlandırmada yaşanan önemli gecikmeye ilişkin müzik dışı gerekçeleri bir yana bırakarak müziksel gerekçe üzerinde kısaca durmakta yarar vardır.

Bilindiği gibi sözlü müzik bestelerken genellikle söze göre ezgi oluşturmak, ezgiye göre söz oluşturmaktan daha zordur. Bu zorluk ulusal marş bestelemede daha çok yaşanır, kendini daha çok belli eder. Bu nedenle yarışmayı açtıran Batı Cephesi Komutanlığı başlangıçta güfte için 500, beste için 1000 lira ayırmıştır (Nalbandoğlu 1984: 56-57; Sarıhan 2008: 12). Burada beste için güftenin tam iki katı para ayrılması ilgililerin daha başlangıçta bestelemedeki bu zorluğun bilincinde olduğunu gösterir. Üstelik böyle bir marşın sözleri Akif'in yarattığı İstiklal Marşı'nın sözleriyse ve o sözel yapıdaki öz, biçim, içerik ve iletiyle yüklüyse bestelemede yaşanan zorluk daha da artar ve hatta katmerleşir. Buna özellikle aruz ölçüsüyle yazılmış bir şiiri hemen herkesin kolayca öğrenip söyleyebileceği, belleğinde tam tutabileceği bir marş olarak bestelemedeki kimi zorlukları da eklemek gerekir.

Ulusal Marş'ın beste yarışması Ulusal Kurtuluş Savaşı sırasında sonuçlandırılamayınca o dönemde çok besteli marştan beklenen müziksel katkı ancak kısmen sağlanabilmiştir. Bu, gerekli *beste birliği*nin zamanında sağlanamamasından ve öne geçen birkaç bestenin birkaç yıl farklı yerlerde kullanılmasından kaynaklanmıştır. Bu epey sorunlu durum 1924'te birinci seçilen bestenin resmen yürürlüğe girmesiyle büyük ölçüde sona ermiştir.

Bütün bu nedenlerle *Ulusal Marş* ulusal birliği, bütünlüğü, egemenliği ve ulusal devleti simgeleme işlevini *sözel* yönüyle 1921'den itibaren, *sözel ve çok ezgili* yönüyle 1921-1924 arasında, *sözel ve tek ezgili* yönüyle ise 1924'ten itibaren *tam* olarak görmeye başlamıştır. Bu işlev o dönemden günümüze kesintisiz yerine gelmektedir.

Burada bu genel değerlendirmeye son verirken çok önemli gördüğüm şu üç tarihsel gerçeği, altını çizerek belirtmekte yarar vardır: İstiklal Marşı'mızın şiiri (sözü) 1921'de *özgür* Ankara'da yazılmış, 1924'te seçilen ve 1930'da onun yerini alan iki resmî bestesi ise 1921 ve 1922'de işgal altındaki yarı *esir (tutsak)* İstanbul'da yapılmıştır. İki bestenin ilki 20. yüzyıl ilk çeyreğinin *İstanbul makamsallığı*nı, ikincisi *İstanbul tonallığı*nı yansıtır. Bu gerçekler, üzerinde çok yönlü durmaya, çok boyutlu incelemeye, çok ayrıntılı irdelemeye ve çok derin değerlendirmeye değer bir konudur.

15- Ankara'nın ve Ankaralıların İstiklal Marşı Deneyimi ve Ulusal Marş Kültürü

Ankara her şeyden önce İstiklal Marşı gereksiniminin en çok duyulduğu ve dile getirildiği, karşılanması için en gerekli girişimlerin yapıldığı, en çok çaba gösterildiği, yarışmanın açıldığı, yürütüldüğü ve sonuçlandırıldığı kenttir. İstiklal Marşı bu kente, Türk Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın ana karargâhına ve yeni Türkiye Devleti'nin kuruluşuna ev sahipliği yapan Ankara'da yazılmış, görüşülmüş, tartışılmış ve kabul edilmiştir. Bu bakımdan birçok yönüyle, yazıldığı dönemin Ankara'sının tinsel havasını da yansıtmaktadır. Bu nedenlerle İstiklal Marşı ile Ankara arasında çok özel, çok derin ve çok köklü bir bağ vardır. Bu bağ Ankara için başlı başına bir onur, övünç ve kıvanç kaynağıdır.

İstiklal Marşı'nın bestesi konusunda Ankara'nın ve Ankaralıların kendine özgü bir donanım, deneyim ve edinim birikimi vardır. Çünkü başkent Ankara'daki devlet kurumları ve görevlileri ile Ankaralılar bu marşın bestesinin dinlenmesi-dinletilmesi, öğrenilmesi-öğretilmesi, söylenmesi-söyletilmesi, çalınması-çaldırılması ve seçiminin gerçekleştirilmesi sürecinde öbür tüm kentlerimizden ve kentlilerimizden çok ayrı, bambaşka yaşantılar geçirdiler. Çünkü ilk dönemlerde Ulusal Marşımızın

en az dört değişik bestesiyle karşı karşıya kalma, yüz yüze gelme durumunda oldular. Bu dört değişik beste sırasıyla şunlardır: 1921-1922 yıllarında TBMM Bandosu Şefi İsmail Zühtü'nün bestesi, 1922 yılı dolayında Ahmet Yekta'nın (Madran) bestesi, 1922-1924 yılları arasındaki çoklu belirsizlik evresinden sonra 1924-1930 yılları arasında Ali Rıfat Çağatay'ın bestesi, 1930 yılından itibaren ise RCMH Başkanı Osman Zeki Üngör'ün bestesi. Ankara'da 1921-1930 yılları arasında en azından bu dört beste dinlenme-dinletilme, öğrenilme-öğretilme, söylenme-söyletilme, çalınma-çaldırılma fırsatı ve olanağı buldu. Bu durum başkent Ankara'nın ve Ankaralıların ulusal marş kültürü ve onunla ilintili genel müzik kültürü tarihinde hiç kuşkusuz çok ilginç ve ayrı bir yer tutmaktadır.

Ankara'da bu kenti Yeni Türkiye'nin başkenti yapan Atatürk'ün dediği gibi Türk Ulusal Marşı aynı zamanda kendine özgü bir *Türk Devrim Marşı*'dır. Bu devrimin kendine özgü *ulusal özgürlük ve bağımsızlık marşı*dır. *Türk Ulusal Marş Devrimi* öncelikle ve özellikle Büyük Türk Devrimi'nin özünü anlatan ve yansıtan bir devrimdir. Başka bir deyişle *Büyük Türk Devrimi*nin ulusal anlatımı ve yansıtımıdır. İstiklal Marşı'yla somutlaşan ve sonsuzlaşan devrimde Atatürk ile Akif birlikte anılır. Çünkü her şeyden önce biri *Millî Mücadele*'yi yapmış, öbürü onun *Destanı*'nı yazmıştır. Ankara ise her ikisinin bunları yaşadığı, tasarladığı ve gerçekleştirdiği yer olmuştur. Böylece unutulmaz *Millî Mücadele*'nin *Kendisi*'ni *yapan* ile *Destanı*'nı *yazan* birlikte ölümsüz bir *ikili* oluştururken Ankara bu oluşuma tüm varlığıyla, tüm aklıyla ve tüm gönlüyle ev sahipliği yapmıştır.

İstiklal Marşı'mız her çalınışında, söylenişinde ve dinlenişinde öncelikle bu eşsiz *Millî Mücadele*yi, bu ölümsüz *İkili*'yi ve bunlara ana mekân olan *güzel Ankara*'yı çağrıştırır. Bu ayrıcalı özelliğiyle de *anıtlaşan İstiklal Marşı*'mız en *yüksek değerlerimiz*den, en seçkin *ulusal varlıklarımız*dan ve başlıca *ulusal kutsallarımız*dan biri konumundadır. Hatta hem *sözü*yle hem *ezgisi*yle *en ulusal* ve *en kutsal* varlıklarımızın başında gelir. İstiklal Marşı'mızın bu temel özelliği onunla ilgili her türlü görüş, düşünüş ve değerlendirişin üstündedir. Ankara ve Ankaralılar her zaman bunun tam bilincindedir.

Kaynakça

ABE (2005), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C. 11*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2005), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C. 12*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2004), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C. 13*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

ABE (2010), *Atatürk'ün Bütün Eserleri (ABE) C. 28*, İstanbul: Kaynak Yayınları.

Akşin, Sina (1989), *Yakın Çağ Türkiye Tarihi 1*, İstanbul: Milliyet Kitaplığı.

Altınbaş, Nihan (2015), *Millî Mücadele'de Mehmet Akif ve İstiklal Marşı*, İstiklal Marşı'nın Kabulü'nün 94. Yılı ve Mehmet Akif Ersoy'u Anma Günü, 12 Mart 2015, Ankara: TBMM Basımevi, Mart 2015.

Altunya, Niyazi (2006), *Gazi Eğitim Enstitüsü (1926-1980)*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayını No 3.

Antep, Ersin (2009),"Osman Zeki Üngör ve Musiki İnkılabı", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 2009.

ASD (2006), *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri (ASD)*, Ankara: Atatürk Araştırmaları Merkezi.

Atay, Falih Rıfkı (2004), *Çankaya,* İstanbul: Pozitif Yayınları.

Ayvazoğlu, Beşir (1986), *İstiklal Marşı Tarihi ve Manası,* İstanbul: Tercüman Yayınları.

Çağatay, Ali Rıfat (1921), *İstiklal Marşı (Bestesi).*

Duman, Hasan (1986), *Mehmet Akif ve Bir Mecmuanın Anatomisi*, Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Düzdağ, Ertuğrul (1988), *Mehmet Akif Ersoy*, Ankara: TTK.

Ersoy, Mehmet Akif (1921), *İstiklal Marşı (Şiiri).*

[Fergan], Eşref Edip (1938), *Mehmet Akif Hayatı, Sanatı, Eserleri ve 70 Muharririn Yazıları*, (Asar-ı İlmiye Kütüphanesi).

Gazimihal, Mahmut R. (1955), *Türk Askerî Muzıkaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.

Goloğlu, Mahmut (1971), *Cumhuriyete Doğru*, Ankara.

Güneş, Mustafa (2009), "Mehmet Âkif Ersoy'un Kalemiyle Çanakkale Zaferi", *1. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu Bildiriler Kitabı Cilt-2*, Editörler: G. Yıldız vd., Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, 573-581.

HM (1920), *Hâkimiyeti Millîye (HM)*, 25 Teşrinievvel (Ekim) 1920.

HM (1921), *Hâkimiyeti Millîye (HM)*, Sayı 135 (17 Mart 1921), s. 2.

Karakılıç, Cem (2008), "Arşiv Belgeleri Işığında İstiklal Marşımızın Bestekârı Osman Zeki Üngör'ün Biyografisine Bir Katkı", *Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaai Hukuk*, Sayı 114 (Mart 2008), s. 55.

Koçak, Buğra (2008), "Mehmet Zati Arca ve Türk Müzik Eğitimindeki Yeri", *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi Sayı* 24, s. 42-47. "List of national anthems", http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_national_anthems Erişim Tarihi: 5.07.2014.

Nalbandoğlu, Muhittin (1986), *Mehmet Akif ve İstiklal Marşı*, İstanbul: Zümrüt Yayınları 1986.

Nalbandoğlu, Muhittin (1984), *İstiklal Marşımızın Tarihi,* İstanbul.

Nalbandoğlu, Muhittin (1981), *Mehmet Akif ve İstiklal Marşı*, İstanbul: Veli Yayınları

Nalbandoğlu, Muhiddin (1964), *İstiklal Marşımızın Tarihi,* İstanbul: Cem Yayınları.

"nationalanthems info" (Ülkelerin Ulusal Marşlarının Tarihi, Sözleri ve Notaları"), http://www.nationalanthems.info/, Erişim Tarihi: 6.07.2014.

Öztuna, Y. (2002). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

RG (1922). *Renin Gazetesi (RG)*, No 19, 1 Teşrinisani 1338 (Kasım 1922).

Sarıhan, Zeki (2008), *Vatan Türküsü–İstiklal Marşı Tarihi ve Anlamı*, 4. Baskı, Ankara: Ulusal Eğitim Derneği.

Say, Ahmet (2005). *Müzik Ansiklopedisi C. 2*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

SD (1946), *Millî Eğitimle İlgili Söylev ve Demeçler*, SD I, 1946: 321-324.

TBMM Zabıt Cerideleri (ZC), Cilt 9, İçtima 6, 12 Mart 1921, s. 92.

TBMM Zabıt Ceridesi, 1.11.1337/1921,C. 14, s. 17-18.

TBMM Zabıt Ceridesi C. 14, 1337/1921: 17-18.

TDK (2005), *Türkçe Sözlük*, 10. Baskı. Ankara: AKDTYK Türk Dil Kurumu.

TE (1922). *Tevhidi Efkâr* (TE), Sayı 3379-351 (Haziran 1922), s. 3.

TEK (1921), *Teşkilatı Esasiye Kanunu (TEK, 1921 Anayasası)*, No 85, Kabul Tarihi: 20 Ocak 1921.

Uçan, Ali (2009), "Müzik", *Cumhuriyet Dönemi Türk Kültürü: Atatürk Dönemi C. 3 (1920-1938)*, Editörler: Osman Horata, … Ali Uçan, Ankara: AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Yayını, s. 1247-1272.

Üngör, Ethem Ruhi (1965), *Türk Marşları*, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayını.

Üngör, Ethem Ruhi (1949, *Musiki Mecmuası*.

Üngör, Osman Zeki (1922), *İstiklal Marşı (Bestesi)*.

Yener, Serhat ve Duran, Hakan (2010), "Avrupa Birliği Ülkelerinin Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikal Açıdan İncelenmesi", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2010, Sayı 24, s. 185-206.

YSR (1957), (Yeni) *Sebilürreşat, [YSR], C. 11, S. 254 (Ekim 1957).*

anadolu'nun sırlı sesi

müziğiyle ankara

-13. Bölüm-

Ankara Müziklerinden Örnekler (CD)

Ankara Müziklerinden Örnekler (CD)

•

ANKARA ZEYBEĞİ
TRT Ankara Radyosu THM

•

MİSKET
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Zekeriya Bozdağ / TRT Ankara Radyosu THM

•

ANKARA'DA YEDİM TAZE MEYVEYİ (Bozlak)
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Soner Özbilen / TRT Ankara Radyosu THM

•

HÜDAYDA
Söz & Müzik: Anonim / TRT Ankara Radyosu THM Korosu

•

ANKARA'NIN TAŞINA BAK
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Ömer Türkmenoğlu - Düzenleme: Musa Göçmen

•

N'OLDU BU GÖNLÜM
Söz: Hacı Bayram-ı Veli - Müzik: Anonim / Solist: Aykut Karaçam - Ney: Miase Örümlü - Rebap: İsmet Karadeniz - Tanbur: Ali Yılmaz - Divan sazı: Cenk Güray

•

İNDİM KOÇ BABA'YI TAVAF EYLEDİM
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Hasan Özel / TRT Ankara Radyosu THM

•

SUYA GİDER ALLI GELİN HAS GELİN
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Ömer Türkmenoğlu - Düzenleme: Kemal Günüç

•

YÜRÜ DİLBER YÜRÜ ÖMRÜMÜN VARI
Söz & Müzik: Anonim / Solist: Nazan Sıvacı / TRT Ankara Radyosu TSM

•

ANKARA KALESİ
Senfonik Şiir / Müzik: Necil Kazım Akses / CSO 1964 Şef: Gotthold E. Lessing

•

İSTİKLAL MARŞI (1924-1930)
Söz: Mehmet Akif Ersoy - Müzik: Ali Rıfat Çağatay / TRT Ankara Radyosu TSM

•

İSTİKLAL MARŞI (1930'dan günümüze)
Söz: Mehmet Akif Ersoy - Müzik: Osman Zeki Üngör / CSO