

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEMEL BİLİMLER TSM ANA BİLİM DALI

146482

CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE
ÇAĞDAŞLAŞMA ÇALIŞMALARI VE HASAN FERİD ALNAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Halil ALTINKÖPRÜ

DANIŞMAN
Doç. Berrak TARANÇ

146482 -

İZMİR-2004

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇAĞLAŞLAŞMA ÇALIŞMALARI VE HASAN FERİD ALNAR” adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

İsim-Soyadı
İmza

Halil Altınköpru
Halil

TUTANAK

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulu'nun .5./...4.../2004 tarih ve 5/34.. sayılı kararı ile oluşturulan jüri Tanel Bilimler U.S.M..... anabilim dalı yüksek lisans öğrencisi Halil Atın köy - 5.4.2004 tarihinde Enstitüde Türkçe'de Çağdaş İktisat başlıklı tezini incelemiş ve adayı .5./...4.../2004 günü saat 10.30'da 90 dakikasüre tez savunmasına almıştır.

Sınav sonunda adayın tez savunmasını ve jüri üyeleri tarafından tezi ile ilgili kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevapları değerlendirerek tezin başarılı/başarısız olduğuna oybirliğiyle / oyçokluğuyla karar vermiştir.

BAŞKAN

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Doç. Bernak Toranç



Yrd. Doç. Seriz DUR
ÜYE

ÜYE Prof. Dr. Ahmet Yürü
Başarılı ☒
Başarısız ☐ 5.4.2004

Başarılı ☒

Başarısız ☐

Not: Yüksek Lisans Tezi Savunma Süresi asgari 45 dakika - azami 90 dakikadır.

ÖNSÖZ

Yurdumuzda Cumhuriyet Dönemiyle birlikte her alanda olduğu gibi müziğimizde de çağdaşlaşma üzerinde tartışılmaya başlandı. Çağdaşlaşma sözcüğü yenileşme sürecinin dinamik biçimini dile getirir. Çok farklı alanlarda kullanılan çağdaş sözcüğü geleneksel müziğimiz ile birleştirilince bireyler ve kurumlarca şaşırtıcı denilebilecek kadar farklı yönlerde algılanılarak, farklı noktalarda yorumlamalara neden olur. Oysa ulusun müziğindeki çağdaşlaşma o ulusun halk müziği ile geleneksel müziğinin uluslararası boyutta anlatım dili kazanacak şekilde teknik ve estetik bakımdan işlenmesi anlamında algılanmalıdır. Diğer bir deyişle özü bizden olmak üzere bir ulusun müziğinin uluslararası düzeye yükseltilerek, yeni eserlerin müzik dağarına kazandırılarak bu eserlerin en iyi şekilde yorumlanarak seslendirilmesi çağdaşlaşmanın gereği olarak algılanmalıdır. Cumhuriyet döneminde, çağdaşlaşma çalışmalarından müziğimizde bu bağlamda etkilenmeliydi. Cumhuriyet döneminde bazı değerli bestecilerimiz yapmış oldukları olumlu çalışmalarla müzik tarihimiz içinde yer almışlardır. İşte Hasan Ferid Alnar da besteleri ile özellikle kanun konçertosu ile ulusal değerlerimizi uluslararası düzeyde müzik aracılığı ile ifade edebilmiş ender sanatçılarımızdan birisi olarak tanınmaktadır.

Bana bu konuda yardımcı olan başta danışman hocam Sayın Doç. Berrak TARANÇ'a, görüşlerini ve bilgilerinden istifade ettiğim değerli hocalarım Yard. Doç. Dr. Sn. Reyhan ALTINAY'a, Prof. Dr. Sn. Ahmet YÜRÜR'e, dönem arkadaşım Sayın Ali YAZICI'ya, Türk müziğini sevmemi ve bu yolda ilerlememi sağlayan amcam Sayın Mehmet ALTINKÖPRÜ'ye teşekkürlerimi sunarım. Çalışmamın ilgililere yardımcı olması dilekleriyle...

Halil ALTINKÖPRÜ
Ege Üniv.D.T.M.K.Öğr.Gör.

KISALTMALAR

aga	: Adı geçen ansiklopedi
age	: Adı geçen eser
agm	: Adı geçen makale
agt	: Adı geçen tez
Bkz	: Bakınız
BM	: Batı Müziği
ÇTM	: Çağdaş Türk Müziği
DTMK	: Devlet Türk Müziği Konservatuarı
GSA	: Güzel Sanatlar Akademisi
KTM	: Klasik Türk Müziği
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
MSÜ	: Mimar Sinan Üniversitesi
THM	: Türk Halk Müziği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
TSM	: Türk Sanat Müziği
TM	: Türk Müziği
TMT	: Türk Müziği Tarihi
s	: Sayfa

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ	I
KISALTMALAR.....	II
GİRİŞ	IV
1.BÖLÜM	
CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇAĞDAŞLAŞMA ÇALIŞMALARI	1
1.1. Cumhuriyet Döneminde Sosyo-Kültürel Yaşam ve Batılılaşma Anlayışı (1923-1933).....	1
1.2. Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Süreci ve Cumhuriyet Döneminde Devletin Müzik Politikası ile Yapılan Düzenlemeler	10
1.2.1. Müzik İnkılabının İlk Dönemi (1924-1935).....	26
1.2.2. Türk Beşleri.....	29
1.2.3. Müzik İnkılabının İkinci Dönemi (1935-1950).....	39
2.BÖLÜM	
HASAN FERİD ALNAR VE KANUN KONÇERTOSU.....	46
2.1. Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı	46
2.1.1. Ferid Alnar Hakkında, Öğrencileri ve Türk Müziğine Hizmet etmiş Kişilerin Düşünceleri.....	71
2.2. Ferid Alnar'ın Eserleri	75
2.3. Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu	84
SONUÇ	98
EKLER	100
KAYNAKÇA.....	102

GİRİŞ

Mustafa Kemal, kültürel dönüşümün en önemli göstergelerinden birisinin müzik olduğunu şöyle belirtmiştir: “Güzel sanatların, hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim, bu yapılmaktadır. Ancak bunun en çabuk ve en önde götürülmesi gerekli olanı, Türk musıkisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musiki değişikliği olabilmesidir” Ulu önderin bu görüşü ışığında, Cumhuriyetin ilk on yılında Türk müziğinin çağdaşlaşma süreciyle geçirdiği evreler ve müzik adamlarının yapmış olduğu çalışmalar; Cumhuriyet öncesi dönemler ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Cumhuriyetle birlikte Toplumda ve siyasal alanda yaşanan yenilikler edebiyat, tiyatro ve müzik alanlarına da yansımaları göstermiştir.

Bu çalışmada, Cumhuriyet sonrası müzik atılımı yönünde Atatürk’ün emriyle Türk müziğine katkı sağlamak amacıyla yurt dışına gönderilen ve “Türk Beşleri” adını alan müzik adamları içinde yer alan Hasan Ferid Alnar’ın hayatı ve eserleri ile birlikte Türk Müziği’ndeki gelişim, sosyal boyutlarda çok yönlü bir biçimde incelenecektir.

Tez konum üzerinde çalışırken bilimsel araştırma, yöntem ve tekniklerinden tarihsel yöntemin yanı sıra işlevsel ve yapısal yöntemlerden yola çıkaran araştırmalarını sürdürdüm.

Günümüze dek Hasan Ferid Alnar’ın kanun konçertosunun Türk müziği makam ve usulleri açısından kapsamlı olarak incelenmemiş olması ve bu konuda yazılı belgelerin azlığı araştırma konumuzun en önemli problemini oluşturmaktadır.

Araştırma İzmir, İstanbul ve Ankara olmak üzere üç aşamalı olarak gerçekleştirilmiştir.

İlk aşamada çeşitli kütüphanelerden bilimsel veriler toplanırken, ikinci aşamada İstanbul’da özel arşivlerden yararlanılarak bestecinin öğrencileri ile iletişim kurulmuştur. Üçüncü aşamada ise Ankara Radyosu’nda arşiv araştırması yapılmıştır.

Kültürel dünyanın oluşması, toplumsal yapıya ve sosyo-ekonomik belirlenmelere bağlıdır. Müzik de kendi özgünlüğü içinde belirli sosyo-ekonomik etkenlerden etkilenmektedir. Bu anlamda müziği toplumsal hayatın değişmesi ile ilişkilendirirsek, arabesk kültürel durumun, nasıl bir zemin üzerinde oluştuğunu anlayabiliriz.

Yaşadığımız coğrafyada kültürel görünüm kent merkezlerinde daha belirgin olup ilçe veya kırsal kesimlere gidildikçe daha genelleşir ve çeşitlilik gösterir. Kent merkezi, kamu yönetimiyle paralel kültürel özellik gösterip yönetimle devletle uyum içindedir. Dolayısıyla devlet kültürel yapıda çok etkili rol oynamaktadır. Diğer bir deyişle kültürel durumun seviyesi iktidara yakınlık ve uzaklığa göre değişebilir. Dolayısıyla kırsal kesimlerde kültürel durum daha genel veya yoksun olarak karşımıza çıkmaktadır.

Osmanlı yönetimi müzik zevkinin merkeziyetçi bir şekilde geliştiğine iyi bir örnektir. Sarayın besteciye verdiği desteğe, besteci sarayı yücelterek, onun görüşlerini destekleyerek ve müzik dilini seviyeli bir şekilde tutarak karşılık vermiştir. Saraya yakın olmayan besteciler ise, sarayla anlaşılmadıklarından dolayı değil, başka yerlerden yardım aldıkları için, onlara saraya gösterilen tavrın aynısını göstermişlerdir. Osmanlı devletinde ve merkezi yönetimin desteklediği müzik türü, Klasik Türk Müziği'dir. İstanbul'da üretilen bu müzik türü, sarayla iç içe olan entellektüel, belirli bir gelişmişlik düzeyini içinde barındırmaktadır. Bu müzik, saray himayesinde gelişmiş, ilerlemesini sarayın onayı sonucunda sağlamıştır (Saray haricindeki yerler ise din kurumları, paşa kapısı, yüksek memurlar vb.). Politik iktidarla besteciler arasındaki bu himaye ilişkisi, Klasik Türk Müziği'ne verilen değeri engellememiştir; çünkü Klasik Türk Müziği kendi içinde "üst" bir entellektüel beğeniye denk düşmektedir. Klasik Türk Müziği, bugün de varlığını sürdüren bir müzik türüdür.

Osmanlı toplumundaki, bir diğer temel müzik geleneği kırsal kesimde varlığını sürdürmüş olan halk ozanları çevresindeki müzik geleneğidir. Doğaçlama tekniğiyle icra edilen, sözcükleri hece ölçüsü ve dörtlüklerle oluşan, yaşamın içinden doğa vergisi olarak ortaya çıkan bu müzik geleneği ve halkın yaşam biçimini

ifadelendirdiği için, diğer müzik türlerine göre estetik veya eğlendiricilik kaygısı taşımadan icra edilmiştir. Bu anlamda Türk Halk müziği halka ve onun ihtiyaçlarına göre sınırlanmıştır çünkü kendisini var eden halkla birlikte yaşamını sürdürür. Bu süreçte tarihsel bir aralık taşımaktadır ve bir kesimin ya da zümrenin denetimi altında değildir.

Halk müziği, Cumhuriyet sonrasında ise belli bir süre yasaklanmış, sonra da milli kültür nesnesine dönüştürülmüş, etnik unsurlardan arındırılmış ve resmi görüş tarafından kullanılmıştır. Fakat kültürel bakıştaki bu tutarsızlık sonucu toplumda kültürel bir boşluk oluşmuş, bunun müziğe yansımaları ile reformların açtığı kültürel boşluk, dejenere bir müzik, ve suni ve herhangi bir ağırlığı olmayan kültürel ürünler ile doldurulmaya çalışılmıştır.

Müzik geleneği, Osmanlı imparatorluğu kurulunca saray kültürüne uygun şekilde yorumlanmaya başlanmıştır. Klasik Türk Müziği, Meragalı Abdülkadir öncülüğünde 1430'lardan başlayarak 19.yy.'a kadar sürekli bir gelişme süreci yaşamıştır. Bu süreci E.Berker şöyle özetliyor.

K.T.M. Özellikle II. Murat döneminde padişahın ilgisi ile gelişme kaydetmiştir. Bu dönem “Klasik öncesi dönem” olarak adlandırılmış, Hıdır'ın ve Abdülkadir'in Edvar'ı, Mercimek Ahmet'in Kabusname'si ve Bedri Düşad'ın Muratname'si önemli yapıtlar olarak belirlenmiştir. Bu dönem İtri ile bittikten sonra “Klasik dönem” başlamıştır. Klasik dönem de 1848'e kadar sürmüştür¹.

İtri ile başlayan ‘klasik dönem’, Lale Devri'nde gelişmiş III. Ahmet'in ve III. Selim'in özel ilgisi ile iyice derinleşip birçok üstat yetiştirmiştir. Hamamizade, Şakir Ağa ve III. Selim döneminde altın devrini yaşayan “klasik dönem” Dede Efendi ile kapanmıştır. Nazife Güngör klasik dönemin kapanış sunumunu şöyle belirtir:

¹ E.Berker, *Türk Müziğinin Dünü Bugünü Yarını*, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986. s: 112.

Klasik Türk Müziği'nin, saray dışına taşması sonucunu doğurmuştur ve bu alanda da ilk kopuşu Dede Efendi gerçekleştirmiştir².

İlk olarak III. Selim döneminde opera ile tanışan Osmanlı Sarayı'nda Batı müziği ilgi uyandırmıştı. Islahat hareketleri kapsamında II.Mahmut mehter müziği yerine 'Boru Takımı' ile Nizam-ı Cedid ordusunun yürüyüşlerine eşlik etmiş ve Boru Takımı'nın başına II Mahmud'un emriyle, İtalyan müzisyen G. Donizetti'nin kardeşi Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Yine bu dönemde batı çalgılarının Türk sazları içinde yer alması, nota yazımı ve basımı, koroların kurulması önem kazanmıştır. 1836 da İstanbul'da açılan Fransız Tiyatrosu tarafından müzikal oyunlar, operetler sahnelenir, 1840'da İtalyan operası olan "Aide" sahneye konur, bunu ünlü piyanist Franz Liszt (1811-1886) ve Henri Wieniawski (1835-1880)'in keman resitalleri izler. O sıralarda İstanbul'da burjuva ailelerde de piyanist yetiştirmeye başlanmıştır. Bunlardan biri de Bestekar Leyla Saz hanımıdır. İlk opera ve operetlerin sahnelendiği Gedikpaşa Tiyatrosu'nda Kemani Haydar Bey'in 'Çengi' ve 'Pembe Kız' adlı operetleri batı anlayışı içerisinde seyirciye sunulmaya başlar. Kanto geleneğinin bu çevreden yayılmaya başladığı bilinir. Bu gelişmeler doğrultusunda Mızıka-i Humayun'da yetişenler askeri kurumlarda, deniz ve kara bandoları kurarak çok sesli marşlar yaygınlaştırmış. Saffet Bey'in ilk Türk şefi olarak saray topluluğu yönettiği, senfonik eser icra ettiği bilinir ve ayrıca bu toplulukla, Avrupa turnesine çıkmıştır. Bülent Aksoy bu dönemle ilgili şunları belirtmiştir:

Bu dönemde batı müziğine yönelen ilgi ise, toplumun istediği içselleşmiş bir beğeni anlayışından kaynaklanmıyordu. Batılılaşma, o gün gelinen noktada yapılan zorunlu bir tercihti ve Batı müziği bilinmesi ve kullanılması gereken bir şeydi. Türk müziği duygunun, Batı müziği ise aklın bir gereği idi. Bu anlayışa örnek olarak, II.Mahmut Mızıka-i Hümayun'un kurulmasını sağlamış ve Batı müziğini sevdirmeye çalışmıştır; ancak bir Klasik Türk Müziği

² Nazife, Güngör, *Arabesk: Sosyo Kültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınevi., Ankara, 2. Basım 1993. s.12.

hayranı olarak kalmaya devam etmiştir³.

Bu arada saray ve çevresinin yeni müzik anlayışı ve icraatları dönemin bestecilerini ve icracılarını da etkilemiştir. Nazife Güngör bu bağlamda şöyle bir görüş sunmaktadır:

Hacı Arif bey, Dede efendinin ardından “şarkı” formunu oluşturmuş, yeni bir akımı müzikte başlatmıştır. Yukarıda belirtildiği gibi klasik üsluptan ziyade halkın kolay anlayabileceği, sevebileceği, içtenlik yüklü eserler oluşturmuştur. Bu yeni formdaki müziğe “kentli halkın müziği” denilmesi uygun görülmüştür. Saray bestecilerinin çoğu tekke gibi yerlerde yetişmiş sanatçılar olmuştur⁴.

Saray ve çevresinde gelişen bu yeni müzik anlayışından, halkın doğru orantıda etkilenmesini beklemek yanlış olacaktı. Halkın bu yeni anlayışı benimsemesi biraz da sosyokültürel yapısıyla ilgiliydi, bu etkileşimin düzeyi ve sonuçları zamanla çok belirgin olarak ortaya çıkacaktı. Bu dönemi Y.Tura şöyle açıklıyor:

Diğer taraftan batılılaşma açısından bakıldığında, batı kültürü ile tanışan halk, üst bir beğeni oluşturamıyordu; çünkü müzik üretim ve iletiminde popülerleşerek niteliksizleşiyor veya sınırlı bir beğeniye hitap edenler halk arasında yaygınlaşabiliyordu. Ancak köklü geçmişi olan geleneğin dışına çıkarak, yeni arayışlar içine girmesi müzik açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur⁵.

Bu temel çerçeveden bakarsak şöyle bir analogi kurabiliriz. Yeni dönem bir önceki döneme tepki olarak kurulmuştur. Bu konuda B. Aksoy şu görüşü belirtiyor:

Tanzimat edebiyatı, divan edebiyatına tepki olarak doğmuşsa, şarkı

³ Bülent Aksoy, “Tanzimat, Cumhuriyet, Musiki ve Batılılaşma” içinde: Türkiye Ansiklopedisi, 5. Cilt, İletişim Yay., 1985, s.1215.

⁴ Nazife Güngör, a.g.e., s.15.

⁵ Yalçın TURA; “Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, İletişim Yayınları, Ankara, 1983, s.1510.

besteciliği de klasik müziğe tepki olarak ortaya çıkmıştır⁶.

Şarkı ile başlayan bu kopuş Klasik Türk Müziği kalitesinde niteliksel bir düşüşün başlangıcıdır.

Genel olarak Cumhuriyet öncesine bakıldığında, Batıyla ilişkilerin yoğun olmadığı 18.yy.'a değin, kent halkı tekkelerde üretilen müziği dinliyordu ve “Anadolu halk müziği” geleneğini sürdürüyordu. İstanbul halkı ise saraya yakınlığı çerçevesinde ya Klasik Türk Müziği ya da T.H.M.’nin çeşitli biçimlerini dinlemekteydi. Batı ile ilişkiler başlayınca ve batılılaşma anlayışı yaygınlaşınca Klasik Türk Müziği saraya bağlılıktan çıkıp kentli halkla bütünleşmeye çalıştı. Bu bütünleşme çabaları K.T.M.’nin sarayın dışında üretilmesi sonucuna ve ağır, kurallı bölümlerinin değiştirilmesine, şarkı formunun oluşmasına yol açtı. Bunun yanında batı müziğinin üst nitelikli eserleri saraya giderken, alt nitelikli eserler kent halkı tarafından tüketiliyordu ki buna en iyi örnek kantolardır. İlk zamanlar gayrimüslimler tarafından rağbet görse de, zamanla kentli müslümanlar tarafından da beğenilmiştir. Merkezin etkisinin azalması, merkezin de başka bir merkezin etkisi altına girmesi sebebiyledir. Burada etkileyen merkez ise “Batı”dır. Bu durum, ilk batılılaşmaya çalışan kentsel kültür bağlamında örneklerini vermiştir. Şarkı formu ile farklılaşan müzik, yeni kent kültürünün en önemli göstergesi olmuştur.

Kent kültürünün aydın çevrelerin katkılarıyla yükselebileceği gerçeğine Hasan Ferit Alnar duyarlık gösteren bir besteci olarak karşımıza çıkmaktadır.

⁶ Bülent Aksoy; a.g.m., s.1216.

I.BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇAĞDAŞLAŞMA ÇALIŞMALARI

1.1. Cumhuriyet Döneminde Sosyo-Kültürel Yaşam ve Batılılaşma Anlayışı (1923-1933)

Cumhuriyet ile birlikte kültürel batılılaşmanın önü açılmış, aynı zamanda teknolojik ve ekonomik gücün belirleyiciliği eşliğinde büyük gelişmeler sağlanmıştır. Batılılaşma anlayışı politik ve kültürel alanda Türk tarihinde belirleyici olmuştur. Batı tanımlaması, düşünsel bir tanımlamadır. “Batı” tek bir bütüne ve gerçekliğe karşı gelmemektedir. Bu tür bir total anlama yöntemi, bir oluşum içinde varsayılan toplumun gidişatının değerlendirilmesine yönelik bir tanımdır, Murat Belge’nin batılı ve batıcı konusundaki görüşleri şöyledir:

“Batılı” ve “Batıcı” arasındaki ayrımın yapılması gereklidir. “Batıda devlete ya da sivil topluma özgü birçok kurum ile yaşanan karmaşık bir hayat vardır ve son analizde “Batılı” olmak bu çoğulcu hayat tarzını sürdürmektir. “Batıcı” kavramı ise, bu hayat tarzını yaşıyor olmaktan çok, buna erişme yolunda, şu veya bu şekilde yoğunlaşan bir yönelim, bir zorlama anlamı içerir⁷.

Diğer bir deyişle, “Batıcı” kavramını kendisinden ileride olan yerlerin temel değerlerini kendisine esas olarak kabul etmiştir ve yaşadığı toplumda sosyal hayatında batı kurgusunun içinde sorgulama alanı yaratarak kendine has bir gelenek oluşturmuştur.

⁷ Daha fazla bilgi için Bkz: Murat Belge; “*Cumhuriyet Döneminde Batılılaşma*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İletişim Yay., İstanbul, 1983.

Batılılaşma tarihi Cumhuriyet öncesine dayanmaktadır sosyo-kültürel yaşama önemli bir oluşuma işaret etmektedir. Aslında bu gelişme, sosyo-ekonomik alanda oluşmuştur, çünkü gerçekte Osmanlı, Batının yalnızca askeri alandaki yenilikleriyle ilgilenmiştir. Batının askeri üstünlüğünün alınarak onun gibi olacağı düşünülmüştür. Osmanlı aydın ve devlet adamlarının batılılaşmayı sadece rasyonilazasyon ve teknolojiyle sınırlı tutmaya çalıştıkları görülür. “Tekniğin alınması, ancak kültürün alınmaması” düşüncesi uygun görülse bile uygulamada fazla işlerliği görülmediği gibi bir gelenek halini almış ve bu gelenek günümüze kadar devam etmiştir.

Osmanlı, kökenine ve tarihine beslediği güven duygusuyla hareket ederek güçlü olduğu düşüncesiyle kültürel alanda müdahaleye gerek duymuyordu. Zamanla durumun kötüye gitmesi sonucunda ‘Batı’ özlenen yer ve düzeyin yaşandığı yer olarak ön plana çıktığı zaman her kuşak, Batı’ya ulaşma hedefine biraz daha ilerlediğini zannedip batıya ulaşma çabasını tekrarlıyordu. Batının dışında kalanlar yeniliğin farkına bile varamadan yeni bir yenilik uygulamaya konulduğu zaman, köksüzlüğün verebildiği anlama yetisiyle yenilikler algılanmaya çalışılıyor, bu anlayış da batılı değil batıcı tarzda bir aydın kitlesi yetişmesine neden oluyordu.

Cumhuriyet Devrimi’nden sonra batılılaşma hareketinin yaygın bir taban bulmasını yönünde Osmanlı geleneklerine bağlı entellektüeller ile iktidarda yer alan Batıcı aydınlar yaygınlaşma çabası içine girdiler. Cumhuriyet Devrimi’yle çok farklı bir yönetim ve çok farklı bir insan tipi ortaya çıkmasına karşın, batılılaşmanın devlet politikası olarak kurumlaştırılması Osmanlı ve Cumhuriyet politikalarının ortak noktasıdır. Bu yukarıdan aşağıya bir dönüşüm ile gerçekleşmektedir. Askeri, idari ve bilimsel teknikler alınıp uygulamaya konulması yanında yukarıdan dayatılan ve kanunlar doğrultusunda insanların nasıl davranması gerektiği, tüm ayrıntılar yazılıp çiziliyor, yemeğin nasıl yenileceği, eğlenileceğine kadar herşey yaşama sokulmaya çalışılıyordu. Gündelik hayatı bu özgünlük içinde kurgulamaya çalışmışlar bu arada Cumhuriyet dönemindeki aydınlarca geçmişe dayalı kültürel yapı yeni hedeflere ulaşma pahasına yok edilmişti.

Günümüzde de bu süreç yaşanmaktadır. Şöyle ki; hem Batı kültürü hem de doğu kültürü kendisini yeniden üretememektedir. Buna karşılık batı ile batının yeniliklerinin Türk toplumuna aktarılma süreci olarak değerlendirebileceğimiz bu süreçte, düşünsel hayatta batının radikal düşüncelerinden yararlanılmamıştır, Toplumsal düzeni ön plana çıkaran, burjuva ideolojisi olarak tanımlayabileceğimiz pragmatik ve pozitivist duruş genellikle aydınlardan destek görmüştür. Bu görüş, burjuvazinin muhafazakârlaştığı dönemde sahip çıktığı görüştür. Dolayısıyla Batıda liberal eğilimler arttıkça bu durum aydınlarımızı büyük bir çelişkinin içine atmıştır. Halk arasında ise arabesk kültür yayılmaya başlanmıştır.

Cumhuriyet Devrimi'yle birlikte müzikte çok büyük ve hızlı değişimler yaşanmıştır. Osmanlı dönemindeki müzik çalışmalarında, Tanzimat'ın tersine "Batı tekniğiyle armonize edilmek" üzere yararlanılan müzik türü olarak Klasik Türk Müziği seçilmedi. Bunun nedenini Adnan Saygun şöyle açıklıyor:

Çünkü, Osmanlı kültürünü reddedip yeni bir kültürü (Türk kültürü) yaratılmaya çalışan Cumhuriyet kadrolarının Osmanlı dönem müziğine karşı tavırları çok netti: Geçen yüzyılın ikinci yarısında Türkiye'de musiki şöyle bir görünümde idi, eski, tek sesli Osmanlı musikisi üç yüz yıl boyunca büyük eserlerini vererek hamlesinin doruğuna ulaşmış, fakat aynı hava içinde yeni bir atılımla berkitilemediği için, ki ona zaten imkan da yoktu, tıpkı topraktan suyunu çekemeyen dalın kuruması gibi, kurumağa yüz tutmuştu⁸.

Batı'nın 10.yüzyılda vardığı ve zihni çabasına dayanan yeni bir sanat akımı (polifoni) dışında kalan ve kişinin iç aleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğilimi yaratan bu basit ve iniltili müzik en aşağı 9-10 yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder.

⁸ Adnan Saygun; "Atatürk ve Musiki", Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987.s.69.

Bu düşünceler ve açıklamalarla ilgili olarak Cem Behar da şunları belirtiyor:

Yukarıda belirtilen politika doğrultusunda 1926'da Milli Eğitim Bakanlığı'nın bütün okullara gönderdiği bir genelgeyle "bizden" sayılmayan Osmanlı'ya özgü görülen "alaturka" müzik eğitimi yasaklanmıştır⁹.

Aynı şekilde 1934 Şubatında, "Henüz radyolarda 'Türk Müziği' yayınına yasak konmadan", o dönemde siyasi iktidarın yayın organı niteliğinde olan *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde Aka Gündüz, radyodaki "Türk Müziği" yayınlarını eleştirirken, şunları söylemektedir:

Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydir. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar; sesin en ciyaklısından, gazelin en öksürüklüsüne tıksırıklısına kadar¹⁰.

Söz konusu tavır, Mustafa Kemal'in farklı yer ve zamanlarda ifade ettiği görüşlerinde daha da netleşecektir. Kuşkusuz Mustafa Kemal; "... hayatın ruhu ve her şeyi" olarak nitelediği müzikte bazı özellikler arayacaktır. 1928'de İstanbul'da Sarayburnu gazinosunda yaptığı ünlü konuşmada şöyle diyecektir:

"... Bu gece burada güzel bir tesadüf eseri olarak Şarkın en mümtaz iki musiki heyetini dinledim... Fakat benim Türk hissiyatım üzerinde artık bu musiki, Türk'ün çok münkeşif ruh ve hissini tatmine kafi gelmez. Şimdi karşımda medeni dünyanın musikisi de işitildi. Bu ana kadar Şark Musikisi denilen terennümler karşısında kansız gibi görünen halk derhal harekete ve faaliyete geçti. Hepsi oynuyor ve şen şakırdırlar; tabiatın icadını yapıyorlar. Bu pek tabiidir. Hakikaten Türk, fitraten şen şakrakdır. Eğer onun bu güzel huyu bir zaman için fark olunmamışsa, kendinin kusuru değildir... İşte Türk milleti bunun için gamlandı. Fakat artık millet hatalarını kanı ile tashih etmiştir: artık müsterihtir... fitratında olduğu gibi artık Türk şendir..." ve "...Türk Milleti, kadını ve erkeğiyle eşit haklara sahip bir bütün olma yolunda bulunmaktadırlar. Bunun

⁹ Cem Behar; "*Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*", Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987, s.137-138.

¹⁰ Gündüz, Aka., "Radyo İşimiz" *Hakimiyet-i Milliye*, (2 Şubat 1933)'den aktaran, Bkz. U. Kocabaşoğlu, "*Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*", SBF Yayınları, Ankara, 1980.

sonucunda, gerektiğinde, birlikte dans da edecektir. Bu dansa eşlik edecek musiki de, doğal olarak, artık terennümleri karşısında dinleyicilerin “kamız” gibi durgun görüldüğü “bu basit musiki”, “şark musikisi” olmayacaktır”. Bu hızlı değişimlerden müzik dünyası da nasibini almıştır. Cumhuriyet, halk için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar, musiki için de yeni bir dönemin başlangıcıdır.

Atatürk’ün millete ve aydınlara ithafını Nazife Güngör şöyle aktarıyor:

Aydınlarımız belki dünyayı, bütün diğer milletleri tanır; ama öncelikle kendimizi bilmeliyiz. Çünkü her milletin kendine özgü özellikleri vardır. Hiçbir millet, diğer bir milletin taklitçisi olmamalıdır. Çünkü, böyle bir millet ne taklit ettiği milletin aynısı olabilir ne de kendine özgü olabilir. Bir millet için mutluluk olan bir şey, diğer bir millet için felaket olabilir¹¹.

şeklinde ifade edilip kültürel geleneğin öneminin vurgulanmasına rağmen Cumhuriyet yönetimleri ile birlikte eski yaşam dünyası tamamen olumsuz görülüp, yeni oluşturulacak toplumsal yaşam politik, ekonomik, kültürel olarak yeni baştan inşa edilmeye çalışılmıştır.

Cumhuriyet sonrası müziğe yaklaşım noktasında üç temel görüş vardır. Bu görüşleri Gündüz Aka şöyle özetliyor:

- 1) Batı müziğini savunanlar, Türk müziğinin tamamen bir yana bırakılarak Batı müziğinin olduğu gibi alınmasını önermekte olanlar,
- 2) Türk müziğinin dünyanın en büyük müziği olduğu kanısını taşıyan Türkçülük ya da Turancılık ideolojisinin etkisinde olanlar,
- 3) Doğu-batı sentezinin oluşumunu, Türk müziğinin içeriği ile Batı müziğinin tekniğini birleştirerek uygun bir senteze varılacağını savunan Doğu-Batı sentezcileri¹².

¹¹ Nazife Güngör; A.g.k.,14.

¹² Bkz. Gündüz Aka, Aktaran: U., Kocabaşoğlu; A.g.e., s.77-81.

Bu düşüncelerin hemen hepsi, Cumhuriyet döneminde etkisini gösterdi. Mustafa Kemal'in müzik hakkındaki görüşleri, Cumhuriyetin altıncı ayında ifade edildi ve devlet politikası haline geldi. Bu görüşlerin hayata uygulanmasını Gültekin Oransay şöyle sıralamış:

İlk olarak Mızıkâ-i Hümayun, Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürüldü (Nisan, 1924). Okullarda musiki eğitimi yasaklandı ve Musiki Muallim Mektebi açıldı (Eylül, 1924). Bu kurumlarda orta öğretimde, çok sesli musiki eğitimi yaptıracak öğretmenler yetiştirildi. Cumhuriyet'in "geleneksel"den "modern"e, "tek sesli"den "çok sesliye yönelme çabası şeklinde somutlaşan müzik serüveni özellikle eğitim kurumlarında da etkisini gösterdi. Bunun yanında, belediye bandoları kuruldu ve Batı kültürünü yerinde öğrenmesi için öğrenciler Avrupa'ya gönderildi veya gönderilmeleri sağlandı. 1932'den itibaren, kurulan halk evlerinde çok sesli musiki temelinde koro ve mandolin çalışmaları yaptırıldı¹³.

Mustafa Kemal Atatürk, 1 Kasım 1934 tarihinde T.B.M.M.'nin açılış konuşmasında şöyle belirtiyor:

Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz¹⁴.

şeklindeki sözleriyle konuya en yüksek kürsüde değinmiştir. Bunun üzerine içişleri Bakanlığı'na bağlı basın müdürünün önerisini dönemin bakanının da uygun görmesiyle, hemen o gün Türkiye'de her iki radyonun yayınlarından Klasik Türk Müziği (Türk Sanat Musikisi) kaldırıldı ve radyoda Türk müziği dinlenilmesi yasaklandı. Bu dönemde Türk müziğine karşı aşağılayıcı bir tavır gösterilirken Batı müziği baş tacı edilmiştir. Batılı tarzda tasarlanan bu kültürel durum ideolojik olarak devletin bütün kurumları aracılığıyla yayılıyordu.

¹³ Gültekin Oransay; "*Çok Sesli Musiki*", Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, Cilt 6, s.1521.

¹⁴ Gündüz Aka, Aktaran: U., Kocabaşoğlu, A.g.k., s.77-81.

Bu tür bir kültürel ortamda uygulanan radyo yasakları bazı insanları Arap radyolarının dinlenmesine teşvik edici bir etki yarattı. İslamiyet aracılığı ile Arap müziği ile tanışık olan Türk insanı bu yeni duruma kendince bir uyum sağladı. Kendi beğeni düzeylerine uygun müziği radyodan dinleyemeyen halk, kendisine Batı'dan daha yakın olan Arap müziğini dinlemek üzere, antenlerini Arap radyolarına çevirmişti. Bütün bu yasaklar ve kısıtlamalar sonucunda T.H.M. ve K.T.M. gibi müzik türleri çok zor durumda kaldılar.

Yerel müziğe Cumhuriyet öncesinde müdahale edilmezken, köylere kadar etkisi yaygınlaşan batılılaşma ideolojisi etkisini buralarda da gösteriyordu. Rauf Yekta Bey Tiyatro-Musiki dergisinde yayımlanan makalesinde, Darül Elhan'dan Türk Müziğinin kaldırılmasını bir “darbe” olarak niteledi. Rauf Yekta Bey bu durumu şu sözlerle dile getiriyor:

Kendi müzik anlayışlarına uygun bir ses yaratamayanlar Türk Halk Müziğine dadanmışlar, kendilerine göre armonize etmek deneyine giriştiler¹⁵.

Bu dönemde toplumsal değişimler de gözlemlenmekteydi. Çok partili döneme geçiş ve devrim kadrosunun çekilmesi kültürel alana müdahaleleri azalttı. Çok partili yaşamda toplum daha dinamik hale geldi ve hızlı ama kontrolsüz bir değişime tabi olmaya başladı. Bu dönemle ilgili olarak değişimlerin müzikle ilgili olan kısmını Gültekin Oransay şöyle açıklıyor:

Demokrat Parti'nin Batı yanlısı tavrı, batılı müzik formlarının bu dönemde daha da hızlı bir şekilde ülkeye girmesine neden oldu. Dışarıdan ithal edilen ve bir şekilde kültürel dünyamıza girmeye başlayan eserler, sadece Batının belli bir kesimine yönelik ciddi nitelikte müzikleri değil, düşük beğeni düzeylerinde olan popüler müzik eserleridir. Geçmişteki Arap ve Hint müziği modası yerini bu devirde Batı müziği modasına bırakmıştır. Batı müziğinin birçok eseri yurda gelmiş ve bireylerce özellikle kentlileşmiş olunduğunun

¹⁵ Rauf Yekta; “*Alaturka-Alafrang Mücadelesi*” Tiyatro ve Musiki, No: 3, 2 Şubat 1928, s.3.

göstergesi olarak dinlenilmiştir. Ancak halk, sözlerini anlamadığı müziği daha fazla dinleyememiş ve bir moda gibi başlayan bu müzik, kısa zamanda sönmeye yüz tutmuştur ¹⁶.

Daha sonra bu müziğe Türkçe söz yazılmaya başlanmış ve yeni bir akım olan Türk Hafif Müziği oluşmuştur. Yeni oluşan bu müzik, üst bir beğeni tarzı olarak kabul edilmiş ve toplumdaki ifadesini üst sınıf gazinolarda ve üst sınıf lokallerde bulmuştur; fakat halk bu müzikle bütünleşememiştir. Hatta, Türk Hafif Müziği belli bir düzeyde batılılaşmış olmanın, çağdaş olmanın göstergesiydi; ama özüne bakarsak Türk Hafif Müziği eserleri Batı'nın beğeni düzeyi düşük ve niteliksiz eserlerinin farklı ve kötü kopyalarıydı.

Genel olarak özetlersek, 1950 yıllarındaki sosyal, politik ve ekonomik alanlardaki düzensizlikler, toplumun giderek geçmişinden uzaklaşmasına yol açtığı gibi batılılaşma serüvenimiz de devam etmiştir. Bunun sonucunda Klasik Türk Müziği eğlence ve gazino müziği olarak toplumsal hayatın içinde önemli bir gösterge olmuştur; hatta Zeki Müren ve onun peşinden gelenlerle birlikte ilk kez farklı bir “müşteri-şarkıcı” ilişkisi ortaya çıkar ve gazinoların eğlence mekânları bile bu şekilde dizayn edilmeye başlanır.

1950'li yıllarda başlayan plansız büyüme, tarım ve sanayi kesimindeki çalkantılar ve büyük kentlerin çevresindeki gecekondulaşma büyük değişimlerin olduğu durumlardı. Bu değişim, müziğin de insanların hayat zevklerine uygun bir şekilde yorumlanmasıyla sonuçlandı. Bu büyük değişime koşut olarak, geleneksel saray müziğimizin ismi de K.T.M.'nden T.S.M.'ne döndü.

Kentlerin varoşlarındaki insanlar, “geleneksel” kültürden gelmişler, kente uyum sağlamaya çalışmışlardı ve bu bulundukları ortamda kökleri olan “türkü” formu, yaşadıkları dünyayı ifade edemez olmuştu. Yeni bir yaşam tarzı, kendine yeni bir anlamlandırma oluşturacağı belliydi, ancak yeni bir kültürel ürün ile hissettiklerini ifadelendirebileceklerdi. Bu durumu destekler bir şekilde T.H.M., etnik unsurlardan ve

¹⁶ Gültekin Oransay; A.g.m., Cilt 6, s.1521.

geleneksel tavırlarından uzaklaştırılmış, çok sesli denemelere tabi tutulmuş, söz ve içerik değiştirilmiş ve kentlerde yorumlandığında halkın dinleyemeyeceği bir hale getirilmişti. Batı müziğinin alt düzey beğeni içinde yer alan eserlerine Türkçe sözler giydirilerek, Türk Hafif Müziği eserleri bestelenmeye başlanmış, bu da belli bir kesime hitap etmiştir. Batılılaşma sürecini Meral Özbek şu cümlelerle dile getiriyor:

Batılılaşma, dünyanın almış olduğu seyir içinde olması gereken bir tavidir; ancak ülkemizde iktidarların yönlendirmesi ile bu sürecin çok sağlıklı bir şekilde gerçekleştiği söylenemez. “Müzik dünyasından yaşamış olduğumuz değişimlerle de aslında kültürel dünyamızın basit bir prototipi çizilmiştir. 1960’lı yıllarda artık dönüşümlerin belirgin bir şekilde ortaya çıkması zorunlu olmuştur. Cumhuriyet devrimi ve kadrosu, kültür devrimi ile yapacaklarını ortaya koymuşlar, devrim karşıtlarına karşı güçlerini ve anlayışlarını açık bir şekilde göstermişlerdir ve bundan dolayıdır ki, toplum büyük bir değişim içine girmiştir¹⁷.

1960’lara gelindiğinde, toplumsal uyanış her kesimde kendisini göstermiştir. Bu dönüşüm, özellikle müzik alanında, çeşitli sentezlerde sonuçlanmıştır. 1960’ların ortasından başlayan “arabesk müzik kültürü” bir yandan Türkiye’de kent ve kır insanların duygularının ve kültürel biçimlerinin karşılaştığı, birbirine geçtiği, bir yandan da batı müzik kültürünün etkisinin ve modernleşen toplumsal hayat ve kentsel ritmin kendini ortaya koyduğu bir göstergedir. Arabesk müzik, daha açık bir ifade ile müziğimizin batılılaşması ile geçirdiği değişimlerin olumsuz bir yönüdür. Bu anlamda arabesk kültürel durum da, toplumumuzun karşılaştığı batılılaşma anlayışı sonucu oluşmuş bir kültürel doku gibi sunulmak istenmiştir. Bu durumdan en büyük ölçekli zararı toplum görmüştür. Fakat arabesk, Türkiye’nin batılılaşma serüvenindeki başarısızlığını gösteren bir ifadelendirme tarzıdır. Bunun yanında arabesk müziğe karşı olan olumlu ve olumsuz tavırlar da, yine bu ülkede yaşayan insanların batılılaşmaya ve modernleşmeye karşı olan tavırlarının da ipuçlarını vermektedir.

¹⁷ Meral Özbek; “Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski”, İletişim Yayınları, İstanbul, 1991, s.146.

1980'lı yıllara bakıldığında, İktidar, Türk Hafif Müziğini, kısmen de T.H.M. ve T.S.M.'ni desteklerken, arabesk müzik meşruluğunu kentte yaşayan halktan almıştır. Bir müzik üretiminin yaşamasında, merkezin belirleyici olmasının temel sebebi, müzik ürününün merkeze olan ekonomik bağımlılığıdır. Bir yandan yeni kentlilerin serüvenleri bu müzik türü ile anlatılmış, diğer yandan bu kültürel ürünün yaşatılması için gerekli teknik donanım kentin içinden çıkmış ve sonuçta bu karşılıklı varoluş birbiri ile beslenmiştir. Teknolojik yenilikler müzik endüstrisinde bir ürünün kitlesel olarak dinlenebilmesini kolaylaştırmış ve devlet yayın politikalarının olumsuz eleştirilerine rağmen arabesk müzik birçok toplumsal kesim için anlamlı bir yer edinmiştir.

Genel olarak bakıldığında, Cumhuriyet Devrimi'yle beraber başlayan değişim müzik üzerinde de kendini gösterdi. Bu dönemde, T.S.M. ile T.H.M.'nin birikimleri merkez tarafından istenen şekilde kaynaştırılıp Batı müzik tekniği ile yeni bir biçime dönüştürülmüştür.

1.2. Türk Müziğinde Çağdaşlaşma Süreci ve Cumhuriyet Döneminde Devletin Müzik Politikası ile Yapılan Düzenlemeler

Cumhuriyet Döneminde devletin pek çok alanda olduğu gibi müzik alanında da yenilikler yapması, resmi politika olarak başta, devlete yakın olan aydın kesim olmak üzere halka da benimsetilmeye çalışılıyordu. Bu sürece gelmeden biraz daha geriye gidip ne tür gelişmelerin olduğunu görmek gerekir. 1826'da Mehterhane'nin de kaldırılması ve yerine Mızıka-i Hümayun'un kurulması, bir yandan Türk musıkisinin en önemli müesseselerinden birinin ortadan kalkmasına, bir yandan da Batı musıkisi eğitiminin Türkiye'de resmen başlatılmasına yol açmakla, günümüze dek sürüp gelecek bir ikiliğin temelini atmıştır. Bu gelişmelerin nasıl bir sonuç getirdiği sürecini Yalçın Tura şöyle belirtmiştir:

Türk kültürü ile Batı kültürünün savaşında, birincinin aleyhinde, ilk büyük yıkımın meydana gelmesine sebep olmuştur. Alaturkacılarla alafrangacılar, doğucularla batıcılar, halk musıkicileri ile aydın kesimin sanat musıkisi taraftarları arasındaki ikilik, çatışma, kimi

zaman sert ve şiddetli, kimi zaman sessiz ve derinden, ama, asla sönmeden, uzlaşmaya, barışa varmadan, günümüze dek devam etmiştir¹⁸.

Atatürk'ün 1934'de T.B.M.M.'ni açarken yaptığı konuşması ile başlattığı "Müzik Devrimi"nin amaçları başından doğru saptanmış, devrimin kısa zamanda ürün vermesinin sağlanması için sistemli çalışmalar yapılmış, çalışmaların gecikmeden ve doğru yolda ilerlemesi için hiçbir özveriden kaçınılmamıştır.

Müzik alanındaki çalışmaların işlenişini ve klasik Türk müziğine etkilerini Ahmet Say şöyle özetliyor:

Atatürk'ün yol göstericiliği ile müzik alanında gerçekleştirilen ilerleyişler, Atatürk'ün ölümünden sonra da 1950'lilere dek oldukça hızlı sayılabilir oranda sürmüş, daha sonraki yıllarda tek sesli, geleneksel saray musikisi baş köşeye geçirilmiştir¹⁹.

Cumhuriyet'in kuruluşunun ilk 20 yılı içinde gerek devletin görevlendirdiği bürokratlar gerek müzik devrimini gerçekleştirmeye kararlı yerli ve yabancı sanatçı-uzmanlar, yorulmak ve yılmak bilmeyen çalışmalarıyla opera, orkestra, konservatuar ve tiyatro gibi toplumumuza oldukça yabancı sanat türlerinin ve kurumları yoktan var etmişlerdir.

Müzikte çağdaşlığın ilk adımları Cumhuriyet'in ilk yıllarında atılmıştır. 1924 yılında meclisten geçen bir Musiki ve Temsil Akademisi Yasası vardır. Ama Atatürk bu yasayı yeterli bulmamıştı. Cevat Memduh Altar*, konuya şu sözlerle açıklık getirmektedir:

Atatürk'ün batılı anlamda, çağdaş anlamda bir evrime ulaşma yolundaki gerekli denemeler yapılmadan hazırlanan bir yasanın

¹⁸ Yalçın TURA; A.g.m., s.1510.

¹⁹ Ahmet Say; Müzik Ansiklopedisi, Sanem Matbaası, Ankara,1985, Cilt II., s.391.

* Cevat Memduh Altar; (İstanbul 1902 -) Müzik araştırmacısı, Leipzig'de Müzik ve Sanat Tarihi öğrenimi gördü. Ankara'da ilk konservatuarın kurulmasına katkıda bulundu; Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü yaptı.

uygulanmasında sakınca gördüğü muhakkak. Atatürk yasa yapılmadan bir deney döneminin geçmesi ve yasanın sonradan hazırlanması gerektiği kanısındaydı. İşte bu nedenle Musiki ve Temsil Akademisi bir süre yürürlükten kaldırılmıştır²⁰.

Aynı günlerde 26 Kasım 1934’de ülkenin belli başlı müzik yetkilileri, dönemin Milli Eğitim Bakanı Abidin Özmen’in başkanlığında Ankara’da toplandı. Dört alt komisyon halinde üç gün çalışan bu kurulda, alınan kararlar şöyle özetlenebilir: a) Bütün okullarda etkili bir evrensel müzik uygulamasına gidilmesi, aynı eğitimin, opera, operet, dinleti, radyo ve plak yolu ile yetişkinler için de geçerli kılınması. b) Yorumcu ve yaratıcı sanatçılar yetiştirilmesi, ülke kalkınmasındaki işlevlerinin saptanması ve söz konusu sanatçıların devletçe korunması.

Ne yazık ki bu görüşler, bütünü ile uygulamaya aktarılamadı. Çağdaş yaratıcılığın ve yorumculuğun temeli olan klasik batı yapıtlarının öğrenilmesi müzik dinlemenin ve eğitiminin ana amacı gibi anlaşıldı. Okullarımızda batı kaynaklı ezgilerin Türkçe uyarlaması ya da kendi bestecilerimizce bu yolda yaratılmış yapıtlar, tek sesli olarak öğretilirdi. Bu da ülke gençlerine evrensel müziği sevdirmeye ve benimsetmeye yetmedi. Öte yandan, aşağıda anlatılacak olan sanat ve eğitim kurumlarının açılmış olmasına karşın, devletin belirli bir müzik politikası saptanamadı. Dönemin müzik ile ilgili eğitim ve sanat kurumlarına gelince: “1912’de İstanbul’da Darül Elhan’ın, 1924’de ise Ankara’da Musiki Muallim mektebinin açılmasının bu alandaki ilk çabalar olarak anabiliriz. 1934’de Atatürk’ün önderliğinde üretilen düşüncenin ışığında, söz konusu tarihten başlayarak bu kurumların yapısında yeni gelişmeler oldu. Türkiye’nin müzik kalkınmasını gerçekleştirecek olan yaratıcı ve yorumcu sanatçıların yetiştirilmesi için okulları konservatuara dönüştürme girişimleri başlatıldı. Bu dönemdeki gelişmeleri Önder Kütahyalı şöyle özetliyor:

Besteci Paul Hindemidt, önce Nisan 1935’de olmak üzere birkaç kez ülkemize geldi ve yapılan program çalışmalarında kendisinden

²⁰ Filiz Ali; “*Türkiye Cumhuriyeti’nde Konservatuvarlar*”, Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi Ansiklopedisi, Cilt 6, İletişim Yayınları, Ankara, 1983, s. 1531.

yararlanıldı. Böylece, kurum 1936'da Devlet Konservatuarına dönüştü. Musiki Muallim Mektebi ise, bir yıl konservatuarın bünyesi içinde eğitim yaptıktan sonra, 1938'de Gazi Eğitim Enstitüsü'ne taşındı²¹.

“Musiki İnkılabı” olarak adlandırılan Cumhuriyet sonrası Türk Müziğindeki yenilikler, bu dönemin başlıca kültür ve müzik politikası olarak beliren anlayışa göre şekillenmiştir. Sözü edilen kültür ve müzik politikasını Yalçın Tura şöyle açıklıyor:

Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak kültür, bir kamu politikası aracılığıyla devletin önemli bir işlevi haline getirildi. Kemalist ideolojinin en radikal yönünü oluşturan kültür devrimi, yönetici kadroların söz konusu alanı, hedefledikleri topyekün kalkınma hamlesinin en temel bileşkeni olarak algılamaları sonucunu verdi. Bu anlayış doğrultusunda devlet, kültürel alanın sorumluluğunu yüklendi. Söz konusu sorumluluk devletin ulusa karşı yüklendiği genel sorumluluğun bir parçasıydı, dolayısıyla da özel/özerk kişi ya da kurumların inisiyatifine bırakılamazdı. Öte yandan, gelişmekte olan tüm ülkelerde gözlemlenen bir eğilim doğrultusunda, kültürün, ulusal bilinci ve aidiyet duygusunu geliştirme yönündeki başat amaca hizmet ettiğinin fark edilmesi devletin bu alandaki kadiri mutlak konumunu pekiştirdi. Bu süreçte, hem halkın beklentilerini tatmin edecek, hem de modern dünyanın gereksinmelerine yanıt verecek “özgün” bir kültürün oluşturulmasına, başka bir anlatımla hars-medeniyet ekseninde optimal bir buluşmayı sağlayacak bir “sentezin” oluşturulmasına çalışıldı²².

Pek çok alanda batının tekniğinden faydalandığı bu dönemde, müzik alanında da benzer bir uygulama yapılmıştır. Önce batılı müzikolog ve besteciler ülkemize davet

²¹ Önder Kütahyalı; “*Çağdaş Müzik Tarihi*”, Yayınlayan: Nejat İlhan Leblebicioğlu, Varol Matbaası, Ankara, 1981, s.102.

²² Yalçın TURA; A.g.m., s.1510.

edilerek görüşleri alınmış, ardından ülkemizde yetişen yetenekli gençler yurt dışına gönderilerek Batı müziği eğitimi almaları sağlanmıştır.

Eğitimini tamamlayarak ülkemize dönen sanatçılarımızın döndükten sonraki çalışmalarını ve çalışmanın niteliğini Reyhan Altınay şöyle özetliyor:

Otuzlu yıllarla beraber ülkeye geri dönen bu Türk müzisyenler, Türk Müziği-Batı Müziği sentezini gerçekleştirecek çalışmalara girmişler; ilk olarak Anadolu’da yaşayan müzik geleneklerinin ve otantik halk müziği ürünlerinin tespit çalışmalarını gerçekleştirmişlerdir. Böylece T.H.M. alanında ilk bilimsel çalışmalar ortaya konulmaya başlanmıştır²³.

Bu dönemde, T.H.M. alanındaki yayınlarıyla dikkati çeken başlıca kişiler ve çalışmaları tarihsel olarak şöyle sıralanmaktadır:

Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği derlemeciliğinin ilk somut örneği, 1925 yılında Hars (Kültür) Müdürlüğü’nce görevlendirilen Seyfettin -Sezai Asal (Asaf) adlı kardeşlerin (biraderlerin), Batı Anadolu’daki girişimleriyle gerçekleştirilmiştir.

Ferruh Arsunar, Cumhuriyet Dönemi’nde halk müziği alanında yayın yapan başlıca isimlerden biridir. 1937’de yayınlanan iki kitabında Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Müziği alanında yaşanan başlıca problemlerden biri olan pentatonizm konusunu işlemektedir. Arsunar, daha sonra yayınlanan “Türkten Türküler”, “Gaziantep Folkloru”, “Türk Anadolu Halk Türküleri” gibi kitaplarında halk edebiyatına bilimsel açıdan bakışı geliştirmiştir.

Sadi Yaver Ataman, Cumhuriyet Dönemi’ne Türk Halk Müziği alanındaki yayınlarıyla damgasını vuran bir diğer kişidir. Yazarın Müzik Folklorumuzdan Örnekler, Safranbolu Düğünleri / Oyunlar - Türküler adlı kitapları, notalı örnekler bulundurması

²³ Reyhan Altınay; “Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Alanında Çalışmalar”, T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2000, İzmir.

bakımından çok önemlidir. “Barlar” ve “100 Türk Halk Oyunu” eserleri Türk Halk Oyunları konusunda önemli bir kaynaktır.

Ataman’ın 1965 ve 1966’da yıllarında yayımlanan iki kitabında ise okul müziği dağarı ve müzik eğitimi amaçlamıştır. Ezgilerin notaları çocuk ses genişliği düşünülerek aktarımlı olarak yazılmış ve her türkünün başında hız terimleri yer almıştır.

Cumhuriyet Dönemi T.H.M. alanındaki yayınlarıyla anılmaya değer bir başka araştırmacı Yusuf Ziya Demircioğlu’ dur. Yazar, kitaplarında bizzat kendinin de yer aldığı derleme çalışmalarının sağlıklı ve teknik bakımdan donanımlı yapılması hususunda detaylı bilgiler vermiş, folklorculukta dikkat edilmesi gereken hususları belirtmiş ve halk müziği terminolojisine ilişkin açıklamalar yapmıştır. Mahmut R. Gazimihal çalışmaları hakkında Hüseyin Yaltırık şu bilgileri aktarıyor:

Mahmut Ragıp Gazimihâl 1928 yılında Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbâlimiz adıyla yayımlanan ilk çalışması Osmanlıca’dır. Çok sayıda kitabından başka, yazar çeşitli makalelerinde uzun hava türünün yerel adlarını ve icra özelliklerini konu etmektedir²⁴.

Vahid Lütfi Salcı, Cumhuriyet Dönemi’ne kadar ele alınmamış ve “Gizli Halk Musikisi” dediği Bektaşî -Alevî müzik geleneği hakkındaki kitapları ile dikkat çekmektedir.

Muzaffer Sarısözen de Cumhuriyet dönemine T.H.M. konusunda damgasını vuran kişidir. Sarısözen’in “Seçme Köy Türküleri”, “Yurttan Sesler” ve Türk Halk Müziğinin ritmik yapısı ve usul geleneğine ilişkin “Türk Halk Musikisi Usulleri” adlı kitapları ve 1932 - 1947 yılları arasında kaleme aldığı on sekiz adet makalesi bulunur.

Ahmet Adnan Saygun, Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği alanındaki kitap ve nota yayınlarıyla tanınan bir diğer kişidir. Cumhuriyet Dönemi müzik anlayışına uygun olarak yayımladığı eserlerinde halk türkü ve ezgilerini, koro, keman

²⁴ Daha fazla bilgi için Bkz: Yaltırık, Hüseyin., “Mahmut Ragıp Gazimihal’in Hayatı ve Türk Halk Müziğine Katkıları”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1993.

ve piyano için çok seslendirerek fasiküller halinde yayımlamıştır. 1936'da yayımlanan ilk kitabında Cumhuriyet Dönemi'nin Türk Halk Müziği'ne ilişkin temel problemlerinden olan pentatonizm konusunu işlemektedir.

Ahmet Adnan Saygun'un T.H.M. konulu yirmi beş adet makalesinde halk müziği derlemeciliği, kültür -müzik ilişkisi ve pentatonizm konuları yer alır.

Halil Bedii Yönetken, Cumhuriyet Dönemi'ne THM konulu makaleleri ile en çok hizmet veren araştırmacılardandır. 1966'da yayımladığı Derleme Notaları adlı eseriyle Cumhuriyet Dönemi derlemecilik alanına önemli bir katkıda bulunmuştur. Yazar, Muzaffer Sarısözen'le birlikte gerçekleştirdiği gezilerin notlarını çeşitli dergilerde makaleler halinde yayınlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nden önce T.M. ve B.M. alanında eğitime başlamış olan Dârü'l-Elhân adlı kurum, 1926 - 1931 yılları arasında yayımlamış olduğu mecmualar ve Anadolu Halk Şarkıları Defterleri ile bu döneme gerek teorik bilgiler gerekse nota yayınları bakımından önemli bir hizmet vermiştir. Dârü'l-Elhân, 1925'de başlayan Anadolu derleme gezilerinin sonuçlarını, raporlar ve nota yayınları olarak on beş defter halinde ilgililere sunmuştur. Cumhuriyet öncesi dönemde yayın hayatını Osmanlıca olarak sürdüren kültür, edebiyat ve güzel sanatlar konulu Millî Mecmua, Tiyatro ve Mûsiki, Yeni Mecmua, Türk Yurdu gibi dergiler 1918'den itibaren Türk Müziği ve halk müziği konulu yazılara yer vermiştir. Cumhuriyet'in ilânından sonra cereyan eden Mûsiki İnkılâbını en iyi yansıtan yayın organları olmuşlardır. Dönemin müzikologları, Türk Müziği meselelerine ait pek çok bilimsel yazılarını bu dergilerde yayımlamışlar, yeni medeniyetimizin müziği olarak halk şarkılarının çok seslendirilmesinden doğacak yeni bir türü savunmuşlardır.

Terminoloji konusu Türk Müziği'nde halen güncelliğini korurken, Türk Halk Müziği de bundan payına düşeni almıştır. Cumhuriyet Dönemi'ne kadar olan dönemde pek çok kültür dairesiyle etkileşen Geleneksel Türk Sanat Müziği, terminoloji bakımından yoğun olarak Arapça ve Farsça'nın etkisindedir. Anadolu'da yaşayan halk sanatçıları ve âşıkların dilinde şekillenen terimler ise yerel olmaktan öteye

gidememektedir. Cumhuriyetin ilânından sonra gerçekleştirilmeye çalışılan Mûsiki İnkılâbı'nda da bu konuya gerçekçi çözümler bulunamadığı gibi Batıcılık anlayışıyla mesele daha da karmaşıklaştırılmıştır. Bu dönem yayınları incelendiğinde terminoloji konusuna Mahmut Ragıp Gazimihâl, Halil Bedii Yönetken, Fikri Çiçekoğlu ve Gültekin Oransay gibi araştırmacıların kaleme aldığı sınırlı sayıdaki makalede değinilmiş fakat, halk müziğine bazı yerel terimleri eklemiş olmakla birlikte köklü çözümler getirilememiştir.

Cumhuriyet Dönemi kültür politikasının müzikteki yansıması olarak da ifade edilebilecek pentatonizm konusu, Mahmut Ragıp Gazimihâl, Ferruh Arsunar ve Ahmet Adnan Saygun'un kitap ve risale şeklindeki yayınlarının yanı sıra pek çok araştırmacının da ilgisini çekmiştir. Ayrıca Halil Bedii Yönetken, Sadi Yaver Ataman ve Veysel Arseven, halk ezgilerinin melodik örgülerinden ve terminolojik bakımdan doğru bir yaklaşımla dizilerin tarifinden bahsetmişlerdir.

Türkü türü; 1920'li yıllardan 1930'lara kadar olan süreçte Batı'daki örnekleri model alınarak Chansons Populaires Turques karşılığı Anadolu Halk Şarkıları olarak isimlendirilmiştir. En eski Türk topluluklarında "ır, cır" olarak da ifade edilen bu sözlü tür Türk Halk Edebiyatı ve Türk Halk Müziği'nin ortak bir ürünü olarak Cumhuriyet ile birlikte pek çok bakımdan incelemeye alınmıştır. Özellikle halk edebiyatı sahası ilgililerinin biçim ve içerik bakımından çok çeşitli sınıflamalarla ortaya koydukları türkü türüne, Türk Halk Müziği araştırmacıları da oldukça geniş yer vermişlerdir.

Bu dönemde Türk Halk Müziği ve Türk Halk Edebiyatı'nın ortak bir ürünü olarak türkü türündeki güfte - beste ilişkisi hakkında da incelemeler oldukça fazladır. Çeşitli dergilerden tespit edilen otuz iki adet makaleyi kaleme alan her iki sahanın araştırmacıları; türkülerin halk hikayeleri geleneğindeki yeri, müzik ile atasözlerinin örtüştüğü paremioloji, türkülerde prozodi, dil ve müzik ilişkisi gibi konuları işlemişlerdir. Bu konuya bağlı olarak halk edebiyatı ve halk müziği alanında aşıklık geleneği ve aşık müziği konusunda 1930'lu yıllardan altmışlı yıllara kadar kırk iki adet makale tespit edilmiştir. Ancak âşık tarzı şiirleri hakkındaki ilk bilgiler 1915'den

itibaren M. Fuad Köprülü tarafından kaleme alınarak Türk Edebiyatında Aşık Tarzının Menşe ve Tekâmülü Hakkında Bir Tecrübe başlığıyla yayımlanmaya başlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde en fazla incelenen konulardan biri de Türk halk çalgılarıdır. 1930 - 1970 yılları arasında yayımlanan 104 adet makalede halk çalgılarının yapıları, icra özellikleri ve çalgıların tarihçeleri hakkında bilgiler bulunmaktadır. Bu konuda en fazla yayın verenler Mahmut Ragıp Gazimihâl, Ethem Ruhi Üngör, Kemal Özergin gibi araştırmacılarıdır. Halk çalgılarına ilişkin bu dönemde yayımlanan en detaylı ve bilimsel yayınlar da Mahmut Ragıp Gazimihâl'in organoloji çalışmalarının ürünleri olan kitaplardır. İklig, Türk Otkü Çalgıları, Türk Depki Çalgıları, Kopuz ve tezeneli halk sazları adlı kitaplar 1958 - 1975 yılları arasında yayımlanmıştır.

Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikalarına uygun olarak halk ezgilerinin bir an evvel toplanması ve yeni Türk Müziği'nin yapılandırılması anlayışının doğrultusunda özellikle derlemecilik konusuna büyük önem verilmiştir. 1925 Yılında Seyfettin - Sezai Asaf kardeşlerin Osmanlıca olarak yayımladıkları "Yurdumuzun Nağmeleri" adlı ilk derlemeleri konu edinen kitaplarının ardından, halk müziği derlemeciliği ve derlemeler hakkında çeşitli yayınlarda bilgilere rastlanmaktadır. Ancak bu dönemde yapılan çalışmaların daha fazla makale olarak ilgililere ulaştığı görülmektedir. 1927 - 1974 Yılları arasında tespit edilen 108 adet makalede; derlemecilikte dikkat edilmesi gereken bilgiler, derlenen malzemenin notaya alınması gibi teorik bilgiler ile Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yapılan derleme çalışmalarının sonuçları yer almıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde Mûsiki İnkılâbı adı verilen müzik alanındaki atılımlarda başlıca amaç halk ezgilerinin Batı Müziği tekniğiyle çok seslendirilmesi olmuştur. Bu amaçla ülkemizin yetiştirdiği bir takım genç yetenekler batılı ülkelere çok sesli müzik eğitimi almak üzere yurt dışına gönderildi. 1924 Yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris'e; 1926'da Necil Kâzım Akses, 1927'de Hasan Ferid Alnar Viyana'ya; 1928'de Cevat Memduh Altar Leipzig, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken Prag'a gönderildiler. 1930'lardan itibaren yurda geri dönen bu müzisyenler Cumhuriyet Dönemi kültür ve müzik politikalarında gerek

görüşleriyle, gerek yayınlarıyla, gerekse yaptıkları besteleriyle etkili oldular. Özellikle opera türünde eserlerin büyük rağbet gördüğü Cumhuriyet Dönemi'nde halk ezgilerinin çok seslendirilmesi hususunda sözü edilen besteciler pek çok ürün vermişlerdir. Bunların ilk örnekleri; Cemal Reşit Rey'in 1926'da yazdığı 12 Anadolu Türküsü, Ulvi Cemal Erkin'in Köçekçeler'i, Ahmet Adnan Saygun'un 1960'lı yıllardan itibaren yayımladığı halk türkü ve ezgilerini, koro, keman ve piyano için çok seslendirme çalışmalarıdır. Bu konudaki yayınlardan halk ezgilerinin çok seslendirilmesi gereği üzerinde durarak bu konuya teorik yaklaşımlarıyla katkıda bulunan araştırmacı ve bestecilerin çeşitli dergilerde yayımlanan otuz altı adet makalesi tespit edilmiştir. Bu makalelerde bazı araştırmacılar Türk Halk Müziği'nin ve halk çalgılarının yapısındaki çok seslilikten bahsetmişlerdir. Ayrıca Cumhuriyet öncesinde yayın hayatına başlayıp daha sonra devam eden Dârü'l-elhân Mecmuası, Türk Yurdu, Yeni Mecmua, Millî Mecmua, Tiyatro ve Mûsiki gibi dergilerde de türkülerin Batı Müziği tekniğiyle çok seslendirilmesini ve yeni Türk Müziği'nin bu yolla oluşturulmasını vurgulayan yazılar mevcuttur.

Mûsikî İnkılâbı çerçevesinde atılan bir adımla 1926'da Dârü'l-elhân'daki Türk Müziği eğitimi yasaklanmıştır. O güne kadar Türk ve Batı Müziği eğitiminin birarada yürütüldüğü kurumdaki uygulamalar böylece son bulmuş yanlış farkedilinceye kadar da Türk Müziği okulsuz bırakılmıştır. Ancak yeni medeniyetimizin müziği olarak kabul edilen halk ezgilerinin çok seslendirilmesi çalışmaları, beraberinde halk müziğinin eğitimde yer alması gereğini de ortaya koymuştur. Bu konudaki görüşlerin sunulduğu on beş adet makale tespit edilmiştir. Bu makalelerin 1940'lı yıllardan sonra daha yoğunluk kazandığı gözlenmektedir.

Bu dönemde, diğer ülkelerdeki folklor çalışmaları incelenerek ülkemizdeki kültür ürünlerinin ortaya konulmasında izlenmesi gereken yol tayin edilmeye çalışılmış ve bu amaçla karşılaştırmalı folklor araştırmaları da yapılmıştır. Gazimihâl'in 1937'de yayımlanan Balkanlar'da Mûsikî Hareketleri adlı kitabı ile 1939'da yayımlanan Türkiye - Avrupa Musiki Münasebetleri adlı kitapları karşılaştırmalı müzik folkloruna önemli katkı sağlamıştır. Bu konuda tespit edilen on yedi adet makalede ise çoğunlukla Türkiye

coğrafyasının dışında yaşayan Türk topluluklarıyla komşu devletlerin müzik folkloru işlenmektedir.

Cumhuriyet Dönemi'nden önce büyük bir eksiklik olduğu gözlenen Türk Halk Müziği nota yayımcılığı, Cumhuriyet ile birlikte hız kazanmıştır. Halk ezgilerinin derlenmesi çalışmalarının sonucunda toplanan malzemeler önce plâk, bant arşivlerinde çeşitli tasniflerle arşiv edilmiş ardından da notaları yazılarak konunun ilgililerine sunulmuştur. Başta Dârü'l-Elhân Mecmuası (1926 - 1931) olmak üzere çeşitli dergilerde yayımlanmış olan bu nota yayınlarının Anadolu Halk şarkıları Defterleri (1-15) en önemli kısmını oluşturmaktadır, 1 Mart 1926 Tarihli birinci Anadolu Halk şarkıları Defterinde Konya, Canik, Kayseri, Menteşe, Afyonkarahisar, Erzurum yörelerinden derlenmiş kırk yedi adet halk ezgisinin notası yayımlanmıştır. Ezgilerin makam ve usulleri GSM terminolojisi ile belirtilmiştir. 1926 Tarihli ikinci defterde Muğla, Fethiye, Kayseri-Hamid bad, Adana, Malatya, Aydın illerinden derlenmiş otuz sekiz adet nota yayımlanmıştır.    nc  defter 1927 tarihinde yayımlanmış olup Manisa, Aydın, Alaşehir, Koçarlı,  demiş yörelerine ait kırk sekiz ezginin notası yer almaktadır. Aynı yıl yayımlanan dördüncü defterde Alaşehir, Aydın, Manisa, Koçarlı,  demiş, Gölcük, Karaman, Konya'dan derlenmiş otuz sekiz ezginin notası; beşinci defterde Konya, Urfa, Karaman'dan derlenmiş otuz dört ezginin notası bulunmaktadır. 1928'de yayımlanan altıncı defterde Urfa, Kozan, Konya, Urfa, Aydın, Muğla, Sivas' dan derlenmiş otuz dokuz adet nota, yedinci defterde Ayıntab (Gaziantep), Aydın, Arapkir, Urfa, Çankırı, Sivas'dan derlenmiş kırk bir adet nota yayımlanmıştır. Sekizinci deftere kadar olan yayınlar Osmanlıca'dır. Sekizinci defter 1929'da yayımlanmış olup,  ankırı ve yöresine ait otuz iki nota yer almaktadır. Aynı tarihli dokuzuncu defterde yine  ankırı ve Kastamonu illerine ait otuz iki nota; onuncu defterde Kastamonu, Eskişehir ve Kütahya illerinden derlenmiş otuz iki adet nota; onbirinci defterde Kütahya, Bursa, Sivas, Aydın, Urfa, Lofca, İzmir, Rumeli, Siroz Yaylası, Harput, Bartın illerinden derlenmiş otuz iki adet nota; onikinci defterde Erzurum, Sivas, Harput, Rumeli, Tırnava, Niğde, Lofca, Erzincan, Ankara, Bursa, Aydın, Karadeniz Sahili, Kayseri, İzmir, Kastamonu, Eğin, Safranbolu, Manisa yörelerine ait kırk sekiz adet nota yayımlanmıştır. Onüçüncü defter nota yayını bakımından en fazla sayıda notayı içermektedir. 1930'da yayımlanan bu

defterde Lofça, Rumeli (Tuna Boyu), İstanbul, Kütahya, Erzurum, Bayburt, Sinop, Kars, Hasan Kale, Harput, Muğla, Trabzon, Rize, Gümüşhane, Erzincan, Giresun, Tokat, Diyarbakır, Çorum, Urfa yörelerinden derlenmiş 174 adet nota bulunmaktadır. Ondördüncü kitap 1931’de yayımlanmış olup Harput, Eğin, Niğde, Giresun, Çukurova, Sivas, Birecik, Gaziantep, Kayseri, Rumeli, Milas, Ankara, Sakız Adası, Dersim, Çorum, Yozgat ve Doksat’dan derlenmiş kırk adet notayı içermektedir. Anadolu Halk Türküleri serisinin onbeşinci sayısı A.Adnan Saygun tarafından “Yedi Karadeniz Türküsü ve Bir Horon” adıyla yayımlanmıştır. Bu yayın Cumhuriyet Dönemi halk ezgilerini çok seslendirme çalışmalarının bir ürünüdür.

Cumhuriyet Döneminde Dârü’l-Elhân dışında Musiki Mecmuası, Radyo Mecmuası, Ülkü gibi çeşitli dergilerde de nota yayınlarına rastlanmaktadır. Tespit edilen kırk dokuz adet nota yayınında halk türkülerinin sözleri ve hikayeleri de yer almaktadır.

1913 Yılında folklor, 1915’de halk müziği alanlarında yayımlanan ilk yazıların ardından Cumhuriyet’in ilanı ile gelen Mûsikî İnkılâbı Türk Halk Müziği yayıncılığına büyük bir ivme kazandırmıştır. Ellili yıllara gelindiğinde gerek derlemecilik gerekse yayınlar bakımından önemli bir dağara kavuşulduğu görülmektedir. Ellili yıllardan günümüze yaklaşıldıkça müzik eğitim kurumları, konservatuvarlar, daha ileri aşamada Türk Müziği eğitimi veren kurumlar, üniversitelerin folklor kürsüleri, kültür ve turizm bakanlıkları, folklor konulu kuruluş ve derneklerin de etkisiyle Türk Halk Müziği alanında kitap, dergi, nota gibi yayınların arttığını gözlemlenmektedir. 1950 - 1999 yılları arasında yayımlanmış ve halen yayın hayatını sürdüren kimi dergi, ansiklopedi v.b. altmış beş adet değişik kaynaktan, onar yıllık periyotlarda yapılan incelemelerden tespit edilen 182 adet makale de bu gerçeğe işaret etmektedir. 1950’li yıllarda Türk Halk Müziği’nin değer ve önemini belirten fikir yazılarından başlayarak doksanlı yıllara yaklaşıldıkça Türk Halk Müziği derlemeciliği, türler, tarihçe ve köken araştırmaları, yöre müzik folkloru araştırmaları daha sık işlenen konular olarak karşımıza çıkmaktadır. Doksanlı yılların başından itibaren günümüze yaklaşıldıkça karşılaştırmalı müzik folkloru incelemelerinde özellikle diğer coğrafyalarda yaşayan Türk topluluklarının (Balkanlar, Asya Türk Devletleri) müzik folkloru araştırmalarında artış görülmektedir. Son beş yıllık döneme bakıldığında ise güncel müzik türleri ve olaylarının geniş ölçüde

işlendiği kimi dergi ve gazetelerde de Türk Halk Müziği'nin temel konularına ve problemlerine ilişkin araştırmalara sıkça rastlanmaktadır. İncelenen on dört dergi ve altı gazeteden tespit edilen toplam altmış yedi adet makalede ele alınan başlıca konular; türkü türü, âşık tarzı müzik, halk çalgıları ve bağlama, popüler müzik ve halk müziği ilişkisi, popüler türkü icracıları, Türk halk çalgıları ile Batı Müziği çalgılarının ortak icra denemeleri, halk müziğinin evrensel kültüre katkıları, pop müzikte yöresellik ve etnik arayışlardır.

Yukarıda sözü edilen gelişmeler Cumhuriyetle başlayıp, günümüze kadar uzayan bir süreçte T.H.M. alanında yükselen bir grafiğe işaret etmektedir. Bir başka deyişle Cumhuriyet Dönemi'nin ilk yirmi beş, otuz yılında Türk Halk Müziği derlemecilik, kitap, makale, nota vb. yayınlar ve icra bakımından önem verilerek geliştirilmeye çalışılan bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu atılımlar altmışlı yıllardan itibaren bir süre kesintiye uğramış olmakla beraber son on yıllık dönemde Türk kültürünün tekrar yükselişe geçen başlıca değeri olma özelliğini korumaktadır.

Bütün bu gelişmelere rağmen, Mûsikî İnkılâbı ile Türk Müziği alanında gerçekleştirilmek istenen hedeflere ulaşılabildiğini söylemek, günümüz koşulları içinde çok da gerçekçi olmayacaktır. Bunun nedenlerini ise Cumhuriyet'ten çok daha öncesinde aramak gerekir.

Türkler'in ve Türk Müziği Tarihi'nin önemli bir olayı olarak kabul edilen 1826'daki "Vak'a-i Hayriyye" ile ilk kez Batı Müziğiyle somut bir biçimde karşılaşmıştır. Bu karşılaşma aynı zamanda müzik alanında bir ikiliğin de başlaması anlamına gelmiştir. Köklü bir askerî müzik geleneğini yaşatan Mehterhane kaldırılıp, yerine Muzika-i Hümayun kurulmuş; böylece ilk kez devlet desteğiyle Batı Müziği eğitimi başlatılmıştır. Cumhuriyet'in ilânının hemen ardından, 1926'da da benzer bir olay dikkati çeker. Bu sefer de en köklü müzik eğitimi veren kurum olarak Dârü'l-Elhân' daki Türk Müziği eğitimi yasaklanır. Türk Müziği'ni olumsuz yönde etkileyen üçüncü olay ise radyolardan Türk Müziği yayınlarının kaldırılmasıdır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Atatürk, T.M.T. bakımından büyük önem taşıyan 1 Kasım 1934 tarihli demecinde Türk Müziği'nin ilerletilmesini vurgularken, dönemin yetkilileri

bunu yanlış yorumlamışlar ve radyolardaki Türk Müziği yayınlarına 2 Kasım 1934 gününden 6 Eylül 1936 gününe kadar sürecek olan bir yasaklama dönemini başlatmışlardır.

Cumhuriyet'in ilânından tam elli yıl sonra ilki İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsıkisi Devlet Konservatuvarı, ikincisi Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsıkisi Konservatuvarı ve üçüncüsü Gaziantep Üniversitesi Devlet Türk Müsıkisi Konservatuvarı adıyla kurulan üç konservatuvar ile bu alandaki boşluğun doldurulması amaçlanmıştır. Bu konservatuvarların açılmasına kadar geçen elli yıl boyunca Geleneksel Türk Müziği alanında gerekli bilimsel çalışmalar gerçekleştirilememiş, eğitim programları, çalgı ve ses için icra metodları yeterli ölçüde ortaya konulamamıştır. Bu gecikmelerin sonucunu Reyhan Altınay şöyle belirtir:

Müzik eğitimi alanında elli yıl geriden takip edilen yöntemler ve uygulamalarla kurulan okullara, konservatuvar niteliği kazandırılmaya çalışılmıştır. Geçen yıllar boyunca iki ayrı kutup gibi düşünen ve üreten Türk Müziği ilgilileri; Batı müzikçi, Türk müzikçi olarak adlandırılmışlardır. Cumhuriyetle beraber müzik alanında kendi müzik kültürüne yabancılaşarak sağlıklı bir müzik bilinciyle yetişemeyen genç kuşaklar, günümüze yaklaşıldıkça güncel ve geçici müzik türlerinde arayışlara yönelmişlerdir²⁵.

Bu konuda Gültekin Oransay da aynı tespitlerde bulunarak özetle şunları belirtir:

Atatürk'ün işaret ettiği yeni medeniyetimizin müziği, ne yazık ki, Cumhuriyet'in Türk müzisyenlerince inşa edilememiştir²⁶.

²⁵ Daha fazla bilgi için bkz.Reyhan Altınay; “Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Alanında Çalışmalar”,Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2000, İzmir.

²⁶ Daha fazla bilgi için Bkz. Gültekin, Oransay, “Çok Sesli Müzik”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 6, s.1521 (İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.)

Ziya Gökalp'in Ankara'da yayımlanan “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında, 19.yüzyıl Fransız yazarlarından alıp uyarladığı iki tezi yer alıyordu: Bugün geleneksel Türk sanat musıkisi olarak anmakta olduğumuz musikin Bizans’tan aktarılmış bir “Doğu musıkisi” olduğu inancı ve yeni Türk musikisini yaratma için halk ezgilerinin derlenip çoksesli teknikle işlenmesi gerektiği inancı. Doğu ve Batı müziği arasındaki tercihini medeniyetten yani Batı’dan yana koyan Ziya Gökalp, halk müziğini ise harsla temellendirmektedir ve şöyle devam etmektedir:

Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musıkisi milli kültürümüzün, Batı musiki de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musıkisi usulüne göre armonize edersek, hem milli hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz²⁷.

Türk okumuşlar arasında ayrıca çok sesli musıkide en yüksek türün opera olduğu, yeni Türk musikisinde ulaşılabilecek en yüksek ereğin ulusal bir Türk operası olacağı görüşü de hayli yaygındı.

Atatürk, cumhurbaşkanlığı süresince verdiği söylev ve demeçlerden en az sekiz kez musiki konusuna değinmiş; Ziya Gökalp'in ileri sürdüğü iki savı yinelediği gibi, Fransız düşünür Mostequieu'nün “Bir ulusun musıkideki durumuna önem verilmezse, o ulusu ilerletmeye olanak yoktur” sözünü doğru bulduğunu ve benimsediğini belirtmiş; bu görüşü daha 1925'te “Musikisiz hayat zaten olamaz. Yalnız musikin türü irdelenmek gerekir” biçiminde üstü kapalı olarak anımsattıktan sonra 1934'de TBMM'yi açarken “Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musıkide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir” sözleriyle açık ve kesin olarak vurgulamıştır.

²⁷ Ziya Gökalp; “Türkçülüğün Esasları”, M.E. Basımevi, İstanbul, 1970, s.146-7.

Gültekin Oransay Atatürk'ün Cumhuriyetin ilk yıllarındaki söylevini aktarıyor:

Atatürk'e göre, “şark musıkisi” olarak adlandırdığı geleneksel Türk sanat musıkisi, yeni Türk toplumunun çok gelişmiş ruhunu ve duygularını tatmine yetmeyen, basit bir musikiydi. “Bugün acuna dinletmeye yeltenilen bu musiki yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzak” olduğu, doğuştan şen ve canlı olan Türk'e uymadığı için bir yana bırakılmalı, onun yerine “ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri” toplayıp bu halk ezgilerini “bir gün önce, genel son musiki kurallarına göre” işleyerek “Türk ulusal musıkisinin” yükselmesi, evrensel musıkide yerini alması sağlanmalıydı²⁸.

Bu amaçla uygulanan politikaları üç ana maddede ifade edebiliriz:

1. “Ulusal Türk Musıkisi'ni, yüzyıllardır süregelenmiş “eski”, “Bizans'tan kalma”, “Kurumaya yüz tutmuş” Klasik Türk Musıkisi'nin etkisinden kurtarmak,
2. “Anadolu halkından işitilebilecek” olan “hakiki musıkimize”, “milli kültürümüze” ait örnekleri toplamak; (bu “milli kültür” olarak “Türk kültürü” benimsenmiş ve Anadolu'daki diğer etnik grupların müziği ya yok sayılmış ya da “T.H.M.”ne maledilmiştir).
3. “Halk musıkisiyle, Batı musıkisinin kaynaşmasından” doğacak olan “Milli musıkimizin” oluşturulması ve bunun için de toplanan halk müziği örneklerini “Batı musıkisi usulüne göre “armonize” edilebilmesi için, bilgili müzik adamları yetiştirmek, bunlardan kadrolar oluşturmaya çalışmak, eğitim kurumları kurmak ve “yeni musikin” benimsetilmesi, kabul ettirilmesi için bu müziği yaygınlaştırmaya dönük yoğun çalışmalara girişmek.

²⁸ Gültekin Oransay; A.g.m., s.1521.

1.2.1. Müzik İnkılabının İlk Dönemi (1924-1935)

Müzik inkılabının ilk dönemindeki olayları ve olguları aşağıdaki gibi özetleyebiliriz:

Atatürk'ün Türk ulusal musıkisi konusundaki görüşleri Cumhuriyet henüz altıncı ayını doldurmadan bir devlet politikası niteliğine bürünüp uygulamalara ölçüt oldu; 1934'ten başlayarak da genç devletin “inkılaplarından” (1935'ten başlayarak “devrimlerinden”) biri sayıldı. Bu dönemi müzik politikaları “çağdaşlaşma” hedefine “batılılaşarak” “uluslaşma” hedefine “Türkleşerek” ulaşma stratejisi üzerine kurulan ve geleneksel Osmanlı kültürü ile etnik kültürlerin yok sayılmasına, asimile edilmesine ve bunun yerine de batı kültürünün ve icat edilmiş bir Türk ulusal kültürünün yerleştirilmesine dayalı genel kültür politikasına paralel olarak uygulanmıştır. Bu dönemdeki gelişmeleri Nazife Güngör şöyle aktarıyor:

Bu uygulamalar dahilinde 1924 tarihinde, yaklaşık yüz yıllık geçmişi bulunan Çoksesli Musikinin Öncüsü İkinci Mahmut'un, Yeniçeri Ocağı ile birlikte Mehterhane'yi kaldırarak kurduğu Muzika-i Hümayun Ankara'ya aktarılıp yine aynı yıl içinde adı Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti'ne dönüştürüldü. Müsbet ilimlerin öğrenilmesi amacıyla Avrupa'ya Türk gençlerinin gönderilmesi, İstanbul'da Sanayi-i Nefise mektebinin açılmasının yanında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin açılması Atanın Müziğe verdiği önemi göstermektedir²⁹.

Musiki Muallim Mektebi açılması ortaöğretime çoksesli musikiyi yerleştirecek öğretmenler yetiştirilmeye başlanmasındaki ilk adımdır ayrıca orkestra ile bando üyelerinin bu okulda görevlendirilmeleri aynı zamanda Atatürk'ün konservatuar dileğine doğru da atılmış bir adımdır. Musiki Muallim Mektebi bir konservatuar değildir, fakat öğrenciler çağdaş musikiyle ilgili dersler görürler, meslekleri için gerekli

²⁹ Daha fazla bilgi için Bkz: Nazife Güngör, 1993.

nazari bilgilerin yanısıra pedagoji bilgileri de edinirlerdi. Başka bir deyişle ud, kanun gibi çalgılar ile bunlara ait nazari bilgiler, eğitim ve öğretim programına alınmamıştır.

Yeni Türk musıkisinin yaratılmasında gereç olarak kullanılacak halk ezgilerinin toplanması için, daha önce de belirtildiği gibi, ilki 1925 Ağustosunda gerçekleştirilen derleme gezileri yapıldı ve notaya alınan ezgiler defterler biçiminde yayımlandı; ilki 1925'te açılan yarışma sınavlarıyla devletçe sanatçı ve öğretmen olarak yetiştirilmek üzere Paris, Berlin, Budapeşte ve Prag'a 10 kadar genç gönderildi; 1917'de kurulmuş Darüelhan'ın "Doğu Musıkisi" bölümü 1926 sonlarında kaldırılarak okulun adı İstanbul Belediye Konservatuarı'na çevrildi, burada ve örgün öğretim okullarında geleneksel musikin ve çalgıların öğretimi yasaklanmakla bir çok ud ya da tanbur sanatçısı viyolonsel, keman gibi batı çalgılarına yönlendirildi. İstanbul Belediyesi'nin 1927'de kurduğu Şehir Bandosu gibi, birçok kent ve kasaba belediye ya da dernek bandoları oluşturuldu; devlet çoksesli musikin temel kuram kitaplarını yayınladı (1928-30); 1932'den başlayarak bütün ülkede kurulan halkevlerinde halkın çoksesli musiki eğitimi doğrultusunda koro, mandolin takımı ve benzeri çalışmalar ele alındı.

Bütün bu girişimler için uygun bir kamuoyu oluşturulmasına da özen gösterildi. Atatürk'ün konularını önerdiği ya da uygun gördüğü, hazırlanan taslakları kendi el yazısıyla işleyip düzelttiği sözler üzerine üç opera yazıldı. Bunların birincisi, Türk ve İran uluslarının kardeşliklerini simgeleyen Özsoy operası, 1934 Haziran'ında Atatürk ile konuğu İran Şahı Rıza Şah Pehlevi'nin katında Ankara Halkevi'nde oynandı. İlk oluşu, birkaç haftalık pek kısa bir sürede hazırlanışı ve birtakım engellemeler yüzünden derleme bir koro ve orkestrayla seslendirilmek zorunda kalınışı gözönünde bulundurularak, kusurları hoşgörüyü karşılandı. Bu coşkulu havanın haftası dolmadan TBMM, "Milli Musiki ve Temsil Akademisi" yasasını onayladı.

Atatürk, 1 Kasım günü TBMM'ni açış söylevinde "Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartıcı değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz" sözleriyle konuya en yüksek kürsüde değinince, İçişleri Bakanlığı'na bağlı Basın Müdürü'nün önerisi "bakanın da uygun görmesiyle hemen o gün Türkiye'deki her iki radyonun yayınlarından geleneksel Türk sanat musıkisi kaldırıldı. Kültür Bakanlığı da ayın

sonlarına doğru ilk toplantısını yapan on beş üyeli bir kurula musiki devriminin programını hazırlama görevini verdi. Ancak zaman zaman Bakanın da katıldığı yoğun görüşmelere karşın anılmaya değer öneriler üretilmeyince ilk düş kırıklığı yaşandı.

Bu arada hazırlıkları ilerleyen Bayönder operası başlangıç bölümüyle Taşbebek operasının tümü Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin yıldönümünü kutlama törenleri çerçevesinde, 27 Aralık 1934 günü oynandığında devletin ileri gelenleri ikinci büyük düş kırıklığına uğrayarak ayrıldılar. Bu tarihteki gelişmeleri Gültekin Oransay şöyle belirtiyor:

Partisi, hükümeti ve akademik sofrasıyla iktidarın görüşlerini yansıtan Ulus gazetesinde çıkan eleştiriler, açıkyürekli bir durum değerlendirmesinden sonra, musiki devriminin yeni programını özetliyordu; Kendilerine bunca umut bağlanmış gençler, devrimi kavrayacak, yürütülüşünü tasarlayıp örgütleyecek ve başarıya ulaştıracak anlayış ve hazırlıkta yetişmemişlerdi; yeni Türk toplumunun yaşama sevincini yansıtacak ve pekiştirecek, dar değil, en geniş anlamıyla çoksesli bir ulusal musiki yaratmaları beklenirken fildişi kulelerinde “ilerici sanat” yapmaya yeltenmişlerdi. Özlenen erek ile eldeki olanaklar arasında henüz bir uçurum bulunduğu, musiki devriminin harf ya da şapka devrimi gibi bir çırpıda yapılamayacağı, örneğin dil ya da din devrimleri gibi uzun hazırlık, eğitime ve benimsetme evreleri gerektiği kanıtlanmıştı. Sorun ancak bilinçli, bilgili ve sabırlı bir çalışmayla, uzunca bir sürede çözümlenebilecekti³⁰.

Cumhuriyet dönemi kültür politikasının önemli unsurlarından biri de Halkevleridir. Nefi Atuf Kansu, halkevlerinin ilerleyişi ve önemi üzerine şunları dile getirmektedir:

³⁰ Gültekin Oransay; A.g.m., s.1521.

Halkevlerinin müzik sahasında esas prensibi şudur: Milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazne olarak yaşamakta bulunan halk türkülerin, Garp tekniği ile işleyecek, müstakbel kompozitrler için sedakat ve itina ile toplamak ve saklamakla beraber, yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ona ısındırmak ve bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp eserlerini halka bol bol dinlettirmek³¹.

Halkevlerinde orkestra konserleri, dinletiler, enstrüman eğitimi (batı sazları; bu arada poplerleştirme çabaları sonucu, müzik aletleri eğitiminde mızıka ve mandolin çok ön plana çıkmıştı) yapılıyor, derleme çalışmaları yürütülüyordu. Görüldüğü gibi Halkevleri'nin müzik konusundaki işlevi, Cumhuriyet döneminin temel kültür politikası olan "Batılılaşma"nın uzantısında bir konum almak şeklinde beliriyor.

1.2.2. Türk Beşleri

Cumhuriyet döneminde çağdaşlaşmanın ilk adımlarını ve ilk ürünlerini veren sanatçılarımız "Türk Beşleri" olarak anılmıştır. Ahmet Say "Türk Beşleri" hakkında şunları vurgulamaktadır:

Türk beşleri, ağdaş Türk Müziği'nin en tanınmış yaratıcılarıdır. Kendilerinden önce gelen hiçbir Türk bestecisinden bir şey öğrenmiş ya da yararlanmış değildirler. Yalnız kendi yetenekleri ve edinebildikleri bilgiler ölçüsünde müzik alanında yapabileceklerin "ilk" rneklerini ortaya koymuş olmaları bakımından Türkiye'nin müzik tarihinde kimseyle oranlanamayacak bir yerlerinin bulunduğu kesindir³².

³¹ Nefi Atuf Kansu; "Saygun'un Halkevlerinde Musiki" (CHP Yayınları, 1940), adlı eserine yazdığı nszden aktaran.

³² Ahmet Say; A.g.a., s.393-394.

Ülkemizde çağdaşlaşma adına Anadolu halk müziğinin batı müziği ölçülerinde armonize edilmesi ve Türk Beşlerinin çalışmaları ile ilgili olarak Ercüment Berker şu görüşleri belirtmektedir:

Halk müziğinin batı müziği ölçüleri içinde armonize edilmesi” görüşü, kaynağını yakın geçmişteki bir örnekten, “Rus Beşleri”nden almaktadır: “Cumhuriyeti kuranlar musikiye eğildikleri zaman bir model aramışlar, hemen yanlarında yakınlarında bir model bulmuşlardır. Nedir o model? Bir Rusya modeli vardır. 19.asrın ikinci yarısında, 1852’lerden sonra, Rusya’da Beşler dediğimiz Cesur Cui, Balakirev, Borodin, Rimsky, Korsakov, Mugorski’den (Moussorgsky) oluşan Beşler, çeşitli kültür merkezlerinde yaptıkları çağdaş eğitimden sonra, kendi halk musıkilerine bu bilgileri uygulamak suretiyle, dünyada Rus Musikisi’ni ulusal musıkilerin başına geçirmişlerdir. Bir örnek var. O halde bizde de Halk musikisi var ve aynı şeyi bizde de yaparsak, demek aynı sonuca ulaşmamız mümkün ve kolay bir model, kolay bir örnek³³.

Bir yandan Cemal Reşit Rey’den başlayarak, Ferid Alnar, Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses gibi sanatçıların yurtdışında çoksesli müzik öğrenimi görmeleri, diğer yandan aynı kişilerce halk müziği derlemelerine girişilmesi suretiyle “Türk Beşleri” modeli uygulamaya konur. Hemen belirtelim ki, “Rus Beşleri” modeli 1925’den beri gündemdeydi ve bazı sanatçıların yurtdışına eğitime gönderilmeleri bu çerçevede gerçekleşmişti.

Cumhuriyet Türkiye’sinde yetenekli gençlerin yurt dışına eğitim için gitmeleri sonucunu Berrak Taranç şöyle anlatmaktadır:

Türkiye’de, Atatürk devrimlerinden önce anılmaya değer çoksesli eserler yaratılmamasına karşın, Cumhuriyet Türkiye’sinde dış ülkelere

³³ Berker, E., A.g.k., s.112.

eğitim için gönderilen genç müzisyenler 1930'lardan başlayarak dikkate değer ürünler verdiler.

1937 yılında Hindemith'in Milli Eğitim Bakanlığı'na sunduğu 3 ciltlik rapor "Türk müzik yaşamının kalkınması için öneriler" adındaydı ve ulusal müzik okulu oluşturabilmesi için bestecilerimize düşen önerileri kapsıyordu³⁴.

Hindemith, Hasan Ferid Alnar ile Necil Kazım Akses ve Eduard Zuckmayer ile çalışmalar başlatmıştır.

1937 yılında Hindemith'in Milli Eğitim bakanlığına sunduğu raporlar hakkında Prof. Dr. Necati Gedikli şunları belirtir:

Ancak Hindemith'in buyurucu nitelikteki bu önerilerine rağmen, bestecilerimizin bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri, elele verip ortak çalışarak ve her aşamada halkın nabzını yakalayarak tabanın beğenisini (zevkini) de kazanabilecek bir teknik ve biçim (üslup) oluşturamadılar." Hindemith'in Necil Kasım Akses, Hasan Ferid Alnar ve Edward Zuckmayer ile başlattığı çalışmaların sürdürülerek sonuçlandırılmaması nedeniyle, bu dönemde oluşturulan çok sesli eserler, beklentilerin tersine "ulusal bir okuldan" söz edilemeyecek derecede çeşitlilik gösterdi³⁵.

Rus Beşlerinden esinlenerek Türk Beşleri adıyla anılan bu kuşak bestecileri, gerçekte onların yaşadığı sıcak dayanışma ve ortaklığa yabancıydılar. Çünkü ne aynı potada eğitilmişler ne de bir dönemin sancılarını aynı güvenli sevgiyle paylaşabilmişlerdi.

Yarım yüzyılı aşkın bir süre önce Batıdaki yakın komşularımızın, bugün ise Japonya, Kore, Çin gibi gelenekleri sağlam doğu ülkelerinin şaşırtıcı bir başarıyla

³⁴ Berrak Taranç, "Müziğe Yazımsal Dokunuşlar", Meta Basım, İzmir, 2001, s.38.

³⁵ Necati Gedikli, "Çok Sesli Yeni Bir Türk Sanat Müziği Oluşturmanın Neresindeyiz?" Çok Sesli Müzik Sempozyumu, İstanbul, 2-4 Mayıs, 1985, Bildiri.

gerçekleştirdiği aşama, ülkemizde yapılamadı. Etkili bir müzik politikası izlenmemesi, eğitim metodlarının yetersizliği, genel kültür ve teknoloji kavramlarının çeşitli gruplarca anlaşılamamış olması, irili ufaklı çıkar çekişmeleri, sanat kuruluşlarının durgun ve korkak bir anlayışla yönetilmesi, uzun yıllar tek konservatuvarla yetinilmesi, müzik derslerinin ilk okuldan başlayarak yoğun ve nitelikli bir biçimde verilmemesi, öğretmenlerin yalnız ve araçsız bırakılması, Atatürk kurumlarına yenilerinin zamanında eklenememesi, yurt dışında eğitilen özel yetenekli müzikçilerin büyük bölümünün etkinliğinin yaygınlaştırılamamış olması, müzik devriminin tabana yayılmasını engelledi.

Bestecilerimiz halk müziğine yöneldikleri zaman, çok sayıdaki halk türküsünü, dört sesli karışık koro, eşliklik koro, ses-piyano ve ses-orkestra gibi sanat toplulukları için armonileyip çağdaştırmışlardır. Ayrıca bir takım halk ezgileri, çeşitli yapıtlarda, tema olarak kullanılmıştır. Örneğin, Adnan Saygun'un "Anadolu'dan" adlı piyano parçalarında her bölümün ezgisi, halk müziğinden alınmıştır. "Penceresi yeşil boya" sözleriyle başlayan türkünün ezgisi, Saygun'un Kerem Operasında, "Havuz Başının Gülleri" türküsünün ezgisi, Necil Kazım Akses'in "Cumhuriyetin Ellinci Yılı" adlı orkestra yapıtında, Köroğlu Yiğitlemesi, Bülent Tarcan'ın Üçüncü Orkestra Süiti'nde ve Sepetçioğlu ezgisi, Saygun'un Keman-Piyano için "Demet"inin son bölümünde tema olarak kullanılmıştır. Nevar ki, bestecilerimizdeki genel eğilim, Bartok ve Kodaly'de de görüldüğü gibi, halk müziğimizin genel havasından, ezgilerinden ve tartımlarından yararlanmak, fakat özgün temaları kullanmaktan kaçınmak olmuştur.

Halk müziği ve halk bilim, Ç.T.M.'nin tek kaynağı olmamıştır. Bestecilerimiz, Klasik Türk Sanat Müziğinin usul ve makamlarından da gerektiği ölçüde yararlanmışlardır. Konu ile ilgili açıklamaları Önder Kütahyalı şöyle belirtiyor:

1- Usuller

Ulvi Cemal Erkin: İkinci senfoni, ikinci bölüm.

Adnan Saygun: İkinci Yaylı Dördül, İkinci bölüm (Her iki örnek de Türk Sanat Müziğindeki usullerin genel havasını getirir).

İlhan Usmanbaş: Vurma Çalgılar Topluluğu için “Devrikebir” (Soyut ve genellikle rastlamsal bir yapıt).

2- Makamlar:

a) Hüseyni:

Muammer Sun: “Yurt Rerkleri” Piyano için Süit, Birinci Defter, birinci parça.

b) Segah:

Muammer Sun: “Yurt Renkleri” Piyano için Süit, Üçüncü Defter, birinci parça.

c) Hicaz:

Hasan Ferid Alnar: Viyolonsel Konçertosu: Birinci ve üçüncü bölümlerdeki ana temalar.

ç) Rast:

Hasan Ferid Alnar: Kanun Konçertosu, birinci bölümdeki ilk tema.

d) Bestenigar:

Adnan Saygun: Yunus Emre Oratoryosu, Bas Arya: “Sen bunda garip mi geldin?” (Özellikle aryanın başındaki flüt solosu.)

Adnan Saygun: İkinci yaylı dördülün bütünü.

Necil Kazım Akses: Viola Konçertosu, ikinci bölüm³⁶.

Şimdi “Türk Beşleri”ni ve çalışmalarını inceleyeceğiz.

³⁶ Önder Kütahyalı, A.g.k., s.107-108.

Necil Kazım Akses

6 Mayıs 1908'de İstanbul'da doğan ve 1999'da ölen Necil Kazım Akses, müzik eğitimine küçük yaşta aldığı keman dersleriyle başlayan Akses 1922'de Mes'ud Cemil'den viyolonsel, Cemal Reşid Rey'den armoni dersleri aldı. Liseyi bitirdikten sonra (1926) Viyana'da Devlet Müzik Akademisinde Kleinecke ile viyolonsel, Joseph Marx'la armoni, kontrpuan ve kompozisyon çalışarak 1931 yılında kompozisyon bölümünden diploma aldı. Çekoslovakya'ya giderek Prag Devlet Konservatuarında Joseph Suk'un Yüksek kompozisyon sınıfı ile Alois Haba'nın çeyrek ve altıda bir sesler üzerine ders verdiği sınıfa aynı zamanda devam ederek her ikisinden de diploma aldı. Aynı yıl (1934) yurda dönerek Musiki Muallim Mektebinde göreve başladı. 1936'da Ankara Devlet Konservatuarının kuruluş çalışmalarında Paul Hindmith'e yardımcı oldu. Bu kurumda önce kompozisyon öğretmenliğine, 1948'de müdürlüğüne atandı. Ertesi yıl Güzel Sanatlar Genel Müdürü, 1954'de Bonn Kültür Ataşesi, 1958'de Ankara Devlet Operası Genel Müdürü oldu.

Akses, çalışmalarıyla 1957'de Almanya'nın 1. sınıf hizmet nişanını, 1963'de İtalyan Cumhuriyeti Hizmet nişanını aldı. 1971'de T.C. Devlet Sanatçısı unvanını kazandı.

Hemen her türde eser veren Akses, Senfonik eserleri içinde Ankara Kalesi (Senfonik şiir- 1942), İtri'nin Nevakar'ı üzerine Scherzo (1970), Üç Senfoni (No. 1 1966, No. 3- 1980, No. 4- solo viyolonsel ve orkestra için 1983-84), Keman Konçertosu (1969), Orkestra Konçertosu (1976-77), Viyola Konçertosu (1977), Viyolonsel ve orkestra için İdil (1980); Oda Müziği ve Oda Orkestrası ürünleri arasında Yaylılar Dörtlüleri (1946-72-79) Yaylı Çalgılar için 2. Senfoni (1978); Orkestra eşlikli ses müziği, piyano eşlikli ses müziği, piyano eserleri ve sahne müziği ile tanınır. Bestecinin, başlangıç yıllarında yazdığı tek perdelik operaları ile henüz tamamlamadığı Timur adlı bir operası vardır (Selanik, 1996).

Ulvi Cemal Erkin

14 Mart 1906'da İstanbul'da doğan ve 15 Eylül 1972'de Ankara'da ölen Ulvi Cemal Erkin müziğe çok küçük yaşta annesinden aldığı piyano dersleriyle başladı. 7 yaşında Adolphi'nin piyano öğrencisi oldu. Galatasaray Lisesini bitirdikten sonra 1925 yılında kazandığı devlet bursu ile Paris'e gitti. Paris Konservatuvarında ve Ecole Normale de Musique'de Jean ve Noel Gallon, Isidor Philippe, Nadia Boulanger gibi öğretmenlerle kompozisyon çalışan Erkin, 1930'da Ecole Normale de Musique'den diploma alarak yurda döndü. Önce Ankara Musiki Muallim Mektebine armoni ve piyano öğretmeni atanan sanatçı bu arada Leipzig Konservatuvarının piyano bölümünden 1930 yılında diploma alarak 1931'de Ankara'ya dönmüş olan ve parlak kariyerinin başlangıcında bulunan Konser Pianisti Ferhunde Remzi ile evlendi. Devlet Konservatuvarı kurulunca aynı yere piyano öğretmeni atanan Ulvi Cemal Erkin, kompozisyon çalışmalarını aralıksız sürdürdü. 24 Nisan 1946'da Ankara Devlet Konservatuvarı Salonunda kendi yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Köçekçeler süiti (1933), Piano Konçertosu (1942) ve 1. Senfonisinin (1944-46)'nin ilk seslendirilişlerini gerçekleştirdi. 1949'da konservatuara müdür oldu ve 1951'e kadar bu görevde kaldı. Ölüm tarihi olan 1972'de Erkin, Konservatuvarın Piano Bölüm şefliğini yürütmekteydi.

Heyecansal ve sıcak bir anlatımla renkli bir dilin örneklerini verdiği yazısı, senfonik eserlerde yoğunlaşmıştır. Bunlar arasında Birinci Senfoni (1944-46), İkinci Senfoni (1948-51), Senfonik Bölüm (1969), Piano Konçertosu (1942), Keman Konçertosu (1947), piyano ve orkestra için Konçertant Senfoni (1966) seçilir. Aynı duyarlı yazının ürünleri olan Yaylılar dördlüsü (1935-36), Pianolu beşlisi (1943), Yaylı çalgılar beşlisi için Sinfonietta'sı (1951), keman-piyano parçaları (1929-32), çocuklar için yedi kolay parça (1937) ile ünlü Beş Damla'sı (1931) haklı bir ilgiyle karşılandı. Bu konu ile ilgili bilgiyi Cavidan Selanik şöyle belirtir:

Fransız Hükümetince Legion d'honneur nişanı verilen Erkin 1971'de (T.C.) Devlet Sanatçısı unvanını kazandı³⁷.

³⁷ Cavidan Selanik; *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Pelin Ofset Ltd. Şti, 1996 - Ankara. s.61

Cemal Reşid Rey

Kudüs Mutasarrıfı Ahmet Reşid Bey'in oğlu olarak 25 Eylül 1904'de Kudüs'te doğan ve 7 Ekim 1986'da İstanbul'da ölen Rey, ilk piyano derslerini annesinden aldı. Çok küçük yaşta gösterdiği besteleme yeteneğini, ailesinin 1913'de Paris'e yerleşmesiyle Marguerite Eong'un gözetiminde özel öğrenimle geliştirdi. Birinci Dünya Savaşı başlayınca annesiyle birlikte İsviçre'ye geçtiler. Cenevre'de bir yandan orta öğrenimini sürdürürken bir yandan da konservatuara devam etti. Savaş sonrası yeniden Paris'e dönerek Konservatuarda Marguerite Eong, Edouard Mathe, Raoul Eaparra gözetiminde çalıştı. Gabriel Faure'den müzik estetiği, Henri Defosse'dan orkestra yöneticiliği dersleri aldı. 1923'den öğrenimini tamamlayarak yurda döndü. Aynı yıl İstanbul'da Dar-ül Elhan'a (Belediye Konservatuarı) piyano ve kompozisyon öğretmeni oldu. 1934'de dostlarını da çabasıyla İstanbul Filarmoni Derneğini kurdu, derneğin başkanı oldu. Aynı yıl, Konservatuardaki topluluğu genişleterek ona senfonik karakter kazandırdı ve 1968 yılına dek bu orkestrayla düzenli konserler verdi.

Rey, Radyo yayıncılığı alanında da yararlı çalışmalar yaptı. 1938'de yapılan bir çağrıya uyarak 1940 yılına dek Ankara Radyosu Batı Müziği yayınları Şefi olarak çalıştı. Sonra yine İstanbul'daki etkinliklerine dönen sanatçı 1948-50 arasında da İstanbul Radyosu Müzik Yayınları Şefliği görevinde bulundu ve "Piano Dünyasında Gezintiler" başlığı ile sunduğu seri programlarında eğitici yeteneklerinin bir başka görüntüsünü ortaya koydu.

İstanbul Şehir Orkestrasının sürekli yöneticisi olan Cemal Reşid Rey, bu kente yoğun bir müzik yaşamı hazırlamada en önemli rolü oynadı. Filarmoni Derneği aracılığı ile sayısız ünlü sanatçının İstanbul'da konser vermesini sağladı. Kendisi de 1949'dan başlayarak Avrupa'nın belli başlı merkezlerinde çok sayıda konser yönetti.

"Hemen her türde eser vermiş olan Cemal Reşid Rey'in Senfonik Şiirleri (Çağrılış-1950; Fatih- 1953), İki Senfonisi (1.-1941; 2.-1969) Senfonik Konçertosu (1963), Türkiye başlıklı Senfonik Rapsodileri (1971) Keman (1939), Piano (1946), Gitar (1978) için konçertoları, Konçertant Parçaları (1955), Keman ve Orkestra için

Andante ve Allegrosu (1967), seçkin bir esprinin parladığı oda müziği eserleri, Librettolarım kardeşi Ekrem Reşid Rey'in kaleme aldığı, bütünüyle yerel ve evrensel özelliklerin kaynaştığı opera, operet, film ve sahne müzikleri anılmaya değer. Halkın Müzik anlayışında bir aşama sayılan ve ara eserleri niteliğini taşıyan, aralarında ünlü Lüküs Hayat (1933)'ın da bulunduğu çok sayıda operetleri, ülkenin iyi organize edilememiş müzik yaşamının sonucu olarak işlevlerini yerine getirememişlerdir. Bu konuda Cavidan Selanik'ten alınan bilgiye göre:

1982'de “Devlet Sanatçısı” unvanı verilen besteci M.S.Ü. Devlet Konservatuarındaki kompozisyon öğretmenliği görevini 1985 yılına dek sürdürdü”³⁸.

Ahmed Adnan Saygun

7 Eylül 1907'de İzmir'de doğan ve 6 Ocak 1991'de İstanbul'da ölen Ahmet Adnan Saygun, ilk müzik derslerini orta okula başladığı zaman müzik öğretmeni İsmail Kuşçu'dan aldı. On üç yaşındayken onun önerisi ile Rosati'nin piyano öğrencisi oldu. Bu arada, Fransızca kitaplar yardımıyla armoni ve kontrpuan çalıştı. 1922'de Macar Tevfik Beyin, 1923'de Hüseyin Saadettin Arel'in öğrencisi oldu. 1925'te İzmir'de İlkokullar müzik öğretmenliğine atandı. 1928'de Milli Eğitim Bakanlığının açtığı sınavı kazanarak Paris'e gitti. Orada, Scola Cantorum'da Vincent d'Indy ile kompozisyon, Mme. Eugene Borrel ile armoni ve kontrpuan, M. Eugene Borrel ile Fugue ve kompozisyon, Souberbielle ile Org müziği, Amedee Gastoue ile Gregor ezgisi çalıştı.

1931'de yurda döndüğü zaman Ankara Musiki Muallim Mektebine kontrpuan öğretmeni oldu. Aynı yıl, ilk önemli eserlerini verdi. 1934'de kısa bir süre Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasını yönetti. 1936'da İstanbul Belediye Konservatuarına öğretmen oldu.

Saygun'un yaşamındaki önemli dönemeçlerden biri, 1936'da Bela Bartok'un Türkiye'ye gelmesini sağlaması ve onun ülkemizde kısa süreli kalışında gerçekleştirdikleri verimli işbirliğinin sonuçlarıdır. Anadolu'daki inceleme ve yoğun

³⁸ Cavidan Selanik, A.g.k., s.61.

derleme alışmaları Saygun'un ele aldığı konulardaki bilgince tavrında doğru yankılarını buldu. Bu dönemde Karadeniz oyun havalarını notaya aktardı. Daha sonra, 1939'da Halk Partisine müzik danışmanı olmak üzere Ankara'ya çağrıldığı sırada getirildiği Halkevleri müfettişliği görevi, ülkenin çeşitli yörelerinde halk müziği araştırmalarını derinleştirmesinde ona yardımcı oldu. Saygun'un çeşitli gazete ve dergilerde halk müziği ve felsefesi konularında yayınlanan araştırma yazıları derin kültürünün kanıtlarıdır ve içerdiği benzersiz nüanslarla geleceğe aktarılan en önemli belgeler arasında yer alır.

1940'da Ses ve Tel Birliğim Derneğini kuran Saygun, düzenlediği konserlerle evrensel müzik örneklerinin tanınmasına katkıda bulundu. 1946'da Ankara Devlet Konservatuarı kompozisyon öğretmenliğine getirildi. Aynı zamanda modal müzik dersleri de veriyordu. 1955'de Ankara'da kurulan Folklor Araştırma Kurumu'nun kurucu yeleri arasındaydı.

1960-65 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu yesi, 1972-78 yıllarında TRT Yönetim Kurulu yesi olarak görev yapan Saygun, son olarak, İstanbul Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarında kompozisyon ve etnomüzikoloji dersleri vermekteydi. Gültekin Oransay, Saygun'un etkinlikleri hakkında şunları belirtmektedir:

Saygun'un uluslararası plandaki etkinlikleri 1947'de başlar. Bu, nl Yunus Emre Oratoriosunun Paris'te Pleyel Salonunda bestecinin yönetimindeki Saint-Eustache Korusu ve Lamoureux Orkestrasıyla ilk kez seslendirildiği yıldır³⁹.

Eser 1958'de Leopold Stokowsky yönetimindeki Sylimphony of the Air (nceki NBC Senfoni) Orkestrası ve New-York Üniversitesi Crane Korusunca Birleşmiş Milletler töreninde İngilizce sözlerle icra edildi. Bu konserden yaklaşık 19 gün sonra eser, 14 Aralık 1958'de Okulun Podsdam Konserinde Bestecinin yönetiminde yeniden seslendirildi. 1947'de Uluslararası Halk Müziği Konseyinin Yönetim Kurulu yeliğine seçilen Saygun, 1948'de Türkiye'de çok sesli müzik çalışmalarını özendirmek için

³⁹ Gültekin Oransay; A.g.m., s.1521.

verilen İnönü Armağanını, 1949'da Fransa'nın Palmes Academique Nişanını, 1958'de İtalyanların Stella della Solidarieta Nişanını, aynı yıl İngiltere'nin Harriet Cohen Uluslararası Müzik Yarışmasının Jean Sibelius Kompozisyon Madalyasını, 1979'da Çekoslovakya'nın Janacek Nişanını, 1981'de Macaristan'ın Bartok Armağanını, 1986'da Pro Cultura Hungarica Ödülünü aldı. 1971'de Devlet Sanatçısı unvanını kazandı. 1985'de de Profesörlüğü onaylandı. Cavidan Selanik, Saygun'un eserleri sayısı ve nitelikleri hakkında şu bilgileri vermektedir:

Saygun, 5 operası (Özsoy-1934, Taşbebek-1934, Kerem-1947-52, Köroğlu 1973, Gılgamış-1962-83), Yunus Emre Oratoriosu (1946), 5 Senfonisi (1- 1953, 2- 1958, 3-1960, 4-1976, 5-1984), 2 tane piyano konçertosu (1-1952-58 2-1985), keman konçertosu (1967), viyola konçertosu (1977), viyolonsel konçertosu (1987), üç yaylılar kuvertetinin (1947,57,66) parladığı oda müziği, Yaylı çalgılar için Deyiş “Dictum” (1970)'un seçildiği oda orkestrası eserleri, özgün iç dökmelerinden öteye geçmiş olan şan ve orkestra ile şan ve piyano eserleri, solo çalgı için partita, etüd, prelüd, eskiz vb., küçük parçalarıyla ülkemiz müziğine damgasını vurmuş en önemli bestecilerden biridir⁴⁰.

Adnan Saygun'un, folklor, etnomüzikoloji, müzik teorisi ve müzik felsefesi alanında çok sayıda didaktik eseri yayınlanmıştır. Türk Beşlilerinden biri de Hasan Ferid Alnar'dır*.

1.2.3. Müzik İnkılabının İkinci Dönemi (1935-1950)

Bu dönemde, genel olarak “Türk müziğine karşı yasaklamalar” ve “yeni musiki için” atılımlar şeklindeki daha önceki dönemde uygulanan politikalar daha radikal ve sistemli olarak uygulanmış ve “Halk müziğinin batılı müzik formlarıyla işlenmesi”

⁴⁰ Cavidan Selanik; A.g.k., s.65-66.

* Türk beşlilerinin önemli üyelerinden bir tanesi ve bu yüksek lisans tezi konusunun bir bölümü olan Hasan Ferid Alnar'ın hayatı ve müzik yaşamı bir sonraki bölümde kapsamlı olarak incelenmiştir

anlayışının ürünleri alınmaya başlanmıştır. Bu dönemdeki gelişmeleri U. Kocabaşoğlu şöyle aktarıyor:

Bu inanç doğrultusunda 1934 yılının sonlarında bir kongre toplanır. Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ferid Alnar, Necil Kazım Akses, Halil Bedii Yönetken gibi müzisyenlerin katıldıkları ilk oturumu, dönemin Maarif Vekili “Ee, hadi bakalım musiki inkılabı yapacakmıyız, bunu nasıl yapacağız?”⁴¹

sorusuyla açar! Daha sonraki gelişmeleri Cemal Reşit Rey aktarıyor:

İkide bir telefon gelir; Çankaya’dan sorulmaktadır: “Musiki inkılabı ne yoldadır?” Teksesli müziğin yasaklanması, inkılabın ilk kararıdır⁴².

Merkezdeki bu kararların ülke genelinde, yerel yöneticilerin kolluk güçleri eliyle uygulandığında, ortaya oldukça ilginç görüntüler çıkmaktadır. Jandarmaların köylerdeki sazları toplamaları, yasaklamaları bunun en belirgin örneklerindendir. Bir yandan halk müziği baştacı edilirken, diğer yandan müzik etkinlikleri devletin denetimi altına alınmıştır. Bu dönemin bir başka yönünü Cemal Reşit Rey şöyle belirtir:

“Daha sonra Cumhuriyet politikasının yerel temsilcisi niteliğini kazanacak olan “Aşık Veysel bile o ilk dönemdeki yasaklamalardan, sazının elinden alınmasından kurtulamaz”⁴³.

Avrupa’da musikinin tekniğini öğrenmiş olmanın dışında deneyim ve birikimleri henüz yok denecek kadar az olan, yaşları 25 ile 30 arasında değişen gençlerden musiki devrimi için ancak yabancı bir uzmanın yönetim ve gözetiminde yararlanılabileceği görüşüne varıldığında, özellikle Almanya ve Sovyetler Birliği konuya ilgi gösterdi. SSCB aralarında Dimitri Şastakoviç, David Oystrah, Lef Oborin ile opera, balet ve orkestra sanatçılarının bulunduğu 13 kişilik bir grupla Ankara, İzmir ve İstanbul’da bir ay süren bir gövde gösterisi yaptıysa da, daha önce yükseköğrenime yabancı öğretim üyeleri sağlamada olduğu gibi Almanya yeğlendiğinden, ünlü orkestra

⁴¹ U. Kocabaşoğlu; A.g.k., s.77-81.

⁴² Cemal Reşit Rey; “Atatürk ve Müzik”, Cumhuriyet, 11 Kasım 1963, s.6.

⁴³ Cemal Reşit Rey, a.g.e., s.7.

yönetmeni Wilhelm Furtwangler'in önerisine uyularak Paul Hindemith ile anlaşma yapıldı.

1935-37 yıllarında dört kez gelerek toplam beş ay çalışan bu seçkin düşünür - sanatçı üç kitap biçiminde çoğaltılan bir dizi öneri ve rapor sundu, devletçe uygun görülen uygulamaları gerçekleştirecek yirmi kadar yabancı uzman ile araç ve gereçleri seçti, yapılanları gözetip denetledi, ayrıca sanatçı ve öğretmen olarak da etkinliklerde bulundu.

Bununla birlikte, Alman ve Avusturyalı uzmanlardan çoğunun görevlerini sürdürdüğü 1946 yöresine dek büyük bir gelişme sağlandı. Atatürk'ün sağlığında Ankara Devlet Konservatuarı açılıp öğretime başladı (Ekim 1936); eski Musiki Muallim mektebi yeniden düzenlenip bir bölüm biçiminde Gazi Eğitim Enstitüsü'ne bağlanarak Eduard Zuckmayer'in yönetiminde yoğrulacağı yeni binasına taşındı (Ekim 1938); 1933 yılına dek Milli Savunma Bakanlığı'na bağlı bulunan Cumhurbaşkanlığı Orkestrası 1934'te bağlandığı Milli Musiki ve Temsil Akademisi'nden de ayrılarak (Haziran 1936) başlı başına bir kuruluşa dönüştü ve Dr. Ernst Praetorius'un yönetiminde tarihin en parlak evresine girdi.

Ankara'daki iki okul ile orkestranın gereksindikleri bütün çalgı ve notalar sağlanarak verimli ve sağlıklı bir çalışmanın koşulları sağlandı; Türkiye'de bilimsel yöntemlerle yürütülmüş en büyük ezgi derleme çalışması başlatıldı (1937); orkestra izlencelerinde çağdaş yaratılar yer almaya başladığı gibi, Türk dinleyici ilk kez düzenli bir oda müziği etkinliğini izleme olanağı buldu.

Yeni ulusal musikinin halkın gündelik gereksinimini karşılayabilecek nitelik ve nicelikte üretilbilmesine dek yıllar geçeceği 1935 başında kesinlik kazanınca, bu süre boyunca toplumu musiksiz bırakmamak için geleneksel musikilere ilişkin tutum ve önlemlerde değişiklik yapıldı: Her iki radyo ilk aşamada halk ezgilerini gene geleneksel biçimde yayımlamaya, ikinci aşamadaysa yayınlarında geleneksel sanat musikisine de yer vermeye başladı. Atatürk, "yüz ağartıcı değerde olmaktan uzak" bulunduğunu bilmekle birlikte, geleneksel musikiyi hor görmediğini kamuoyuna belirtmek amacıyla

halka açık bir dinletide sahneye çiçek göndererek şarkıcıyı kutladı. Ayrıca, önceki yıllarda “şark musıkisi” terimiyle andığı geleneksel sanat musıkisini Ulus gazetesinde 1938 Ocağı başında yayınlattığı bir yazıda “eski musikimiz” ve “klasik Osmanlı musıkisi” terimleriyle adlandırdığı gibi, bu musikiyi geliştirerek çok sesli musikiye ulaşmayı tasarlayan çabalara ilke olarak karşı olmadığını da sezdirirdi; “bugünkü Türk kafası, musikiyi düşündüğü zaman yalnız basit oyunlara yarayacak, insanlara basit ve geçici heyecan verecek musiki aramıyor. Musiki dendiği zaman yüksek duygularımızın, hayat ve hatıralarımızın ifadesini bulan bir musiki murad ediyoruz” ve “musikiden beklediğimizin maddi, fikri ve hissi uyanıklık ve çevikliğin takviyesi olduğuna şüphe yoktur” sözleriyle musiki devriminin ereğini bir kez daha tanımladı.

İsmet İnönü, özel ilgi göstererek musiki devriminin 1938-50 yıllarında da doğrultusunu değiştirmeden sürmesini sağladı: 1939 Eylül’ünde Asker Muzikalar Ortaokulu açıldı ve bu okul 1949 Haziran’ında Askeri Muzika Meslek Okulu’na dönüştürüldü; Atatürk devrimlerini TBMM çatısı altında çeşitli açılardan yadsıyanların karşı çıkmalarına rağmen, Devlet Konservatuvarı yasası geleneksel musikinın öğretimine yer vermeksizin kabul edildi (1940); bu yasa uyarınca kurulan Tatbikat Sahnesi Ankara ve İzmir’de Türkçe opera gösterilerini başlattı (1942); bu kuruluş, yedi yıl sonra yasayla devlet Operası’na dönüştü (1949); çoksesli ulusal musiki yazılmasını özendirmek için “İnönü Armağanı” kondu ve ilk kez 1942’de F.Alınar, U.C. Erin ve A.A.Saygun’a verildi; İ.Künçer yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Armoni Muzikası ile Dr.E. Praetorius’un* yönettiği Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası, Ankara Radyosu’ndaki haftalık canlı yayınlarında sundukları yüksek nitelikli seslendirmeleriyle yurt dışında bile dinleyici çekti; bu radyoda ayrıca birer Dörtsepli koro ile Mandolin Takımı kurularak (1944) yayınlara katıldı; *Bir Marş Öğreniyoruz* gibi programlarla halkın musiki eğitimine yönelik çalışmalar yapıldı; İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda 1943’ten beri düzenli etkinlik gösteren yaylı orkestrası 1944’te İstanbul Şehir Orkestrası’na dönüşerek C.R.Rey yönetiminde gelişti; özel bir yasayla (1948) önce 8

* Dr.Ernest Praetorius; Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası (daha sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak değiştirildi)’nin kuruluşundan sonraki ikinci şefidir,vefatından sonra bu göreve F.Alınar getirilmiştir.

yaşındaki İdil Biret ile 12 yaşındaki Suna Kan'ın, sonraki yıllarda daha on kadar “harika çocuk”ın Paris’te piyano ya da keman sanatçısı olarak yetişmesi sağlandı.

Cumhuriyet’in müzik politikasının tek parti dönemindeki temel eğilimlerini yansıtmaya açısından önemli birer örnek oluşturan “marşlar”, genelde ulus-devletin “ruhu”nu yansıtmayı amaçlayan Türklük, kahramanlık, milliyetçilik, Ata ve devlet kültürüyle yüklü “vatan” marşları, ulusal kalkınmacı ideolojinin öncelikli hedeflerinin ifadesi olan “sektör” marşları ve çeşitli öğrenim kurumlarının marşları olmak üzere üç ana başlık altında toplanabilir. Ziraat Marşı (Beste: Adnan Saygun, Güfte: B. Kemal Çağlar), İktisat Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: Aka Gündüz), Ekonomi Marşı (Beste: Halit Ozan, Güfte: Memduh), Sanat Marşı (Beste: Bedri Akalın, Güfte: Avni Ozan) gibi “sektör” ya da yine aynı çerçevede incelenebilecek Çiftçi Marşı (Beste: Ziya Aydıntan, Güfte: Aka Gündüz) ya da Öğretmen Marşı (Beste: Cevat Memduh Altar, Güfte: İsmail Hikmet Ertaylan) gibi “meslek” marşlarının ortak özelliği “inşa” sürecinin bir “askeri seferberlik” olarak algılandığını yansıtmasıdır. Ekonomi Marşı’ndaki “Değişmez dileğimiz / Bükülmez bileğimiz”. Sanat Marşı’ndaki (Zenaat olarak anlaşılabilecek) “Durma çalış arkadaş kazanç var bu savaşta”. Öğretmen Marşı’ndaki “Yeryüzünde yoktur olmaz Türk’e denk / Korku bilmez soyumuz” ya da “Candan açtık cehle karşı bir savaş” gibi dizeler Cumhuriyet’in organik aydınlan tarafından halka verilmek istenen bu topyekûn ve uzun soluklu “savaş” zihniyetinin ifadesidir. Üstelik aynı eğilim kuram marşları için de geçerlidir. Bütünüyle kurum kimliğini onaya koyması beklenen ya da en azından güftelerin iç dengelerinin söz konusu “marka” yönünde ağırlık taşıması umulan bu marşlar, “vatan” marşlarıyla hemen aynı ekseninde buluşmaktadır. Bestesi N. K. Akses ve U. C. Erkin’e, güftesi ise Orhan Saik Gökyay’a ait olan Konservatuvar Marşı’nın ilk dörtlüğü ağırlığın “elhan”dan yana değil, ama bir kez daha “vatan”dan yana konduğunun çarpıcı bir örneğidir.

Şahlanıp şu dağların köpüren sularından
Tutuşan gönüllere ses verdik zaman zaman
Çalkanır içimizde ufka çarpan bir umman
İlham olur çağıldır şarkımızda bu vatan
Vatan senden alıp da sana verdik armağan
Suyundan toprağından göğünden bayrağından.

Cumhuriyet ile birlikte, kültürümüzün değişim süreci de hız kazanır. Batı kültürü her alanda varlığını gösterir. Türk bestecileri alt yapıdaki eksiklikler giderilmeden, çok sesli bestelere yönelirler. Zühtü Kuşçuoğlu, Hüseyin Sadettin Arel, Kaptanizade Ali Rıza Bey, Halil Bedii Yönetken gibi bestecilerimiz iyi niyetle çalışmalar gerçekleştirirler. Arel, geleneksel Türk müziğinin çok sesli olabilmesi için uğraş verirken, Dr. Suphi Ezgi ile birlikte “İleri Türk Musikisi Konservatuarı Derneği”ni kurar. Daha sonraki gelişmeleri M. Belge şöyle aktarıyor:

Cemal Reşit Rey’in operetleri, batılılaşma simgesi halinde toplum tarafından coşkuyla sevilir. Genç kitlelerce, tangolar medeniyetleşmenin simgesi olarak algılanırlar. Gazinolar tango, çarliston, foksrot gibi dansların yurdumuzda tanınması ve uygulanmasına yardım eder. Arjantin, Rus, Yunan tangosundan sonra Necip Çakır, Fehmi Ege, Necdet Koyutürk gibi besteciler, İbrahim Özgür, Seyyan Hanım gibi şarkıcılar da bu türü popülerleştirirler. “Münir Nurettin Selçuk” plaklarında tangoya yer verir⁴⁴.

1946 yıllarına kadar, yenilikler şehirlerde daha rahat olarak benimsenilirken, kırsal kesimlerde geleneksellik ilkeleri egemendir. Cumhuriyetin çok partili dönemiyle birlikte bireylere oylarıyla ülkenin yaşamında söz sahibi oldukları düşüncesi verilir. Köylerin, kasabaların kapalı yapıları, kırsal kesimin oylarına önem veren iktidarın uyguladığı politika ile bu bölgelerin canlanmasına, makinalaşmasına, pazar için üretim para duruma gelmesine neden olur. Tüketim hızlanırken, çeşitli kesimlerin de hayat standartları yükselir. Radyonun yaygınlaşması, her çeşit eğlence yerlerinin bollaşması günlük yaşamı etkiler. O dönemi Gültekin Oransay şöyle açıklıyor:

Radyonun evlere girmesi ile radyolu günler başlamış oldu. Mesut Cemil Bey’in 1926-1960 yılları arasında radyoda müzik yayınları ile ilgilenmesi kendisinin çello çalması ve ünlü Tamburi Cemil Bey’in

⁴⁴ “Türkiye daha Osmanlı Devleti’nden beri Odeon Sahibinin Sesi gibi yabancı plak şirketlerinin en büyük pazarlarından biriydi. Böyle bir modernleşmenin zorlama olmayacağı açıktır” Murat Belge, “Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi”, “Türkiye’de Günlük Hayat”, İletişim Yayınları, No:27, İstanbul, 1984, s.845.

oğlu olması Türk müziği yanında Batı müziğini de bilerek sevmesi radyoya yapılan müzik programlarını olumlu yönde etkiler”⁴⁵.

Radyonun geniş kitlelere ulaşması ile eğlence müziği denilen hafif müziğe gereksinim duyulmaya başlanır. Bu gereksinim ile hem piyanonun hem de geleneksel Türk müziği çalgılarının bir anda kullanıldığı müzik beğeni toplar. Bu dönemi Berrak Taranç farklı bir açıdan inceliyor:

20.yüzyılın sanat eğilimleri 1950’li yıllarda sinema, radyo ve basın aracılığı ile yurdumuzda etkilerini gösteriyordu. 1950 döneminde batılılaşma Amerikanlaşma ile eşdeğer tutulur. Nato’ya girmemiz, Marshall yardımı. Amerikalıların yurdumuza gelmesi ve Türk aileleriyle dostluk kurması, blue jeans, Coca-Cola gibi Amerikan yaşam simgelerinin, bizde modernlik olarak algılanması dönemini getirir. Gazino Avrupa, Türk kültürünün bir karmaşa içinde halka sunulduğu eğlence ortamı olur.

1950 sonrası çok partili hayat, geleneksel türlerin yeniden fantezileşmesi, çok sesli müziğin topluma medeniyet, batılılık ve modern düşüncenin bir uzantısı olarak zorla, karşılığını bulmadan kabul ettirilmeye çalışılması olarak görülür⁴⁶.

⁴⁵ Daha fazla bilgi için bkz. Gültekin Oransay, “*Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*”, Küğ Yayınları, Ankara, 1969, s.46-8.

⁴⁶ Berrak Taranç; A.g.k., s.121-123.

2.BÖLÜM

HASAN FERİD ALNAR VE KANUN KONÇERTOSU

2.1. Hasan Ferid Alnar'ın Hayatı

11 Mart 1906 pazar günü, İstanbul'un Saraçhane semtinde doğdu. Çocukluğu Samatya Narlıkapı caddesindeki evlerinde geçti.

Ferid Alnar'ın annesi Saime Alnar, babası Hüseyin Alnar'dır. Babası posta memurudur ve uzun yıllar ailesinden uzakta görev yapmıştır. Ferid, ailenin ilk çocuğudur. Kardeşi Orhan Alnar kendisinden altı yaş küçüktür. Ailenin en yakını ve adeta koruyucusu olan amcası A. Galib Alnar'dır (1890-1950). Ferid'in ilk gençlik yıllarında aile, İstanbul'un Anadolu yakasında Anadolu Hisarı'na yakın kiralık bir eve taşınmıştır.

Anne Saime Hanım, kânun ve ud çalmakta ve güzel sesi ile tanınmaktadır. Galib Alnar da ud çalmaktadır ve Ferid'in çocukluk yıllarında, Mühendis Okulu öğrencisi olmasına karşın, o günlerin Türk musikîsi çevrelerini çok iyi tanımakta ve o çevrelerce de tanınmakta idi. Bu nedenle evlerinde sık sık musîkili toplantılar yapılmakta, zamanın tanınmış çalgıçıları ve şarkı okuyucuları evlerine gelip gitmektedir.

Selahattin Göktepe, Alnar'ın çocukluk yılları ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

1914'de 1. Dünya Savaşı çıkınca ailesi onu yabancı bir dil öğrensin diye ittihat ve terakki ilk mektebinden alıp, Yedikule'deki Alman okuluna verdi. "Alnar 8 yaşında devam ettiği Alman okulundaki koroya devam etti. Evde annesi kanun, amcası ud çalardı. Böylece küçük yaştan beri kulağı, Türk Müziği ile dolarak, diğer taraftan Alman mektebinde her hafta sonu, üç sesli çocuk korosunda söyleyerek çok sesli müzik terbiyesi almış oluyordu"⁴⁷.

⁴⁷ Selahattin Göktepe, "Büyük Müzisyenler Ansiklopedisi", Teknik Kitap ve Mecmua Basım Evi, İzmir, 1962, s.47.

Genç Alnar'ın beş yılı (1922-1927) udçalar Fahri Kopuz tarafından 1912'de kurulan müzik topluluğu içinde kânun ve bazen de kemençe çalarak geçmişti. İlk yıllarda Beyazıt-Şehzadebaşı'ndaki belli kıraathanelerde ve haftanın belirli günlerinde programlı konserler veriyordu. Sonraki yıllarda daha çok Anadolu yakasında ve gazinolarda, düğünlerde, özel müziksever evlerindeki fasıl ve eğlencelerde sahneye çıkmayı yeğledi, Alnar'ın anılarından anlaşıldığı kadarıyla, giderek içkili mekânlarda da çalan bir topluluk oldu ve para kazanmayı ön plâna aldı. Genç Alnar'ı kendisiyle ve bu tür müzik yapma ile hesaplaşmaya iten, bazen isyana, bazen da umutsuzluğa götüren olumsuz öğelere kişisel çekişmeler, zevksizlikler ve kıskançlıklar da ekleniyordu. Buna karşılık İzmir'e, diğer batı Anadolu kentlerine ve Kahire, Berlin gibi dış merkezlere yapılan seyahatler, hele Berlin'de Akademische Hochschule'de (Güzel Sanatlar Akademisi) verilen konserler ve yapılan bilimsel amaçlı plâk kayıtları, Ferid Alnar'ı, Viyana'ya gidişine kadar bu topluluk içinde tutan en önemli etken olmuştur.

Ayrıca, tanınmış çalgıçalarını, ses sanatçıları ve öğreticileri bir araya getiren böylesine bir topluluğun “harika genç sanatçısı” olmak, beğenilmek ve ilk bestelerini hemen seslendirebileceği bir ortam içinde bulunmak onun için eşsiz bir fırsattı.

Meşkler ve fasıllar arasında geçen bir çocukluğu vardı Ferid'in. Erken ortaya çıkan üstün müzik ve matematik yeteneği, onun çocukluk yıllarını dolduran uğraş alanlarını belirlemişti. Daha 10 yaşında iken çok iyi kânun çalıyordu. Oniki yaşında ise “En iyi kânun çalan” unvanını kazanmıştı bile. İlkokuldayken girdiği Alman Mektebi'nde gördüğü batı müziği eğitime karşın, Ferid'in çocukluk ve ilk gençlik yılları kanun, daha sonra da hem kanun, hem de kemençe (klasik kemençe) çalan “virtüöz” bir çalgıçalar olarak biçimlendi. İlk beste denemelerini yapmakta da gecikmedi. Bu arada H. Sadettin Arel'den armoni dersleri aldı.

Dar'üt-ta'lim-i Musıkide (toplulukta) 16 yaşında kanun çalmaya başladı. 1922'de geleneksel makamlara dayalı tek sesli bir operet yazdı⁴⁸.

⁴⁸ Selahattin Göktepe, A.g.k., s.48.

Geleneksel Türk sanat musikîsinin haklı bir ün yapmış olan “en büyük bestekarı ve musikî bilgini” diye nitelendirilen Hüseyin Sadettin Arel’in onun yoluna çıkması, öğretmeni ve destekleyicisi olması, Ferid Alnar’ın yaşamında bir dönüm noktasıdır. O yıllarda Alnar’ı fasıl konserleri yoluyla para kazanmaya iten daha önemli bir hedef de giderek biçimlenmiştir. O, ne yapıp yapacak ve kendisine bir piyano satın alacaktır.

Bu çok yorucu yıllarında, bulabildiği her serbest zamanı piyano çalmaya, armoni, kontrpuan öğrenmeye ve beste yapmaya ayırmasını bilmiş, Lise ve sonra da Güzel Sanatlar Akademisi’ndeki mimarlık eğitimini de son yılına kadar başarı ile ve müzik etkinliklerinin yanısıra sürdürebilmiştir. Ama müzik artık onun herşeyidir.

Hayatının ilk dönemini kendi kaleminden şöyle anlatıyor:

“Keman öğrenmek istedim. Amcam derslerine engel olur, on yaşıdayken evdeki kanun tellerinin yanında nota isimlerinin yazılı olduğunu gördüm. Bir arkadaşımın Ordumuz Etti Yemin marşının sadece nota isimlerini yazmasını istedim. Bunlarla sesleri arayarak (zaten melodi ve ritmi ezber bildiğim için) adı geçen marşı çalmaya başladım. Birkaç parça daha çıkardım. Sonra beni her hafta meşk için evimize gelen kanuni Vitali efendiye dinlettiler. Bana ders vermeğe başladı, dört ay sonra artık öğreteceğim hiçbir şey kalmadı dedi.

Onüç yaşıdayken bir Tahirbuselik longa besteledim. Bu ilk eserimdi... Üç yıl sonra da Kelebek Zabit adlı bir opereti tek sesli olarak besteledim.

Temsili, Şehzade başındaki Millet Tiyatrosunda kısa pantolonla ve değnekle yönettim. Bundan sonra iki üç sesli eserler sırada geliyor, çünkü Hüseyin Saadettin Arel’den armoni dersi almaya başlamıştım. Bu arada Arel’in köşkünde, ilk defa Bach ve Beethoven’i dinleyince, büyük bir aşağılık duygusuna kapıldım, fakat umudumu kaybetmedim ve daha uzun seneler çalışmak lazım geldiğini anladım. Arel bir yıl sonra İzmir’e gidince çok sesli müzik yazı tekniğini öğrenmeye devam etmek üzere Edgar Manas’dan üç sene armoni, konturpuan, fûg ve piyano dersleri aldım.

Küçük su, Çabuklu da ve Moda kıraathanesinde çalardık. İki kez İzmir'e, iki kez de Kahire'ye konser vermeye gittik. Bu sıralarda on saz semaisini de bestelemiştim. Berlin'de 1926 ve 1927 yıllarında plaklar doldurduk.⁴⁹

1922'de kanuni âmâ Nazım ölmüştü. Yapılan teklif üzerine, Darü't Talîmi Musîkî yani müzik öğretim heyetine Nazımın yerine girdi.

1923 yılı sonuna kadar topluluğa H. Sadettin Arel müzik kuramı dersi veriyor, Dr. Suphi Ezgi de eski ustaların eserlerini çalıştırıyordu. Ancak bu her iki değerli öğretici, o yılın sonlarında İstanbul'dan, dolayısıyla topluluktan ayrılmış ve İzmir'de yeni görevlere atanmışlardı.

1923 yılını genç Alnar anı defterinde şöyle değerlendiriyor:

I/Kânunsani/1340 (1924) Salı

“1339 rakamının 1340 oluvermesi hadisesi her ne kadar benim hayatımın gidişini değiştirmese bile yine bir çok şeyleri göz önüne getirmeme sebep oluyor. Geçen sene gözümün önünde. Bence epice ağır yürümüş olan bir sene. Her halde kendisinden evelkilere nazaran -bana göre- çok mühim ve muhtelif hadisata sahne oldu. 1339'a kadar Bursa'dan uzak yere gitmeyen ben iki defa İzmir seyahati yaptım. Sultaniden çıkarak yeni bir mektebe meslek mektebine imtahan verdim. Sadettin Bey'i, Doktoru kaybettim. Amcam evlenerek bizim evle rabitasını kesmiş oldu...”

1923 yılında bestelediği ve yılın sonuna doğru tamamladığı “On Saz Semai”si Alnar'ın basılan ilk bestesidir. Baskı işi onu çok uğraştırır. Notaya konacak bir fotoğraf bile sorundur, İskender Matbaası (herhalde İskender Kutmani) ile baskı için anlaşmış, notaları arkadaşı Abidin ile ancak bir ayda litograf kağıdına yazabilmiş ve nihayet 17 Mart'ta da ilk nüshayı matbaadan alabilmiştir.

⁴⁹ Erdoğan Okyay; “*Ferid Alnar, Longa'dan Konçertoya*”, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 1989, s.22.

17/Mart/1924, Pazartesi

“Notalar basılmış, bir tane İskender’den aldım. Şimdi yalnız resmi meselesi kaldı. Akşam üstü dedem gelivermez mi? Annem henüz iyi olmuştu. Mantosunu giyince doğru teyzeme gitmişti. Ben işi mümkün mertebe idare ettim.”

21/Mart/Cuma

“Çok şükür nihayet notalarım çıktı, bilmem ki benim gibi eserinin litograf kâğıdı üzerine notasını yazmak mecburiyetinde kalmış bir bestekâr var mıdır? Bana ne kadar üzüntüye mal oldu. Bundan sonra zevki manevisini iktidaf etmek lâzım gelecek. Fakat bu memlekette bu adamlardan işiteceğim lâkırdılar her halde benim için manevi zevklerin menfi sınıftan da olabilir. Zararı yok, her ikisini de müsavi kabul etmişim ya. Ben yalnız vazifemi ifa edeceğim. Musikîde müteessir olduğum zaman aşka, aşkta felâkete uğradığım zaman musikîye sığınacağım.”

Besteleri, hele basılmış “On Saz Semaisi” kendine güvenini arttırmıştı ve onu, daha düzeyli tek sesli ve giderek iki, üç sesli eserler yazmaya itiyordu. Arel’den öğrendiği armoni bilgisini Edgar Manas’ın öğrencisi olarak daha da pekiştiriyor ve kontrpuan tekniği ile zenginleştiriyordu. Şarkı türü bestelerine piyano eşliği yazmaya heveslenmişti. Bunun için Schubert’in Lied albümlerinin 1. cildini satın almış ve onun piyano eşliği yazı stilini incelemişti. “Çıkmayan Fal” adlı şarkısına bir piyano eşliği yazmaya girişecektir.

Edgar Manas ile tanışması ve ilk dersi:

22/Mayıs/Perşembe

“Vapurda Cevdet Bey söyledi, Vital Bey’in nişan eğlencesi varmış. Akşama oraya, gidilecek. Bayezitte mösyö Manas’a rast geldim. “Sizden kontrpuan dersi almak istiyorum” dedim. Adresini verdi. Pazartesi günü gideceğim. O kadar sevindim ki. Hele yavaş yavaş ilerlerim. Hisara gelip kemençeyi aldıktan sonra Kuzguncuk’a gittim.

Cevdet ile Memduh Bey’de geldi. Evela ortalık تنها idi sonra öyle bir kalabalık bastı ki. 4’de ancak yatabildik.”

Daha önce başlamış olduğu iki Piyano parçasını bitirecek ve bir yıl sonra (1925), “Vokal Fügler” ve “Piyano için Fügler’i, 1927’de de “Yaylılar için Tripl Füg’ü besteleyecektir. Manas’ın füg dersleri ürünlerini vermektedir. Genç Alnar, öğrendiği her besteleme kuralını yutarcasına öğrenmekte, özümsemekte ve yeniden doğurmaktadır.

1924 yılının sonbaharında besteci için yeni bir umut doğar: “Maarif Vekâleti Avrupa’ya iki musikî talebesi gönderecektir...” Devamını kendi anı notlarında şu şekilde dile getirir:

10/Eylül/Çarşamba

“.....Gazinoda saz çalarken bana bir mektup verdi.

Ahmet Yekta Bey Edirne’den göndermiş, “hemen Cumhuriyet idaresine koşup 29 Ağustos ve 6 Eylül tarihli nüshaları alınız. Maarif vekâleti Avrupa’ya iki tane de musikî talebesi gönderiyor, arzu ediyorsanız talimatname mucibince bir istida yazıp Vekil’e gönderin. Sizin için mufassal bir tavsiye mektubu da yazdım, İstanbul’un Muf il seraplarına kapılmayın... ilâh”

Ne kadar sevindim ve müteheyyiç oldum. Avrupa’ya gitmek, onun netayici hemen gözümün önüne geliverdi. Çalışmak, çalgıcılıktan kurtulmak, buradan ayrılmak, vapura binerken duyacağım heyecan... Hepsini tahayyül ettim. Ne kadar yenilikler hazırlanıyordu. Böyle olmasa bile mesleğim, vazifem namına buna teşebbüs edecektim”⁵⁰.

Ama çabaları bir sonuç vermez. Viyana’ya gitmek için daha üç yıl bekleyecek, heyette çalmaya da, mimarlık öğrenimine de üç yıl daha devam edecektir.

⁵⁰ Erdoğan Okyay; A.g.k., s.35.

İstanbul Lisesi'nin onuncu sınıfından sınavla güzel sanatlar akademisinin mimarlık bölümüne girmiş ve beş yıllık bir öğrenim süresi sonunda Türk mimarisinden başka bütün sınavları kazanmıştı. Bu yıllarda, vokal ve piyano fûgleri, keman ve piyano için sözsüz romans gibi eserlerini besteledi. Asıl mesleğinin müzik olduğunu çoktan anlamıştı. Hasan Ferid Alnar'ın Viyana'ya gitmeyi beklediği yıllar onun dış seyahatlere gittiği yıllar olarak nitelendirilir. Hele ikinci Berlin seyahatinde kanunu ile Prusya Devlet Müzik etnolojisi Arşivi için yaptığı plak kayıtları, solo taksimleri Alnar'a büyük bir haz vermiştir. Bu çalışmalar üç ay sürer ve Alnar'a Berlin müzik yaşamını yakından izleme olanağı verir. Onu opera şefliğine özendiren ilk dürtüler Berlin günlerinde oluşmuştur.

1926-1927'de Almanya Berlin'de Udi Fahri Kopuz, Kemani Cevdet Çağla, Neyzen İhsan Bey, Cevat Bey, Hafız Zeki Bey, Hafız Memduh Emre ile konser verdi⁵¹.

Daha sonraki gelişmeler Alnar'ın Viyana'ya gidişini ve konservatuara eğitimine başlamasını sağlar. Önce Kompozisyon bölümüne (1927-28) daha sonra Yüksek Müzik Okulu'na devam eder (1929-32). Hem kompozisyon, hem de buna ek olarak da orkestra yöneticiliği bölümünü izlemeye koyulur. Kompozisyon ödevleri giderek özgün eserlere dönüşür, çeşitlenir, dolgunlaşır. Pek çoğu da Viyana'da ve İstanbul'da seslendirilir. Viyana'daki öğreniminin henüz ikinci yılında "Türk Süiti" ile orkestra yazısına yönelmiştir. Alnar, Necil Kâzım Akses ile aynı okulda ve aynı öğretmenin yanında yetişmektedir. Pek çok konserde eserleri aynı program içinde yer alır ve beğeni kazanır. Bu programlarda bazan C. Reşit Rey'in eserlerine de yer verilir.

Hasan Ferid Alnar, müzik akademisine kaydolmak için üç yıl devam ettiği mimarlık eğitimini yarıda bırakarak annesi ve kardeşi ile Viyana'ya gider. Buradaki hocaları "Joseph Marks'dan bestecilik, Oswala Kabasta'dan şeflik dersleri aldı"⁵².

Erdoğan Okyay, Alnar'ın yurtdışındaki eğitim masrafları hakkında şunları belirtmektedir:

⁵¹ Daha fazla bilgi için Bkz: Mustafa Rona, "50 Yıllık Türk Musikisi Bestekarları, Besteleri ve Güfteleri ile", Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1960, s.239.

⁵² Ziya Aydınhan-Saip Egüz, Lise 1-2-3 "Çok Sesli Müzik Eğitimi", Kurtuluş Yayınları, Ankara, s.154.

Alnar'ın Viyana öğreniminin masraflarını karşılamada ilk armoni öğretmeni Hüseyin Sadettin Arel'in maddi katkısının olduğu hemen hemen kesindir. Zaten böyle bir destek Arel'in doğasına da uygun düşmektedir. “Ama geleneksel Türk müziği çevrelerinde iddia edildiği ve ansiklopedilerde belirtildiği gibi “beş yıl süre ile Arel'in hesabına Viyana’da yüksek müzik öğrenimi gördüğü” savı çok abartılıdır ve herhalde gerçek düzeye indirgenmesi gerekir”⁵³.

Annesi ve kardeşiyle birlikte yerleştiği Viyana ve bu kentin çok canlı ve düzeyli müzik yaşamı Genç Ferid'i büyülemişti. 21 yaşındadır. Çalışma, durmadan eser verme dürtüsüyle dolup taşmaktadır.

Alnar Viyana’da çok başarılı ve kendisi için çok doyurucu öğrenim yılları geçirmiştir. Öğrendiklerini hemen uygulamakta, bestelerinin çoğu da hemen seslendirilmektedir. Gayretle piyanosunu ilerletmektedir. Bir orkestra şefi adayı için gerekli tüm altyapıyı kazanmıştır. Son iki yılına sığdırdığı şeflik öğrenimindeki üstün başarısının temelinde, bilinçli bir hazırlık uğraşı ve süreci yatmaktadır. İleride orkestra şefliği uğraşının, besteciliği kadar, hatta ondan da çok öne çıkacağını sezmiş gibidir.

Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerinin önde gelenleri, sonradan “Türk Beşleri”^{*} olarak adlandırılan C. Reşid Rey, H. Ferid Alnar, U. Cemal Erkin, A. Adnan Saygun ve N. Kâzım Akses de bu hedefi yakalamak için yola çıkmışlardır. Hepsi müzik eğitimlerini Batı’da tamamlamıştır. Buna karşın herbiri, öbürlerinden farklı özgün bir müzik dili geliştirmiştir. Onları birbirine bağlayan ortak noktalardan biri aynı kuşaktan olmaları, diğeri de içine doğdukları toplumun müziksel geleneklerinden yola çıkmalarıdır. Onlar, eserlerinde bu geleneklerden esinlenmişler, yapı taşlarını bu geleneklerden almışlardır. Esinlerinin kaynağında hangi müziksel geleneğimizin bulunduğu önemli değildir. Çünkü özgün bir dil, özgür bir seçme ile oluşur. Asıl önemli olan, seçilen müziksel geleneğin, müzik mirasının, bestecinin iç evreninde nasıl bir evrim süreci geçirdiği ve çağdaş bir yaratı olarak nasıl yeniden doğduğudur. Türk müzik

⁵³ Erdoğan Okyay, A.g.k., s.65.

^{*} Bu adlandırmanın “*Fransız Altıları*” ve “*Rus Beşlileri*”ne dayanarak verildiği düşünülebilir. Berrak Taranç. A.g.k., s.38.

devriminin biçimlendiği o yıllarda bu husus çok önemliydi ve yaratıcılara büyük bir sorumluluk yüklüyordu.

Alnar da diğerleri gibi bu büyük sorumluluğun tam bilincindeydi. Hatta denebilir ki, Alnar'ın sorumluluğu daha da büyüktür. Çünkü diğer Türk Beşleri temsilcilerinden hiç birisi geleneksel müziklerimizden; Türk Halk müziğinden ya da klasik Türk sanat müziğinden gelmiyordu. Hiç birisi bu müziklerden birini ya da ötekini Alnar gibi profesyonel düzeyde bizzat yaparak ve yaratarak yaşamamıştı. O, içine doğduğu ailede duyarak ve bizzat yaparak, en iyi öğretmenler elinde yetişerek, profesyonel gruplarda çalarak ve nihayet yaratarak, üreterek Türk Sanat Müziği çevrelerinde tanınmış tek üyesidir “Türk Beşleri”nin.

Bu yollardan geçerek “Batı Müziği”ne yönelmiş ve getirdiği müziksel mirası Türk müzik devriminin hizmetine sunmuştur.

Ferid Alnar'ın yaşamı ile ilgili Emel Adıyaman şunları belirtmektedir:

Oğlunun Londra’da intiharından sonra çok sarsıldı. Eşi Ayhan Alnar’dan ayrıldı. İkinci eşi Avusturya’lıdır⁵⁴.

Çalışmaları ile ilgili olarak da Adıyaman şunları belirtmiştir:

Besteci başarılı plaklar doldurmuştur. Kendi Beyati Araban, peşrev ve saz semai, yegah saz semai, Ahmet Irsoy ve birçok müzisyenlerin gazellerine eşlik, Arel’in Rast sazsemaisi, İzmir’den selamlar, güftesiz şarkı vs. Darü’t-talim-i Musiki Cemiyeti’nde kanun eğiticiliği yapmıştır⁵⁵.

Darü’t-talim-i’in Musiki’nin Berlin’de doldurduğu plaklarda Alnar’ın şu eserleri yer alır: Nikriz taksim, Hüseyini taksim, Nihavend taksim, Segah peşrev, İzmir’den Selamlar*.

⁵⁴ Emel Suna Adıyaman, “*Darü’l-Ta’lim-i Musiki Cemiyeti*”, T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2003, s.55.

⁵⁵ Emel Suna Adıyaman, A.g.t., s.54.

* Daha fazla bilgi için Bkz: Emel Suna Adıyaman, A.g.t., s.42-43.

Otuzlu yıllarda başlayan, dozu giderek artan ve sonunda amansız ve acımasız suçlamalara dönüşen ‘gelenek-çağdaşlık’, ‘teksek-çokses’, ‘Türk müziği-Batı müziği’ hatta ‘Türk sanat müziği-Türk halk müziği’ çekişmeleri, bu çekişmelerin birbirini tamamen dışlayan kurumlaşmalar ve yapılanmalar sonucunu getirmesi, Alnar’ın müziğinin nesnel bir yaklaşımla ele alınmasını ve değerlendirilmesini zorlaştırdı. Onun kullandığı müziksel mirasa karşı oluşan olumsuz değer yargısı, Alnar’ın eserine karşı küçümseyici bir tutuma yöneldi.

Oysa, hangi tür geleneksel müzikten yola çıkıldığı değil, bu geleneğin çağdaş bir evrim potasında nasıl eritildiği ve nasıl yeniden doğurtulduğudur, önemli olan.

Alnar kendi kaleminden Viyana ve İstanbul’daki yıllarını şöyle anlatır:

“1927 yazında Profesörüm Marx’ın isteği üzerine daha birçok fügler besteledikten sonra Viyana Müzik Akademisinin kompozisyon 1., yani 5. sınıfına imtihanla girdim. Sınav sırasında Rektör Franz Schmidt, Profesörüm Joseph Marx’a “Siz söylemeseydiniz İstanbul’da bu kadar iyi bir müzik yazı tekniği öğrenilebileceğine inanmazdım” demişti”.

1929’da Viyana müzik akademisini (müzik lisesini) bitirip olgunluk diploması aldı. Altı sömestri kompozisyon ve dördü de orkestra şefliği bölümünde olmak üzere Viyana Yüksek Müzik okulunda üç yıl çalıştı ve 1932’de her iki bölümden birer diploma aldı. Aynı yıl Viyana Müzik Akademisi’ni bitirdikten sonra Hochschule für musikte tahsiline devam etti. 1930 yılında orkestra idaresi kısmına devam ederek meşhur şef Kabasta’nın talebesi oldu.

Bu öğrenim yıllarından bestelediği eserlerden Keman ve Piyano için Süit, Trio Fantazi, iki Piyano Etüd’ü gibileri Türk Elçiliğinde ve Konser salonunda çalınmıştır. Bu aradaki önemli olay şudur. 1931-32 kışının sömestr tatilinde İstanbul’a geldi. Paris’te müziğini bestelediği ilk Türk sesli filmi (İstanbul Sokaklarında) tanıyan Muhsin Ertuğrul, bir operet bestelemesini ister. Bunun üzerine Galip Arcan’ın adapte ettiği Yalova Türküsü adlı bir Vodvil’in müziğini besteledi, orkestrasoyununu ve provalarını

yaptı. Bütün bu işler 48 günde bitti. Bedia Müvahlit, Neyyire Neyyi, Hazım Körmükçü, Vasvi Rıza Zobu, Muammer Karaca, Behzat ve Halide Pişkin baş rollerdeydiler. Belirtilen tarihi olayı Erdoğan Okyay şöyle anlatıyor:

O zamanki İstanbul Valisi Muhittin Üstündağ'ın daveti üzerine galaya gelen Atatürk, temsili sonuna kadar izledi. Temsil bitince, Atatürk onun hakkında -Çok alaka ve himayeye değer bir genç, demek bizde orkestra şefi de yetişti- diye iltifatta bulunmuştu⁵⁶.

Viyana'daki öğrenim yıllarında Alnar Paris'e giderek kendisi için yeni bir alana, film müziği alanına girmiştir. Muhsin Ertuğrul ile tanışmasını çok önemsemiş ve birlikte çalışmadan çok şey öğrendiğini çeşitli zamanlarda hep vurgulamıştır. Zaten yolları ileriki yıllarda gene kesişecek, daha sonra 1955-1960 yılları arasında Ankara'da Devlet Tiyatrosunda birisi Genel Müdür, diğeri de Opera Genel Müzik Müdürü olarak, operanın kurulup gelişmesinde çok yararlı ve uyumlu bir işbirliği gerçekleştireceklerdir.

Alnar'ın, 'Yalova Türküsü' adlı müzikli oyunun öyküsünü, yazarının adı belirtilmemiş bir gazete şöyle yazmıştır: "Darülbeyti bu sene ilk defa olarak bir "musikili komedi" oynayacak. Eser, bir Fransız komedisidir. A. Galip B. tarafından adapte edilmiştir. İçindeki şarkıları bir genç şairimiz tanzim etmiştir. Eser, aslında da musikili komedidir, fakat Türkçesine refakat edecek olan musiki aslındaki besteler değildir. Genç musikişinaslarımızdan Hasan Ferid B. yeni kompozisyonlar yapmıştır. Esere "Yalova Türküsü" ismi verilmiştir. Yalova Türküsü'nde iki kişilik "düet", dört kişilik "Kuvartet" ve beş kişilik "kentet" şarkılar vardır.

Belediyenin Şehir orkestrası esere refakat edecektir. Orkestra tanınmış mütahassıs sanatkârlarla takviye edilmiştir. Orkestra şefliğini Hasan Ferid Bey yapacaktır.

Alnar İstanbul'da hem orkestra şefliği, hem de öğretmenlik yaptı. Bu dört yıl (1932-1936) onun için, öğrendiklerini uyguladığı çok verimli bir dönemdir.

⁵⁶ Erdoğan Okyay; A.g.k., s.48.

1932’de Türkiye’ye döndü. İstanbul Şehir Tiyatrosunda orkestra yöneticiliği, İstanbul Belediye Konservatuvarı’nda da müzik tarihi derslerini okuttu (1932-1934 yılları bestecinin öğrendiklerini uyguladığı çok verimli bir dönemdir). Yurda dönüş ve öğretmenliğe başlamasını Erdoğan anlatıyor:

Tahsilini tamamlayıp yurda döndükten sonra, İstanbul Şehir Tiyatrosu müzik şefliğine ve belediye konservatuvarı müzik tarihi ve armoni öğretmenliğine atandı⁵⁷.

Bu görevlerde dört yıl kaldığı süre içinde Sarızeybek Opereti (1932) Oyun Havaları, sekiz piyano parçası, Prelüd ve İki Dans yazmıştı.

1935 yılında Cemal Reşit Rey ile beraber Viyana’ya davet edildi. Prelüd ve iki dansın Profesörü Oswald Kabasta yönetimindeki Viyana Senfoni Orkestrası tarafından çok güzel icra edilmesi üzerine Universal Edition, derhal basmaya istek gösterdi.

1936’da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Yönetmen yardımcılığı ve piyano eşleyicisi olarak görev yaptı. 1937-1946 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı’nda bestecilik dersleri verdi. Operaların temsillerine katkıda bulundu, daha sonra orkestra yöneticiliğine getirildi. Alnar, 1952’de rahatsızlığı nedeniyle bu görevden ayrıldı. Bu sırada Ankara Devlet Konservatuvarı’ndaki armoni, biçim bilgisi ve orkestralama dersleri devam etti.

Alnar “Yalova Türküsü”nün başarılı temsillerinden sonra, İstanbul Şehir Tiyatrosu Müzik Yöneticiliği görevine getirildi. Bir yıl sonra aynı türde yeni bir eser, “Sarı Zeybek”i yazmış, bu müzikli sahne oyunu da İstanbul Şehir Tiyatrosu’nda sahneye konacaktır.

İstanbul Konservatuvarı’nın yeniden yapılanmasını yaşamış ve öğretmeni J.Marx’ın bu alanda sürdürdüğü çalışmaların da içinde olmuştur.

⁵⁷ Meydan Larousse, Cilt 1, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1960, s.368.

Ferid Alnar, Türk müzik tarihindeki yerini kuşkusuz yaratıcılığıyla alacak ve pekiştirecektir. Boyutu küçük ama içeriği zengin eserleri peşpeşe gelmektedir. Eserlerinin seslendirilmesi için her fırsatı değerlendirir. Okuldaki öğrenci konserleri giderek okul dışına, konser salonlarına taşar. Bunları İstanbul’da, Prag’ta düzenlenen konserler izler.

Alnar’ın Viyana’da yazmaya başladığı son eseri “Oyun Havaları” adlı beş piyano parçasıdır. İstanbul’da tamamladığı bu eserin üç bölümünü orkestra için de düzenlemiştir. Alnar “Yaylı Dördülü” adını verdiği yaylı çalgılar kuvartetine de Viyana’da başlamış, İstanbul’da bitirmiştir. Oyun havaları daha sonra, Prelüd ve İki Dans’ın gördüğü büyük ilgi nedeniyle Universal Edition’da basılmıştır.

Joseph Marx 1933 öğretim yılı sonunda İstanbul Konservatuvarı’nın durumunu “.....Çok yetenekli genç birkaç besteci ulusal bir müzik sanatı yaratmak için senfonik eserlerinde geleneksel müzik kültürlerinden yararlanıyorlar. Yetenekli çalgı müzikçileri de yetişiyor. Bunları gelecek sezonlarda herhalde Viyana’da, Paris’te dinleyecek ve alkışlayacağız. Bu hızlı gelişmenin süreceğine inanıyorum. Bu taktirde bir kaç yıl sonra, “Avrupa Konseri” doğudan katılacak yeni tınılar ve yabancı renklerle zenginleşecek.” Şeklinde ifade etmiştir.

Alnar’ın İstanbul yıllarının en önemli yarattığı kuşkusuz “Prelüd ve İki Dans”tır. Eser 3 Nisan 1935’te Viyana Senfoni Orkestrası tarafından ve Alnar’ın öğretmeni Oswald Kabasto yönetiminde seslendirilir. Eser çok beğenilmiştir. Basında övgü dolu yazılar çıkar. “Türk Müzikçileri Viyana’da” ya da “Modern Türk Müziği” gibi başlıklar taşır bu yazılar. Aynı yıl Alnar ile birlikte Viyana’ya giden C. Reşid Rey’in eserleri de konser programlarında yer alır. Eleştirilerde iki Türk bestecisinin hem fizik hem de müzik bakımından farklılıkları belirtilir. Bir eleştirmen, çağdaş Türk müziği içinde iki ayrı batı müziği etkisinden söz eder: Viyana Okulu-Fransız Okulu.

Alnar onüç yıl sonra 1948’de bir kez daha Viyana’ya geldiğinde, kendi eserlerinin de bulunduğu bir konseri kendisi yönetecektir. Bu konserin programında da “Prelüd ve İki Dans” yer almaktadır.

“Prelüd ve İki Dans” ile Ferid Alnar, yaratıcılığının olgunluk dönemine girmiştir. Aynı yıl yazdığı ve onun yolunu çizen eski öğretmeni H. Sadettin Arel’e ithaf ettiği “Sekiz Piyano Parçası”da bu olgunluk döneminin ilk ürünlerinden birisidir.

1936’da başkent Ankara’ya taşınacak ve yaşamını orada sürdürecektir. Ankara yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin kültür ve sanat başkenti de olma yolundadır. Müzik alanında çok şey yapılmıştır. Şimdi de Musikî Muallim Mektebi, ‘Devlet Konservatuarı’na dönüştürülmektedir. Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası E. Praetorius’un eğitici şefliği sayesinde düzeyli bir senfoni orkestrası olmuştur.”

Ferid Alnar bu iki kurumda da görev alır. Bir süre sonra bir üçüncü kurum, “Devlet Operası” kurulacak, Alnar bu kurumun kuruluşuna ve gelişmesine değerli katkılar getirecektir. Yaşamının bu döneminin öyküsünü şöyle anlatır:

“1936’da Ankara’ya davet edilerek, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının 2. şefliğine ve Devlet Konservatuarının kompozisyon öğretmenliğine atandım. Geldiğimden sekiz ay sonra 1. şef Praetorius hastalanınca o zamanki Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, hafta konserini benim yönetmemi istedi. Orkestra, provalara canla başla sarıldı. Pazar günü öğleden sonra, konsere çıktığım anda bir Türk şefinin idare etmesine çok sevinen dinleyiciler, yoğun bir alkışa başladılar. Döndüm ve teşekkür ettim, fakat alkışlar o kadar uzun sürdü ki ancak dokuz defa teşekkür ettikten sonra konsere başlayabildim. Hayatımın bu en mutlu günlerinden birini hatırladıkça, göz yaşlarımı zor tutarım.

İki yıl sonra (1938) de Ankara Radyosunu, ilk binasının büyük balonunda bir orkestra konseri yöneterek yayına açar.

1940’da Carl Ebert’in sahneye koyduğu Toska’nın ikinci perdesini yöneterek opera şefliğine başlar. 1941’de Butterfly Operası’nı ilk Türkçe sözlü büyük opera temsili olarak yöneltir.

1942’de Fidelio, 1943’de Satılmış Nişanlı- 1944’de Figaronun Düğünü, 1945’de La Boheme- 1946’da Maskeli Balo Operası’nı yöneterek, operanın kuruluşunda müzik

işlerinin başında bulunmuş olur. 1942 yılında büyük çellist Davit Zirkin'in arzusu üzerine, kendisine ithaf ettiğim Viyolonsel Konçertosu'nu besteler.

1946'da 1. Şef Praetorius ölümüyle, Ankara'da tek orkestra şefi olarak kalır. Bu seneler onun için çok yorucu geçer. Yılda onbeş kadar halk konseri, seksenden fazla Radyo Senfoni Orkestrası konserini ve bütün opera temsillerini yönetir. 1948'de Ankara'da Devlet Operasını (Karmen ile) açar. Bir yıl sonra kadrosuz olarak çalıştığı opera şefliğinden ayrılır.

1955'de Muhsin Ertuğrul onu operanın genel müzik müdürlüğüne getirir. Aynı yılın yazında, orkestraya gerekli olan yabancı üyeleri sağlamak üzere Avrupa'ya gönderilir. Bu müzisyenlerden üç tanesini Bayreuth Festival Orkestrasından seçer. Richard Wagner'in torunu ve Bayreuth tiyatrosu baş rejisörü Wieland Wagner ile görüşerek. - Kendisine dedenizin bir operasını sahneye koymak üzere Ankara'ya gelir misiniz?- diye sorarsa da,

-Bütçe ve zaman zorlukları ile rejisörün erken ölmesi, buna imkan vermez.

Opera Genel Müzik Müdürlüğü'nde kaldığı beş yıl içinde Maskeli Balo, Cavalleria-Pafiaço-Rigolletto, La Traviata, Aida, Turandot, Saraydan Kız Kaçırma ve diğer operaları yeni ve uzun müzik çalışmaları yaparak hazırladıktan sonra yönetir. 1959'da Turandot ve Butterfly Operalarında Turini, Mantovani, Yudoviç, Frazzoni ve Raymondi gibi ünlü opera artistleri başrolleri alırlar.

1961'de idari selahiyeti ve maddi karşılığına nispetle sorumluluğu orkestra şefliği için çok ağır basan devlet memurluğundan kendi arzusuyla emekli olur.

1961'den sonra Viyana'ya giderek, iki buçuk yıl eşinin evinde kalırlar. Ara yerde konuk şef olarak, Ankara'ya davet edilir. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile iki konser verir. Bunların birisinde Viyolonsel Konçerto'sunu Orkestranın çello solisti Nusret Kayar ikinci kez çalar.

Yurtdışında çeşitli ülkelerde yönettiği konserlerde daima hem şef, hem de kompozitör olarak büyük bir başarı ve sempati toplar.

30 senelik şeflik hayatında aşağı yukarı 200 operet, 1000 konser ve 400 opera temsili yönetir.

1950 yılından bu yana, tiyatro temsilleri için yazdığı sahne müzikleri Prelüd ve füg, keman-viyolonsel ve piyano için trio, çok sesli koro için 10 halk türküsü, Yunus Emre Suit'i belli başlı eserlerini teşkil eder.

Besteci 24.3.1976 günü Cumhuriyetin 50.yıldönümü için Vokal'i de olan bir senfonik eser yazmaktadır.

Alnar, Ankara'da o günlerdeki adıyla 'Riyaseti Cumhur Filârmonik Orkestrası'nın ikinci şefliğine atanmıştır. Ancak kısa süre sonra orkestranın hemen tüm konserlerini artık o yönetecektir, inanılmaz bir çalışma temposuyla orkestrayı flârmoni konserlerine ve düzenli hale getirdiği halk ve üniversite konserlerine hazırlayacak ve bu konserlerin pek çoğunu kendisi yönetecektir. Zaten 1946'dan itibaren orkestranın, hatta Ankara'nın tek orkestra şefidir. Adı ve ünü besteciliği kadar, hatta giderek ondan da çok, orkestra şefi olarak anılacak, İstanbul, İzmir ve başka büyük kentlere yapılan konser turneleriyle tüm Türkiye'ye yayılacaktır.

1953 yılına kadar çok yoğun biçimde süren, 1953-55 yıllarında nispeten azalan orkestra şefliği etkinliği, Alnar'ın yalnızca bir yönüdür.

Onun beste çalışmaları da, kısıtlı zamanı ölçüsünde devam etmektedir.

Devlet Konservatuarı'nın kuruluşunu ve işleyişini düzenlemek üzere belli aralıklarla Ankara'ya gelen Paul Hindemith raporlarında, geniş halk kesimlerinin müzik beğenisini çağdaş-evrensel müziğe doğru yöneltmenin ancak, halk ezgilerinin yalın bir çok şekli düzenleme içinde sunulması ile mümkün olacağını belirtir. Buna, okullarda ve amatör müzik gruplarında söylenebilecek yalınlıkta iki sesli türkü düzenlemeleriyle başlanmasını önerir.

Alnar bu amaçla, ondan fazla iki sesli türkü düzenlemesi yapar. Daha sonra “İstanbul Sûviti” adıyla bir orkestra eseri besteler.

‘Viyolonsel Konçertosu’ onun bestecilik yaşamında yeni bir aşamadır.

Onu viyolonsel için bir konçerto yazmaya iten, 1938 yılında orkestraya solo viyolonselci olarak katılan David Zirkin’dir. Alnar’ın yaşdaşı olan Zirkin, çocukluğunu İstanbul’da geçirmiş, daha sonra Rusya’da eğitim görmüş bir viyolonsel sanatçısıdır. 1923’ten bu yana tekrar Türkiye’de yaşamaktadır. Pek çok ülkede, tanınmış orkestra ve şeflerle konser vermiştir. Orkestra solistliğinin yanısıra Konservatuvarda da viyolonsel sınıfının başındadır ve öğrenci yetiştirmektedir.

Alnar, Zirkin ile sürekli bir iletişim içinde bu konçertoyu bestelemiş ve ona ithaf etmiştir. Eser, 1943 yılının başında büyük bir başarıyla ilk kez Ankara’da seslendirilir. Orkestrayı Alnar yönetir, solist Zirkin’dir

“Dün ikindi üzeri Devlet Konservatuvarının konser salonu dakikalarca süren alkışlarla, takdir sesleriyle çınladı. Bu sesler, genç sanatkârimız Hasan Ferid Alnar’ın yeni bestelediği ve ilk defa kendi idaresinde çaldırdığı başarılı eseri selâmlamış ve alkışlamıştır.

Bir musıki yuvası olan bir aile içinde büyümüş ve pek küçük yaşında musıki istidadı göstermiş olan Hasan Ferid Alnar’ı ilk defa nerede gördüğümü hatırlarım.

İstanbul erkek Lisesi’ne yeni öğretmen olmuştum. Muallimler odasında bir gün vaktiyle benim de hocam olan musıki muallimi Kâzım beyle oturuyorduk. Gelip ona:

-Mektebe girmek isteyen bir efendi var; musıkiden imtihan edeceksiniz! dediler.

-Gelsin!

İçeriye ufak ve zayıfça bir çocuk girdi. Kâzım Bey, ona notalar yazdırdı; notalar okuttu. Çocuk bunları, büyük bir kolaylıkla okudu.

Kâzım Bey,

- Aferin oğlum, diyordu, sen bu işi hiç olmazsa benim kadar biliyorsun!

Hasan Ferid, daha küçük bir çocukken kânun çalarak musiki hayatına girmişti. Bu bakımdan Türk musikisinin aşinalarından birisidir.

Gene Hasan Ferid, Viyana Konservatuvarı'nın kompozisyon ve orkestra idaresi kısımlarından diploma almıştır. Bu bakımdan da Batı müziğinin yetkili uygulayıcılarından birisi olmuştur.

Elindeki değnekle şark ve garp nağmelerini, ahenklerini aynı salâhiyerle idare edebilecek bir şekilde yetişmiş olan sanatkârdan bütün musiki severler, haklı olarak bunları birbirine meczeder, birinin hususiyetlerinden ötekinin zenginliğine ekler, yollu eserler beklemekte idiler.

Dün Konservatuvarın konser salonunda dakikalarca alkışlanan eser, işte o beklenen hususiyetteki eserlerden birisi idi....

...Dakikalarca süren alkışı tutanların heyecaniyle müşterek bir duygu içinde, genç sanatkâr dostumu ben de alkışlamak, ben de kutlamak isterim.

Devlet Tiyatro ve Operasının kuruluşuna yıllarca büyük emeği geçmiş olan, sahne dünyasının ünlü uzmanı Prof. Carl Ebert'in, Butterfly operasının da olağanüstü nitelikte oynanmasında uyguladığı kendine özgü yönetim ve reji sistemi, opera sanatını yepyeni bir oyun tekniğine kavuşturmuştu. Çünkü Ebert, müzik ve edebiyat gibi iki ayrı kökten gelmekte olan opera ve tiyatro sanatlarının gerektirdiği reji özelliklerini, operada tek bileşim halinde değerlendirmede ileri aşamaya ulaşmış ve bu metodu Ankara'da da başarıyla uygulamıştı. Kıymetli bestecimiz ve orkestra şefimiz Ferid Alnar'ın Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının da değerli katkısıyla, Butterfly operasına gerçek anlamını verme yolunda elde ettiği üstün başarı ve Carl Ebert gibi bir sanat adamıyla bu alanda sürdürdüğü mutlu işbirliği, kültür devrimlerimizin en Önemli olayları olma niteliğindedir.

Madame Butterfly operasının 30 yıl önce Ankara’da gereği gibi sahneye konmuş olmasının ve eserin Türkiye’imizde sevilip tutulmasının bir başka nedeni de, librettoyu dilimize çevirmede uygulanan metoda dayanmaktadır. Batıda son yarım yüzyıl içinde yapılmış olan opera çevirileri de göstermektedir ki, çok güç ve çok karışık bir uygulayış olma niteliğini taşıyan opera çevirisi, ünlü kişilerin bu alanda bilimsel etüdler yayınlamalarına, ortaya koydukları uluslararası değerdeki sistem ve metodları, zamanla daha da geliştirmelerine yolaçmıştır. Butterfly operasının bir Türk Butterfly’ına gereği gibi dönüştürülmesinin gelişigüzel bir libretto çevirisi ile elde edilemeyeceği biliniyordu. Eserin, herşeyden önce müzik üzerinde ve prozodi tekniğine uygun olarak Türkçemize maledilmesi zorunlu idi. Onun için Gustav Brecher’in (1879 - 1940) Opera Çevirileri metodu da incelenmiş, işin dil ve edebi yönlerden olduğu kadar, prozodi yönünden de değerlendirilmesi için gerekli tedbirler alınmış ve Millî Eğitim Bakanlığınca, dört kişilik bir teknik kurul. Butterfly’ın Türkçe’ye çevrilmesiyle görevlendirilmişti. Nitekim bu kurul, eseri bilimsel kurallar uyarınca Türkçe’ye de kazandırmış ve Türkçe libretto aynı yıl Ankara’da yayınlanmıştır.

1940’dan başlayarak Alnar, on yılı aşkın bir süre opera şefliğini sürdürür.

1940’da Tosca’nın 2. perdesini yöneterek opera şefliğine adımını atmıştır.

Bu yıllarda sahnelenen operaların büyük bir bölümünü ya tek başına, ya da bir ikinci kişiyle birlikte Türkçe’ye uyarlamıştır. Örneğin;

(1941) G. Puccini, ‘Madame Butterfly’ (Türkçeye uyarlayanlar: Alnar, Altar, Akses, Emrem).

(1942) G. Puccini, ‘Tosca’ (Türkçe’ye uyarlayan: Alnar)

(1944) A. Mozart, “Figaro’nun Düğünü” (Türkçe’ye uyarlayan: Alnar-Akses)

(1947) G. Verdi, “Bir Maskeli Balo” (Türkçe’ye uyarlayan: Alnar)

(1950) G. Verdi, ‘Rigoletto’ (Türkçe’ye uyarlayan: Alnar)

(1953) J. Strauss, ‘Yarasa’ (Türkçe’ye uyarlayan: Alnar-E. İlgin)

Opera metninin başka bir dile uyarlanması, operayı adeta yeniden yaratmaktır. Sadece konunun bir başka dile çevrilmesinden öte, söz-müzik uyumunu gözetken, aynı tınıyı çevrilen dilde de yakalamaya özen gösteren bir uzmanlık ve yetenek işidir. Alnar’ın 13 yılda 6 büyük operayı dilimize kazandırmış olması, Türk operasına, etkileri bugünlere kadar süren çok önemli bir katkıdır.

Bu yoğun orkestra ve opera şefliği uğraşı onun, Ankara’nın müzik yaşamındaki tek işlevi değildir. Konservatuvarda kompozisyon öğretmenidir ve aralarında gelecek yıllarda ismini duyuracak genç kuşak bestecilerinin, orkestra yöneticilerinin ve müzik kuramcılarının da bulunduğu pek çok öğrenci yetiştirmektedir.

Besteciliğini de, bu yoğun uğraşlar içinde ne kadar mümkünse o kadar sürdürmektedir. Çok önceki yıllarda tasarlayıp ancak 1944 yılında başladığı “Kânun ve Yaylı Çalgılar Orkestrası İçin Konçertosu”nu nihayet 1951 yılında tamamlayabilecektir. Tam yedi yıl sonra.

Çocukluk ve ilk gençliğini dolduran ve ona klâsik Türk müziğinin kapılarını açan bu çalgıya ve o döneme otuz yıl sonra gönderilen bir çiçek demeti, adetâ bir şükran selamıdır bu konçerto, onun için de çok titizlenir, hatta Viyana’daki ilk seslendirilişinden sonra da elinden bırakmaz, üçüncü bölümünü yeniden yazar. Alnar gerçi tek sesli geleneksel Türk sanat müziğine çoktan sırtını dönmüştür. O müzikte kazandığı başarıyı, yüzünü döndüğü çoksesli çağdaş-evrensel Türk sanat müziğinde de göstermiş, adını yurt içinde ve yurt dışında duyurmuş ve ünlenmiştir. Ama getirdiği mirasın değerini bilmiş ve bu miras eserlerinin yapı taşları olarak kullanmıştır. Şimdi ona bu miras kazandıranlara vefa borcunu, kânun konçertosuyla ödemektedir. Onun için bu eserine olağanüstü bir titizlik göstermiştir. 1951’de Viyana’da ve 1958’de Ankara’da seslendirilişi Alnar’ı çok mutlu etti. 1970 yılında 40. sanat yılı nedeniyle düzenlenen kutlama konserinde konçertosunu bu kez (ve son kez) kendisi seslendirecektir.

Ferid Alnar, orkestraya uygun olması dolayısıyla Kanun'u Mansur akortla çalmaktadır. Muhtemelen, Emin yapısı olan Kanun'u 5-6 (en çok 8)'li olarak 104 mandallıdır.

F. Alnar, Kanun'u Vital efendiden öğrendikten sonra bugünkü tavrında özelliği olan tremoloyu Kanunî Âmâ Nazım'dan öğrenmiştir.

Kanunda hiç talebe yetiştirmedeği bilinen F. Alnar bu konuda ancak; yeteri kadar piyano ve yeteri kadar solfej bilen 15-16 yaşlarında kabiliyetli bir gencin kendisine müracaatında memnunlukla çalışacağını söylemektedir.

Bir sanatçının son mükafatı olan jübile, hele böyle 40. yılında ve büyük bir sanat olayı olarak icra edilmesiyle büyük sanatçımız Ferid Alnar'ı sanatının zirvesine çıkarmıştır.

1953'te Alnar bir kez daha Avusturya ve Almanya'ya gider. Viyana'da Radyo Senfoni Orkestrası'nı yönetir.

Alnar Viyana'dan sonra Münih ve Heidelberg'e giderek ve "Halıcı Kız" adlı ilk renkli Türk filmi için yazdığı müziği seslendirir ve montajında hazır bulunur.

Alnar çok yorulmuştur artık. Aynı yıl C.S.O.'nun 1. şefliği görevini bırakır ve Konservatuvarda orkestra yönetimi derslerine döner. Bu dönemde sağlığı bozulur, gene de, halk ve üniversite konserlerini iki yıl daha kadrosuz ve ücretsiz yönetir ve 1955'te orkestrayı yeni şefi Lawrence'e teslim eder.

1955'te Muhsin Ertuğrul ile yolları tekrar kesişir. M. Ertuğrul, Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı 'Devlet Tiyatrosu' Genel Müdürlüğü'ne getirilmiştir. Alnar'a aynı kurumun bağlı olarak çalışan Operanın Genel Müzik Müdürlüğü'nün önerir, Alnar bu öneriye olumlu yanıt verir. Zaten kuruluşunda ve gelişmesinde büyük emeği vardır. Şimdi de şefliğin ötesinde, yönetsel bir sorumluluk almıştır. Bu görevini 1961 yılına kadar sürdürür.

Alnar 1940lı yılların ikinci yarısında mutlu bir evlilik yapmıştır. Eşi Ayhan Aydan (1924) yıldızı giderek yükselen ve ünlenen bir opera sanatçısıdır. Alnar'ın hazırladığı ve yönettiği hemen tüm operalardaki sopran rollerini başarı ile oynamıştır. 1947'de Aydın adlı bir çocukları da doğmuştur. 1952 yılında ayrılmaları Alnar'ın ruhsal yaşamında derin izler bırakmıştır. Hele oğulları Aydın'ın 17 yaşında Londra'da ölümü (1964), Ferid Alnar'ı bir kez daha ve çok derinden sarsmıştır.

Alnar Operadaki Genel Müzik Direktörlüğü görevini 1961 yılının başlarına dek sürdürür. Operalar peş peşe sahneye konmakta, daha önce oynanmış olanlar tekrarlanır. 1956 sezonunda çağdaş bir çocuk operası (B. Britten'in 'Bir Opera Yapalım'), 1957'de de yeni bir opera bestecimizin ilk eseri (N. Kodallı'nın 'Van Gogh' operası) programlardadır. Kodallı, 1955'ten bu yana Alnar'la birlikte operadadır ve opera orkestrasını çalıştırmakta zaman zaman yönetmektedir. Alnar'ın öğrencisi Sabahattin Kalender'de gene bu yıllarda önce korepetitör sonra da orkestra şefi olarak operada görev yaparak ve 1962'de ilk operası olan Nasreddin Hoca'yı yönetir. Operaya misafir yabancı sanatçılar gelmektedir bu dönemde. Ayrıca İstanbul'da da düzenli temsiller yapılmaktadır. 1959 yılında Puccini'nin 'Turandot' operası programa alınır. Türkçe, uyarlamasını Alnar kendisi yapar ve eseri kendisi yönetir. Turandot'un rejisörlüğünü Peter Potter yapmış, ünlü opera şarkıcısı Ruggiero Raimondi temsillerde yer almıştır.

1957'de Alnar ikinci kez evlenir, eşi Avusturya'lı Hilde Hussl'dır. Ankara'daki evlenme töreninden sonra Hilde Hussl, Sevin Alnar adını alır ve Ferid Alnar'ın yaşamının son yirmi bir yılında ona anlayışla yaklaşan, yardım eden ve paylaşan bir eş olur. Tezişler Alnar hakkındaki düşüncelerini şöyle dile getirmektedir;

"5, 10, 15 değil tam 40 senesini müziğe adanmış değerli bir müzisyen daha müziğe "Arriver derci" diyor. Ferid Alnar yaptığı basın toplantısında kendisine sorulan sualleri heyecandan elleri titreyerek cevaplandırıyordu. 40. yıl jübilesini 17 Nisan 1970 günü Devlet konser Salonunda yapacak olan Ferid Alnar, aynı gece ünlü kanun konçertosunu da çalacağını söylüyordu.

1937 yılında Atatürk'le birlikte geçirdiği 5 saatin hayatının, en güzel saatleri olduğun söyleyen Alnar, “Batılı olmak ve hiç değilse onların seviyesine müziğimizi ulaştırmak onun prensibi idi. O günlerde bir yabancı müzikçiye hazırlattığı ve çaldırdığı bir parçayı da çok ilkel bularak “Berbat” diyerek fikrini açıkça belirtmişti. Atatürk çok sesli müzik terbiyesinin yurttan büyük bir hızla gelişeceğini umuyordu. Ama ne yazık ki bu kadar yıl içersinde çok sesli müzik terbiyesi gerektiği kadar ilerleyememiştir. Tek sesli müziği dinlemek ve ondan kolayca zevk almak bunun önüne çekilen duvardır. Batı dünyası çok sesli müziğe 12. yüzyılda geçebilmiştir. Biz de 12 yüzyıl bekleyelim mi?” der.

Operadan ayrılarak, gazinolarda şarkı söyleyen sanatçılarla ilgili olarak sorulan bir soru üzerine;

“Doğru olmaması gerek, ancak asıl sorulacak soru bunların Opera’dan niçin ayrıldıkları olmalıdır. Para kazanmak içinse tasvip etmem. Ben de gazinolarda çalışsam idim bugün milyonerdim. Hasan Ali Yücel de öyle demişti, “Üç yıl içersinde yarım milyon olur ve seni mabut yaparlar”.

“En büyük mutluluğu ‘prelüd ve iki dans’ adlı eserimin 1935 yılında Viyana Senfoni Orkestrasında çalındığını duyduğum zaman tattım” diyor Ferid Alnar. Anılarım içinde yine 1936 yılında ilk defa orkestra şefi olarak halk konserlerinden birini yönetmek için çıktığımda 5 dakikadan fazla süren alkışlarla karşılaştım ve 8 defa teşekkür etmek zorunda kaldım. O kadar ki, konsere bir türlü başlayamıyordum. Bugüne kadar 45 eser yaptım. Gözlerimi yumduğumda belki adım kaybolacak ama hiç olmazsa 10-15 eserim yaşayacaktır..” diyordu Ferid Alnar.

1973’te uzun bir aradan sonra bu kez koro, konuşma ve orkestra için son eserini yazacaktır: “Senfonik Parça” Cumhuriyetimizin 50. yılı nedeniyle bestelediği bu esere, önceki yıllarda yazmış olduğu “Yolumuz” marşını da katmıştır. Yitirdiği oğlu Aydın’ın çocukken çok sevdiği ve sürekli dinlemek istediği bir marş idi bu:

“Dural ilke fayda etmez,

Yoğun çaba bile yetmez,

Yöntemle çalışırsak,

Bu yurt yeşerir ancak.

“Senfonik Parça”, 16 Kasım 1973’te Atatürk Haftası çerçevesinde seslendirildi.

Cumhuriyet dönemi müzik sanatımızı köklerinden kopmadan yeşerten bir büyük müzik sanatçımızın bu eseri sanki onun öğrencilerine, gelecek kuşaklara bir vasiyetidir.

Pek mutlu sayamayacağımız yaşamı 27 Temmuz 1978 günü Ankara’da 72 yaşında noktalan H. F. Alnar, yurdumuzda Cumhuriyet döneminden sonra Atatürk’ün isteğiyle başlayan “Çok Sesli Türk Müziği” girişiminin ürünü beş öncü bestecimizden biridir. Ancak başka dört arkadaşı C. R. Rey, A. Saygun, N. K. Akses ve U. C. Erkin’den ayrı olarak önce “tek sesli müzik”le yetişen müzikçi bu özelliğinden “çok sesli” veriminde ustaca yararlanmış, modal deneylerinde kullanmıştır. Sanatçının esini biraz da sağlık durumu nedeniyle her zaman bereketli olmamış, bu yönü yapıtlarının sayısını sınırlandırmıştır. Bu yapıtların mimari kuruluşu alışılmış planlara, ezgisel ve ritmik elementleri ise çoğunlukla ulusal renklere dayanır. Orkestralaması kolay, açık ve yalındır.

Faruk Yener Alnar için şunları söyler:

Onu ilk kez 1943’de Ankara’daki Devlet Konservatuarı Konser Salonunda o çağların tek önemli müzik topluluğu “Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası”nı yönetirken görmüş, Ankara Radyosu’nda spiker olarak çalıştığım günlerde yakından tanımak olanağını bulmuştum. Kibar, az konuşan, içine kapanıklığı hemen sezilen bir sanatçıydı. Simaları, kolay belleyemez, adları çabuk anımsayamazdı. Dalgınlığı ile de ünlüydü... O yıllar bu konuda en bilinen öyküsü otomobilini Kızılay’da işler bırakarak bir yere uğraması, sonra orada,

unutup Devlet Konservatuvarı'na otobüsle gitmesiydi. Ben radyoda iki olayına tanık olmuştum: Orkestra başında bir kadın piyanistimize bir “Beethoven Konçertosu” ile eşlik ederken, ilk bölümün kadansından sonra “tutti”ye giriş vermeyi unutmuş, bir başka konserde “yönetici partisiyonu” evde kaldığından bir Brahms Senfonisini minik “Eulenburg” cep partisiyonu ile yönetmişti.

Hasan Ferid Alnar, kültür evrimimizin saygın bir siması olarak anılacak, yapıtları geleceğe soylu bir esinin ürünleri olarak kalacaktır*.

Her hoca gibi; ölümünden sonra yetiştirdiği öğrenciler tarafından yaşatılan Alnar'ın Ankara Devlet Konservatuvarı'nda çok sayıda öğrencisi olmuş, bunlar az ya da çok, uzun ya da kısa dönemlerde ondan müzik tarihi, armoni, kontrpuan, besteleme ve orkestra yönetimi alanında yararlanmışlardır. Bestecilik ve şeflik alanında yetişmiş ikinci ve hatta üçüncü Cumhuriyet kuşağı müzikçilerimizden pek çoğu, onun dipsiz bir kuyuyu andıran bilgi ve müzik kültüründen yararlanmış ve kendi biçimlenmelerinde Alnar'dan pek çok şey almışlardır. İlhan Usmanbaş'ta kompozisyon eğitimine Alnar ile başlamış bir değerli bestecimizdir. Sabahattin Kalender, Kemal İlerici hep onun sınıfından yetişmişlerdir. Muammer Sun, Çetin Işıközlü, ondan orkestra şefliği alanında yararlanmış iki değerli bestecimizdir. Erdoğan Okyay, Alnar'ın öğrencileri hakkında şunları belirtiyor:

Hikmet Şimşek, hem kompozisyon, hem de orkestra şefliği alanlarında temel eğitimini Ferid Alnar'ın sınıfında almış değerli bir orkestra yöneticimizdir. Onun (ve tüm çağdaş bestecilerimizin) eserlerini en sık çaldıran Şef Hikmet Şimşek'tir. Alnar'ın öğrencileri içinde bir bestecimiz vardır ki, onun sınıfında bestecilik eğitimine başlamış, ondan aldığı sağlam temel ile Paris'te kısa ama çok başarılı bir sonuçla bestecilik eğitimini tamamlamış, yurda döndükten sonra büyük haksızlıklarla karşılaşmış, itilmiş, unutulmuş, ancak geçtiğimiz

* Daha fazla bilgi için Bkz: Faruk Yener'in Milliyet Sanat Dergisinde (288. Sayı, 11 Eylül 1978, s.31) yayınlanan yazısının yalnız ilk ve son bölümleri alınmıştır. Aktaran Erdoğan Okyay, A.g.e., s.123.

son beş yılda tekrar hatırlanmış, adetâ bir yeniden doğuş yaşamış ve esin kaynağı, sağlam tekniği özellikle de Cumhuriyet ve Gençlikle dolup taştan duygulu müzik dili yeniden keşfedilmiş birisidir o: Faik Canselen (1911)⁵⁸.

“İleri Marşı”, Cumhuriyetle yaşıt kuşaklara en çok söylenen ve sevilen marşlarından biri olmuştur.

“Yurt Renkleri” süitini önce piyano için yazmış, sonra orkestra için de düzenlemiştir (Bu eseri, “Cumhuriyet” gazetesinin 1935’te açtığı yarışmada birincilik ödülü almıştır).

2.1.1. Ferid Alnar Hakkında, Öğrencileri ve Türk Müziğine Hizmet Etmış Kişilerin Düşünceleri

Ferid Alnar’ın her öğrencisi onun için farklı bir bakış farklı bir yorum, ama hepsi de bestecinin büyüklüğünü ve hizmetlerini onaylayıp, vurgular niteliktedir.

Erdoğan Okyay, Ferid Alnar’ın öğrencilerinin görüşlerini şöyle aktarmıştır:

Prof. Nevit Kodallı Alnar’a “Hocam” der ve opera şefliği alanında ondan çok şey öğrendiğini şükranla belirtir: Alnar Hoca, benim gördüğüm kompozitörlerimiz arasında her bakımdan en bilgin ve yetenekli kişilerden biridir. Bu üstün sanat gücünü, geleneksel müziğimizden esinlenerek 1935’te büyük bir ustalıklarla yazdığı orkestra için “Prelüd ve iki Dans”ından bu yana her eserinde görürüz. 1943’te yazdığı Viyolonsel Konçertosunda geleneksel müziğimizi armoni ve ezgi bakımından tıpkı oya işler gibi işlemiştir ve daima da soyluluğunu korumuştur. 1950’li yıllarda çok genç yaşlarındaki kanun virtüözlüğünü anımsarcasına yazdığı ve ilk kez kendisinin çalarak yönettiği orkestralı “Kanun Konçertosu” bir şaheserdir ve sanki divan müziğinin nasıl yazılması gerektiğine dair en güzel örnektir. Bütün

⁵⁸ Erdoğan Okyay, A.g.e., s.126.

eserlerinde ezgisel ve çok seslilik kullanımında kendini kanıtlar ve Çağdaş Evrensel Türk Müziği literatürümüzün en ilginç parçalarıdır bunlar... Cumhuriyet Müziğimiz Tarihi kendisine çok şey borçludur⁵⁹.

Kodallı Alnar ile ilgili bir anısında, "Rengi kırmızı!... Bülent Arel ile Konservatuvarın önündeyiz ve arabayı seyrediyoruz... Ferid Hoca arkamızdan çıka geldi, bizi görünce "gelin çocuklar sizi biraz gezdireyim" deyince biz ikimiz hemen arka koltuğa geçtik, kurulduk. Hoca bize dönerek, "Ben sizin babanızın şoförü müyüm? Geçin biriniz yanıma bakayım!... demesi üzerine birimiz yanına geçtik, oturduk!...ve iyi bir töre bilimi dersi de almış olduk... Ferid Hoca dalgınlıkları ile de çok ünlüydü. Birgün canı istemiş, Pacard'ı ile Ulus'taki meşhur Akman'a gitmiş ve boza içmiş. Ertesi sabah kalkmış, bakmış evinin önünde otomobili yok!... Hemen polise telefon açmış, arabasının çalındığını bildirmiş... Polisler otomobil hakkında bilgi almışlar ve "Ha... o araba mı?... Sizin araba sabaha kadar Akman'ın önünde çalıştı, durdu, sonunda benzini bitti, hâlâ oradadır!" yanıtını vermişler. Tabii Hoca, arabası yerine dalgınlıkla gene eski alışkanlığı üzerine otobüse binmiş, evine gitmiş!...

Yılmaz Aydın'a göre Alnar'ın orkestralaması kolay açık ve sadedir. Eserlerinin yapısı bilinen müzik kurallarına, melodi ve ritim yönünden ise genellikle geleneksel Türk müziğine ve halk müziğine dayanır. Alnar'ın eserlerinde ağırlıklı biçimde geleneksel müziğin makamları hakimdir. Örneğin: yukarıda da belirtildiği gibi kanun konçertosunun 1. bölümüne rast makamı, 2. bölümüne saba makamı, 3. bölümüne de segah makamı hakimdir. Viyolonsel konçertosunun 1. ve 3. bölümlerindeki ana temalar hicaz makamındadır. Alnar besteci olarak geleneksel müziği çağdaş müzik kurallarıyla birleştirebilmiş, bu konuda başarılı ve inandırıcı olmuştur, ilk müzik eğitimini tek sesli, fakat melodik yapısı çok zengin olan geleneksel Türk müziğinde alması, ona farklı avantajlar da sağlamıştır. Bu şekilde modal müziğe çok iyi hakim olmuş ve çok sesli müzik yaratırken bundan yararlanmıştır. Alnar'ın müziğinde makamlar orijinalliklerini kaybetmezler, yani çok soyut değildirler ve melodinin önemi büyüktür, esere mutlak hakimiyeti vardır. Bu iki özelliği Alnar, eserlerinin orkestrasyonunda ve armonik

⁵⁹ Erdoğan Okyay, A.g.e., s.142.

yapısında daima göz önüne alır. Onun en önemli ilkesi ve aynı zamanda stili; teksesliliğin özünü kaybettirmeden çok sesliliğe ulaşmaktır.

Alnar'ın müziği ile ve kendisi ile 17 Nisan 1970'de Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasındaki jübile konserinde tanışan Şefik Kahramankaptan da sonraki yıllarda Ferid Alnar'ı araştırdıkça kendisi hakkında şu tespitlerde bulunuyor.

Ferit Alnar Türk Beşleri arasında yer almasına karşın ihmal edilmiş ve haksızlıklara uğramış bir besteci olduğunu gördüm. O yıllarda çok önem verilen “Devlet Sanatçısı” ünvanı bile esirgenmişti. Belki bunda alaturka kökenli olmasının, işe doğrudan çok sesli batı müziği ile başlamış olanlarca küçümsenmesinin de payı vardı. Eserlerinin büyük bir kısmının ilk seslendirmesi beş yıl kaldığı Viyana’da yapılmasına karşın layık olduğu ilgiyi Türkiye’de yeterince görebildiği söylenemezdi⁶⁰.

Ruhi Ayangil’in ifadesine göre:

Alnar, geleneksel Türk müzikçileri için modern, diğer çok sesli besteleyenler için ise devrini tamamlamış bir anlayışın temsilcisidir. Alnar tüm yönleriyle ele alındığında, “Türk Beşleri’nin karakteristik özelliklere sahip saygın üyelerinden birisidir. Bu eseri icra edebilmek için Eşi Sevin Alnar ile görüştüğümde, “Ferid’i bu ülkenin umursamazlığı öldürdü. Ben de bu eseri –Kanun konçertosu- yakar kimseye yar etmem” diye bir sitemde bulundu.⁶¹

Başka bir kaynaktan alınan bilgilere göre Ayangil, Alnar için şunları belirtmiştir:

⁶⁰ Şefik Kahramankaptan, “*Alnar’ın Viyolonsel Konçertosu*”, Türkiye’nin Klasik Müzik Dergisi, Andante Dergisi, İstanbul, 2003, Yıl 1, Sayı:6, s.16.

⁶¹ Ruhi Ayangil ile Hasan Ferid Alnar hakkında görüşme; Halil Altınköprü, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 15 Mayıs 2001.

Alnar, geleneksel sanat müziğimizin yenilikçilerindendir, onun modern yüzüdür. Çağdaş Türk bestecileri ile karşılaştırıldığında ise adeta klasik bir anlayışa sahiptir⁶².

Kanun Sanatçısı Tahir Aydoğdu Alnar için;

Türk Musıkisi eğitiminden sonra kabiliyetini Batı Musıkisi'ne yönelten, çalışmalarını tamamen Batı Musıkisi alanında yapan ve bestelerinde de Türk Musıkisi makam ve usullerini kullanan ALNAR eserlerinde Türk Musıkisi'nin zenginliğinden çok yararlanmış, Türk musıkisi motifleri en iyi şekilde kullanmıştır. Her iki tür müziği ve kültürünü de çok iyi bilen bu insanın büyüklüğü bu noktadan kaynaklanır⁶³.

Faik Cansel büyük usta için:

Çoksesli müzik alanında 73 yıl uğraşı vermiş bir kişi olarak gördüğüm ve yaşadığım şudur: “Büyük Ata’mızın yeni sanatımızda çağdaşlık kadar ulusallık isteği ve beklentisi de vardır. “Türk Beşleri” içinde yer alan hocam H. Ferid Alnar’ın bütün eserlerinde, Ata’nın bu isteği görülmektedir⁶⁴.

diye belirtir.

Ferid Alnar Türk müziği tarihinde gerek icracılığı, gerek besteciliği ve gerekse çağdaşlaşma anlamında büyük yatırımlar gerçekleştirmiş ender müzikçilerimizden biridir. Almış olduğu eğitim doğrultusunda besteleme tekniklerinde ve kompozisyon kuralları açısından incelemeye değer pek çok eseri olduğunu belirtilmiştir. Bu bağlamda

⁶² Ruhi Ayangil, Aktaran: Safinaz Rizeli, “*H.F.Alnar*”, Diploma Ödevi, İ.T.Ü. TMDK., İstanbul, 1991, s.42.

⁶³ Tahir Aydoğdu ile Ankara Radyosunda görüşme, Halil Altınköprü, 15 Şubat 2002.

⁶⁴ Faik Canselen 1979, Ankara. Aktaran: Erdoğan Okyay; “*Ferid Alnar Longadan Konçertoya*”, Sevda Cenap And Müzik Yayınları Vakfı, Ankara, 1989, s.155-156.

sanat eğitiminin gereği ve önemi üzerine Prof. Dr. Necati Gedikli bir bestecide olması gereken özellikleri şöyle açıklıyor:

Günümüzde bestecilik öğreniminin çağdaş ve deneysel besteleme tekniklerinin yanı sıra çalgılama ve orkestralama, partitür çalma, eser çözümleme ve grafik notalama gibi temel bilgileri de kazandırması gerekmektedir. Ayrıca sanat ve müzik sanatına daha geniş bir açıdan bakabilmeyi sağlamalı bunun için yeni estetik değer anlayışları da kazandırabilmelidir. Böylelikle besteciliği tüm boyutları ve teknik bilgileri ile öğrenecek olana bestecilerin hedefi “Bilinçli oturtum, özgün eser” olmalıdır. Geçmişte bir başka besteci tarafından tek sesli olarak bestelenmiş bir eserin çok sesliliğe zorlanmasına hiç gerek yoktur. Çünkü müzik eseri bir bütündür. Bu yüzden de türü, oturtumu, biçimi ve örgüsü hep birlikte düşünülerek tasarlanır. Ayrılmaz bir bütün oluşturan bu öğelerden önce birinin sonra ötekini yapılması hele de bunun başka başka bestecilerce gerçekleştirilmesi işin doğasına ve mantığına aykırıdır. Yaratıcılığın gereği de her yönüyle yeni eserler ortaya koymak olduğuna göre çağdaş kafaya sahip bir bestecinin tam vakıf olduğu kendisinden önceki geleneğe, kendinden de yeni bir şeyler ekleyerek sanatın gelişimine katkıda bulunması gereklidir⁶⁵.

2.2. Ferid Alnar’ın Eserleri

Pek çok eseri yurt dışındaki orkestralar tarafından da seslendirilmiş olan Alnar, Peşrev, saz semaisi, şarkı, operet, konçerto, longa gibi pek çok türde eser bestelemiştir. Türkiye’deki orkestralar tarafından eserlerinin repertuarına alındığını sıklıkla icra edildiğini maalesef söyleyemeyiz. Hakkında çıkan yazılar ve kitaplardan sonra daha çok anılmaya başlanan eserleri orkestralarda seslendirilmeye başlanan bestecimizin eserleri

⁶⁵ Necati Gedikli, “*Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, s.121.

hakkında çeşitli kaynaklarda bilgiler yer almaktadır. Meydan Larousse'de bu konuda şu bilgiler yer almaktadır:

1922'de yazdığı ilk eseri Türk makamları ile bestelenmiş tek sesli bir operettir. 1926'da on saz semaisi, 1927'de iki peşrev ve bir saz semaisi, kanun için bir çok taksim besteledi. Saz semaileri Arel tesirindedir. Avrupa'da çeşitli orkestraları yöneten Alnar'ın bir çok bestesi de Avrupa'da çalınmıştır⁶⁶.

1- İki çalgı parçası

a) Tahirbuselik longa (İmrahor, yaz-sonbahar 1334) ilk yaratısıdır.

b) Acemaşiran parça (yaz-Güz 1334; kısa bir peşrev denebilir)

2-Kelebek Zabit (Singspiel, tek sesli) 1338'den önce, demek 1337'de 16.5 yaşındayken (aşağı-yukarı 1922-23). Kitap yazarının notu: Doğrusu 15,5 yaşında ve 1921-22 olmalı.

Kendi yönetimindeki İstanbul Opereti'nce Millet Tiyatrosu'nda oynandı, suikaste kurban gitti.

3-İki parça

a) Zeybek havası (acemaşiran, sözsüz; Şehzadebaşı 1338)

b) Hicazkâr parça (Çalgı parçası, Devr-i hindi usulünde, Şehzadebaşı 1338)

4. Nilüfer (2 sesli, tarihsiz) sözler Abidin Hüsnü (Mortaş)

5. Şarkı ve Ninni

a) Şarkı (aksak) “Uful ediyor gördüm hulya-i şebabım”

⁶⁶ “Meydan Larousse”, Cilt 1, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1960, s.368.

Söz: Abidin Hüsni (sopran-alt ya da tenor-bariton için 2 sesli) ezgi 1338, ikinci ses: 1339 (1923)

b) Ninni (sönsüz) üç partili, ilk iki parti kemençe ya da keman, 3. parti kanun için düşünülmüş, 12 Ekim 1339.

6- Üç çalgı parçası

a) Dilkeşhaveran peşrevi (Taştekneler, 28 Ekim 1339)

b) Suzinak oyun havası (Fatih-Altay, 14 Ağustos 1339)

c) Nişaburek peşrevi (4/4; 12 Temmuz 1339 Perşembe

7- On saz semaisi (basılmıştır; kapaktaki resimde oğluna çok benzer.

8- İki parça

a) Küçüküsu “Mehtaplı bir gecede sandalla geçtimdi ben” (tek sesli; sözler: Abidin Mortaş)

b) İhtiyarların Türküsü (2 sesli; sözler: Orhan Seyfi Orhon) Süs gazetesinde yayınlandı (8 Aralık 13..) 18-20 yaşlarındayken.

9- İki parça (1923-1926)

a) Romans san parol/sözsüz romans/Lied ohne Worte

b) İzmir’den selamlar (bir Alman Piyanisti pek kötü orkestralamıştır). Her iki parça Polydor bir plâğın iki yüzüne doldurulmuştu.

10- Vokal Fügler (1925-27)

11- Piyano için Fügler (1925-27)

- 12- Yaylı algılar için tripl fg (1927) notası yitiktir.
- 13- Piyano için 3 etüd (1927), notalar Mithat Akaltan'dadır. 1 ve 3 nc etüdler Alnar'ın ezberinde.
- 14- Piyano parçaları (1927-28) Viyana için yazıldı.
- 15- Türk sviti (1928) orkestra için
- 16- Trio fantazi (1928) İstanbul Belediye Konservatuvarı
- 17- Düğün evinde sabah olurken (1920) modern.
- 18- Hafızdan iki Lied (Piyano ile an için; 1929) sözleri Hafız'dan Almanca'ya evrilme).
- 19- Keman ve Piyano için svit (1930) Viyana'da öğrenciliğİ sırasında çalındı.
- 20- Yaylı dördülü (1933) İstanbul ve Viyana'da çalındı.
- 21- Romantik uvertr (1932) orkestra için. Prag'da çalındı. Piyano indirgemesi var, partituru yok, orkestra malzemeleri var.
- 22- İstanbul Sokakları (1930) film için musİki.
- 23- Yalova Türküsü (1932) Singspiel türünden musİkili sahne oyunu, İstanbul ve Ankara'da oynandı. Atatürk çok beğenmiştir.
- 24- Oyun Havaları (1932) Piyano için. 1937'de, Viyana'daki niversal-Edition'un yayını olarak basıldı. Beş parçadır:

1.Kek Havası

2.Zeybek Havası *

3.Laz Havası (Şimdiki adı: Karadeniz)

4.Çiftetelli

5. Sirto

25- Sarı Zeybek (1932-33) Singspiel türünden musıkili sahne oyunu. İstanbul Şehir Tiyatrosu / Opereti’nce oynandı.

26- İstanbul Marşı (1933) Cumhuriyet’in 10. yıldönümü dolayısı ile Eminönü Halkevi’nce ısmarlanmıştır. Basıldı.

27- Prelüd ve iki dans (1935) orkestra için en sık çalınan bağdaşı (İlk çalmışı: 1935 Viyana, daha sonra Berlin, Varşova Edinburg, Ankara; Ankara’da son çalınışları: 8 Şubat 1965 Hikmet Şimşek yönetiminde) Universal - Edition (Viyana) bastı.

28- Sekiz Piyano parçası (1935) “Sayın Öğretmenim Hüseyin Sadettin’e ithaftır.” (Universal).

1. Şu Yamaçta

2. Uyuşuk Dans

3. Deniz Kıyısında Gün Doğrusu

4. Sisli Sabah

5. Biraz da Yürükçe

6. Emprovizasyon

7. Perdeden Sızan Ay Işığı

* Üç Parçası Orkestralanmıştır.

8. Oyun Havası

29- İki sesli Türküler (1936) Paul Hindemith'in isteği üzerine ondan fazla türküye ikinci bir ses bağdamıştı.

30- İstanbul Süviti (1937-38) orkestra için. Ankara'da çalındı.

31- Viyolonsel konçertosu (1942) ilk çalınışı: 15 Şubat 1943 Ankara'da Riyaset-i Cumhur Orkestrası ve David Zirkin; son çalınışlardan biri: 22 Aralık 1962 (Bağdar yönetiminde Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Nusret Kayar.) Bu eser hakkında Yiğit Aydın'ın açıklaması şöyledir:

Alnar'ın bu eseri Batı ve Türk yapıtaşlarıyla örülmüş bir binadan çok Türk toprağında yeşermiş bir Avrupa fidanıdır⁶⁷.

32- Gençlik ya da Yarın Marşı (1943) Orkestra, bando düzenlemeleri ve tek sesli koro partisi.

33- Faust (Goethe'nin oyunu için sahne musikisi, 1944) koro ve orkestra için. Oyunun Ankara Halkevinde 1946 Şubat'ındaki temsillerinde kullanıldı.

34- Üç Türkü (1945 ya da 1948) soprano ile orkestra için üç halk türküsü düzenlemesi.

1. Al Yeşil Giymiş.

2. Allanır Anam.

3. Al Şu Mumu Eline (Ankara ve Viyana radyolarında seslendirildi).

35- Soprano ve piyano için Lied.

36- Namık Kemal (1949) film musikisi.

⁶⁷ Yiğit Aydın, "Avrupa ve Türk Müziğinin Ortak Evrimi, Alnar'ın Viyolonsel Konçertosu", Andante Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi, Yıl 1, Sayı: 6, s.14.

37- Kanun Konçertosu (1944-51) kanun ile yaylı orkestrası için. Viyana'da çalındı. Üzerinde yeniden çalışılıp 1958'de son biçimini aldıktan sonra Ankara'da Avusturya Büyük Elçiliğindeki özel bir dinletide yaylı dördülü eşliğinde kanun ile seslendirildi*.

38- Halıcı Kız (1953) Muhsin Ertuğrul'un filmi için musiki. Kanun sololarını kendisi çaldı.

39- Köroğlu (1950) Ahmet Kutsi Tecer'in oyunu için sahne musikisi.

40- Introduction ile Scherzo (ne zaman ve hangi amaçla yazıldığını bağdar artık hatırlayamıyor).

41- İki koro türküsü.

1. Kaleden kaleye şahin uçurdum.

2. Tevenkte üzüm kara (Devlet Konservatuvarı yayını olarak basıldı 1959).

42- Prelüd ve füğ (Piyano için) 1961.

43- On Halk Şarkısı (1964) çok sesli koro (a capella) için Yapı ve Kredi Bankası'nın ısmarlaması üzerine yazdı.

1. Leylim (Git Kaleden Yar Getir).

2. Genç Osman.

3. Madımak.

4. Deriko.

5. Hani Benim Yemenim.

* Aşağıda ayrıntılı tema ve içerik incelemesi yapılmıştır.

6. Ben razı Değilim Gama (Sümmani).

7. Cezayir.

8. Yürükler Yaylasında aman.

9. Bayırda Gezen Bacılar (Ceylani).

10. Sabahın Seher Vaktinde aman.

44- Trio (piyano, keman, viyolonsel için) 1966.

45- Yolumuz Marşı.

46- 10 Mystische Lieder (Tekst Yunus Emre für coro a capella harmoniziert und bearbeitet).

47- 50. yıl için (Senfonik Parça) 1973.

48- “İki Şarkı” (Ses ve küçük orkestra için).

49- “Beş Parça” (Ses ve piyano için).

50- “Pastorale” (Büyük orkestra için, piyano için indirgemesi de var).

51- “Küçük Variation” (2 keman, Sib Klârinet ve Çello için).

52- “Rumeli Variationu (Piyano için).

53- “22 Koro Parçası” (Karma koro için).

54- “Scherzo” (Büyük orkestra için).

55- “Yiğitleme” (2 flüt, yaylılar besili ve piyano için).

56- “Atatürk Kontatı” (Solo ses-koro ve orkestra için).

57- Introduction.

58- İzindeyiz.

59- Ağıt.

60- Yiğitleme.

61- Konser Marşı (ileri marşı) (İlyasoglu 1998).

Alnar'ın besteciliği ve eserleri üzerine pek çok kaynakta yazılar yazılmakla birlikte bunlardan birisi de Yılmaz Aydın'ın aşağıdaki görüşleridir:

Besteci olarak Alnar, eserlerinde geleneksel sanat müziği makamlarına Türk Beşlilerinin diğer üyelerinden daha fazla yer vermiştir. Grubun dört üyesinden, özellikle geleneksel müziğimiz ile ilgili bilgilere iyi derecede sahip olması ve bilgilerinin eserlerine her bakımdan güçlü şekilde etkisi dolayısıyla ayrılır. Alnar, “Beşler” grubu içinde müzik ve çalgı öğrenimine geleneksel sanat müziğimiz içinde başlayan tek bestecidir⁶⁸.

Prelüd ve İki Dans

Alnar'ır yurt dışında en çok tanınan eserlerinden biri olarak kabul edilen eser hakkında Faruk Yener şunları belirtiyor:

İlk yorumu: 1935, Viyana. Bestecinin en sevilen ve en tanınan yapıtı. Özellikle yurtdışı konserlerde yer almıştır. Yerli ezgilerden esinli ağır “prelüt”den sonra oynak ve renkli iki dans dengeli bir orkestralama ve coşkun ritimlerle seçkinleşir. Her iki dansın tema'ları folklorumuzdan alınmıştır⁶⁹.

⁶⁸ Yılmaz Aydın, “*Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Dışında Türk Beşleri*”, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Şen Matbaası, Birinci Basım, Ankara, 2003, s.60.

⁶⁹ Faruk Yener; A.g.e., s. 22-23.

Gerek içindeki makam çeşnileri gerekse doğu-batı sentezi diyebileceğimiz özelliklerinden dolayı sıklıkla icra edilmesi gereken, önemle üzerinde durulması gereken bir eserdir. Bu eser aynı zamanda Alnar'ın yurt dışında da tanınan eserlerinden biridir.

2.3. Hasan Ferid Alnar'ın Kanun Konçertosu

Geleneksel Türk Müziği'nin gerek tınısı gerekse teknik imkanları açısından en güzel enstrümanlarından biri olan kanun ve yaylı sazlar için bestelenmiş olan bu eser, gerek konçerto türünde bestelendiği için gerekse içinde G.T.M. makam çeşnileri ve usulleri olması açısından ve aynı zamanda doğu-batı sentezi olduğu için dikkatle incelenmeye değer bir eserdir. İlk yorumu; 1951, Viyana'da gerçekleşen Kanun Konçertosu, çok sesli müziğe 'Alaturka Musiki'de kanun çalarak geçen bestecisi, Ferid Alnar tarafından icra edilmiştir. Sanatçı, çağımızda hala bu çalgının en önemli yorumcularından biriydi. Esere 1946 yılında başlamış, daha sonra üçüncü bölümünü değiştirerek Viyana'da ilk yorumuna solist olarak katılmıştır. Konçerto yaylı çalgılar eşliği için beslenmiştir.

Faruk Yener'in Kanun Konçertosu hakkındaki yorumu şöyledir:

Birinci bölümün (Moderato) ana "tema"sı yakın çağlar Türk Musikisi'nin tanınmış bestecisi Giriftzen Asım Bey'in "Rast" peşrevinden esinlidir. Bu "tema" yapının girişiyle orkestra tarafından tanıtılır, cümleyi kanun alarak geliştirir, bu defa halk müziği karakterinde bir melodiye bağlar. Bu iki esas öge "tutti" ve solo tarafından işlendikten sonra geniş bir kadans başlar. Çalgının olanaklarını enine boyuna tanıtan ve bir tür "taksim" olarak yorumlanan kadansa orkestra ana "tema" ile katılır ve bölüm sonuçlanır. İkinci bölüm (Lento non troppo) kanun ve viyolonselın ağır girişi ile başlar. "Mevlevihane Havası"nın bir cümlesini de alan "tema" viyolonselde belirir, bölüm mistik bir atmosfer içinde sona erer. Üçüncü bölüm (Allegro poco moderato) kanunun kıvrak motifleri

ile girer. “Ana tema”, “tutti” ve solo tarafından işlenir, yan “tema”lar ilk bölümdeki “Rast” peşrevine ulaşır, eser peşrevden esinli tümceyle biter⁷⁰.

Kanun Konçertosunun yukarıda aynen alınıp aktarılan açıklaması ile birlikte, eserin doğu-batı sentezi olduğu ve diğer konçertolardan farklı bir eser olduğunu da belirtmek gerekir. Söz konusu bu eser, içindeki Geleneksel Türk Müziği makam çeşnileri ve usul geçkileri açısından da incelenmeye değer bir eserdir. Ayrıca yukarıda belirtildiği gibi eserin birinci bölümünün ana temasının, Giriftzen Asım Bey’in Rast Makamındaki Peşrevi’nden esinlendiği görüşü, Geleneksel Türk Müziği’nde aynı makamdaki peşrevlerin veya saz semailerin geleneksel anlayışta bestelendiği için ezgisel ve çeşnisel açıdan birbirinden esinlendiği görüşünü ortaya koyabilir, buna rağmen elimizde Kanun Konçertosunun ve Asım Bey’in Rast Makamındaki peşrevinin notaları ve kayıtları da mevcut olduğundan, yeniden incelendiğinde sadece ilk bir iki ölçünün temalarının yakın olduğu görüşü birinci bölümün ana teması esinlidir görüşüne oranla daha da güçlüdür. Bu düşüncelerimi daha önce birkaç kez icra ettiğim Asım Bey’in Rast Peşrevi ve tezimin ikinci bölümü olan Ferid Alnar ve bu arada üzerinde özellikle çalıştığım “Kanun Konçertosu” desteklemektedir. Söz konusu iki eser daha dikkatli incelendiğinde, birbirinden esinlenmediği, hem ezgisel hem de usul yönünden farklı olduğu anlaşılabılır. Her iki eserin giriş bölümleri aşağıda belirtilmiştir.

⁷⁰ Faruk Yener; “*Müzik Kılavuzu*”, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara, 1991, s. 22-23.

Kanun Konçertosunun Geleneksel Türk Müziği Makam Çeşnileri Ve Usul Yönünden İncelenmesi

Kanun Konçertosunun, Faruk Yener'in açıklamasında belirttiği gibi eserin, birinci bölümünün Giriftzen Asım Bey'in Rast peşrevinden esinlendiği görüşünün ilgililer tarafından bir kez daha düşünülmesi için Kanun Konçertosunun ilk bölümünden bir kesit ile Asım Bey'in Rast peşrevinin iki hane ve teslim bölümü aşağıda belirtilmiştir. Konçertonun en dikkate değer yani içerdiği G.T.M. öğelerinin, ancak özellikle K.T.M.'ne dayalı olanların üstlendikleri etkin roldür. Bu konuda Yiğit Aydın şunları belirtmektedir:

Bu etkinlik kaçınılmaz olarak ezgisel ve armonik bir nitelik taşıması yanında, eserin genel yapısına da yansır ve en önemlisi orta Avrupa modellerinden daha farklı bir konçerto söylemine yol açar⁷¹.

Eserde kullanılan sofyan, semai ve Türk aksağı usullerini şema olarak göstererek, ayrıca kanun konçertosunun içeriğindeki geleneksel Türk sanat müziği makamsal çeşnileri (tampere dizgede yazılmasına karşın, icra esnasında bu çeşniler dikkat çekmektedir) ayrıntılı olarak aşağıda belirtilmiştir. Bu anlamda bir çalışmanın daha önceden yapılmaması böyle bir çalışmaya yönelmemizi gerektirdi.

⁷¹ Yiğit Aydın, "Avrupa ve Türk Müziği'nin Ortak Evrimi", Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi, Andante, İstanbul, 2003, yıl:1, Sayı: 6, s.12.

Kanun Konçertosu şef partisinin ilk iki sayfası:

I

moderato (♩ = 68)

Ferd. Alnar

marc. *mf*

Handwritten musical score on page 88, featuring multiple systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into several systems:

- System 1:** A single staff with a circled 'A' at the beginning, containing a melodic line with various note values and rests.
- System 2:** A four-staff system. The top two staves contain a melodic line with a circled 'A' at the beginning. The bottom two staves contain a bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).
- System 3:** A single staff with a circled 'A' at the beginning, containing a melodic line with various note values and rests.
- System 4:** A four-staff system. The top two staves contain a melodic line with a circled 'A' at the beginning. The bottom two staves contain a bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).
- System 5:** A four-staff system. The top two staves contain a melodic line with a circled 'A' at the beginning. The bottom two staves contain a bass line. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings (*p*, *pp*, *mf*, *more*, *meno*). The score is written in a cursive, handwritten style.

RAST PEŞREVİ

Devr-i Kebir

Giriftzem Asım Bey

1.Hane

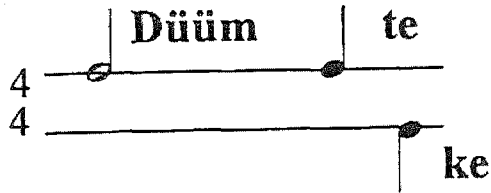
1. Hane

Teealin.

2. Hane.

Hasan Ferid Alnar, Kanun Konçertosu'nda Geleneksel Türk Sanat Müziği usullerini de kullanmıştır.

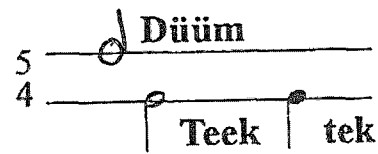
Sofyan Usulü: Dört zamanlı, üç vuruşlu basit ve bileşik usuldür. Bileşiminde iki nim sofyan usulü mevcuttur. GTSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Semai Usulü: Üç zamanlı ve üç vuruşlu basit bir usuldür. GSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Türk Aksağı Usulü: Beş zamanlı, üç vuruşlu basit ve bileşik bir usuldür. Bir nim sofyan ve bir Semai usulünün birleşmesinden meydana gelmiştir. GSM'deki gösterimi aşağıdaki gibidir.



Ayrıca besteci Türk Müziği çalgısı olan kanunun konçertosunu besteleyerek, senfonik müziğe yeni bir çalgının tınısını da kazandırmıştır. Bu bağlamda Prof. Koral Çalgan Batı Müziğinde Türk Sanat Müziği ritimlerinin ve tınlarının önemi konusunda şunları belirtmektedir:

Avrupa da çok sesliliğin gitgide gelişmesi ile temelde tek sesli olan müzik kültürlerinin etkisi çok azaldı. Hatta bu etkilerin kesileceğini düşünenler oldu. salt ezgi ve çok sesli örgü tekniğinin değil, ritim ve tınlayışının da yeni etkilere açık olduklarını unutuyorlardı. Nitekim işte bu noktada Türk kültürü müzik öğelerinin batı müziğine alınması olanağı ortaya çıkıyordu⁷².

Bu olanağı en iyi değerlendiren bestecilerimizden birisi de Hasan Ferid Alnar'dır.

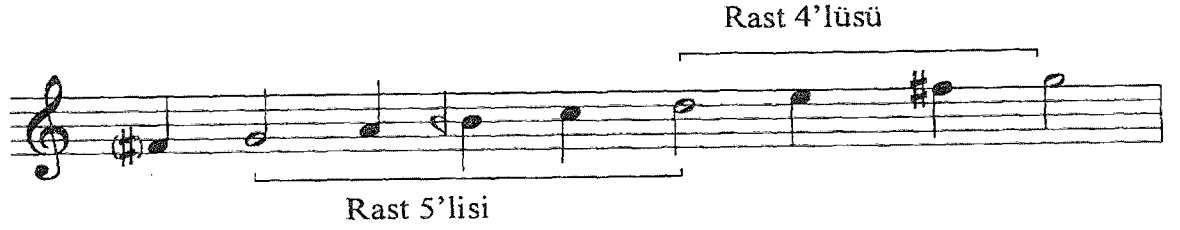
Kanun Konçertosu'nu, içinde bulunan Geleneksel Türk Müziği makam çeşnilerine göre değerlendirecek olursak:

Eser yaylı sazların seslendirdiği acemaşiran perdesinde rast çeşnisiyle başlıyor,



⁷² Prof. Koral Çalgan, Franz LİSTZ ve M.R. Gazimihal'in bir araştırması. Liszt'in İstanbul Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 1991, s.24.

Yerinde Rast Makamı Dizisi*



ardından 21. ölçüde yine acemaşiran perdesinde neveser makamı çeşnişiyle bir yarım kalış yapmıştır.



Yerinde Neveser Makamı Dizisi

Başta;
(Sol) Rast'ta
NİKRİZ 5'lisine;

(Tiz genişleme)

(RE) Nevâ'da HİCÂZ'lı Gerdâniye'de BÜSELİK'li
(RE) NEVÂ'da HÜMÂ Y Ö N DİZİSİ

(SOL) RAST'ta Z İ R G Ü L E DİZİSİ

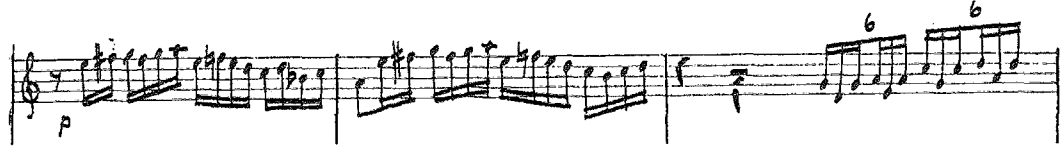
Sonuçta) Rast'ta NİKRİZ'li KARAR

(Nevâ'da HİCÂZ'lı vede

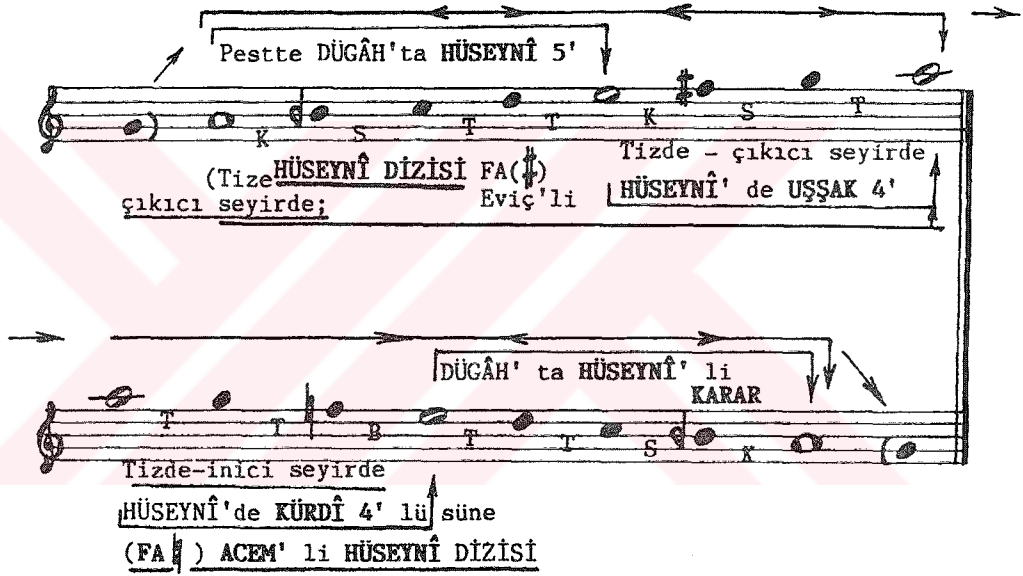
NEV-ESER MAKÂMI

* Kanun Konçertosundaki makam çeşnileri Batı Müziği ses sistemine göre (Tampere ses sistemi) yapılmıştır. Bu çeşniler, Türk müziği ses sistemine göre (24'lü dizge) karşılaştırılmıştır. Daha fazla bilgi için bkz: "Hüseyin Sadedin Arel", Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı, Yayına Hazırlayan Onur Akdoğu, DSİ Basımevi, Ankara, 1991.

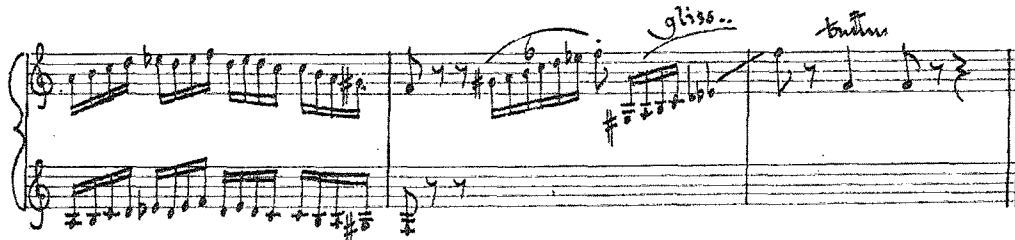
daha sonra 52. ölçüde, Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemi'nde olmamakla birlikte, bir Hüseyni Makamı çeşnisi duyulmaktadır.



Hüseyni Makamı Dizisi*

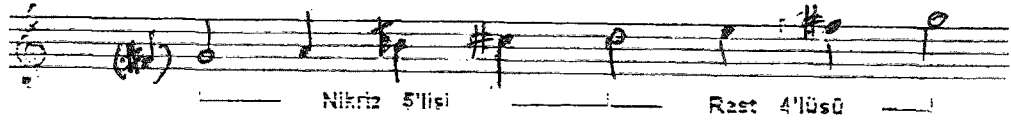


Eserin birinci bölümü orkestranın, ardından da kanunun tekrar ettiği nikriz makamı çeşnili bir ezgi ile son buluyor.



* Daha fazla bilgi için Bkz: Erdinç Çelikkol, "Türk Musikisi Bilgileri", Özsan Matbaacılık, Bursa, 2000.

Yerinde Nikriz Makamı Dizisi



Kanun Konçertosunun ikinci bölümü ağır bir saba ve bestenigar makamları çeşnisiyle başlıyor (120.ölçü).



Saba Makamı Dizisi



Yerinde Bestenigar Makamı Dizisi

Yerinde Sabâ Makamı Dizisi



Irak'ta Segâh 4'lüsü.

Saba ve bestenigar çeşnilerini 153. ölçüde buselik perdesinde Hicaz Makamı çeşnisi izliyor.



Hicaz Makamı Dizisi



(LÂ) DÜĞÂH'ta HİCÂZ 4'

12

(Çıkıcı) H İ C Â Z MAKAMI DİZİSİ (1)

(İnici) H İ C Â Z MAKAMI DİZİSİ (2)

(LÂ) DÜĞÂH'ta HİCÂZ 4' KARARLA

(RE) NEVÂ'da BÜSELİK 5'lisine

H İ C Â Z MAKAMI

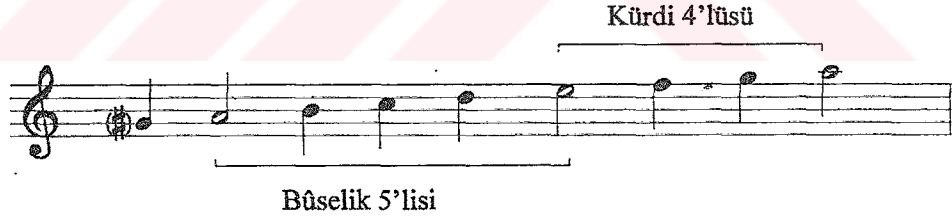
92.Ölçüdeki çargah perdesindeki kalış, zirgüleli hicazlı olduğu halde (çargah perdesi, saba makamının güçlü perdesi olmasından dolayı) ezgi saba makamı etkisi bırakmaktadır.



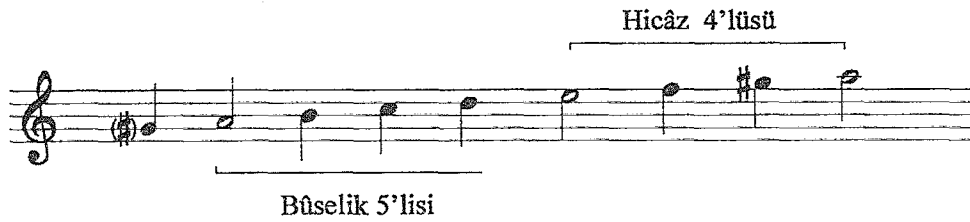
Üçüncü bölüm hareketli ve buselik makamı çeşniyle başlıyor (216-228.Ölçü),



Buselik Makamı Dizisi



B-Bûselik 5'lisi + Hicâz 4'lüsü



256 ve 284. Ölçülerde acemaşiran perdesinde nikriz,



Son bölüm yoğun orkestra ve kanunun karşılıklı söyleşiyle en son bulur.



Bu eser, batı müziği türü olan konçertoyu, G.T.M. enstrümanı olan kanunun teknik icra imkanlarını göstermek üzere kanun için bestelenmesi, ayrıca eserin seslendirilmesi esnasında sık sık G.T.M. makamlarını, çeşnilerini ve usullerini dinleyiciye hissettirdiği için müzik tarihimiz açısından, özellikle de Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Müziği'nin Çağdaşlaşma çalışmaları açısından önemle belirtilmesi ve orkestralarımız tarafından sıklıkla ve dikkatle icra edilmesi gereken çok önemli bir eserdir.

SONUÇ

Cumhuriyet Devrimi'yle birlikte eski Osmanlı kültürü gelenek olarak dışlanmış, derinlikli bir kültür yok sayılmıştır. Batı kültürü topluma uydurulmaya ve taşınmaya çalışılmıştır. Batıcı kültür ekonomik sorunları olan halk tarafından beklenen oranda ilgi ile karşılanmamıştır. Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerinin önde gelenleri, sonradan “Türk Beşleri” olarak adlandırılan C. Reşid Rey, H. Ferid Alnar, U. Cemal Erkin, A. Adnan Saygun ve N. Kâzım Akses de bu hedefi yakalamak için yola çıkmışlardır. Hepsi müzik eğitimlerini Batı'da tamamlamıştır. Buna karşın herbiri, öbürlerinden farklı özgün bir müzik dili geliştirmiştir. Bu bağlamda Türk Beşleri'nde yer alan bestecilerimizin bireysellikten belli bir süre için de olsa vazgeçmemeleri yüzünden kesin bir teknik ve biçim oluşturmuş olduklarını ne yazık ki söyleyemeyiz. Onları birbirine bağlayan ortak noktalardan biri aynı kuşaktan olmaları, diğeri de içine doğdukları toplumun müziksel geleneklerinden yola çıkmalarıdır. Onlar, eserlerinde bu geleneklerden esinlenmişler, yapı taşlarını bu geleneklerden almışlardır. Esinlerinin kaynağında hangi müziksel geleneğimizin bulunduğu önemli değildir. Çünkü özgün bir dil, özgür bir seçme ile oluşur. Asıl önemli olan, seçilen müziksel geleneğin, müzik mirasının, bestecinin iç evreninde nasıl bir evrim süreci geçirdiği ve çağdaş bir yaratı olarak nasıl yeniden doğduğudur. Türk müzik devriminin biçimlendiği o yıllarda bu husus çok önemliydi ve yaratıcılara büyük bir sorumluluk yüklüyordu. Her şeye karşın başta Hasan Ferid Alnar olmak üzere Türk Beşleri içeriği zengin eserleri ile Türk müzik tarihindeki yerini almışlardır.

Kanun sazı gerek ses genliği, gerekse teknik imkanları açısından gelişmeye ve diğer dünya ülkelerinin müziklerini icra etmeye imkan sağlar. Cumhuriyet döneminde yetenekli kanun icracılarının sayısı artmıştır. Bu icracılar, Cumhuriyet Döneminde yapılan Türk Müziğinde çağdaşlaşma çalışmalarına kayıtsız kalmayıp, kanun sazında da kanun icrasında da yeni teknikler ve arayışlara girmişlerdir. Bu teknikler arpej, akor ve iki partili eserlerin çift elle çalınması vb. sayılabilir. Bu icracıların başında Hasan Ferid Alnar gelmektedir.

Ferid Alnar'ın, kanun konçertosu Türk müziği usulleri ile makamsal özelliklerini de kapsamı yönüyle müzik otoriteleri tarafından beğenilmiştir. Söz konusu eser halen orkestra eşliği ile seslendirilerek müzik dağarındaki gözde yerini koruyabilmekte ve bir geleneksel Türk müziği çalgısının orkestra ile ne denli başarılı olarak kullanılabileceğini kanıtlamaktadır. Bu eser bir Türk müziği çalgısının orkestraya dahil edilmesi boyutunda farklı tınların batı tınları içinde yer alması açısından da önemli bir adım olarak kabul edilebilir. Usul geçkisinin diğer konçertolardan farklı olarak kullanılmış olması bakımından da konçertonun yazımı çağdaş bir yorum kazandırır.

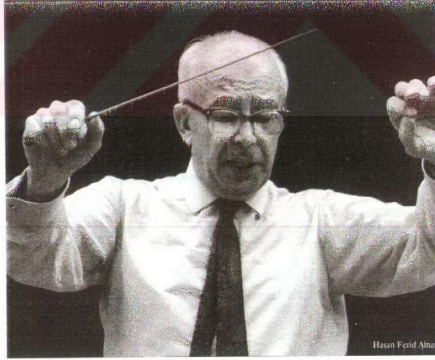
Hasan Ferid Alnar, geleneksel müziğimizi ve çok sesli batı müziğini sentezleyerek Türk beşlileri içinde çalmış olduğu kanun sazı ile, belki de en çok ulusal değerlerimize bağlı kalmış bir sanatçı olarak, yaşadığı dönemde gerçekte hak ettiği yeri aldığını açıkça söyleyemeyiz. Bundan sonra açılacak konser salonlarından birine en azından adının verilmesi ve eserlerinin tüm devlet orkestraları tarafından seslendirilmesi en büyük dileğimizdir.

Çağdaşlaşma için gerekli öncül koşul, kültüre hizmet eden kurumların çağdaş düşünce ve amaçlara göre yeniden düzenlenmesidir. Bu düzenleme sonucu bu kurumlar, Türkiye'nin gereksinmelerini cevaplayacak işlevsel kuruluşlar olacaktır. Bu kuruluşların işleyişi ile özgün ve çağdaş bir Kültür-Sanat örgütlenmesi ve yaşayışı, ülke çapında gerçekleşme yoluna sokulmuş olacaktır. Bu kuruluşlarda Hasan Ferid Alnar gibi ulusal ve uluslararası değerlere sahip bireyler yer aldığı sürece, müzik alanında ilerlemeler sağlanacaktır.

EKLER



Hasan Ferid ALNAR*



Hasan Ferid Alnar Orkestrayı Yönetirken**

* Cavidan Selanik, "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni" adlı kitabından alınmıştır.

** Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi "Andante"den alınmıştır. Yıl 1, Sayı 6.



Kanuni Ferid Bey Darü't-ta'lim-i Musiki heyetindeyken



Ferid Alnar ve Eşi Sevin Alnar*

* Erdoğan Okyay; "Ferit Alnar Longa'dan Konçertoya" Adlı kitaptan alınmıştır.

KAYNAKÇA

1. AREL, Hüseyin Sadettin, “*Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*”, Kültür Bakanlığı, Hazırlayan Onur Akdoğu, DSİ Basımevi, Ankara, 1991.
2. ADIYAMAN, Emel Suna, “*Darü't-ta'lim-i Musıki Cemiyeti*”, T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2003.
3. AKSOY, Bülent, “*Tanzimat, Cumhuriyet, Musıki ve Batılulaşma*” içinde: Türkiye Ansiklopedisi, 5. Cilt, İletişim Yayınları, 1985.
4. ALTINAY Reyhan; “*Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği Alanında Çalışmalar*”, Basılmamış Doktora Tezi, 2000, İzmir.
5. AYDIN, Yiğit, “*Avrupa ve Türk Müziğinin Ortak Evrimi, Alnar'ın Viyolonse Konçertosu*”, Andante Türkiye'nin Klasik Müzik Dergisi, Yıl 1, Sayı: 6.
6. BEHAR, Cem., “*Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*”, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987.
7. BELGE, Murat., “*Cumhuriyet Döneminde Batılulaşma*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 1, İletişim Yay., İstanbul, 1983.
8. BERKER, E., *Türk Müziğinin Dünyü Bugünü Yarını*, s: 112, Sevinç Matbaası, Ankara, 1986.
9. ÇELİKKOL, Erdinç, “*Türk Musikisi Bilgileri*”, Özsan Matbaacılık, Bursa, 2000.
10. GAZİMİHAL, Mahmut R., “*Türk Azeri Muzıkları Tarihi*”, 1955.
11. GEDİKLİ, Necati, “*Çok Sesli Yeni Bir Türk Sanat Müziği Oluşturmanın Neresindeyiz?*” Çok Sesli Müzik Sempozyumu, İstanbul, 2-4 Mayıs, 1985. Bildiri.

12. GEDİKLİ, Necati, “*Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musıkilerimiz ve Sorunları*”, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999.
13. GÖKALP, Ziya., “*Türkçülüğün Esasları*”, M.E. Basımevi, İstanbul, 1970
14. GÜNGÖR, Nazife., *Arabesk: Sosyo Kültürel Açıdan Arabesk Müzik*, Bilgi Yayın., 2. Basım 1993.
15. GÜNDÜZ, Aka., “*Radyo İşimiz*” Hakimiyet-i Milliye, (2 Şubat 1933)’den aktaran, U. Kocabaşoğlu, Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna (Ank., SBF Yayınları, 1980).
16. GÜLTEKİN Oransay, “*Batı Tekniğiyle Yazan 60 Türk Bağdar*”, 1965.
17. KANSU, Nefi Atuf., “*Saygun’un Halkevlerinde Musiki*” (CHP Yayınları, 1940), adlı eserine yazdığı önsözden aktaran.
18. KOCABAŞOĞLU, U., “*Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*”, Ankara SBF Yayınları, 1980.
19. KÜTAHYALI, Önder; “*Çağdaş Müzik Tarihi*”, Yayınlanı: Nejat İlhan Leblebicioğlu, Varol Matbaası, Ankara, 1981
20. LAROUSSE, Meydan, Cilt 1, Meydan Yayınevi, İstanbul, 1960.
21. OKYAY, Erdoğan; “*Ferid Alnar, Longa’dan Konçertoya*”, Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, 1989.
22. ORANSAY, Gültekin., “*Çok Sesli Musiki*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt 6, s.1521 (İletişim Yayınları, İstanbul, 1983.)
23. ÖZBEK, Meral., “*Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*”, İletişim Yayınları, İst., 1991.

24. KAHRAMANKAPTAN, Şefik, “*Alnar’ın Viyolonsel Konçertosu*”, Andante Dergisi, İstanbul, 2003, s.16.
25. REY, Cemal Reşit., “*Atatürk ve Müzik*”, Cumhuriyet, 11 Kasım 1963.
26. RONA, Mustafa, “*50 Yıllık Türk Musikisi Bestekarları, Besteleri ve Güfteleri ile*”, Türkiye Yayınevi, İstanbul, 1960.
27. SAYGUN, Adnan., “*Atatürk ve Musiki*”, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara 1987.
28. SAY Ahmet; Müzik Ansiklopedisi, Sanem Matbaası, 1985, Cilt II.
29. SELANİK Cavidan, “*Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*”, Doruk Yayıncılık, Pelin Ofset Ltd. Şti, 1996 - Ankara.
30. SUN Muammer, “*Türkiye’nin Kültür-Müzik-Tiyatro Sorunları*”, 1969
31. RİZELİ Safinaz, “*H.F.Alnar*”, Diploma Ödevi, İ.T.Ü. TMDK., İstanbul, 1991, s.42.
32. TARANÇ, Berrak., “*Müziğe Yazınsal Dokunuşlar*”, Meta Basım, İzmir, 2001.
33. TURA Yalçın; “*Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi*”, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, İletişim Yayınları, Ankara, 1983.
34. YENER, Faruk., “*Müzik Kılavuzu*”, Bilgi Yayınevi, Genişletilmiş Basım, Ankara, 1991.
35. YEKTA, Rauf., “*Alaturka-Alafrang Mücadelesi*” Tiyatro ve Musiki, No: 3, 2 Şubat 1928.
36. YALTIRIK, Hüseyin, “*Mahmut Ragıp Gazimihal’in Hayatı ve Türk Halk Müziğine Katkıları*”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 1993.

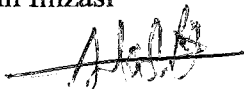
ÖZGEÇMİŞ

1971 yılında Siverek’te doğdu. İlk ve orta öğrenimini Siverek, yüksek öğrenimini Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında tamamladı.

Yurt içinde ve yurt dışında sayısız konserlere kanun sanatçısı olarak katıldı. Başta Ege Üniversitesi Kültür Sanat Evi’nde ve değişik kültür merkezlerinde kanun resitali verdi. E.Ü.D.T.M. Konservatuvarında “Neva Saz Topluluğu” adında bir grup kurarak Klasik Türk Müziği repertuarından saz eserleri konserleri vermektedir.

2003 yılı sonunda Alsancak Musiki Derneği’nin kuruluş çalışmalarını başlattı. T.R.T. İzmir Radyosu’nda da 1993-1999 yılları arasında kanun sanatçısı olarak görev aldı.

Halen E.Ü.D.T.M. Konservatuvarında Öğretim Görevlisi olarak görev yapmakta, aynı zamanda Alsancak Musiki Derneği İcra Heyeti’ni yönetmektedir.

TEZİN YAZILDIĞI DİL : TÜRKÇE	TEZİN SAYFA SAYISI : 105
TEZİN KONUSU (KONULARI) : CUMHURİYET DÖNEMİNDE TÜRK MÜZİĞİNDE ÇAĞDAŞLAŞMA ÇALIŞMALARI VE HASAN FERİD ALNAR	
TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER : 1- 20. Yüzyıl Türk Müziği 2- Türk Beşleri 3- Kanun Konçertosu 4- Hasan Ferid Alnar 5- Türk Müziğinde Batılılaşma <u>Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.</u>	
İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:(Konunuzla ilgili yabancı indeks, abstrakt ve thesaurus'ları kullanınız.) 1- Turkish Music in the 20 th Century 2- The "Turkish Five" 3- The Kanun Concerto 4- Hasan Ferid Alnar 5- Westernisation in Turkish Music <u>Başka vereceğiniz anahtar kelimeler varsa lütfen yazınız.</u>	
1-Tezimden Fotokopi Yapılmasına izin veriyorum [] 2-Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir [X] 3-Kaynak göstermek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir [] Yazarın İmzası  Tarih : 05.04.2004	

TÜRKÇE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük):

(TÜBİTAK/TURDOK' un Abstrakt Hazırlama Kılavuzunu kullanınız.)

Cumhuriyet döneminde Türk Müziği'nde Çağdaşlaşma Çalışmaları ve Hasan Ferid Alnar.

Cumhuriyet Döneminde, bir çok alanda olduğu gibi Türk Müziği alanında da pek çok yenilikler ve gelişmeler söz konusu olmuştur. Atatürk'ün belirli dönemlerde belirttiği gibi, Türk Müziğinin çağdaş medeniyetlerin müzikleri gibi ilerletilmesi ve bu alandaki atılımların yapılmasının çok önemli olduğu ve bu yolda yapılan çalışmalar Türk Beşleri diye nitelendirilen bestecilerimiz ve özellikle Hasan Ferid Alnar'ın hayatı, ayrıntılı çalışmaları ve Türk Müziği Tarihi içindeki yeri tezimizin konusunu oluşturmaktadır.



İNGİLİZCE ABSTRAKT (en fazla 250 sözcük) :

The Studies for modernization of Turkish classical music in the period of republic and Hasan Ferid ALNAR.

During the Republican Period, a lot of developments and improvements were seen in Turkish, as in other major areas. As Atatürk often pointed out on a number of occasions, it was extremely important to improve Turkish Music following the examples of contemporary civilizations and to start initiatives in this field and the studies conducted up to now. The scope of our thesis includes the Turkish composers known as “The Turkish Five” and the life of Hasan Ferid Alnar, his works in detail and his place within the history of Turkish music.

