

PAPER DETAILS

TITLE: ÇAGDAS TÜRK MÜZİĞİNİN OLUSUM VE GELİSİM SÜRECİNİN VE BU SÜREÇTE ROL
OYNAYAN FAKTÖRLERİN İNCELENMESİ

AUTHORS: Erol TARKUM

PAGES: 247-260

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/391920>

ÇAĞDAŞ TÜRK MÜZİĞİNİN OLUŞUM VE GELİŞİM SÜRECİNİN VE BU SÜREÇTE ROL OYNAYAN FAKTÖRLERİN İNCELENMESİ

ANALYSING FORMATION AND DEVELOPMENT PROCESS OF
CONTEMPORARY TURKISH MUSIC AND FACTORS PLAYING ROLE IN THIS
PROCESS

Erol TARKUM*

Geliş Tarihi: 26.07.2017
(Received)

Kabul Tarihi: 10.10.2017
(Accepted)

ÖZ: Batı ile müzik alanında kurulan tarihi ilişkiler ve çoksesli yeni bir ulusal müzik arayışı temelinde oluşmaya başlayan Çağdaş Türk Müziği'nin gelişme imkânları sınırlı bir düzeyde kalmıştır. Bu imkânların yeterli bir düzeye ulaşabilmesi, Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi için elverişli koşulların oluşumu ile bağlantılıdır. Söz konusu bu elverişli koşulların sağlanabilmesi ise, Çağdaş Türk Müziği'nin oluşum ve gelişim sürecinde rol oynayan faktörlerin göz önünde bulundurulduğu uzun erimli plânlamalara ve kararlılığa dayanan sistemli yaklaşımlarla mümkün olabilir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş, ulusal, çoksesli.

ABSTRACT:Development possibilities of Contemporary Turkish Music which starts to form based on historical relationships established with West in music area and seeking a new national polyphonic music have been restricted. To reach sufficient level of these possibilities associates with formation of suitable conditions for development of Contemporary Turkish Music. Providing these suitable conditions is possible with systematic approach based on planning and determination considering factors playing role in formation and development process of Contemporary Turkish Music.

Key Words: Contemporary, national, polyphonic.

* Doç. Dr., Trakya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, eroltarkum@mynet.com

GİRİŞ

Türkiye’de Cumhuriyet döneminde başlayan atılımlar, Türkiye’de müzik-sanat-eğitim alanındaki kurumsal gelişmeler açısından olduğu gibi, Çağdaş Türk Müziği’nin oluşma ve gelişme süreci açısından da bir dönüm noktası olmuştur. Bu atılım sürecinde Atatürk’ün öncülüğü ve müziğe yaklaşımı, müzik alanında Batı ile kurulan tarihi ilişkiler ve ulusalcılık akımları temel bir rol oynamıştır.

Önce 1911 tarihli *Şehbal Mecmuası*’nda yayınlanmış olan bir makalesinde Rauf Yekta Bey Türk müziğine ilişkin olarak şunları söylemekteydi: “*Musikimizin tanzim ve ihyası meselesi mevzu’ bahis olunca, Rusların milli musikileri için sarf ettikleri mesaiyi hatırlamamak mümkün olmuyor. Filhakika Rus musikisi yakın zamanlara kadar neydi, şimdi ne oldu? Yalnız bu suallerin cevabı cidden mucibi intibah bir ders teşkil edebilir. Rus musikisi düne kadar Avrupa’ca hem de gayri malumdu... Bu memlekette, milli musikimizin ihyası için neden ciddi ve esaslı bir teşebbüs vuku’ bulmuyor?*”... (Şenel, 1996:27). Opera ve operetlerle başlayan yeni bir sürecin ardından Türk müziğine ve Türk müzik yaşamına yenilikler getiren ciddi ve esaslı girişimler gerçekleşmiş, Cumhuriyet dönemindeki atılımlar çerçevesinde çoksesli yeni bir Türk müziği oluşmaya başlamıştır.

Teksesliliğin ve çoksesliliğin kullanıldığı, yerli şarkıları armonize eden operetler Batı tarzındaki ilk özgün Türk yapıtları olmuştur. “Milli Osmanlı Operet Kumpanyası” 1910 – 1923 yılları arasında etkinlik göstererek, Çuhacıyan’ın *Leblebici Horhor* gibi opera ve operetlerini sahnelemiştir. Cemal Reşit Rey’in 1926’da yazdığı *12 Anadolu Türküsü* ise yeni Türk müziğinin ilk ürünüdür ve hemen o yıl Paris’te Pleyel salonunda seslendirilmiş ve Heugel matbaası tarafından yayınlanmıştır (İlyasoğlu, 2007:9,12). “Çağdaş Türk Müziği”, Rey’in bu eseriyle belirginleşmeye başlayan çoksesli yeni Türk müziğinin ifade edilmesi için kullanılan bir isimlendirme olmuştur.

PROBLEM

Çağdaş Türk Müziği’nin zenginleşip gelişebilmesi, bu alanda eser üretimin artırılmasını sağlayabilecek çok yönlü ve çok boyutlu çabalara bağlıdır. Ancak, söz konusu bu çabaların sağlıklı bir temele oturabilmesi ve amacına ulaşabilmesi için, öncelikle Çağdaş Türk Müziği’nin oluşum ve gelişim sürecinin ve bu süreçte rol oynayan faktörlerin incelenerek, Çağdaş Türk Müziği’nin gelişimi açısından yeterli imkânların sağlanabilmesi doğrultusunda değerlendirilmesi gerekir.

AMAÇ

Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimine yönelik çabaların amacına daha verimli bir düzeyde ulaşabilmesini sağlayacak koşulların kavranabilmesine katkı sağlamaktır.

YÖNTEM

Bu araştırmada betimsel yöntem kullanılmış ve bulgulara belgesel tarama yoluyla ulaşılmıştır.

BULGULAR VE YORUM

Çağdaş Türk Müziği'nin Tarihsel Altyapısı

Osmanlı devletinde Batı müziğine ilgi 18. yüzyılda, başka bir takım yenileşme hareketleri gibi sarayda başlamıştır. Önceleri Batı'dan getirtilen Donizetti, Guatelli, D'arezzo gibi şeflerin ve sonunda Türk hocaların yönetiminde Batı müziği nota ve kuramsal bilgileri öğretilmeye başlanmıştır (Spatar, 2007:34). *Donizetti'nin gelişi* [1828], *elbette, sistemli bir Batı müziği eğitiminin kurumsallaşmasını mümkün kılan en kayda değer olaydır* (Ergur, 2009: 59). Bu aşamada Batı müziği ile Türk müziği arasındaki ilişkiler yeni bir boyut kazanmaya başlamış ve bu ilişkilerin Osmanlı müzik yaşamı üzerindeki Cumhuriyet dönemine dek uzanan etkileri de belirginleşmiştir. *Osmanlı dönemi çoksesli musiki eserlerinin varlığı, bu eserlerin Batı notasıyla yazılmış olması, aynı eserlerin Osmanlı musikişinaslarınca Osmanlı merkezinde Batı tarzında icra edilebilmesi, Türkiye Cumhuriyeti'nde gerçekleştirilen musiki devriminin temel dayanaklarının hazırlanmış olduğunu göstermesi bakımından önemli bulunmaktadır* (Sağlam, 2011:59). Osmanlı'da müzik alanındaki bu gelişmelerin Batı ile sanatsal ilişkilere dayanan tarihsel kökenleri bulunmaktadır. Bu ilişkiler Cumhuriyet döneminde de sürmüş, müzik alanında gerçekleşen yenileşme hareketleri ve kurumlaşma çabaları da bu ilişkiler temelinde yürümüş, Çağdaş Türk Müziği açısından da belirleyici etkileri olan bir işlev görmüştür.

Daha 16. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun yükselme döneminde Batı ile sanat ilişkileri kurmuş olan Türkler, 19. yüzyılın ilk yarısında sarayda ve orduda bir takım müzik toplulukları meydana getirmişlerdi (Saydam, 1997:206). *Batı müziğinin Türk müziği üzerindeki en belirgin ve belirleyici etkisi batılı anlamda önce **Boru-Trampet Takımı** sonra **Bando** kurulması olayına bağlanabilir. Batılı anlamda kurulan **Saray Bandosu** 1828 yılında İtalyan Guiseppe Donizetti yönetiminde çalışmalarına başlamıştır. Bu yolla aslında Türk müzik eğitimi tarihinde de dev bir adım atılmış, bu adım Cumhuriyet'le gelişen yeni Türk müziği projesinin de temelini oluşturmuştur* (Sağlam, 2001:17). Kurulan Batı tipi bu

topluluklarda, makamsal müziğin Batı çalgılarıyla icra edilmesi yeni bir uyarlanma çabasını içermektedir ve Batı tampere düzeninde mevcut olmayan ancak, Türk musiki ses sisteminde bulunan mikro-tonal sesler, günümüze dek uzanan bir süreç içerisinde aşamalı olarak elenmeye başladı (Ergur, 2009:176). ...*Bilhassa piyanonun Türk müziğine girmesi, makamsal müziğin mikro aralıklarının tampere sisteme uyarlanma eğilimini hızlandırmıştır* (Ayas, 2014:344). Mikro aralıkların tampere sisteme uyarlanması Çağdaş Türk Müziği için de bir hareket noktası olmuştur.

Batı kültürü ile kurulan ilişkilerin Rus müziği üzerindeki etkisine bakıldığında, söz konusu bu ilişkilerin çoksesli müzik kültürünün gelişimindeki rolü daha da belirginleşmektedir. *Osmanlıların Batı kültürüne açılmaları gerçek anlamda 1839 yılında Tanzimat Fermanı'yla başlar. Yani Ruslar'dan tam 136 yıl sonra...1839'dan 1923'e dek uzanan zaman dilimi içinde ülkemizde çoksesli müziğin gelişimi, 18. yüzyıl Rusya'sıyla karşılaştırılırsa devede kulak kalır. Bizde asıl gelişme, Kurtuluş Savaşı'nın kazanılışı ve Cumhuriyet'in kuruluşuyla birlikte "ulusal bilincin yavaş yavaş uyanmasıyla başlar"* (Yıldız, 2012:80,81). Bu ulusal bilinç Çağdaş Türk Müziği'ne yön veren unsurlardan biri olmuştur. Borel, Op.1 Divertimento eserine ilişkin olarak öğrencisi Saygun'a tavsiyede bulunurken, söz konusu bu eserin temel bir niteliğine işaret etmektedir: "Bu eserde senin memleketinin havası var, bunu hep muhafaza etmelisin" (Refiğ, 2007:4).

Saygun'un da içinde bulunduğu Türk beşlerinin eserleri ile yeni bir Türk müziği -Çağdaş Türk Müziği- varlığını duyurmaya başlamıştır. *Ulvi Cemal'in müziğine Türk müziği dememek mümkün müdür? Dolayısıyla Ulvi Cemal'le birlikte, eserlerindeki amaç ve yazı üslubu açısından ortaklık bulunan diğer Türk beşlerinin eserlerini de Türk müziği saymamak mümkün değildir* (Sağlam, 2001:231). Daha sonraki Türk besteci kuşakları içinde farklı yollar izleyenler olmuş ancak, beşlerin Türk müziğine yeni bir nitelik kazandıran ve Çağdaş Türk Müziği kavramına anlamını veren temel yaklaşımları yine de varlığını yitirmemiştir. Bu temel yaklaşımın özü Azerbaycan'ın müzik alanındaki gelişim çizgisinde de gözlenmektedir: Azerbaycan bestekârlarının, belki de en çağdaş müzik kültürü teknolojisine sahip olmalarının yanı sıra, kendi milli müzik diline özgü ilkelere sadık kalma prensipleri, çoksesli Azerbaycan müzik kültürünün dünya müzik kültüründe bir milli ekol olarak kabul görmesini sağlamıştır (Kurbanov, 2005:235).

Ulusçuluk Akımlarının Çağdaş Türk Müziği Üzerindeki Etkisi

Geçen yüzyıl ortalarında milliyetçilik hareketlerinin doğmasından sonra insanlık, folklorik sanatların taşıdığı sonsuz renkli dinamik cevherin farkına yeni yeni varmaya başlıyordu. ("halk bilgisi" anlamındaki "folklore" kelimesinin

İngilizce’de dahi yeni oluşu bunun delilidir (Tanrıkorur, 2016:13). Böylece folklorik sanatlara ilgi artarken, folklorik sanatların bir unsuru olan müzik de ulusçuluk kapsamında değerlendirilmeye başlanmıştır. *Ulusçuluk akımları Avrupa’da, ülkelerin kendi değerlerini bulmak için tarihe yönelmeleri ile başlamıştır. Böylece bugünün ulusal kimliğini oluşturmak için kültürel arka planına yönelenler, kültürel değerlerden biri olan müziği de ihmal etmemişlerdir* (Yıldırım ve Koç, 2008:24). Müziğin ulusallık kapsamında ele alınmasıyla folklorik unsurların müzik üzerindeki etkileri de görülmeye başlanmış, *ulusalcılık müzikte ciddi anlamda etkilerini ancak 19. yüzyılda göstermiştir* (Boran ve Şenürkmez, 2007:137). Ulusal bir müzik yaratmaya yönelik akımlar kendi halk müziklerini merkeze alan bir yaklaşım içinde olmuşlar, bu yaklaşım Cumhuriyet döneminde Türk müziğindeki yenilik arayışlarının da bir faktörü olmuştur.

Atatürk de kendi ulusunun halk müziğine odaklanmış, Türk Halk Müziği ve çokseslilik, Atatürk’ün yeni bir Türk müziğinin oluşturulmasına ilişkin isteğini temellendiren iki unsur olmuştur. Akses’in belirttikleri bu isteğe işaret etmektedir: *“Atatürk istiyor ki, Türk eserleri, orkestra eserleri meydana çıksın. Bu memleketin havasının, toprağının bestecileri olsun. Çoksesli musiki, çok sesli musiki.”* Bunun sevdasında (Başegmezler, Tarihsiz:30). Bu seveda Çağdaş Türk Müziğinin temel hareket noktası olmuştur. Ancak bununla birlikte Türk Sanat Müziği ile Türk Halk Müziği’nin dayandığı temeller ortaktır. *Türk Müziği ses sistemi içinde sanat ve halk müzikleri aynı esaslara sahiptirler* (Sayan, 2003:6). Dolayısıyla, çoksesli yeni bir Türk Müziği’nin oluşturulmasında halk müziğinin temel alınması düşüncesi yatsa da, Osmanlı Saray Müziği olarak da isimlendirilen Türk Sanat Müziği de, Çağdaş Türk Müziği’nin yararlandığı bir unsur olmuştur. *...Türk müziğinin çokseslendirilmesi için başlatılan çalışmalarda bir buçuk yüzyıl geçmesine karşın daha yeterli bir noktaya gelindiğini söyleyebilmek son derece zordur... Ulusal müziğin geleneksel varlığından doğan çokseslilik, hiçbir ulusun çokseslilik yöntemi ile kıyaslanamayacak yaratışlara olanak sağlamaktadır. Uluslararası çağdaş teknik ile Türk bestecileri bu gerçeği dış dünyaya eserleriyle kanıtlamışlardır. Çoksesli eserlerin sınırsız bir düşün gücü ile beslenmesi, anlatımda üstünlüğe ulaşma esprisinin zamanla daha da gelişip olgunlaşmasını sağlamak devletin yaratacağı olanaklara bağlıdır* (Çeçen, 1996:272-274).

Çağdaş Türk Müziği’nde Eser Üretimi ve Seslendirilme İmkânları

Avrupa’da eğitim görmüş olan ilk kuşak Türk bestecileri olan ve “Türk Beşleri” olarak da isimlendirilen, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses ve Hasan Ferit Alnar’ın verdikleri eserler ile hayata geçmeye başlayan ve sonraki kuşaklardaki Türk bestecilerinin eserleriyle

kapsamı giderek genişleyen Çağdaş Türk Müziği, seslendirilme ve dolayısıyla tanınma imkânları açısından sınırlı bir çerçevede kalmıştır.

Türk beşleri ve onların açtığı yolu izleyen bestecilerin çalışmaları Cumhuriyet'in resmi müziği olarak görünse de, bu bestecilerin eser vermelerinden bu yana çok uzun bir zaman geçmesine rağmen eserlerinin büyük bir bölümü çalınmamış, bu eserlerin hiç olmazsa aydın kamuoyunda, okumuş insanlar katında sevilmesi yolunda devletçe plânlı, doğru dürüst bir çaba gösterilmemiştir (Aksoy, 2008:217). Dolayısıyla Çağdaş Türk Müziği temel bir dayanağından yoksun kalmış, bu yoksunluk Çağdaş Türk Müziği'nin gelişim süreci açısından sınırlayıcı bir faktör olmuştur. Diğer taraftan Türkiye'nin yurtdışında tanıtımına yönelik olarak müzik alanında gösterilen çabalardan da tatmin edici sonuçlar elde edilemediği, Çağdaş Türk Müziği'nin bu açıdan da sınırlı bir çerçevede kaldığı anlaşılmaktadır: ...Harcanan paraların çok daha azı ile çok daha geniş yankılar uyandıracak çalışmaların nasıl yapılabileceğine dair birçok örnek verebilirim... Devlet parasını harcadığı gibi amacına da ulaşamıyor, milyarlar harcanıyor, sonra Avrupa veya Amerika'nın herhangi bir yerinde, üstelik de konu ile ilgili kişiler "Türkiye'de besteci, orkestra filan mı var? Diye sorabiliyorlar! (Mansur, 1988:10.11).

Çağdaş Türk Müziği kapsamında eser üretiminin ve bu eserlerin seslendirilme imkânlarının önünü açacak koşulların sağlanabilmesinin, bu müziğin gelişebilmesinde belirleyici etkileri olan bir faktör olduğu kuşkusuzdur. Yeni gelişmeler ve açılımlar söz konusu bu koşullar çerçevesinde gerçekleşme imkânları bulabilir ve üretime dönük bir işlevsellik kazanabilir. Üretim açısından bakıldığında, Çağdaş Türk Müziği'nde başlangıçta giderek yükselen ivmenin daha sonraları sürdürülemediği anlaşılmaktadır. Cumhuriyet'in 10. ve 50. yılları arasında yoğunlaşan üretimde, hissedilir bir düşme görülmekte, daha az eser üretilmesi çoksesli müziğimizin önemli bir başka açmazını oluşturmaktadır (Gedikli, II. Kitap, 1990:65). Seslendirilme açısından bakıldığında ise, her ne kadar bir dönem sonra üretimde bir düşüş yaşansa da, eser üretimi giderek artmış olmasına karşın, üretilen eserlerin seslendirilmelerinin bu artışla paralel bir ilişki içinde olmadığı görülmektedir: Türk bestecilerinin eser sayılarının artmasına karşın, bu eserlerin Türkiye'de seslendirme oranları artmamış, daha da gerilemiştir (Fırat, 1999:440). 1930'lu yıllarda Türk Beşleri'nin ilk eserleriyle yeni Türk müziğinin temellerinin kurulduğunu belirten Usmanbaş, "*Bugün aradan elli-altmış yıl geçmesine karşın biz bile bu ilk yapıtları bilmiyoruz. Bir kısmının notalarını görmüş olsak bile pek çoğunu incelemedik. Bunların ancak bir kaçını tanıyoruz. Bestecisi de belki yaratıldığından beri geçen elli-altmış yıl içinde bunları bir kez dinlemiş olabilir. Belki de bazılarını hiç dinlememiştir. Türk bestecisinin kaderi bu.*

Yapıtlarını hiç dinlememiş olmak... Doğru dürüst eleştirisini almamış olmak...” demektedir (İlyasoğlu, 2000:95).

Fırat ise, yıllarca önce belki her gün çalınabilecek ölçüde Türk bestesinin olmadığını, ama bugün böyle bir eksiklik bulunduğunun söylenemeyeceğini belirtmekte, ne var ki Türkiye, besteleri çalınmayan bestecilerin, kimin için yapıt vermeleri gerektiği kuşkusunu içinde bunaldıkları bir ülke durumundadır, demektedir (1999:381,382). Bu durum bir belirsizlik ortamını da yansıtmakta ve müzik-toplum ilişkisine işaret etmektedir. *Tarihin farklı dönemlerinde, aynı toplumun farklı toplumsal katmanlarında ve dünyanın farklı toplumlarında birbirinden çok farklı müzik geleneklerinin hüküm sürmesi, toplumla sanat arasında bariz bir ilişki olduğunu bize daha ilk bakışta söyler* (Ayas, 2015:53). Bu açıdan bakıldığında, Türk müziğine ilişkin olarak, Türk müziğinin toplumsal temellerini de dikkate alan bir yaklaşım gündeme gelmektedir: Kendi kültürel tabanımıza dayalı, evrensel, ancak bizim insanımızı da göz ardı etmeyen ve bu yolda yapılmış çalışmaları da görmezlikten gelmeyen yeni bir sanat musikisi yaratmak zorundayız (Gedikli, I.Kitap,1999:131).

Çağdaş Türk Müziği ve Eğitim İlişkisi

Eser üretimi ve üretilen eserlerin seslendirilmesi sürecinin odağında besteciler ve icracılar bulunmakta, dolayısıyla bestecilik ve icracılık eğitimi öne çıkmaktadır. Ancak, bu eğitim sürecinde, besteciye ve icracıya dönük eğitim ile dinleyiciye dönük eğitimin birbirleriyle olan ilişkilerinin göz önünde bulundurulması gerekir. *Yüksek vasıflı bir musiki, yüksek vasıflı yaratıcı ve icracı sanatkârların ve bu sanatkârları anlayıp benimseyebilecek, yüksek vasıflı dinleyici kitlelerinin yetiştirilmesi, desteklenmesi ve çoğaltılmasıyla mümkün olabilir* (Tura, 1988:28,29). Dolayısıyla, söz konusu tüm bu eğitim süreçleri bütüncül bir yaklaşım içerisinde ele alınmalı, çocuk ve gençlerin eğitimde kullanılacak olan müzik dağarı da bu yaklaşım çerçevesinde geliştirilmeli ve zenginleştirilmelidir. Çağdaş Türk müziği de yine bu bütüncül yaklaşım içerisinde gelişebilir ve zenginleşebilir. Azerbaycan bu açıdan bir örnek oluşturmaktadır: Azerbaycan bestekârlarının çocuk ve gençlerimiz için yazdığı birçok eser; çocuk operası, çocuk balesi, çocuk konçertosu, çocuk koro eserleri, onlarca çocuk şarkısı, parça ve prelüdlar, Azerbaycan’da profesyonel çocuk müziğinin oluştuğunu kanıtlamaktadır. Son zamanlar Azerbaycan bestekârlarının bu tür eserlerinin yavaş yavaş Türkiye’de de müzik eğitimi derslerinde yer almaya başlaması sevindiricidir (Kurbanov, 2005:232,233). Türkiye’de Çocuk ve gençlerin eğitime yönelik olmak üzere, Türk müzik kültürüne dayanan müzik dağarının geliştirilmesine dönük çabalar da Azerbaycan örneğindeki bu deneyim doğrultusunda yönlendirilebilir. Zira

Azerbaycan'ın ulusal müzik sanatına yaklaşımı ile Türkiye'nin Cumhuriyet dönemindeki müziksel atılımlarına kaynaklık eden yaklaşımı benzeşmektedir: *Azerbaycan bestekârları eserlerinin milli-entonasyon özelliklerini, asırlardan gelen müzik geleneklerini, üretkenlikle geliştirmeye çalışmaktadırlar...* Son zamanlar Azerbaycan' da milli müzik geleneklerinin savunulmasına ve üretkenlikle geliştirilmesine ilgi daha da artmıştır... (Kurbanov, 2005:233,235). Stravinsky'nin tespiti, söz konusu bu ilgiyi temellendiren bir nitelik taşımaktadır: *Yenilik ancak gelenekle el ele giderse meyve verir.Yaşayan diyalektik, yenilikle geleneğin eşzamanlı bir süreç içinde gelişmesini ve birbirini teşvik etmesini ister* (2004:83).

Müzik, besteciler ve onların ürettikleri eserlerle zenginleşip gelişebilir. Rus müziğinin gelişme sürecinde bestecilik eğitiminin konumu da bu açıdan ele alınabilir ve Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi açısından bir örnek olarak değerlendirilebilir: Balakirev, bestecilerin öğretmen de olması geleneğini kurmuştu ve öğretmenlik besteci için derin anlamlar taşımakta, kimi zaman da en soylu tutkusu olmaktaydı. Rusya'dan başka hiçbir ülkenin eşdeğerde bir müzik pedagojisi tarihi yoktur (Yıldız, 2001:48). Ancak, bestecilik ve icracılık alanının birbirleriyle olan ilişkileri de göz önünde bulundurulmalı, dolayısıyla bestecilik ve icracılık eğitimi, Çağdaş Türk Müziğinin gelişimi açısından bütüncül bir yaklaşım içerisinde birlikte değerlendirilmelidir. Diğer taraftan, bestecilere, üretkenliklerini verimli bir şekilde sürdürebilecekleri koşulların sağlanmasına da çalışılmalıdır. Grieg; "Norveç Halk Temsilciliği" tarafından, ömür boyu olmak üzere kendisine tahsis edilen yıllık 1600 kron ile maddi sıkıntıdan kurtularak üzüntüsüz bir çalışma olanağı bulmuş, yakın dostu Leipzig'li basımcı Doktor Max Abraham'ın kendisinin bütün el yazmalarını satın alıp, sırasıyla yayınlamasıyla ise Norveç dışında da büsbütün tanınmıştır (Altar, 2006:133,134).

Eğitime ilişkin tüm süreçlerde, belirlenen hedeflere ulaşılmasında eğimin gerçekleştiği kurumlar olan okullar ve bu okullardaki eğitim programlarının işlevi yadsınamaz. Usmanbaş, 1965'te Romanya'ya yaptığı resmi bir inceleme gezisinin, müzik eğitimindeki titizlik açısından yaşamı boyunca kendisini en çok etkileyen inceleme gezisi olduğunu belirtmektedir; müzik liseleri, yüksek konservatuvarlar, folklor enstitüleri ve müzikoloji bölümlerindeki programlar, müzik öğrencilerine tanınan olanaklar ve Romen müzik kurumlarının donanımı imrenilmeyecek gibi değildir (İlyasoğlu, 2000:131). Bu geziye ilişkin izlenimler, okullaşmanın ve eğitimin programlarının müziğin gelişimindeki etkin konumuna işaret etmektedir. Ankara'da konservatuvarın kurulması ile Türkiye'de ki okullaşma da yeni bir aşamaya ulaşmıştır. Bu aşamanın kurumsal bir temeli bulunmaktadır: *Yıl 1924. Boşta kalan Muzika-yı Hümayun Ankara'ya çağrılıyor. Aynı yıl kurulan Musiki Muallim Mektebi'ne bu orkestranın elemanları ders veriyor. Aynı kurum gelişerek*

konservatuvar ile Gazi Eğitim Enstitüsü müzik bölümünü kendi içinden yaratıyor (Kaygısız, 2000:329). Konservatuvarın kurulma sürecinde ve bu kurumdaki eğitimin şekillenmesinde yabancı müzik adamlarının da katkıları olmuştur.

Türkiye'ye farklı ülkelerden gelen müzik adamları içerisinde Hindemith ve Bartok ismi öne çıkmış ancak, Hindemith'in Türkiye'de ki müzik alanına yönelik çalışmaları uzun soluklu olamamış, Türkiye'de konferanslar veren ve Türk Halk Müziği'ne yönelik olarak kısa süreli bir çalışma yapan Bartok'un ise, daha uzun dönemli çalışmak üzere Türkiye'ye gelmesi söz konusu olmuş ancak, gerçekleşmemiştir. Akses, Hindemith'in Türkiye için yaptıklarından bahsederken, "en önemlisi adam getirtti" demektedir, Hitler'in baskısı ile karşılaşmış olan Praetorius, Ebert gibi müzik adamlarının Türkiye'ye gelmesini sağladığını belirtmektedir. Akses, "*hani konservatuvarın girişinde iki büyük fotoğraf duruyor ya Ebert ve Hindemith. Bunlar yararlı oldu ama asıl kurucular bunlar mı? Kim? Tabii Atatürk başta. Sonra Saffet Arıkan ve Cevat Dursunoğlu. Bu kişiler unutulmamalı*" demektedir (Başegmezler, Tarihsiz:32). Eduard Zuckmayer, Licco Amar ve Georg Markowitz de Hindemith'in önerisiyle Türkiye'de görev almışlardır (Saydam, 1997:213).

Ankara'da konservatuvar kurulması ile bestecilik ve icracılık eğitiminin, dolayısıyla Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi açısından da yeni bir kurumsal süreç başlamıştır. Atatürk'ün konservatuvar konusunu Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde gündeme getirmesi bu kuruma ne kadar değer verdiğini göstermektedir: "...Ankara'da bir konservatuvar ve bir temsil akademisi kurulmakta olmasını söylemek, benim için bir sevinç kaynağıdır. Güzel sanatların her bölümü için, kamutayın [meclisin] göstereceği ilgi ve emek, ulusun insanca ve uygar yaşamı ve çalışkanlık veriminin artması için çok etkilidir." (TBMM 5. dönem 3. toplanma yılını açarken, 1 Kasım 1937) (Deligönül, 1982:112). Bartok'un çalışmak üzere Türkiye'ye gelmesi konusu da, konservatuvarın kurulma aşamasına rastlayan yıllarda gündemde olmuştur.

Saygun, Bartok'u 1936 ve 1937 yılları arasında Türkiye'ye getirmeye çalışmıştır (Giray, 2002:6). Saygun'un amacına ulaşmayan bu çabası, Bartok'un halk müziğiyle ilişkisi göz önüne alındığında daha bir anlam kazanmaktadır: *Macar köy müziğiyle beslenen kişiliği Bartok'un müziğine ayrıca özelliğini ve üstün değerini vermektedir... Bunun yanında Bartok, teknik bakımından, yöntemleri bakımından, dili bakımından da çağdaş müziğin kalburüstü yaratıcılarından* (Mimaroglu, 2006:139). Bu çabayı anlamlandıran diğer bir unsur da Bartok'un halk müziği alanındaki çalışmalarıdır: *...yaşamının büyük bir bölümünü tüm Balkanlar'ı kucaklayacak biçimde halk müziği derlemelerine ve*

incelemelerine vermişti. Derlemiş olduğu on bini aşkın halk türküsü, müzik bilgi hazinesine kalıcı bir katkı oluşturmaktadır (Finkelstein,1986:147). Bu özellikleri dolayısıyla Bartok, hem Türkiye'nin genel olarak müzik yaşamı, hem de Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi açısından çok yararlı olabilecek bir konumda bulunmaktaydı. Hindemith de, Bartok da, Türkiye'de engellerle karşılaştılar ve Amerika'ya göç etmek zorunda kaldılar. Böylece Türkiye yüzyılımızın en büyük iki müzik adamından yeterince yararlanmaktan yoksun kaldı. Yine de onların önerileri Cumhuriyet müzik devriminin önünü açmıştı (Kaygısız, 2000:308,309).

Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Basımı, Yayımları ve Arşivlenmesi

Cumhuriyet döneminde kurulan son özel müzik yayınevi ve döneminin en önemli müzik yayıncılarından biri, 1935-1950 yılları arasında İstanbul'da müzik yayıncılığı yapan Jorj Papajorjiu olmuş, çoksesli çağdaş Türk müziği bestecilerimizin eserlerini yayınlamaya evrensel kültüre kazandırmış, bunun yanı sıra çeşitli tango ve hafif müzik notalarını da yayınlamıştır... Geçmişten günümüze [1876-1986 itibarıyla Osmanlı'dan günümüz Türkiye'sine] doğru 50'ye yakın müzik (nota) yayınevi bulunmaktayken bugün bir tane bile olmaması son derece düşündürücüdür (Alaner, Tarihsiz:59,61,72). Özel sektör nota yayıncılığı 1950'den sonra sektöre uğrarken, bu alandaki resmi faaliyet de sınırlı bir düzeyde kalmıştır.

Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda 1947 yılında faaliyete geçen Nota Yazım ve Basım Dalı'nda bu geçen 39 yıl içerisinde 100 kadar eser yazılıp basılmış ancak, günümüzde¹ bu bölüme yeteri kadar ilgi gösterilmediğinden işlerliğini yitirmiş, konservatuvar yaklaşık beş yıldan beri tek bir eser bile yayınlamamıştır (Alaner, Tarihsiz:62,63). Dolayısıyla, Türkiye müzik alanında gelişimini sürdürürken ve Çağdaş Türk Müziği'nin desteklenme gereksinimi bulunmaktayken, Türkiye'deki nota basımevlerinin bu durumun tersine olmak üzere üretimden çekildiği ve konservatuvarın da nota basımı açısından işlevsizleştiği bir dönemden geçildiği anlaşılmaktadır.

Müzik yaratılarının basımcılığı, bilgisayar teknolojisi ortaya çıkmadan önce çok önemli bir konumdaydı. O yıllardan bu yana büyük hizmetler veren Ricordi, Schott's, Baerenreiter... gibi edisyonlar, günümüzde de yaşamlarını sürdürmekte ve eski yaratılar basılmaya devam edildiği gibi, müzik tarihinin kıyıda köşede kalmış nice değerli yaratıları da basılarak gün ışığına çıkarılmaktadır (Günay, 2006:207). Buna karşın, Türkiye'de nota basım alanındaki durum, Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimi sürecindeki imkânsızlıkların diğer bir yönünü oluşturmaktadır. Usmanbaş; "bizim yapıtlarımız bu gün bakkal kâğıdına bile basılı değil"

¹ Yazarın kitabındaki "SUNUŞ" başlıklı yazısı 23 Mart 1986 tarihlidir.

demektedir (İlyasoğlu, 2000:61). Diğer taraftan notaların kaybolması da söz konusu olmuştur ve Rey'in eserlerindeki kayıplar bu durumun bir örneğidir.

Cemal Reşit Rey'in nice yapıtının özgün notası halâ yitiktir ve kimi orkestra yapıtlarının sadece piyano redüksiyonları mevcuttur. Bunların bazılarının eldeki piyano redüksiyonlarından yola çıkılarak orkestralanması söz konusu olsa da, bestecinin yazarken yarattığı renklerin ve kendine özgü tarzın yakalanması mümkün değildir (İlyasoğlu, 2005:14). Müzik eserlerinin kaybı Batı müziği açısından da söz konusu olmuş ancak, Avrupa'da ki nota yayıncılığı sayesinde çok geniş bir eser dağarı geçmişten günümüze taşınabilmiştir.

J. S. Bach 1750 yılında ölmüş, eserlerinin notaları ancak 1830'larda bulunmuştur ve eğer bulunmasaydı, Bach'ın varlığından bile haberimiz olmazdı... Bazı özel çalışmalar ve bazı kurumların çabaları dışında Türk müzik eserlerinin notalarına ne yazık ki, sahip çıkılmamıştır... Ulusal müziğimizi sağlam bir zemine oturtmak istiyorsak nota basımı ve arşivlenmesi sorununu kesinlikle çözmek zorundayız (Koparal, 1988:78). Bu açıdan, Çağdaş Türk Müziği kapsamındaki eserlerin notalarının arşivlenmesine ve yaygınlaştırılmasına yönelik çabalar değer kazanmaktadır. Çağdaş Türk Müziği'ne ilginin artması, bu müziğin canlılığını koruyarak gelişebilmesi ve kültür olarak yerleşebilmesi bir yönüyle, teknolojik olanakların da kullanılabileceği söz konusu bu çabalar sayesinde mümkün olabilir.

SONUÇ

Türkiye'de müzik alanında elde edilen birikimler ve kurumsallaşma açısından yaşanan gelişmelerde, Cumhuriyet döneminde plânlı ve kararlı bir yaklaşım çerçevesinde gerçekleştirilen müziksel atılımlar etkin bir rol oynamıştır. Ancak bu atılım sürecinde yakalanan dinamizm sürdürülemediği gibi, plânlı ve kararlı yaklaşım da giderek belirsizleşmeye başlamış, dolayısıyla, Türkiye'de Cumhuriyet döneminde yoğun çabalarla, büyük özverilerle ve Türkiye'nin müzik alanında gelişmesine yönelik tutku derecesindeki ideallerle oluşturulan müzik ortamı ve bu ortamda Türk bestecilerinin ortaya koyduğu yapıtlarla hayata geçen Çağdaş Türk Müziği'nin gelişebilme imkânları da sınırlı bir düzeyde kalmıştır.

Diğer taraftan Çağdaş Türk Müziğinin gelişimi açısından bir belirsizlik ortamı da varlığını hissettirmiştir. Bu belirsizliğin aşılabilmesi sistemli ve plânlı yaklaşımlar temelinde gerçekleşebilir. *Gelecek için plân yapmamak, sorunları artırmak ve krizlere davetiye çıkarmaktır. Çünkü plânlama, nereye gitmek istediğimizi ve oraya nasıl gideceğimizi mantıklı bir biçimde önceden kararlaştırmaktır* (Dikmen, 1997:5).

Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimine yönelik plânlamalar Türkiye'nin müzik yaşamına yön veren diğer gelişmelerden soyutlanamaz. Dolayısıyla plânlamaların

amacına ulaşabilmesi, söz konusu bu plânlamaların durağan değil, değişen koşullar doğrultusunda geliştirilmeye ve dönüştürülmeye açık dinamik bir süreç olarak ele alınmaları, müzik alanının diğer bileşenlerini de dikkate alan bütüncül bir yaklaşım içerisinde düzenlenmeleri ve kararlılıkla uygulanmaları ile mümkün olabilir. Bununla birlikte, Çağdaş Türk Müziği alanında özgün, nitelik ve nicelik açısından yeterli düzeyde bir üretime ve bu üretimin mümkün olduğunca geniş bir dinleyici kitlesine ulaşabilmesine yönelik eğitim temel bir faktördür ve bu eğitimin amacına ulaşması, sistemli ve plânlı bir biçimde organize olmuş güçlü eğitim kurumları ile sağlanabilir.

Devlet desteğinin Çağdaş Türk Müziği'nin gelişiminde etkin bir rol oynayabileceği kuşkusuzdur. Ancak, devlet desteğine ilişkin yoksunlukların edilgenliğin bir aracına dönüşmesine yol açılmaması, tam tersine, yeterli bir devlet desteğinin sağlanmasına ilişkin girişimler de dâhil olmak üzere, Çağdaş Türk Müziği'nin gelişimine yönelik tüm çabaların yaratıcı çözümler doğrultusunda geliştirilmesi ve yoğunlaştırılması gerekir.

KAYNAKÇA

Aksoy, Bülent, *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: 2008.

Alaner, Bülent, *Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı (1876-1986)*, Belgelerle Türk Müzik Tarihi Dizisi, Birinci Kitap, Anadolu Yayıncılık, Ankara: Tarihsiz.

Altar, Cevad Memduh, *Sanat Yolculukları*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Mart 2006.

Ayas, Güneş, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, 1. Baskı, Doğu Kitabevi, Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul: Mayıs 2014.

Ayas, Güneş, *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*, 1. Baskı, İstikbal Yayıncılık Dağıtım Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul: Aralık 2015.

Başığmezler, Nejat, *Necil Kazım Akses'e Armağan*, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Onur Ödülü Altın Madalyası Sahipleri Dizisi No:4, Tarihsiz.

Boran, İlke ve Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği*, Birinci Baskı, Yapı Kredi Yayınları, Euromat, İstanbul: Şubat 2007.

Çeçen, Anıl, *Kültür ve Politika*, Genişletilmiş 2. Basım, Gündoğan Yayınları, Özkan Matbaacılık, Ankara: 1996.

Deligönül, Mehmet, *Atatürk'ten (Seçki)*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara: 1982.

Dikmen, Selahattin, *Örneklerle Eğitim Öğretim Plânları Rehberi*, Öğretmen Kitapları Dizisi: 2, Ankara: 1997.

Ergur, Ali, *Müzikli Aklın Defteri*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Şubat 2009.

Fırat, Ertuğrul Oğuz, *Umursanmamış*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Yaylacık Matbaası, İstanbul: Şubat 1999.

Finkelstein, Sidney, *Müzik Neyi Anlatır*, Çev.: M. Halim Spatar, Birinci Baskı, Kaynak Yayınları, Gümüş Matbaası, İstanbul: Nisan 1986.

Gedikli, Necati, *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, I. Kitap, Birinci Basım, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir: 1999.

Gedikli, Necati, *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*, II. Kitap, Birinci Basım, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir: 1999.

Giray, Selim, *Ahmed Adnan Saygun'un Keman Yapıtları: Bir Kemancıya Rehber*, Birinci Baskı, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Yücel Ofset Ltd. Şti. Tesisleri, Ankara: 2002.

Günay, Edip, *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Birinci Basım, Bağlam Yayıncılık, Önsöz Basım Yayıncılık, İstanbul: Mart 2006.

İlyasoğlu, Evin, *İlhan Usmanbaş-Ölümsüz Deniz Taşlarıydı*, 1.Baskı, Yapı Kredi Yayınları, Promat A. Ş., İstanbul: Mayıs 2000.

İlyasoğlu, Evin, *Cemal Reşit Rey, Müzikten İbaret Bir Dünyada Gezintiler*, Gözden Geçirilmiş Birinci Basım, Dünya Yayıncılık A.Ş., "GLOBUS" Dünya Basımevi, İstanbul: Ekim 2005.

İlyasoğlu, Evin, *71 Türk Bestecisi*, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Eylül 2007.

Kaygısız, Mehmet, *Türklerde Müzik*, Birinci Basım, Kaynak Yayınları, Sistem Ofset, İstanbul: Kasım 2000.

Koparal, Cahit, "Türkiye'de Nota Basım Yayım ve Arşiv Durumu", *Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi, Bildiri Özetleri*, Ankara:14-18 Haziran 1988.

Kurbanov, Babek, *Müziğin Bazı Sanatsal-Estetik Sorunları*, Aktif Yayınevi, İstanbul: 2005.

Mansur, Cem, "Türkiye'nin Tanıtımında Müziğin Yeri", *Kültür ve Turizm Bakanlığı I. Müzik Kongresi, Bildiri Özetleri*, Ankara:14-18 Haziran 1988.

Mimaroglu, İlhan, *Müzik Tarihi*, Yedinci Basım, Varlık Yayınları A.Ş., Kurtiş Matbaacılık, İstanbul: 2006.

Refiğ, Gülper, “Saygun 100 Yaşında”, *Orkestra*, yıl: 46, sayı: 387, Yenilik Basımevi San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul: Ağustos 2007.

Sağlam, Atilla, *Türk Müziğinde Çokseslilik Uygulamaları Ve İlerici Armonisi*, Birinci Basım, Alfa Akademi Basım Yayım Dağ. Ltd. Şti., Stüdyo Star Ajans San. ve Tic. Ltd. Şti., Bursa: Kasım 2001.

Sağlam, Atilla, “Osmanlı’da Musiki Devrimi”, *Bibliothec, İki Aylık Felsefe-Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl:4 Sayı:14, Mattek Matbaacılık Basım Yayın Tanıtım Tic. San. Ltd. Şti. Ankara:15 Haziran/15 Ağustos 2011.

Sayan, Erol, *Müziğimize Dair*, 1. Baskı, ODTÜ Gelişme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları METU Press, Semih Ofset Matbaacılık Yayıncılık ve Ambalaj San. Tic. L. Ş., Ankara: Nisan 2003.

Saydam, Akif, *Ünlü Müzisyenler Yaşamları, Yapıtları*, Genişletilmiş 4. Basım, Arkadaş Yayınevi, Sözkese Matbaacılık, Ankara: 1997.

Şenel, Süleyman, “Bela Bartok’un Türk Halk Müziği Çalışmaları İçindeki Yeri”, *Bela Bartok Panel Bildirileri*, İstanbul: 10 Aralık 1996, Yayına Hazırlayan: Süleyman Şenel, Birinci Basım, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: Ağustos 2000.

Spatar, M. Halim, *Müzik Yazıları*, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Ayhan Matbaası, İstanbul: 2007.

Stravinsky, İgor, 2004, *Altı Derste Müziğin Poetikası*, Çev.: Cem Taylan, İkinci Basım, Pan Yayıncılık, İstanbul: 2004.

Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, 4. Baskı, Dergâh Yayınları, Ana Basın Yayın Gıda İnş. Tic. A.Ş., İstanbul: Şubat 2016.

Tura, Yalçın, *Türk Musikisinin Mes’eleleri*, Birinci Baskı, Pan Yayıncılık, Kent Basımevi, İstanbul: Kasım 1988.

Yıldırım, Vural ve Tarkan Koç, *Müzik Felsefesine Giriş*, Dördüncü Basım, Bağlam Yayıncılık, Önsöz Basım yayıncılık, İstanbul: Nisan 2008.

Yıldız, Dinçer, *Ulusal Müzik ve Musorgski*, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Rekmay Ltd., Ankara: 2001.

Yıldız, Dinçer, “Türk Beşleri Demek Doğru mu?”, *Ahmed Adnan Saygun’a Armağan*, Derleyen: Erdoğan Okyay, Genişletilmiş İkinci Basım, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara: 2012.