



**T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DE CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK
POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI ÜZERİNE
SOSYOLOJİK BİR ÇALIŞMA**

**Gülden Filiz ÖNAL
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Dolunay ŞENOL**

KIRIKKALE - 2022



**T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRKİYE’DE CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK
POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI ÜZERİNE
SOSYOLOJİK BİR ÇALIŞMA**

**Gülden Filiz ÖNAL
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**DANIŞMAN
Prof. Dr. Dolunay ŞENOL**

KIRIKKALE - 2022

KABUL ve ONAY

Gülden Filiz NAL tarafından hazırlanan ‘‘TÜRKİYE’DE CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ÇALIŞMA’’ adlı tez çalışması, aŗağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiŗtir.

Danışman: Prof. Dr. Dolunay ŒENOL

Sosyoloji Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

İmza.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

Başkan: Prof. Dr. Hayati BEŞİRLİ

Sosyoloji Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

İmza.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

ye: Prof. Dr. Serdar SAĞLAM

Sosyoloji Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

İmza.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

ye: Prof. Dr. Nuray TAŞTAN AKDEMİR

Psikoloji Bölümü, Kırıkkale Üniversitesi

İmza.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

ye: Doç. Dr. Fahri ATASOY

Sosyoloji Anabilim Dalı, Kırıkkale Üniversitesi

İmza.....

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum.

Tez Savunma Tarihi: 12/01/2022

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli Œartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Doç. Dr. Abdüssamed YEŞİLDAĞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYANI

Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,

Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,

Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,

Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,

Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Gülden Filiz ÖNAL

ÖZET

TÜRKİYE’DE CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI ÜZERİNE SOSYOLOJİK BİR ÇALIŞMA

Kırıkkale Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sosyoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi

Danışman: Prof. Dr. Dolunay ŞENOL

Ocak 2022, 321 sayfa

“Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları ve Uygulamaları Üzerine Sosyolojik Bir Çalışma” başlıklı doktora çalışmasında, Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin 1963 yılında başlayan Kalkınma Planları çerçevesinde yer alan kültür ve müzik politikaları ele alınmıştır. Çalışmanın konusunu Kalkınma Planları içinde öncelikli olarak müzik politikaları oluştursa da Cumhuriyet’in dayandığı temel gelişmeler, ait olduğu tarihsel altyapı ile birlikte incelenmiştir.

Çalışmanın amacı, Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan günümüze kadar müziğin hangi toplumsal olaylar ve gelişmeler üzerinden üretilmekte olduğu, yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal değişimlerin ülkenin kültür-müzik politikalarını nasıl etkilediğini tespit etmeye yöneliktir. Bu amaçla, müzik ile toplumsal değişimlerin karşılıklı etkileşimlerini sosyolojik yaklaşımlarla ele alarak müzik politikalarının müzik kültürümüz üzerindeki etkisinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir.

Çalışmada yapılacak durum değerlendirmeleri için, 'literatür taraması' ve ağırlıklı olarak geçmişe dönük olaylar ve koşullar hakkındaki görüşlerin ortaya konulması amacıyla 'tarihsel yöntem' kullanılmıştır.

Çalışmanın konu başlıklarının belirlenmesinde 1963 yılında uygulamaya konan ve günümüzde devam eden on kalkınma planına ait içeriklere “kültür, sanat, müzik ve eğitim” anahtar kelimeleri kullanılarak ulaşılmıştır. Daha sonra ise Planlı dönemlerde iktidar tarafından gerçekleştirilen müzikle ilgili uygulamalar toplumsal gelişmeler ışığında detaylı olarak incelenmiştir.

Sonuç olarak; Türkiye Cumhuriyeti’nin müzik politikalarının “Gelişmekte Olan Ülke” sorunsalından kaynaklı başta siyasi, toplumsal ve ekonomik gelişme ve çalkantıların gölgesinde kaldığı gözlenmiştir. Müzik politikalarının “Eğitim” başlığı içinde kısmen yer bulmakla birlikte, kültür-sanat-sanatçıyı koruma ve destekleme gibi konularda yetersiz kaldığı açıktır. Devlet politikalarında destek bulamayan konuların ise toplumsal olarak destek görmesi pek mümkün görünmemektedir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, sanat, müzik politikaları, müzik inkılâbı, müzik sosyolojisi.

ABSTRACT

A SOCIOLOGICAL STUDY ON REPUBLIC PERIOD MUSIC POLICIES AND PRACTICES IN TURKEY

Kırıkkale University

Social Sciences Institute

Department of Sociology, PhD Thesis

Supervisor: Prof. Dr. Dolunay ŞENOL

January 2022, 321 pages

The cultural and music policies of the Republic of Turkey within the framework of the Development Plans that started in 1963 were discussed in this doctoral thesis titled "A Sociological Study on Republic Period Music Policies and Practices In Turkey". Although the subject of the study is primarily music policies within the Development Plans, the basic developments on which the Republic is based have been examined together with the historical infrastructure.

The study aims to determine which social events and developments music has been produced since the establishment of the Republic of Turkey, and how the economic, political and social changes experienced affect the culture-music policies of the country. For this purpose, it is aimed to reveal the effect of music policies on our music culture by considering the mutual interactions of music and social changes with sociological approaches.

The 'literature study' will be used for the situation assessments, and the 'historical method' will be used mainly to reveal the views on past events and conditions.

The contents of the ten development plans, which were put into practice in 1963 and continue today, were reached by using the keywords "culture, art, music and

education" for determining the chapter titles of the study. After that, the music-related practices carried out by the government in the planned periods were examined in detail in the light of social developments.

As a result of this study, it has been observed that music policies in the Republic of Turkey have been overshadowed by political, social and economic developments and turmoil, stemming from the "Developing Country" problematic. Although music policies are partially included in the title of "Education", it is clear that they are insufficient on the subjects such as culture, art and protecting and supporting artists. Issues that cannot be supported by government policies do not seem likely to receive social support.

Keywords: Culture, art, music policies, music revolution, music sociology.

TEŞEKKÜR

Çalışma sürecinde, çözüm odaklı yaklaşımlarıyla beni cesaretlendiren, bilgi birikimi ve deneyimiyle de her zaman destek olan kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Dr. Dolunay ŞENOL'a minnet duygularıyla çok teşekkür ederim.

Ayrıca çalışmamda, konuyla doğrudan bağlantısı sayesinde zor yolları kolaylaştıran sayın hocam Doç. Dr. Fahri ATASOY ve Prof. Dr. Nuray TAŞTAN AKDEMİR'e, meslek hayatımda önemli yeri olan müzik alanındaki doktora danışmanım Prof. Dr. Salih AKKAŞ'a ve bu yoğun çalışma ortamında ilgisi, bilgisi ve sabrıyla her daim yanımda olan kıymetli eşim Doç. Hamit ÖNAL'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte manevi destekleriyle elinden geleni yapan ablam Gülay TECİR, Babam Mustafa PARLAR, biricik evlatlarım Kerem ÖNAL ve eşi-kızımız Merve ÖNAL'a da minnettar olduğumu belirtmek isterim.

Aynı zamanda, 2019 yılından beri yaşanan zorlu pandemi sürecinde hayatını kaybeden herkese Allah'tan rahmet dilerim.

03.01.2022

G. Filiz ÖNAL

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	III
ABSTRACT	V
TEŞEKKÜR	VII
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	VIII
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	XII
KISALTMALAR DİZİNİ	XIII
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	10
1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI ve ÖNEMİ.....	10
1.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KULLANILAN TEKNİKLER	10
1.3. ARAŞTIRMADA KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER.....	11
1.4. SINIRLILIKLAR	12
İKİNCİ BÖLÜM.....	16
DEVLET, TOPLUM ve MÜZİK	15
2.1. DEVLET ve MÜZİK.....	15
2.2. TOPLUM ve MÜZİK	20
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	23
KÜLTÜR, SANAT ve MÜZİK.....	23
3.1. KÜLTÜR	23
3.2. SANAT	25
3.3. MÜZİK	27
3.4. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MÜZİK	33
3.4.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Eğitimi Veren Kurumlar	36

3.4.1.1. Enderûn Mûsikî Mektebi (Enderûn-i Humayûn).....	36
3.4.1.2. Mehterhâne-i Humayûn.....	38
3.4.1.3. Muzıka-i Humayûn.....	40
3.4.1.4. Dârülelhan (Nağmeler Evi).....	43
3.5. TANZİMAT DÖNEMİNDE MÜZİK	46
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	51
TEK PARTİLİ DÖNEMDE KÜLTÜR-MÜZİK FAALİYETLERİ	51
4.1. MÜZİK İNKİLÂBININ TARİHİ SERÜVENİ.....	51
4.2. MÛSİKÎ MUALLİM MEKTEBİ (MMM).....	60
4.3. MİLLÎ MARŞ - İSTİKLÂL MARŞI.....	64
4.4. YURT DIŞINA ÖĞRENCİ GÖNDERİLMESİ	70
4.5. DERLEME ÇALIŞMALARI	72
4.6. DÂRÜLELHAN'IN KONSERVATUARA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ	76
4.7. YABANCI UZMAN RAPORLARI.....	78
4.8. TÜRK OCAKLARI.....	81
4.9. HALKEVLERİ	83
4.10. OPERA	90
4.11. RADYONUN KURULUŞU.....	93
4.12. KÖY ENSTİTÜLERİ	110
4.13. YURTTAN SESLER KOROSU	114
4.14. SİNEMA – MÜZİK İLİŞKİSİ.....	117
4.15. GAZİNOLAR.....	130
4.16. FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU	133
BEŞİNCİ BÖLÜM	141
BULGULAR	141
5.1. ÇOK PARTİLİ DÖNEM KÜLTÜR--MÜZİK POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI (1950 VE SONRASI)	141
5.1.1. Kalkınma Planları ve Müzik Politikaları	145
5.1.1.1. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1963-1967).....	148

5.1.1.2. İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1968 - 1972)	151
5.1.1.3. Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür – Müzik Politikaları (1973-1978).....	155
5.1.1.4. Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1979-1983).....	158
5.1.1.5. Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1985-1989	162
5.1.1.6. Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1990-1994).....	165
5.1.1.7. Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1996-2000).....	170
5.1.1.8. Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (2001-2005).....	174
5.1.1.9. Dokuzuncu Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (2007-2013)	178
5.1.1.10. Onuncu Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (2014-2018)	181
5.2. TOPLUMA YANSIYAN MÜZİK UYGULAMALARI	184
5.2.1. Popüler Müzikler	184
5.2.2. Konservatuarlar	213
5.2.2.1. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı.....	213
5.2.2.2. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuarı.....	215
5.2.2.3. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı	215
5.2.3. Televizyon.....	217
5.2.4. Devlet Klasik Türk Müziği Korosu	223
5.2.5. Seçim Müzikleri.....	226
5.2.6. Kültür ve Turizm Bakanlığı	232
5.2.7. Devlet Sanatçılığı.....	235
5.2.8. Eurovision Şarkı Yarışması	237
SONUÇLAR	261

KAYNAKLAR	281
ÖZGEÇMİŞ.....	305



FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Viyana Sanat Tarihi Müzesi’nden Musalar	29
Fotoğraf 2: Uygurlara ait resimli bir mani yazması (VIII-IX. yy.).....	31
Fotoğraf 3: XII. yy. yazmalarında yer alan bir resimde mûsikî toplantısı.....	32
Fotoğraf 4: Dârülelhan Türk ve Batı Müziği hoca ve öğrencileri	43



KISALTMALAR DİZİNİ

ABYKP	: Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı
AKDTYK	: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
Akt., akt.	: Aktaran
AP	: Adalet Partisi
AÜY	: Anadolu Üniversitesi Yayınları
BBYKP	: Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
BDAGM	: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
BŞBYKP	: Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
CHF	: Cumhuriyet Halk Fırkası
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
CSO	: Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası
DBYKP	: Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı
DKP	: Dokuzuncu Kalkınma Planı
DP	: Demokrat Parti
DPT	: Devlet Planlama Teşkilatı
FSEK	: Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
GESAM	: Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
GKB	: Genelkurmay Başkanlığı
İBYKP	: İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
İLESAM	: Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği
İTÜ TV	: İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
KB	: Kalkınma Bakanlığı
KE	: Köy Enstitüsü
MESAM	: Türkiye Müsiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MesBirTüz	: Fikir ve Sanat Eseri Sahipleri ile Bağlantılı Hak Sahipleri Meslek Birlikleri ve Federasyonları Hakkında Tüzük
MMM	: Mûsikî Muallim Mektebi
MSP	: Milli Selamet Partisi

OKP	: Onuncu Kalkınma Planı
R.G.	: Resmi Gazete
SBYKP	: Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
SESAM	: Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TTAŞ	: Telsiz Telefon Anonim Şirketi
TÜSAK	: Türkiye Sanat Kurumu
ÜBYKP	: Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı
YBYKP	: Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı
YÖK	: Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı



GİRİŞ

Müzik, sanatsal ve bilimsel yapısı gereği birçok alt disiplinleri olan geniş bir alandır. Müzik biliminin sosyal bilimlerin; felsefe, mitoloji, sosyoloji, politika, etik, estetik, iletişim, eğitim gibi disiplinlerle olduğu gibi fen ve sağlık bilimleri; fizik, akustik, mühendislik, matematik ve sağlık gibi bilimsel disiplinlerle de bağlantısı bulunmaktadır. Üstelik bu disiplinlerle de sıkı bir ilişki halinde olduğu özellikle son yıllarda yapılan çalışmalarda kendini göstermektedir. Bu tez çalışmasının temelini oluşturan müzik sosyolojisi; müzik kültürünün değişen, modernleşen ve kitlelere ilişkin yönleriyle daha çok ilgilenme eğilimindedir. Bu bağlamda Max Weber, George Schimmel, Alfred Schutz, Pierre Bourdieu, Theodor Adorno gibi sosyologlar, sosyoloji alanına ait yaklaşım ve yöntemleri müzik alanına uygulayarak müzik sosyolojisi disiplinini sistematikleştirmeye çalışmışlardır (Kutluk, 2018).

Müzik ve politika, özünde tümüyle birbirinden farklı olgular olmasına rağmen her zaman iç içe olmuşlardır. Politik içerik söze bağlıdır/bağımlıdır. Oysa müzik temelde ezgiye, farklı türlerde ve formlarda ise hem ezgiye hem de söze bağlıdır/bağımlıdır. Ezgiler tek başına herhangi bir ideolojiyi temsil etmez, edemez. Müziği ideolojik konuma getiren unsurlardan en önemlileri; ezgiler üzerine eklenen sözleri, eseri yorumlayanın kimliği ve bilinen ideolojik görüşü, kullanılan çalgı türleri, dinleyen kitle gibi değişkenler olarak değerlendirilebilir.

Müzikteki politik etkenler bireylerin duygularını sömürmek üzere yapılanırlar. Müzik eserleri, politik içerik karşısında savunmasızdır. Özellikle yirminci yüzyıl bu ilişkinin daha fazla yaşanmasının nedeni yüzyıla damgasını vuran kimi ideolojilerin ortaya çıkışı ya da hızlı gelişmesidir. Aslında duygularıyla yaşayan her bireyin, özellikle de müziğin içinde olanların politikaya uzak kalması gibi bir durum söz konusu olamaz. Bu noktada kimileri müziğin önüne çıkar, kimileri ise müziklerinin yanında hiç anılmaz bile. Müzik kimi zaman güç, kimi zaman silah, kimi zaman da propaganda aracıdır, kısacası çok şeydir. Müziğin ‘bir şeyler anlattığı zaman çok daha iyi’ olduğu düşüncesi; kuramcılar, besteciler, eğitimciler ve amatörler başta olmak üzere çok sayıda kişi tarafından tartışılmış olmakla birlikte bu tartışmalar yıllardır

devam etmektedir. Bu tartışmaya ülke liderlerinin yanı sıra ideologlar da katılmıştır. Müziğin içinde olanlardan; bestecilerden W. Amadeus Mozart'ın masonluğu, Johann Sebastian Bach'ın Protestanlığı, Richard Wagner ve Richard Strauss'un faşistliği, yorumculardan Ahmet Kaya'nın teröristliği, Orhan Gencebay'ın arabeskçiliği, devlet adamlarından Josef Stalin'in Şostakovic'i, Adolf Hitler'in Furtwangler'i, Turgut Özal'ın arabeskçiliği hep böyle tartışılmıştır.

Politik olayları konu olarak alan besteciler, yönetime korkusuzca başkaldıranlar, eserlerinde politik kimliklere yer verenler ya da özgürlük savaşlarında öncü olmuş isimlere eserlerini adayanlar... Müziğin politik etkisinin herkes farkındaydı ama en çok farkında olanlar da eser üretenler ve politikacıları. Düşmana karşı savaşmada müzik en büyük silahlardan biriydi ve etkili olarak kullanıldı. Sadece politik müzik yapan isimler ortaya çıktı ve bu kimlikleriyle anıldılar. Şarkı söylediği için işkence gören, öldürülen insanlar oldu. Aslında bunun sebebi şarkı söylemesi değil, hangi şarkıyı nerede ve nasıl söylediğiyle ilgiliydi.

Müzik ve politika ilişkisi Türkiye açısından değerlendirildiğinde özellikle Tanzimat'la başlayıp günümüzde hızını düşürmeden devam eden olaylar zinciri ile devam etmiştir. Yüzyıllardır müziğin ve politikanın farklı medeniyetlerde birlikte olması, Osmanlıdan Cumhuriyete kadar konunun her zaman tazeliğini korumasına neden oldu. Pratik uygulamalardan, kurumsallaşmaya ve hatta toplum mühendisliğine kadar müzik- politika ilişkisi, Türk insanının hiç yabancı olmadığı bir konu haline geldi.

İdeolojinin ve bu doğrultuda uygulanan politikaların müziği etkilemesinin nedeni aslında çok katmaşık değildir: Müziğin insan yaşamındaki ve dolayısıyla toplumlar üzerindeki yeri ve önemi. Müzik türleri yasaklanır, kurumlar kapatılır ya da evrilir, müzikleri yasaklanan insanlar dışlanır ya da vatandaşlıktan çıkarılır. Kısacası ülkede müzikle ilgili alınan kararların tümü politiktir. Batı müziği konservatuarlarının kuruluşu ne denli politikse, aynı şey Türk müziği konservatuarları için de geçerlidir. Besteciye ne yapması gerektiğinin söylenmesi politiktir. İlk operanın yazım öyküsü, Halkevlerinde uygulanan programlar ve yapılan müzik, Mûsikî Muallim Mektebi, Ankara Konservatuvarı, Orkestralar, Devlet Türk Müziği Topluluklarının kuruluş dönemleri ve amaçları gibi başta olmak üzere tümü politiktir. Kısacası, Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikalarının bileşenleri olarak öne çıkan her şey, hedef belirleme,

strateji belirleme, devletin ideolojik aygıtları ve bu doğrultudaki uygulama çalışmaları ideolojiktir (Kutluk, 2018; Önal, 2019).

Türkiye’de özellikle Cumhuriyet’in ilk elli yılında, Türk Müziği’ne karşı olumsuz bir tavır göze çarpar. Bu durumun sonucunda ilkel ve çağdışı gibi olumsuzlama ile Türk Müziği’nin unutulması için eğitim kurumlarından kaldırın, dinlenmesini yasaklayan ve hatta ilgilenenleri küçümseyen uygulamalar şeklinde karşılık bulmuştur. Daha da kötüsü bütün bu uygulamalar kimi zaman devlet eliyle yapılmıştır. Tanzimat’la başlayıp günümüze kadar uzanan bu kısır çekişmelerin müzik alanını gereksiz meşgul etmesinden dolayı ortalık bu çekişmeyi kendi lehine çeviren fırsatçılara bırakılmıştır. Dolayısıyla “kültürsüz, eğitimsiz ve anlamayan insanların dinledikleri tür” yaftasıyla yeni müzik türleri popüler hale gelmiştir. İşte bu türlerin ortaya çıkmasında devlet politikalarının rolü çok büyüktür.

Müzik Politikaları ana teması etrafında şekillenen bu tez çalışmasında, literatür taraması için kültür, sanat ve müzik üçgeni etrafında yapılan incelemede ulaşılan kaynaklardan bazıları şunlardır:

- **Kitap**

Durgun, Şenol (2005) tarafından hazırlanan “Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik” isimli kitabında, sosyo kültürel bir olgu olarak müzikte yaşanan değişimlerin gündelik hayatta eğlence aracı olarak değerlendirildiği ancak buna rağmen bilimsel bakış açısıyla incelenmesi ve çalışılmasının öneminden bahsedilmektedir. Seksenli yıllarla birlikte akademik alana giriş yapan müziğin farklı disiplinlerden araştırmacıların farklı yollardan yaklaşımları önemli bir gelişme olarak belirtilmektedir. Çalışmaların genellikle bürokratik kararlar doğrultusunda ele alındığı gözlenmiştir. Modernleşme sürecindeki müzik anlayışının özellikle Cumhuriyet dönemindeki merkezi iktidarların, toplum üzerindeki etkisini bildiklerinden dolayı topluma dönük politikalarını daha iyi anlatabilmek ve bu politikalara destek sağlamak üzere kültürel faaliyetler temelinde en çok müzikten yararlanma yoluna gitmekten hiçbir zaman çekinmedikleri belirtilmiştir.

Akkaş, Salih (2015) tarafından hazırlanan “Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları (1923–2000)” isimli kitabında, Türkiye’nin modernleşme dönemi olan Tanzimat’tan başlayarak Cumhuriyet Dönemi sürecindeki kültür ve müzik alanındaki sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel hayatın birbiriyle bağlantılı

olarak değişim ve gelişimi açıklanmıştır. Kùltür ve müzik alanına ilişkin oluşturulacak politikaların, siyasi düşünceler çerçevesinde değil, toplumun bu alanlardaki ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik millî kùltür çerçevesinde bir yaklaşımla ele alınması gerektiği belirtilmiştir.

Balkılıç, Özgür (2015) tarafından hazırlanan “Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim: Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği” isimli kitabında, Erken Cumhuriyet döneminde modern Türk kimliğinin ve yeni bir toplumun inşasında kùltüre, müziğe ve özellikle halk müziğine yüklenen roller ve bu yolda harcanan çabalar ile hangi kurumlara hangi işlevlerin yüklendiği anlatılmıştır. Bu dönemdeki ideolojik ve kùltürel alanların yeniden biçimlenmesinde ise müziğin başlıca unsur olarak görüldüğü de aktarılmıştır. Bu süreçte hazırlanan müzik reformlarıyla ulaşılmak istenenin, Osmanlı kùltüründen kopuşu sağlayacak “yeni” ve “milli” olan bir kùltürün ortaya çıkarılması olduğu ve bu amaçla Türk halkının özünden bir parçayla Batı uygarlığına ait olan değerlerin harmanlanarak çağdaş ve modern bir hayat ile uyumlu yeni bir sentezin oluşması olarak belirtilmiştir.

- **Tez**

Demirci, E. Ünal (2018) tarafından hazırlanan “İktidar ve Kùltür Politikaları (AKP Döneminde Muhafazakâr Sanat İnşası)” isimli doktora tezi çalışmasında, kùltür ve sanatın siyasetle ilişkisi ile bu kapsamda 15 yılı aşkın bir süredir iktidarda olan Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP) iktidarının kùltür ve sanat politikaları incelenmiştir. Çalışmada, devlet üzerindeki yükün hafifletilmesi iddiasıyla Devlet Tiyatroları, Güzeli Sanatlar Müdürlüğü, Devlet Opera ve Balesi gibi bazı kurumları kaldırma girişimlerinde bulunduğu ve yeni muhafazakâr bir temel yaratmak üzere yer açıldıği belirtilmiştir. Sonuç olarak, AKP iktidarının sanat inşasında muhafazakâr bir dil ve genel ahlak kuralları kapsamında çıkardığı birçok yönetmelikte benzer kaygıları dile getirdiğı ve bununla yanı sıra sponsorluk yasası gibi birçok hukuki değişimle kùltür ve sanat alanını özelleştirmeye açtığı ifade edilmiştir.

Mutlu, Fulya A. (2014) tarafından yapılan “Cumhuriyet’in İlanından Sonra Türkiye’de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)” isimli doktora tezi çalışmasında, 1923-1945 yılları arasında Türkiye’de çağdaşlaşma çabaları içinde müziğin yerini bir devlet politikası olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada, Cumhuriyet anlayışının ulusal ve uluslararası anlamda en önemli temsilcilerinden biri olarak

görülen müziğin devlet katındaki yeri ve önemi sorgulanarak, devlet politikası kapsamında alınan kararlar, kabul edilen kanunlar, açılan kurum ve kuruluşlar, gerçekleştirilmeye çalışılan yenilik ve uygulamalarla açıklanmaya çalışılmıştır.

Solmaz, Pınar B. (2014) tarafından yapılan “İkinci Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Çağdaş Müzik Politikaları (1945-1990) isimli Doktora tezi çalışmasında, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyada ve Türkiye’de yaşanan ekonomik, siyasal ve sosyal dönüşümlerin, Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel dönüşümlere etkisi incelenmiştir. Bu kapsamda yaşanan toplumsal olaylar, ülkenin koşulları ve uygulamaları ele alınmış ve devletin müzik ile ilgili ne gibi çalışmalar yaptığı ve bu çalışmaların ne gibi sonuçlar doğurduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Bu zaman dilimi içinde besteci ve müzisyenlerin nasıl yetiştiği, oluşturulan kurumların hangi şartlarda, nerede ve ne zaman kurulduğu, neler üretildiği ve donanımsal olarak neler yapıldığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Araştırmanın önemli sonuçları arasında, ülkemizde kültür ve sanat kurumlarının oluşması aşamasında geç kalındığı, bu kurumlara ait arşiv sisteminin yeterli olmadığından dolayı kültür-sanat konularına ait belgesel kaynakların korunamadığı ancak bu olumsuzluğa karşı dijital çağ araçları sayesinde arşivlemenin daha sağlıklı yapılmaya başlandığı işaret edilmiştir.

Ayas, O. Güneş (2013). “Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri” isimli doktora tezi çalışmasında, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının karşısında halkın tutum ve tavrı ele alınmıştır. Çalışmada öncelikli olarak erken Cumhuriyet döneminin, bir önceki döneme ait olan Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik politika ve stratejilerine karşı bu süreçte ortaya çıkan uyum ve direnç belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışma sonuçlarında, erken Cumhuriyet döneminde hâkim siyasi-kültürel elit tarafından açılan müzik tartışmasının, aslında kültür, sanat veya estetik bir anlayışa dayanmayıp tamamen müzik inkılabı anlayışı üzerinden devletin Batı tercihinin meşrulaştırılması ile kimliğin dönüştürülmesi olduğu belirtilmiştir. Buna karşın halkın bu dayatmayı kabul etmeyip kendi müzik geleneğine sahip çıktığı hatta kendi popüler müziği haline getirdiği savunulmuştur.

Coşkun, Mehmet (2008) tarafından yapılan “Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları ve Türk Müzik Eğitimine Etkileri” isimli doktora tezi çalışmasında, bir toplumun müzik kültürünün o toplumun müzik eğitiminin ana kaynağı olmasından hareketle, birbirleriyle olan ilişkileri ve etkileşimleri

incelenmiştir. Bu kapsamda, Türkiye’de 1960 sonrası başlatılan “planlı kalkınma” döneminde, mevcut ideolojinin müzik kültürüne yönelik uygulamak istedikleri politikaların temelleri ve nitelikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bununla birlikte bu politikaların müzik eğitimi nasıl ve ne şekilde etkilediği sorusuna da yanıt aranmıştır.

Gökçeli, Bahar (2014) tarafından yapılan “Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi’nin İlk Modernleşme Hamleleri Sürecinden Bugüne Cumhuriyet Halk Partisi’nin Müzik Politikaları” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, müziğin politik bir aygıt olarak konum ve öneminin Osmanlı Devleti’nden bu yana nasıl değiştiğine dair görünüm oluşturmayı hedeflemektedir. Ayrıca AKP’nin 2014’te hazırladığı Türkiye Sanat Kurumu (TÜSAK) yasa tasarısı taslağının Cumhuriyet Halk Partisi’nin (CHP) parti programları ile paralellik içerdiği, sanatın yaygınlaştırılması ve teşvik edilmesi gibi konuların örtüşmesinin de dikkat çekici olduğu belirtilmektedir.

- **Makale**

Sağır, Turan; Zahal, Onur; Gürpınar, Engin (2013) tarafından yapılan “Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952)” isimli çalışmada, Türkiye’de müzikte modernleşme uygulamalarının Tanzimat Fermanı’ndan sonra başladığı ve Cumhuriyet’in kurulmasından sonra ciddi anlamda hareketlilik yaşadığı belirtilmiştir. Bu amaçla müzik atılımını gerçekleştirecek kurumlar açıldığı, yurtdışından müzik alanında uzmanlardan fikir alındığı, mevcut müzik kurumlarının ve yeni açılan müzik kurumlarının yapılandırılması gerçekleştirildiği ve ayrıca çoksesliliği temel alan öğretim programlarının uygulandığı, bazı müzik adamlarının yurtdışına gönderildiği belirtilmiştir. Ayrıca Cumhuriyet’in ilk yıllarında müzikte modernleşme hareketlerinde, pek çok alanda olduğu gibi farklılıklar gösterdiği, müzik politikalarının ise Batı ile Türk müzik sistemlerinin sentezlenmesi fikri üzerine geliştiği sonucu vurgulanmıştır.

Kıvanç, Emine (2013) tarafından yapılan “Türkiye’de Müzik Eğitimi Politikalarının Değerlendirilmesi: 1923-2010” isimli çalışmada, belirtilen süreçte Türkiye’de müzik eğitimi politikalarını değerlendirmek amacıyla; kalkınma planları, Milli Eğitim Şûralarının raporları, yabancı eğitimecilerin raporları, güzel sanatlar raporları ve müzik eğitimi kurumları gibi kaynaklardan elde ettiği veriler ışığında

Türkiye’de müzik eğitimi politikasının olumlu-olumsuz yanlarının neler olduğunu betimlenmeye çalışılmış ve politikaların nasıl olması gerektiğine yanıt aranmıştır. Çalışmadan elde edilen sonuçların bazıları; ilk ve ortaöğretimde müzik ders saatlerinin ve ortak şarkı repertuarının çok az olduğu, mesleki müzik eğitiminde program ve fiziki şartlar gibi temel konularda halen ciddi sorunların yaşandığı, Kültür Bakanlığı’nın müzik konusunda fazla etkin olamadığı, bestecilerin desteklenmediği, Türk müzik politikalarını oluşturanların, öğrenci ile karşı karşıya gelmemiş kadrolar tarafından hazırlandığı, sanatın siyasi görüşler temelinde olduğu gibi pek çok madde halinde sıralanmıştır.

Tanyıldızı, Nural (2012) “Siyasal İletişimde Müzik Kullanımı: 2011 Genel Seçim Şarkılarının Seçmene Etkisi” isimli çalışmasında, müziğin seçmen üzerinde; bilgi edinme siyasi parti ve mesajı hatırlama, dikkatini çekerek harekete geçirme ve siyasi katılımı artırıcı etkilerinin olduğunu ortaya çıkarılmıştır.

Usta, Nazlı (2010) tarafından yapılan “Erken Cumhuriyet Döneminde Türkiye’de Müziğin Dönüşümü” çalışmasında, Cumhuriyet döneminde ülkede oluşturulmak istenen yeni müzik anlayışı ele alınmıştır. Müzik İnkılabı olarak adlandırılan bu anlayışla halk müziğinin Batı müziğiyle harmanlanması sonucu yeni bir sentez meydana getirilmesi amacıyla Batı’da eğitim görmüş müzik insanlarının, Anadolu’da türkü derlemek üzere görevlendirildiği belirtilmiştir. Ancak bu süreçte dayatılan ne sentez türler ne de Türk müziği yasakları halk tarafından kabul görmemiş hatta halkı farklı arayışlara iterek bazı otoritelerce reddedilecek farklı türlerin ortaya çıkmasına neden olduğu ifade edilmiştir.

Bu tez ile öncelikle Cumhuriyet dönemiyle başlayan yenileşme hareketleri kapsamında tek partili dönemde uygulanan müzik politikaları ve müzik inkılabı çerçevesinde gerçekleştirilen uygulamalar ele alınmıştır. Daha sonra ise çalışmanın ana konusunu oluşturan, çok partili dönemle birlikte Türkiye’de 1960 sonrası başlatılan “planlı kalkınma” sürecinde, mevcut ideolojinin müzik kültürüne yönelik uygulamak üzere planlanan politikaların temelleri ve nitelikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda önce “Kalkınma Planları” çerçevesinde müzik politikalarına ilişkin maddeler öne çıkarılmış, devamında ise uygulamalara ilişkin konular ele alınmıştır. Durum değerlendirmesi niteliğinde olan çalışma, literatür tarama' ve ağırlıklı olarak 'tarihsel araştırma yöntemi' şeklinde incelenmiştir.

Tanzimat Fermanı'ndan sonra başlayan ve Cumhuriyet'in kurulmasıyla ivme kazanan atılımlar Türkiye'de birçok alanda olduğu gibi müzikte de “batılılaşma, modernleşme” anlayışına dayalı politikalar olarak hayata geçirilmiştir. Aslında temeli “Müzik İnkılâbı” anlayışına dayandırılan bu hareket, yayılmanın en etkin şeklinin eğitim yoluyla olacağı düşüncesinden yola çıkılarak müzik eğitimi kurumlarının açılma kararıyla uygulamaya dönüşmüştür. Bu aşamada açılması planlanan kurumların modern bir anlayışla yapılandırılmaları için hem yurtdışından uzmanlar davet edilmiş hem de eğitim kadrosunun daha da güçlendirilmesi amacıyla yetenekli öğrenciler tespit edilerek yurt dışında yetiştirilmek üzere gönderilmiştir. Bu öğrenciler geri döndüklerinde Batı tarzında aldıkları eğitimi Mûsikî Muallim Mektebi'nde öğretmek üzere görevlendirilmişlerdir.

Eğitim kurumlarında Türk müziği derslerinin programlardan kaldırılmasından, radyo yayınlarından Türk müziği yayınlarının kaldırılmasına kadar uzayan müzik inkılâbı anlayışı, halk için memnuniyet verici olaylar olarak karşılanmamıştır. Çünkü halkın tek eğlence aracı radyoda kendi müziğinden örnekleri dinleyememesi, yakın coğrafyadaki benzer kültürden ülke radyolarını dinlemeye yöneltmiştir. Bu yöneliş ise beraberinde müziğin farklı mecralara kaymasına ve hatta günümüze kadar uzanan arabesk türünün doğuşuna öncülük etmiştir.

Yukarıda saydığımız örneklere benzer uygulamaların hemen hepsi devletin belirlediği politikalar kapsamında gerçekleştirilmiş ancak halk tarafından kabul görenler bünyeye dahil edilmiş kabul görmeyenler ise dışlanmış, hatta tepki sonucu ortaya çıkan yeni ürünler, devlete kabul ettirilmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU, AMACI ve ÖNEMİ

Bu tez kapsamında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan günümüze kadar yaşanan ekonomik, siyasi ve sosyal değişimlerin ülkenin kültür-müzik politikalarına etkilerinin tespit edilerek, kültürün en etkin dinamiklerinden olan müziğin hangi toplumsal değerler ve olaylar üzerinden üretilmekte olduğunun ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaçla 1963 yılından itibaren uygulamaya konan kalkınma planlarında yer alan müzik politikalarının Türk müzik kültüründe yer alan özellikle kültür, sanat, eğitim ve gündelik hayata yansıyan önemli uygulamaları sosyolojik yaklaşımlarla ele alınacaktır. Bu sayede, konunun geçmişteki seyri, günümüzdeki durumu ve geleceğe sunacağı muhtemel katkıları ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Araştırma, Cumhuriyet döneminde tek partili dönemde müzik inkılabı ile başlayıp çok partili dönemde uygulamaya konan on kalkınma planında mevcut ideolojilere bağlı olarak hedeflenen müzik politikalarının ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Bulgularda da görüleceği gibi, müzik alanında gerçekleşen pek çok gelişmenin aslında mevcut iktidarların ideolojileri doğrultusunda yapılandırıldığı, dolayısıyla ülkenin müzik kültürünün de bu doğrultuda evrilme eğilimi gösterdiği söylenebilir.

Son yıllarda Türkiye'deki üniversitelerde müzikoloji bölümlerinin açılmasıyla, özellikle Türk müziği olmak üzere müzik alanında yaşanan olumsuz gelişmelerin sebepleri uzmanlar tarafından korkmadan dile getirilmeye çalışılmaktadır. Bu süreçte yapılan pek çok çalışmada, küreselleşmeyle beraber, ideolojilerin dayatmalarına rağmen milliyetçilik algısının ön plana çıktığı, kabul görmeyen uygulamaların halkın direnciyle karşılaştığı ve bunun sonucunda toplumun geneline hitap eden uygulamaların daha aktif hale geldiği yönünde sonuçlar ortaya çıkmıştır. Ancak elde edilen bu sonuçların, genelde Türk kültürü özelde ise müzik kültürünün gerek günümüzdeki gelişimi gerekse gelecek nesillere doğru aktarılması üzerine

gerçekleştirilecek uygulamalarla yön verilmesi, en ideal olan yaklaşım olarak düşünülebilir.

1.2. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ ve KULLANILAN TEKNİKLER

Bu araştırma, bir tarama çalışmasıdır. Çalışmada yapılacak durum değerlendirmeleri için, 'literatür tarama' ve ağırlıklı olarak 'tarihsel yöntem' kullanılmıştır. Tarihsel yöntem “Geçmişe dönük tarama araştırmaları (retrospective cohort research) araştırma evreninin ya da örneklemin geçmişi hakkında veri elde etmeyi, örnekleme oluşturan birimlerin geçmiş olaylar ve koşullar hakkındaki görüşlerini ortaya koymayı amaçlayan araştırmalardır” (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 10).

Tarihsel araştırma yöntemi, bir problemin ya da araştırmanın konusunun belirlenmesi, ihtiyaca göre soruların oluşturulması ve oluşturulan sorulara yanıtların verilmesi, verilerin toplanması, gruplandırılması, analiz edilmesi ve araştırma raporunun yazılması işlemlerini içerir. Bütün bu işlemler araştırma konusunun geçmiş, günümüz ve gelecek ile ilişkisini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Orak (2020) Tarihsel Araştırma Yöntemi’nde gerçekleştirilen analizlerin temel amaçlarını şöyle sıralamaktadır:

- ✓ Geçmişe araştırarak, insanların bir konu hakkında geçmişte yapılan hataları ve başarıları görmesini sağlamak.
- ✓ Geçmişte yapılan işlerin ya da araştırmaların günümüz koşullarında da yapılıp yapılamayacağını ya da günümüz koşullarına uyarlanıp uyarlanmayacağını test etmek.
- ✓ Günümüz durumları hakkında tahminde bulunmak.
- ✓ Olaylar arasındaki ilişkiler ve eğilimler hakkında oluşturulan hipotezleri test etmek.
- ✓ Günümüz eğitim ve politikalarını daha iyi anlayıp yorumlamak için yapılır.

Tez konusunun belirlenmesinde en önemli etkenlerden birisi, içerikte de geniş yer verilen, mensubu olmaktan gurur duyduğum o zamanki adıyla Mûsikî Muallim Mektebi şimdiki adıyla Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi Bölümü’nden 35 yıl önce mezunu ve araştırma konusuyla ilgili birçok gelişmeyi birebir tecrübe etmiş olmamdır. Yani konular sadece literatür taraması olarak kalmamış, bir nevi yaşanmışlıklar sonrasında elde edilen birikimlerin

yıllar sonra ortaya çıkarılması olarak değerlendirilebilir. Günümüzde bile hala Türk müziğine yakın olanlar ilkel, çağdışı, Batı müziğine yakın olanlar ise gelişmiş, modern olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak ne gariptir ki Batı müziğine tek bir katkı sağlayamadıkları halde savunucusu (oysa ne Batı müziği ne de başka müziklerin savunmaya ihtiyacı yoktur) gibi görünenler herhangi bir icra faaliyetinde, sözde “düzenleme” (bozukmuş da düzenlemişler gibi !) adı altında yaptıkları, “çağdışı” olarak nitelendirdikleri şarkı ve türkülerini sıkı sıkı sahiplenip, en ön saflarda bulunma çabasına girmektedirler.

Aslında bunun en önemli sebeplerinden biri, Türk müziği ile ilgilenenlerin hala kendi içlerinde bile fikir birliğine varamamış olmaları önemli faktörlerden biri olarak düşünülebilir. Örneğin; Tarihi yüzyıllara dayanan müziğin ismi dahi hala farklı gruplar tarafından farklı şekillerde kullanılmaktadır: Türk Müziği, Klasik Türk Müziği, Sanat Müziği, Osmanlı Mûsikîsi, Türk Mûsikîsi, Geleneksel Türk Mûsikîsi, Klasik Türk San’at Mûsikîsi, Türk Halk Müziği gibi farklı birçok isimle karşılaşılan bu türün, genelde tek bir müziği ifade ettiği söylenebilir. Bu duruma somut örnek olarak, halen Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK)’ na bağlı olarak eğitim-öğretime devam eden konservatuarların isimleri başta olmak üzere program içeriklerinde yer alan ders isimleri de siyasetin Devlet katında bile müzikte yansımaya çok iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmada ise “mûsikî¹ ve müzik²” olarak iki şekilde kullanılmıştır.

Doktora tezi kapsamında yapılan bu çalışmada tarihsel yönetime bağlı kalınmasının en önemli nedeni, çalışma konusunun Türkiye'nin yakın tarihiyle birebir bağlantılı olması ve günümüz müzik politikalarının Türk yakın tarihiyle olan bağlarıdır. Bu vesileyle Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları, zeminini Tanzimat’la başlayan gelişmelerden alıp günümüze kadar yansıyan olumlu – olumsuz etkileri ve yapılması gerekenler akademik bir dille aktarılmaya çalışılmıştır.

1.3. ARAŞTIRMADA KARŞILAŞILAN GÜÇLÜKLER

Tezin hazırlanmasında karşılaşılan en önemli güçlük ‘salt bilgiye’ ulaşma aşamasında yaşanmıştır. Çünkü ulaşılan kaynakların tamamına yakını; özellikle Tanzimat’la başlayan, Cumhuriyet rejimiyle hız kazanan ve günümüzde hala devam

¹ Kubbealtı Lugati - MÛSİKÎ kelimesi anlamı, MÛSİKÎ nedir? (lugatim.com) (Erişim tarihi: 02.02.2022)

² Kubbealtı Lugati - müzik kelimesi anlamı, müzik nedir? (lugatim.com) (Erişim tarihi: 02.02.2022)

eden “Batılılaşma”, “Modernleşme” çabasında olan ile bu görüşü reddeden iki grubun Türk müziği-Batı müziği polemikleri ile dolu olmasıdır. Örneğin; müzik politikaları kapsamında ve Atatürk tarafından bile kimi zaman “geri dönüş yapmak” zorunda kaldığını ifade ettiği “müzik inkılâbı” için sonuçları itibarıyla bazı araştırmacılar; –e rağmen bazı araştırmacılar ise ...sayesinde şeklinde değerlendirmektedirler. Bu durum bile müziğin ideoloji ile ayrı düşünölemeyeceğinin en önemli göstergelerinden biridir. Bundan dolayı geçmişe dayalı bilgilerin tarafsız yaklaşımlara dayalı olup olmadığı aşamasında zorluk yaşanmıştır. Ancak, eğitimci ve daha da önemlisi müzik eğitimcisi/araştırmacısı kimliğimle bu zorluğu yukarıda da belirttiğim gibi kişisel ve mesleki tecrübemle azami seviyede aştığım söylenebilir.

1.4. SINIRLILIKLAR

Doktora tezi kapsamında yapılan bu çalışmada, sınırlılıkları itibarıyla Cumhuriyet ile başlayan “Batılılaşma” ve “modernleşme” kapsamında, Tanzimat’tan Cumhuriyet Türkiye’sine uzanan farklı dönemlerde yaşanan değişimler ile bu değişimlerin kültür ve müzik alanına etkileri sosyolojik açıdan incelenmiştir. Sınırlılıklar kapsamında olmak üzere, müziğin kültür, sanat ve özellikle eğitime ilişkin yaşanan toplumsal değişimler, gelişmeler ve uygulamalar, araştırmanın konu başlıklarını oluşturmaktadır.

Konu başlıklarının belirlenmesinde 1963 yılında uygulamaya konan ve günümüzde de devam eden kalkınma planlarının içerikleri incelenmiştir. İnceleme sonucunda sınırlılık içinde ele alınan kalkınma planlarında kültür, sanat ve müziğin konu edildiği politikalar öne çıkarılmıştır.

Tanzimat’la başlayıp Türkiye Cumhuriyeti ile hız kazanan yenileşme hareketleri çerçevesinde oluşturulan politikalar, müzik dünyasına devlet eliyle sunuldu. Osmanlı/Türk müzik geleneği bir yaratım, eğitim ve icra sistemi olarak, siyasal tercihlerden kaynaklanan bazı darbelere maruz bırakıldı. Başka hiçbir sanat dalı için düşünölmemiş olan yaptırımlar, “Mûsikî İnkılabı” adı altında uygulanmaya çalışıldı. Yüzyıllardır yerleşik, oturmuş bir müzik kültürü geleneğinin varlığına rağmen, müzik dünyasına bambaşka bir istikamet verilmek istendi. Bunun için de neredeyse bir “resmî ideoloji” görünümü kazanan özel bir müzik politikası uygulanmaya çalışıldı. Ayrıca, devlet tekelinde yayın politikası güden radyoda birtakım yasaklayıcı ve sıkı idarî önlemler alındı. Devletin – zaten kıt olan – kaynakları da sistematik olarak bu tercihler

doğrultusunda kullanıldı. Müzik dünyasına doğrudan giren politika da böylece ulusal bir müzik politikası haline getirildi.

Türkiye’de müzik dünyasının 1920’li ve 30’lu yılların şokundan ve etkilerinden bugün dahi tamamen sıyrılmış olduğu söylenemez. İşin en önemli yanı şu ki, Türkiye’de müzik alanında “Batılılaşma” ve “modernleşme” gayretleri sadece yeni Gökaltı Cumhuriyet kuşaklarından gelmedi. Geleneksel Osmanlı/Türk müziğini yaşatmak ve yüceltmek isteyen, onu Türkiye Cumhuriyeti’nin sesli sembolü haline getirmek isteyen kesimler de aynı gayretle çaba harcadı. Bu müziği savunmak için ona daha “bilimsel” temeller sağlamak iddiasıyla, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ve Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) gibi araştırmacılar da bu müzik geleneğini savunmak amacıyla da olsa bazı temel gerçeklerini gözardı ettiler. Bu amaçla Osmanlı/Türk müzik geleneğinin tarihî ve teorik temellerini adeta yeniden icat etmeye kalkıştılar.

Komplekse kapılmayan, geleneksel Osmanlı/Türk müziğini hor görme ya da koruma, savunma ya da “çağdaşlığa” dönüştürme dürtüsüyle hareket etmeyen, önyargısız, özgür ve ciddi müzikoloji ve müzik tarihi araştırmaları da Türkiye’de ancak çok sonraları, 1970’li ve 1980’li yıllarda hız kazanabildi (Behar, 2005). Bunun sebebi de ülkemizde seksenli yıllardan itibaren üniversitelere bağlı olarak kurulan Güzel Sanatlar Fakülteleri ve bunların altında açılan Müzik Bilimleri, Müzikoloji gibi bölümlerde, müziğin sadece sanat/icra/eğitim yönü değil bilim yönüyle de ele alınması çabaları olarak düşünülebilir.

Kültürel kalkınmanın kendi içinde ve birbirinden koparılmamak üzere “bilimsel kalkınma”, “teknik kalkınma” ve “sanatsal kalkınma” olarak üç temel üzerinden tasarlanıp gerçekleştirildiği bilinmektedir. Bunlardan “sanatsal kalkınma”, müziğe yönelik tüm faaliyetleri kapsamaktadır. Kalkınmada sanatın yeri ve önemi, insanın yapısal bütünlüğü içinde, insan sanat ilişkisinin niteliğinden ve özellikle sanatın insan yaşamındaki çok yönlü işlevlerinden kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan sanatsal kalkınmanın kültürel kalkınma ile sonlandırılmaksızın, bireysel-toplumsal ve ekonomik kalkınmalarla olan ilişkileriyle bir bütün olarak görülmesi doğru olacaktır (Uçan, 1994, s. 91).

Bu bakımdan, kültür, sanat ve müzik alanına ilişkin oluşturulacak politikalar hazırlanırken; mevcut iktidarlarca yapılacağından sadece siyasi düşünce çerçevesinde değil, topluma geçmişi unutturmadan, bugünün özelliklerine uyum sağlayan ve

geleceğe hazırlanmaya yönelik daha da önemlisi millî kültür çerçevesinde bir yaklaşımla ele alınmalıdır.



İKİNCİ BÖLÜM

DEVLET, TOPLUM ve MÜZİK

2.1. DEVLET ve MÜZİK

Devlet ve müzik, içerik olarak farklı kavramlar olarak düşünülebilir. Ancak iki kavramın da gücünün kaynağı insan ve toplumdur. Temelde ise aynı amaca hizmet ettiklerini söylemek pek de yanlış olmaz. Bu bakımdan her ikisinin de temel görevleri aynıdır: Bütünleştiricidir, koruyucudur ve refah seviyesini artırarak mutlu etmeyi amaç edinir. Her ikisinin de toplumların sosyo-ekonomik gelişmişlik düzeylerine göre sürekli bir değişim/gelişim halinde olduğu da önemli bir başka ayrıntıdır.

Devlet, bir milletin kendisini yönetmek üzere kurduğu, büyük, sosyal ve siyasi organizasyondur. Bu yönetme işi, değişik hizmetlere göre teşkilatlanmış kurumlar ve sahip oldukları kadroları vasıtasıyla yürütülür. Devletin varlığı ve sürekliliği, tıpkı bir organizmanın organları gibi, her kurumun ötekinden müstakil fakat daima bir arada ve ahenk içinde çalışmasına bağlıdır. Türkçe’den başka bir dilde söylenmeyen “Ya devlet başa ya kuzgun leşe” atasözü, Türkler için devletsiz bir vatan ve millet düşünülemez; devlet gittiği anda millet, yabancıların kuzgunlar gibi başına üşüştüğü bir leş yığını, vatan ise bir “harabezâr” haline gelir. Orhun Kitabelerinden Atatürk’ün Büyük Nutuk’una kadar Türk Siyasi Edebiyatı’nda bunun pek çok ifadesi vardır. Onun için biz Türkler’de devletin varlığı, vazgeçilmezliği ve sürekliliği adeta kutsal bir değer, fert ve millet olarak bir varoluş prensibidir. Tarihleri boyunca planlı ve sistemli bir surette yaptıkları göçlerle eski dünyanın dört bir tarafına yayılan, muhtelif kültür ve medeniyetlerle münasebet kuran Türkler; beylik, imparatorluk ve nihayet modern manasıyla devlet vasıflarına haiz irili ufaklı pek çok müesses yapılar vücuda getirmişlerdir. Bu siyasî yapıları yalnızca zamana ve mekâna bağlı bir tesadüfler zinciriyle vücut bulmuş teşekküller olarak değerlendirmek mümkün değildir. (Ögel, 1982a)

Devletin; düzenleyen, birleştiren ve koruyan gücü ile toplum hayatında bulunan her türlü alanda işlevlerini yerine getirmek gibi bir görevi vardır. Bu görevini de devleti temsil etmek üzere siyasal gücü elinde bulunduran hükümetlerin ürettiği ve uygulamaya koyduğu politikalar yoluyla gerçekleştirir. Siyasal bir terim olarak politika, Rocher (1975, s. 88) tarafından şöyle açıklanmaktadır: “Karar vermenin bütün formlarını ve kolektif tarafından tanımlanan veya ikna edilen belli bir amaca varmaya yönelik insan kaynaklarını harekete geçirmeyi içerir .”

Günümüz şartlarında toplumlar, pek çok alanda olduğu gibi kültürel alanda da hızlı bir değişim yaşamaktadırlar. Bu değişim içinde toplumun düzenini, devamlılığını sağlamak ve koruma altına almak gibi faaliyetler devletin temel görevlerindendir. Toplumların tanınmasında önemli bir faktör olan kültür, toplumlar için çok önemlidir. Bu nedenle de kültürel öğelerin devlet tarafından himaye edilmesi ve aynı zamanda da korunması gereklidir. Çünkü modern devlet anlayışında sanatı ve sanatçıları desteklemek, devletin aslî görevlerinden biri olarak görülmektedir (Ulusoy, 2005, s. 19). Ancak yakın tarihle birlikte sanatın devlet eliyle himaye ediyor görüntüsü altında bağımlı kılma çabaları da göz ardı edilemez. Bağımlılığın olduğu yerde özgürlükten bahsetmek pek mümkün değildir. Böyle ortamlarda pek çok alan gibi sanat gibi alanlar da gelişme gösteremez. Hedeflenen gelişmelerin sağlanması için bir yandan sanatçıların siyasi kurumlardan bağımsız olması sağlanmalı diğer yandan da siyasal desteğin varlığıyla kendini güçlü hissedip sanatın sürekliliği için üretime dahil olmalıdır.

Sanat ve devlet konusunda ilk önemli tartışma Goethe'nin Wilhelm Meister adlı eserinde vurgulanmaktadır. Goethe birbiri ile alakası olmayan hatta birbirine zıt kavramlar olan sanat dünyası ile devletin bir gün kaynaşacağını ve birbirinden yardım bekleyeceği görüşü ile devletin sanata desteği konusunda bir kitap yazmış ve bu konuyu sorgulamıştır. Sanat eğitimcisi Eric Moody bir makalesinde demokratik toplumlarda sanatın tepki alabileceğinden bahsetmektedir. Sanat ve sağlık gibi önemli konularda, devletin desteğinin kaçınılmaz olduğunu, devletin sanata ve sanatçıya hem yardım edip hem de etki altında bırakmaması gerektiğini vurgulamıştır (Berkli, 2018, s. 1). Özellikle sanat alanı olmak üzere birçok alanda devletin desteği sayesinde olumlu sonuçlar olabileceği gibi diğer taraftan baskı altında tutarak etkilemeye çalışmak ta yaratıcılığın körelmesine sebep olabilir.

Antik dünyada sanat sadece iktidarların yönetilenlere karşı bir güç unsuru olmaktan çıkarak, dünyada yönetenler arasında da bir güç ve denge alameti olarak kabul görmüştür. Özellikle kralların ve devletlerin birbirlerine karşı üstünlük sağlamalarında en önemli gösterge, ortaya koydukları sanatsal faaliyetlerin boyutu yanında taşıdığı ve verdiği mesajlar da etkili olmuştur. Artık lokal olmaktan çıkan sanatsal ürünler, uluslararası camiada da ses getiren birer araç olarak kaynaklarda yerlerini almıştır. Herodot, antikiteden bahsederken o dönem ile ilgili dünyanın yedi harikasının, bunları yaptıran kralların güç ve kudretini de temsil eden sanat

eserlerinden olduğunu özellikle vurgulamaktadır. Örneğin Hitit kralları güçlerini tanrılardan aldıklarına inandıkları için, ağırlıklı olarak tanrı ve tanrıça heykelleri ile süslü kabartmalı yapılar ve küçük el sanatlarından vazolarda iktidarlarını görselleştirmişlerdi (Berkli, 2018).

Müzik, toplum kimliğiyle yakın ilişkisi sebebiyle, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşanan kimlik dönüşümünü, toplum-devlet ilişkileri çerçevesinde çift yönlü olarak değerlendirmemize fırsat sağlayan bir alandır. Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının incelenmesi, devletin bir siyasi tercihi olarak başlayan ve zamanla yukarıdan aşağıya toplum kimliğinin zorlanması doğrultusunda ilerleyen Batılılaşma-modernleşme çabalarıyla toplumun ve geleneğin gösterdiği uyum ve direnci birlikte gözlemlemeyi mümkün kılmaktadır (Ayas, 2014, s. 19-20).

Türklerin güçlü Mûsikîlerinin olduğu, Çin, Moğol, Rus ve Türk kaynaklarında açıkça ifade edilmektedir. Bu Mûsikî içerisinde devlet ve halk tabanlı iki ayrı tür olduğu, her iki türün de kendi alt katmanlarını oluşturduğu bilinmektedir. Devlet elinde gelişen Mûsikînin “Han, Kağan yani Hun” döneminden Osmanlıya; tuğ, tabıl, nevbet ve mehter aracılığı ile aktarıldığı ve bu aktarımın güçlü bir Mevlevî Mûsikîsi ile Türk Saray/Sanat Mûsikîsi ve Türk din Mûsikîni oluşturduğu; halk elindeki Mûsikînin deyiş ve nefesler aracılığı ile dergâhlarda da tasavvuf Mûsikîsini oluşturduğu anlaşılmaktadır. (Alkan, 2014)

Tarih boyunca, siyasetin doğrudan içinde olan veya bu pozisyonu sayesinde siyasi mesajlarını daha rahat veren müzisyenlerin siyaset üzerinde etkileri olmuştur, olacaktır. Fırat Kutluk Müzik ve Politika (1997) adlı kitabında bu ilişkiyi ortaya koyan örnekler vermiştir: Napoli’de Cumhuriyetçiler için marş yazan Domenico Cimarosa, monarşi karşıtı bir mason olan W. Amadeus Mozart, İtalyan Ulusal Parlamentosunda görev yapan ve şarkıları sonradan özgürlük şarkıları olan Giuseppe Verdi, Brüksel’de sahnelenen operasından sonra Hollanda Krallığı’nın egemenliğine başkaldıran halkı sokaklara döken Daniel François Auber, İsrailli askerler için askeri kamplarda müzik yapan Daniel Barenboim ve eşi Jacqueline du Pre, sisteme zarar verdikleri gerekçesiyle vatandaşlıktan çıkarılan Rus soprano Galina Vishnevskaya ve viyolonsel sanatçısı Mstislav Rostropovitch, Nazi döneminde Müzik Odası başkanlığı yapan ve faşist damgası yiyen Richard Struss, komünist olduğu gerekçesi ile idam edilen Erwin Schulhoff, Yahudi karşıtı görüşleriyle tanınan ve Adolf Hitler’e yakın olması nedeniyle faşist olarak tanınan Richard Wagner ve niceleri.

Müzisyenlerin siyaset üzerindeki etkileri gibi tarih boyunca siyasi liderlerin de müzik alanında önemli etkileri olduğu izlenmiştir. Özellikle totaliter rejimlerde devlet, sanattan beklenenin, toplum üyelerinin sistem içinde bütünleşmesi görüşünden yola çıkarak sanatın tüm dallarında kontrolü elinde tutarak fonksiyonunu azaltmayı

hedeflemiştir. Örneğin;; Nazi Almanyası’nda, sanat eserlerinde herkesin anlayabileceği basit bir dil beklenir ve buna uygun davranan sanatçılar ekonomik olarak ödüllendirilir hatta resmi statülerle onurlandırılırlar (Lehmann, 1973, s. 236-238). Nazi yönetimi savaş sırasında yaşanan olumsuzlukları saklamada ve Nazi doktrinini halka öğretmede müziğin olağanüstü gücünden yararlandılar ve bu konuda başarılı oldular (Kutluk, 1997, s. 20). Almanyada Nazi sosyalizmini övgülerle anlatan müziksel çalışmalara ve bestecilere verilen ödüller, müziğin propaganda gücünün farkında olan İtalyanların da benzeri bir örgütlenme olan Faşist Müzisyenler Sendikası kurmalarına öncülük etmiştir ve bundan sonra sanatsal yönüne bakmadan müziği siyaset aracı olarak kullanma alışkanlığı daha da hız kazanmıştır (Kutluk, 1997, s. 27-28).

Rusya’da Çar Petro’nun ve ondan sonraki üç çariçenin (özellikle II. Katerina’nın) egemenlik yıllarında yaşanan Batılılaşma sürecinde de müzik ve sanat üzerinde devletin çok etkisi olmuştur. Örneğin; Shostakovich Batılı moderncilik, yozlaşmış doğalcılıkla, Prokofiev, Miaskovsky, Haçaturyan ise halkın anlayabileceği düzeyde yazmamakla suçlanmışlardır (Kutluk, 1997, s. 26-37). Müziğe siyasîler tarafından müdahale yapılması rejim değişiklikleri sırasında da görülen bir durumdur. Cumhuriyet Türkiye’sinde müziğin toplum üzerindeki gücünü bilen Atatürk tarafından müziğe önem verilmiş ve sanatın her alanına olmak üzere özellikle müziğe ‘Müzik İnkılabı’ özelinde önemli görevler yüklenmiştir (Durgun, 2005, s. 36; Önal, 2019). Bu uygulamaya ait örnekler tezin ilerleyen bölümlerinde; Eğitim için yurt dışına müzisyenler gönderilmesi, Derleme çalışmasında yapılan yanlış uygulamalar, radyoda bir süre (1934-1936) Türk müziği yayınlarının yasaklanması ve ilerleyen yıllarda TRT’de yayınlanacak eserlerin mevcut siyasi anlayışın müzik politikasına uygunluk esasına göre yapılmasına yönelik yorumlar ilgili bölümlerde ayrıntılı olarak verilmiştir. Kutluk (1997, s. 73) bu durumu bir örnekle şöyle açıklamaktadır: “1968-1972 yıllarında denetime gönderilen 2394 şarkıdan 950’si yayınlanabilir izni almıştı.”

Toplumsal yaşamı düzenlemek ve toplumu bütünleştirmekle görevli bir siyasal örgütlenme olan devlet, oluşturulan kültür-sanat politikaları kapsamında sanatı ve sanatçının ihtiyaçlarını karşılayabilir ve korumaya yönelik kararlar alabilir. Ancak devletin bu düzenleyiciliği, sanata ve sanatçının yaratıcılığına sınır koymak şeklinde değil, oto-kontrol sisteminin sağlanarak toplum ve sanatçı taleplerini doğru tespit etme yönünde olmalıdır. Devletin bu görevleri yerine getirebilmesi, devletin konuya bakış

açısıyla ve temel ideolojisi ile doğrudan ilgilidir. Bu durumda etkin bir kültür politikası oluşturmak için toplumun sosyo-kültürel yapısı, sanatın-sanatçının yeri, hedefler, amaçlar gibi kavramlara ait detaylar tutarlı ve bilimsel çalışmalarla tespit edilmelidir.

2.2. TOPLUM ve MÜZİK

Toplum, kavramsal olarak sürekli kendi kendisini yenileyen, insan işbirliğine dayalı bir oluşumdur. Mahiyeti farklılaşsa da toplumlar, süreklilik arz eden ve belirli bir coğrafyada varlığını sürdüren ilişkiler bütünüdür. Fichter’e göre toplum, “Sosyal gereksinimlerini karşılamak için etkileşen ve ortak bir kültürü paylaşan çok sayıda insanın oluşturduğu bir birlikteliktir” (Fichter, 1994, s. 73).

Toplumlar, maç izlemek için ya da bilet almak için sırada bekleyen geçici toplanmış insan yığınlarından farklıdır. Toplum, sürekliliği olan düzenli örgütlenmelerdir. Ancak toplumların da yaşam süreleri vardır ve bu süre iç ve dış etkenlere bağlı olarak değişebilir. Örneğin,, yeni bir kültürün benimsenmesi ile yeni bir toplum meydana gelebileceği gibi başka kültür ve toplumlara entegre olarak ortadan kalkan toplumlar da bulunmaktadır (Kalelioğlu, 2018, s. 25-26).

Beğenme duygusunun yükselmesi sadece estetik değil etik olanla da ilgilidir. Bunun için bir toplumda estetik beğeni duygusunun yükseltilmesi yoluyla hem insanlar arası ilişkilere hem de davranış biçimlerine olumlu katkıda bulunacağı açıktır. Müziğin insan ve toplum üzerindeki etkisi, Konfüçyüsçüler’ den beri bilinmektedir. Hatta onlar bir adım daha öne çıkarak, bir ülkede düzenin bozulmasıyla, müziğin bozulması arasında benzerlikler kurmuşlardır (Soykan, 2012, s. 37). Kaplan (2005, s. 14) “Müzik sanatında ses, yalnızca fiziksel bir olay değildir. Aynı zamanda devinim ve sosyal yapıdan kaynaklanan bir davranış biçimidir” diyerek, müziğin bir taraftan toplum tarafından şekillenen diğer taraftan da toplumun şekillenmesinde önemli bir rolü olduğunu belirtmiştir.

Müzik, kimliğimizi oluşturan kültürün, simgeler ve davranış biçimleriyle dışavurumdur. Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamların diğerleriyle paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır. (Kaplan, 2005, s. 78)

Müzik, diğer sanat dallarında olduğu gibi toplumun ihtiyaçlarını anlatarak toplum içinde yeşeren istekleri dile getirir ve böylece toplumsal birliğe, bütünlüğe hizmet eder. Bireysel olduğu kadar bireylerin ait oldukları kültür tarafından biçimlenmiş olmaları nedeniyle toplumsal yapının bir ürünü olarak karşımıza çıkan

müzik; ait olduğu dönemin ekonomik, kültürel ve siyasi koşullardan etkilenmesiyle toplumun pek çok alanda geldiği noktayla paralellik gösterir. Başka bir deyişle, toplumun inşa ettiği anlam ve değerler ile birlikte düşünüldüğünde, toplumun ve toplumsal koşulların yansımasıdır.

Müziğe atfedilen anlamlar farklı kültürlere göre değişebilir, müzikal zevkler farklı olabilir fakat bilinen bütün kültürler müzik yapmıştır ve yapmaktadırlar. “Müzik evrenselidir” ifadesi her yerde karşımıza çıkar. Aslında evrensel olan, duyguları olan bireyin müziğin etkisiyle hissettikleridir. Yani, müziğin evrenselliği, hangi uygarlıkta, hangi ülkede yaşarsa yaşasın müziğin bireyler ve toplumlar üzerindeki hissettirdiği etkileridir. Müzikle uğraşmayan herhangi bir halk, kabile, toplum, kültür yoktur. Tarih öncesi dönemlerden günümüze ulaşmış kemik flütler ve duvar resimleri bunun en açık kanıtlarıdır. Antik Yunan filozofu Platon (M.Ö. 429-M.Ö. 347) müzik hakkında birçok değerli düşünceyi yazıya dökmüştür. Platon’un felsefesinde müzik eğitimle alâkalıdır: “O’na göre iyi ya da kötü müzik yoktur, doğru veya yanlış müzik vardır. Başka bir şekilde ifade edecek olursak, ahlâki açıdan olumlu etkisi olan veya yozlaştırıcı etkisi olan müzikler vardır” (Hadreas, 1999, s. 7).

Mezopotamya, Mısır, Çin, Hint, Yunan, Bizans ve Roma gibi tarihe yön veren medeniyetlerin tamamında müzik insanlar için hayatın normal bir parçası olarak kabul edilmiş hatta Antik Yunanlılarda olduğu gibi kimi uygarlıklarda tanrının/tanrıların insanlığa bir armağanı olarak değer görmüştür. Müzik hakkında antik çağdan bugüne hemen hiç yazılı kaynak kalmamış olmasına karşın, söz konusu uygarlıklardan günümüze kalan çalgı bulguları, resim ve harf yazıları, müzik hakkında yazılmış belgeler ile sanat eserleri üzerine betimlenen çalgı ve çalgıcı resimleri insan ve müziğin ortak tarihinin ne denli eski olduğunun kanıtıdır. Müzik hem doğumun coşkusu ile ölümün acısının paylaşıldığı ayinlerde, hem eğlencelerde, hem dini törenlerde, hem de tragedyalarda duyguların karşdakine aktarılmasının etkin aracı olmuştur. (Akkaya, 2015)

Müzik karşımıza mitolojik, askeri, dinsel, sağlık ve eğlence içerikli olarak çıkmakla beraber, toplumsal bütünleşme ve ayrışma gibi sosyal içerikli bir görünümle de çıkabilir. Eserler, icra edildikleri mekânlara, zaman dilimine gibi unsurlara göre farklılıklar gösterirken, kendine has ifadesiyle de hitap ettikleri insan ve toplulukların duygularını etkileyip, yönlendirme özellikleri de çok güçlüdür. Örneğin; milli marş gibi ait olduğu kültürün sembolik ifadesini içeren ve duygu yoğunluğu yaşanan pratiklerde kimin, nerede, ne zaman ya da hangi görüş, hangi inançtan olduğuna bakmaksızın herkesi etkileme özelliğine sahiptir.

Müzik; modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi koşullar altında toplum ve birey yaşamında süre giden değişmeye açık, özgün bir biçim ve içerik taşımaktadır. Bu yüzden müzik tercihinde tek yönlü açıklamanın doğru olduğu düşünülemez. Her toplumun müzik sanatı hakkındaki görüşleri, toplumun sahip olduğu değer ve normlar manzumesi ile birlikte nüfusun karakteristik özelliklerine bağlı olarak belirginlik kazanmaktadır. Aynı toplum içinde zamandan zamana

değişen bir olgu olan müziğe yönelik eğilimler, sosyal hayat alanlarının varlık karakterinden toplumsal hayatın yaş, cinsiyet, öğrenim, meslek ve dindarlık düzeyi gibi demografik özelliklere kadar geniş bir yelpazede sosyolojik bir görünüm kazanmaktadır. Müzik, toplumların ideolojileri, dini inanışları, düğün gelenekleri gibi kadar çok geniş bir yelpazede düşünsel ve eylemsel unsurların etkisi altındadır. Sosyal yaşamda; müzik aracılığı ile kahramanlık, nefret, ask, sevgi, özlem, zevkler ve dertler melodilerle ve sözlerle dile getirilmektedir. Her bir yörenin kendine has müziği vardır ve onun sayesinde yöredeki bireylerin toplumsal yaşantılarına ilişkin bilgilere vurgu yaparak toplumsal yaşamın aynası olabilmektedir. Bu ve benzeri nedenlerle müzik, toplumun tanımladığı sosyolojik bir olgudur ve diğer toplumsal unsurlarla iç içe geçmiş durumdadır. (Cengiz, 2011)





ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜLTÜR, SANAT ve MÜZİK

3.1. KÜLTÜR

“Kültür” kavramına ait birçok tanımın olması; kültürün farklı alanlarda tamlayan olarak ilişkilendirilmesi (siyaset kültürü, dil kültürü, din kültürü, müzik kültürü gibi) ve bu alanlarda çalışan bilim insanlarının onu yeniden tarif etme ihtiyacından doğmuştur. Toplumlar kültürleriyle tanınır ve varlıklarını sürdürürler. Bu nedenle kültürün oluşması, gelişmesi ve gelecek nesillere aktarılması ancak belli bir sürecin geçmesine bağlıdır. Yani kültür de toplumların oluşumu gibi “anlık” bir şey değildir ve kolay kolay da yok olmazlar. Kültür, toplumun kimliği niteliğindedir; birey için kimlik ne ise toplum için de kültür odur hatta toplumun mührüdür (Türk kültürü, Arap kültürü, Batı kültürü gibi).

Kültür kavramı, XV. yüzyılın başlarında Latince *cultura* kelimesinden İngilizceye *culture* olarak girmiş ve çiftçilik, doğal büyümenin gözetilmesi gibi anlamlarda kullanılmıştır. Kelimenin anlamı XVI. yüzyıldan itibaren sadece ekmek, biçmek anlam ile sınırlı kalmayıp, insan gelişimini de içine alacak biçimde genişlemiştir. Ancak kelimedeki en can alıcı değişim, anlamına yüklenen soyut kavramlardan sonra gerçekleşmiştir. Özlem’in de (2000, s. 142) aktardığı gibi; “Kimi çalışmalarda kültür teriminin, insanın yetiştirilmesi, işlenmesi, eğitilmesi anlamında ilk kez kullananların Romalı filozoflar Cicero ve Horatius olduğu belirtilmektedir. Cicero tarafından *cultura animi* şeklinde kullanılan terim, insan nefsinin terbiyesi anlamına gelmektedir ve kültür kelimesi aynı anlamıyla insanın gerekli bilgileri edinerek akıl yürütme, belli ilkelere göre davranma, nefesine hakim olma, kişilik sahibi olma hali için bugün de kullanılmaktadır”. Atasoy ise (2010), “Kültür ve kimlik arasında çok yakın bir ilişki vardır. Zengin bir kültürel miras güçlü bir kimlik oluşturur” ifadesiyle kültüre farklı bir boyut kazandırmıştır.

İnsan, kültür yaratabilen ve yarattığı kültürü yeni nesillere aktarabilen bir varlıktır. İnsan eseri olarak ortaya çıkan “kültür” bu bakımdan hem milli hem de evrensel özelliklere sahiptir. Yaratılan kültür aynı zamanda milletler ve medeniyetler farklılaşmasını sağlamıştır. Bizim

kültürümüz dediğimizde, sosyolojik olarak “biz” kavramının karşılığı olan varoluşun yaşadığı ve yarattığı kültür anlaşılır. (Atasoy, 2010, s. 1)

Kültür ilk önce felsefi ve teorik yönden ele alınmış, “kültür felsefesi” (Philosophy of Culture) yaklaşımı ile değerlendirilmeye çalışılmıştır. Özellikle, Vico, Hegel ve Dilthey’ in düşünceleri felsefi açıdan incelendiğinde önemli adımlar olarak kabul edilmiştir. Hegel, insanın kültürel yaşamının analizine dayalı genel bir düşünce sistemi yaratmıştır. Hegel, kültürel yaşamın analizini yaparak akıl ve kültür arası bağlantı yoluyla, insanın zihinsel faaliyetlerinin kültürel faaliyetlerinin yansıması olarak değerlendirmiştir. Dilthey ise, Hegel’ in yaklaşımını aşarak düşünce ile varoluş ve felsefi dünya görüşlerini oluşturan kültürel koşullar arasındaki ilişkiler üzerinde durmuştur. Dilthey’ e göre düşünce bir boşlukta değil, daima kişilerin paylaştığı ortak bir kültürel tecrübe içinde yer almaktadır. Kültürel tecrübedeki farklılık sonucu değişik dünya görüşleri ortaya çıkmaktadır (Armağan, 1992, s. 217).

Kültür kavramına ilişkin literatürde başka görüşler de bulunmaktadır. Güvenç (2002, s. 96) “culture” kavramının ilk olarak Voltaire tarafından, insan zekâsının oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi, yüceltilmesi anlamında kullanıldığını, bu kullanımın sonra Almancaya geçen kavramın “cultur” olarak yer almaya başladığını, bir diğer çalışmada ise kültür kavramının Aydınlanma çağına kadar uzandığı ifade edilmekte, kavramın ilk kez 1718’de *Dictionnaire de l’Academie française*’de yer aldığı ve genellikle “sanat kültürü”, “yazın kültürü”, “bilim kültürü” gibi bir tamlayıcı ile beraber kullanıldığı ileri sürülmektedir (Galley, 2001, s. 9).

Anthony Giddens kültürü; “Belirli bir grubun üyelerinin sahip oldukları değerler, izledikleri normlar ve yarattıkları maddi ürünler” şeklinde açıkladıktan sonra toplum ve kültürün bağlantısını daha da derinleştirerek, bir toplumu; ortak bir kültürü paylaşan bireyleri bir arada tutan “karşılıklı ilişkiler sistemi” olarak tanımlar. Raymond Williams’ a göre kültür artık salt toplumsal ve ekonomik dünyadan bağımsız, soyut bir alan değil, gündelik yaşamın simge ve pratiklerinde gömülü bir alandır (Kızıldağ, 2001, s. 23). Bu açıdan düşünüldüğünde kültür, bir ulusun, bir devletin, bir bölgenin en göze çarpan ögesi olan halk tarafından taşınırken (Dollot, 1991, s. 79) aynı zamanda toplumu oluşturan kişileri, onları bir arada tutan, birbirine bağlayan dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını, inançlarını, törelerini, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini de içine alır (Güvenç, 2004, s. 15). Kültüre gündelik hayatın içinden bakıldığında; yaşanan her ilişki, kişiyi çevreleyen her

şey, hazır olanı alma veya yeniden oluşan bir yapıya yöneltten her bağ, kültür olarak ifade edilebilir.

Toplamları birbirinden ayrıştırarak kimlik kazandıran, sahip oldukları kültürleridir. İbn-i Haldun medeniyete, ümran³ diyor. O'na göre ümran, bir kavmin yaptıklarının ve meydana getirdiklerinin bütünü, içtimai ve düzeni adetler ve inançlardır. Yani kısacası ümran hem medeniyeti hem de kültürü bir bütün olarak ifade etmektedir. Kültür olmadan toplum olmaz; kültürsüz toplum sadece bir insan yığındır. Toplum, biyolojik anlamda insan olarak doğan varlığın kişilik ve karakteriyle, kimlik ve nitelikleriyle insan olduğu yerdir. Bu anlamda toplum ve dolayısıyla kültür çok önemlidir. (Oğuz, 2011, s. 126)

Sun ve Katoğlu (1993, s. 36–37) çalışmasında; kültür için tehdit kabul edilen “Yok olma, unutulma, yozlaşma” olmak üzere üç aşama olduğunu ve bu sürecin işlemleriyle, halkın kendi kültür hafızasından yoksun kalacağını ifade etmektedir.

Bu açıdan bakıldığında; kültürün, din, dil, gelenek, görenek, sanat, ahlak gibi birçok kavramı içinde barındırdığı ve bir milleti millet yapan en temel unsurların başında geldiği söylenebilir. Bu açıdan kültür, geçmişten getirilenler ve geleceğe aktarılanlarla, bireyi ve toplumu özgün kılan değerler olarak ifade edilebilir. Bireyi birey yapan temel unsurlar bozulmadan ve yozlaşmadan gelecek nesillere aktarılabilirse, şüphesiz değerlerin uzun süre yaşayabilmesi mümkün olacaktır (Aladağ, 2012, s. 5). Bunun sağlanması ise ancak güçlü kültür politikaları ve bunların uygulanacağı güçlü kurumsal yapılarla mümkün olacaktır.

3.2. SANAT

Sanat, insana özgü bir iletişim aracıdır. Dilleri, dinleri, kültürleri farklı olsa bile sanat eserlerinde vücut bulan duyguların buluşmasıyla, bireyler ve toplumlar birbirine yaklaşır ve bu sayede güçlü iletişim kurabilirler.

Berk (2012), sanatla ilgili yaptığı çalışmasında;

Bir kültürü tanımanın en kolay ve anlaşılır yolu sanattan geçer. Sanat Arapça “sana‘a” fiilinden türemiş isimdir. Sözlükte “ustalık; hünerle yapmak, eser yaratmak, el becerisi ile ortaya eser çıkarmak” gibi anlamları yanında sanat, insan ruhuna has duygu ve düşünceleri hissederek ortaya çıkaran, izleyenlerde derin bir zevk ve hayranlık uyandıracak biçimde hayal gücü, çaba ve yaratıcılığının ifadesi olarak açıklamıştır.

Aristoteles'e göre sanat, akıl tarafından belirlenen amaçların, beğenilerin gerçekleşmesini ve bir ürüne dönüşmesini sağlayan bir yapma - üretme yeteneğidir. Bu yetenek sayesinde insan, içindeki güzellik duygusunu kimi zaman sese (müzik), kimi zaman söze (edebiyat), kimi zaman da biçime (görsel sanatlar) dönüştürür.

³ Ümran kavramı, İbn-i Haldun medeniyeti tanımlarken “ümran” ı kullanmıştır. Ümran: Bir kavmin yaptıklarının ve meydana getirdiklerinin bütünüdür (Engin, 1991, s. 708).

Mülayim (2008, s. 21) günümüzde sanatın sınıflamasını şu şekilde yapmaktadır:

A. Endüstriyel Sanatlar: Duvarcılık, dokumacılık, marangozluk, demircilik, gibi zanaatlardır.

B. Güzel sanatlar:

- ✓ Ritmik Sanatlar: Tiyatro, pandomim, seyirlik oyunlar
- ✓ Fonetik (Yazın) Sanatları: Şiir, müzik, öykü, roman.
- ✓ Plastik (Görsel) Sanatlar: Mimari, heykel, kabartma, resim, minyatür, ebru, tezhip, kalem işi.
- ✓ Karma sanatlar: Sinema, opera, fotoğraf, dans.

Sanat eserinin en önemli üç özelliği vardır:

- ✓ Estetik değer taşıması.
- ✓ Biricik olması.
- ✓ Özgün olması.

Söz konusu değerlerin ortaya çıkarılması ve sonraki nesillere aktarılmasında kullanılan bütün araçlar kültürü oluştururlar. Medeniyet ise, kültürün önde gelen unsurlarından biri olup, bunun ifade biçiminin estetik bir kaygı ve onda açığa çıkan derin felsefî anlamların sanat eseri biçiminde açığa çıkmasıdır. Bunlar; edebiyat, müzik, tiyatro ve plastik sanatlar olarak farklı ancak aynı amaca yönelik ifade biçimleridir.

Sanat, yapabilme becerisidir. Bu noktada Kant, sanat ile zanaat arasında bir ayrım yapar. Birincisi “özgür sanat, ikincisi “ticari sanat” adını alır. Buna göre Kant birincisine bir oyun olarak, yani kendisi için güzel olan bir zevk olarak bakarken, ikincisine zahmetli bir iş olarak ve etkisi maddi olarak ölçülen bir şey olarak görür. Hegel de sanatı olağan üstü bir tasarım becerisi olarak görür ve bu yüzden de sanatçıyı gerçek dahi olarak kabul eder (Berkli, 2018).

Sanat sihirli bir güce sahiptir ve bu sayede insanları bilgilendirir, düşündürür, duygulandırır ve harekete geçirir. Dahası, insanların aslında düşünüp te dile getiremediğini, bakıp ta göremediğini, dinleyip te duyamadığını ortaya çıkartır. Müzik ise sanat dalları içinde belki de insanları etkileme ve birleştirme gücü en yüksek olanıdır. Siyasi güçler her çağda müziğin bu gücünden faydalanmak istemiş, kendilerini kayıtsız şartsız öven, güçlerini vurgulayan sanatçıları himayelerine almış, maddi manevi destek olmuşlardır. Bu durum tarih boyunca uygulanmış, günümüzde de artarak devam etmektedir.

3.3. MÜZİK

İnsanlık tarihi, birbirini takip eden ve her yeni dönemde öncekilerden biriktirilen tecrübelerin yeni oluşumlar üzerine inşa edilmiştir. İnsanın bu tarihine eşlik eden en keyifli yol arkadaşlarından biri sanat, müzik ise sanat dallarının en eskilerinden ve en etkililerinden biridir. Bugün karmaşık bir sanat dalı olarak görülen müzik, aslında sanat dalları arasında –şarkı söyleme güdüsü gibi– en ilkel ve en doğal güdülerden doğar (İlyasoğlu, 2001, s. 1). Müziğin içine girildikçe genişleyen, öğrenildikçe farklı özelliklerinin keşfedildiği, bilgiye ulaştıkça bitmeyen ve tam ulaştım dediğinizde kendini yenileyen karmaşık bir doğası vardır (Boran ve Şenürkmez, 2010, s. 9).

“Müzik, özünde barındırdığı mistik özelliği ile diğer sanat tarzlarından her zaman daha etkili ve güçlü olmuştur. Platon “Erdemli bir insan yetiştirmenin yolu müzik eğitiminden geçer” görüşüyle müziğe işlevsel bir bakış açısı getirmiştir. Biçimsel olarak ritim, melodi ve zaman zaman sözden oluşan müziğin etki gücünün, biçiminden çok fazla şey ifade ettiğini, hatta biçimsel özelliklerinin güçlü ve ölçülü davranışlar yerleştirecek biçimde oluşturulan müziğin kullanılması gerektiğini ifade etmektedir (Platon, 1975, s. 34). Aristoteles’e göre de müzik Platon’da olduğu gibi, eğitim aracı, eğitimin bir bölümü ve ruhsal arınma (Aristoteles, 1975, s. 21) yoluyla kişiliğin oluşmasında önemli bir etkidir. Müzik, toplumların değer hedeflerinin kaynağına hitap eden en önemli sanat tarzlarından biridir. Toplum içindeki göreneklerden, yasalara kadar toplumdaki değer ve hedefleri kuşatan bir sanat dalı olması itibarıyla de normatif bir sanat tarzıdır. Birçok düşünürün müzik tanımlamasında müziğin bir olgunluk ve eğitimin en önemli aracı olduğu belirtilmiş ve müziğe yüklenen anlam beraberinde birçok derin anlama da zemin hazırlamıştır.” (Akt., Özürk ve Sağır, 2015, s. 126).

Müzik kimi zaman sosyal hayatın akışına, kimi zaman da insanlığın gidişine karşı bir yolu göstermek durumundadır. Dolayısıyla insanoğlunun içinde bulunduğu her gelişme ve iniş-çıkışlar müzikte de kendisini göstermektedir. Konfüçyus’un dediği gibi “Bir toplumda müzik bozulmuşsa toplumda pek çok şey de bozulmuştur” ya da onun sözlerini tersinden söylersek, “bir toplumda müzik iyi ise o toplumda pek çok şey de iyidir” (Güngör, 1990, s. 39). Kısacası toplum ve müzik birbirinin aynasıdır.

Müziğin teknik malzemesi “ritm ve ses”, insan doğmadan milyonlarca yıl önce hazırды. Çünkü doğa, sonsuz bir “ritmik ve sesli malzeme” dir. Bu malzemelerden

‘ritm’, doğadan yansıyan en net mesajdır: Gece-gündüz, mevsimler, üreme, çiçek açma, solma, yaşam ve ölüm... hepsi kesin bir disipline (düzene) göre hareket eder. Diğer malzeme ise ‘ses’ tir: Gök gürültüsü, yer kayması, yer sarsıntısı, suyun akışı ve çalkantısı, havanın dar boğazlardaki hareketi gibi olaylar, doğadaki sayısız sesler ve titreşimlerden bir bölümünü oluşturmaktadır. İlk insanlar, gök gürültüsünde doğaüstü güçlerin simgesini, fırtınanın uğultusunda kötü ruhların sesini, denizin sakin ya da dalgalı görüntüsünde tanrıların iyiliği ya da öfkesini buluyorlardı. Yankı bir çeşit kehanet, vahşi hayvan sesleri bilinmeyenin habercisi olarak algılanıyordu. Böylece insanlığın başlangıcında din ve müzik birbirine karışmıştı (Selanik, 1996, s. 2).

Müziğin temeli olan ses, bir cismin herhangi bir etki ile hareket ederek ortaya çıkan titreşimin hava içinde dalgalanarak dış kulaktan orta kulak aracılığı ile iç kulağa ulaştırılması ve buradan da beyne ulaşarak işitme merkezinde “ses” olarak algılanmasıdır. İnsan kulağının bu titreşimleri algılayabilmesi için ise 16-20.000 dB (desi Bell: şiddet birimi) arasında olması gerekir. Kulağa hoş gelen her ses türü “müzikal”, rahatsız eden ses türü ise “gürültü” olarak nitelendirilir (Özalp, 2000, s. 13).

XIX. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar müziğin doğuşuna ilişkin birçok teoriler ortaya atılmıştır. Herder; müziğin “dil” den doğduğunu, Darwin; “hayvan ve özellikle kuş seslerinden”, Stumpf; “insanların birbirlerine seslenmelerinden”, Spencer; “insanların birbirleriyle kurduğu duygusal ilişkilerden” doğduğunu ileri sürmüştür. Champigneulle ise müziğin kutsal kökenli olduğunu ve müziğin kökeninde, bütün insanlarda ortak olan bazı içgüdüsel temellerin yattığını, müziğin dinsel özellikli ayinlerle ilişkili olarak doğduğunu savunmaktadır (Sönmez, 2008, s. 4).

İlk insan, ayakları, elleri ve gırtlığı ile yarattığı ölçülü iskeletini çeşitli sesler elde etmek üzere kullandı. İçi oyuk bir kamışa, delik bir öküz boynuzuna üfleyerek üflemeli çalgıları, avcılıkta kullanılan gergin yayın çıkardığı ses ile telli çalgıları ve içi boş kütüklere sert cisimler ile vurarak vurmali çalgıları keşfetti. Böylece orkestraların temelini oluşturan vurmali, üflemeli ve telli çalgılardan oluşan temel üçlü tamamlanmıştı (Selanik, 1996, s. 2).

Müzik kelimesi ilk defa M.Ö. 476 tarihinde Antik Yunanistan’da yaşamış olan şair Pindarus’un (M.Ö. 522-M.Ö. 438) lirik bir güftesinde geçmiştir. Müzik, aslı Yunanca olan bir kelimedir ve Yunanca “Mousike” veya “Mousa” kelimesinden

alınmıştır. Yunan mitolojisine göre Tanrı Zeus'un kızları sayılan dokuz peri kızına "Mousa" (Muse-melek) adı verilmiştir. Eski Yunanlılar bu peri kızlarının tüm dünyanın güzelliklerini ve ahengini düzenlemekle görevli olduklarına inanırlardı. O yüzden bugün hemen hemen her dilde kullanılan "müzik" kelimesinin bu peri kızlarından dolayı "Müz" kökünden geldiği kabul edilmektedir:

...Dokuz eş yürekli kızdır bunlar
Ezgiler söylemektir bütün işleri...
...Musa'lar, dokuz tanrısal kızı ulu Zeus'un:
Klio, Euterpe, Thalia, Melpomene, Terpsikhore, Erato, Polhymnia, Urania
Ve hepsinin başı sayılan Kalliope...
İşte budur Musa'ların insanlara verdiği,
Musa'lardan ve okçu Apollon'dan gelir
Yeryüzündeki ozanlar ve çalgıcılar... " (Erhat, 1972).



Fotoğraf 1: Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nden Musalar (Sönmez, 2008).

Müzik, toplumların yaşantılarında var olan siyasi yapılar, gelenek ve görenekler, dini inançlar gibi değişkenlere göre şekillenir. İnsanların yaşadığı bölgelerdeki sözlü veya sözsüz parçalar orada yaşayan bireylerin değer yargılarını, düşünce sistemini ve toplum özelliklerini görmemize, tanımamıza yardımcı olur. Böylece eski zamanlarda dilden dile, günümüzde ise notaya alınarak veya kayıt yapılarak nesilden nesile aktarılan müzik sayesinde insanoğlu geçmişe dair pek çok bilgiye ulaşmaktadır (Angı, 2013, s. 10).

İçinde nota bulunan ilk basılı kitap 1457 yılında Almanya'nın Mainz şehrinde yayımlanmıştır. Ancak, Johann Fust ve Peter Schoeffer tarafından yayımlanan bu kitapta baskı sırasında harfler bulunsa da nota yerleri sonradan el ile yazılmak üzere boş bırakılmıştır. Nota basımının yaygınlaştığı daha sonraki yıllarda dahi bir süre daha kitaplarda boş yerler bırakılmış, yalnızca bir porte basılıp notalar bu porte üstüne sonradan elle yazılmıştır. Bu kitaptaki notalar ritimsizdi ve sadece porte üzerinde sesin yüksekliklerini gösteriyordu. Sesin yüksekliğini süre ve ritmik değeri ile birlikte gösteren ilk baskı nota olarak, Franciscus Niger'in 1480 yılında Venedik'te basılan *Grammatica brevis* 'i kabul edilir (Mimaroğlu, 2011, s. 217). İlk nota basımı ise 1476 yılında Roma'da Ulrich Han tarafından basılan *Missa* kitabı ile gerçekleşmiştir (Say, 2012, s. 122). Yine Venedik'te Ottavio del Petrucci tarafından 1501 yılında yayımlanan *Harmonice musices Odhecaton*, basılan ilk çoksesli müzik yapıtıdır. Petrucci'nin baskı yönteminde her bir sayfa iki kere baskıdan geçiyor, ilk baskıda porte, ikincisinde de notalar basılıyordu (Mimaroğlu, 2011, s. 217). Petrucci bu ilk baskıyı takip eden 25 yıl içinde 50 ciltlik çalgı ve vokal müziğinin notasını basmıştır (İlyasoğlu, 2001, s. 18).

Bilim insanlarının günümüze kadar olan süreç içerisinde elde ettikleri bulgular ve veriler ışığında M.Ö. 3000' de Altaylılar dönemi ile başladığı görüşünün yaygınlık kazandığı “Türk Kültür Tarihi”; Hunlar öncesi, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar ile İslâmiyet öncesindeki dönemler; Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı Beyliği/Devleti/İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti devleti ile de İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemler olarak incelenmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda günümüze kadar yapılan araştırma ve bilimsel çalışmalarda Türklerin Mûsikî hayatlarına yönelik yapılan açıklamaların, bu sıralamanın sınırları içerisinde değerlendirme alanı bulduğunu görmekteyiz. (Alkan, 2014, s. 88)

İlk Türk toplumları ve devletleri olarak bilinen Hunlar, Köktürkler ve Uygurlar'dır. Hunlar (M.Ö. 220 –M. S. 455) bozkırların atlı kavmi, Türk-Moğol kökenli, çok sayıda topluluğun bir araya gelmesiyle oluşan Orta Asya kökenli bir halktır. Onlarla ilgili bilgileri Çin ve Avrupa kaynaklarından öğrenmek zorunda kalmışız (Yardımcı ve Çıvgın, 2007). Hunlar, bilinen ilk teşkilatlı Türk devletidir. Bozkır coğrafyası Hunların beslenme, giyinme, barınma gibi alışkanlıklarına yön vermiştir. Hunların hayat tarzı yılın belirli dönemlerinde yaylaklar ve kışlaklar arasında göç etmek şeklindedir. Türkleri göçebe yaşamaya zorlayan sebep; hayvancılığa dayalı sosyo-ekonomik yapıdır. Ayrıca kışlak hayat ve yaylanın birlikte olması Türklerdeki bu hayat tarzını yarıkonar-göçerliğe dönüştürmüştür (Hali ve Rencüzoğulları, 2017, s. 427-28).

Çin kaynaklarında Köktürkler'den, Tü-küe ya da Tü-jüe olarak bahsedilmektedir. Önceleri Cücenlerin vassalı olarak yaşarken, daha sonra

bağımsızlıklarını kazanarak M.S. 552 yılında Bumin Kağan önderliğinde Orta Asya'nın geniş alanına yayılarak imparatorluk ve Türk adıyla kurulan ilk siyasi örgütlenmeyi kurmuşlardır (Yardımcı ve Çıvgın, 2007).

Köktürklerin ağaca yazdıkları yazıları Uygurlar kâğıda yazmış ve günümüze kadar ulaşan birçok kitap basılmıştır. Yazı yazmak için ağaçtan yapılan uçlar kullanılmıştır. Arşiv için kâğıdı kullanmışlardır. Bugüne kadar ulaşan, akıcı bir Türkçe ile yazılmış kitaplar, tercüme, telif her konuda değerli eserler yazmışlardır. Kitap basma sanatı 10. yüzyılda Uygurlar tarafından keşfedilmiştir (Çandarlıoğlu, 2004).



Fotoğraf 2: Uygurlara ait resimli bir mani yazması (VIII-IX. yy.) (Özkeçeci, 2014).

Uygurlar'ın yaşam tarzları Köktürkler'in yaşam tarzıyla benzer özellikler gösterse de bazı yönleriyle ayrılır; Uygurlar'da kentlerde yerleşik hayat önem kazanmıştır. Uygurlar öteki kültürlerle geniş ölçüde açılmışlar, eski dini inanışlarını bırakıp, Manihaizm'i benimsemişlerdir. Et ve süt yenilmesine izin vermeyen, sadece sebze yenilmesini isteyen bu din onları pasifleştirmiştir. Uygurlarda “toy” denilen ziyafet ve şenlik törenleri çok olur ve bu törenlerde koşuklar söylenirdi (Şahin, 2005).



Fotoğraf 3: XII. yy. yazmalarında yer alan bir resimde mûsikî toplantısı (Özkeçeci, 2014)

Eski Türk dini çerçevesinde, belirli zamanlarda bazı dini törenler yapıldığı, toylarda yahut ölenin ardından tertiplenen Yuğ'larda dini mahiyette Mûsikîye yer verildiği bilinmektedir. Hatta Hunlarla ilgili Çin kaynaklarında, Türklerin Çin Seddi'ni aşan süvarilerin, beraberlerinde davula benzer çalgı aletleriyle cesaret buldukları kayıtlıdır. Hunlar ve daha sonra Göktürkler çağındaki bu dini-sihri törenleri kam, baksı, saman, ozan, oyun adını alan şair-sihirbaz-hekim-müzisyen ruhaniler yönetirdi. Bunlar düzenledikleri şiir ve manzum parçaları "pıpa" ve "kopuz" gibi aletlerle Mûsikîli olarak ifade ederlerdi. Zamanla, toplumun din anlayışı değiştikçe, bu ozanların görevleri de değişti. Önceleri dini mahiyette olan şiir, Mûsikî ve raks, toplumun daha gelişmiş dinlere yönelmesiyle bu hüviyetini kaybetmekle beraber, sanat tarafı ağır basmaya başlamıştır. Fakat sanatın bu üç temel unsuru şiir, Mûsikî ve raks, Türk toplumlarında her zaman var olmuştur (Özkan, 2010, s. 21-22).

Orta Asya müziği ile ilgili ilk yazılı bilgiler Çin kaynaklarından elde edilmiştir. Bu kaynaklara göre, Taşkent, Buhara ve Semerkant gibi şehirlerden Çin sarayına giden büyük çalgı takımları orada uzun zaman kalmışlar ve itibar görmüşlerdir. Özellikle Hun İmparatorluğu zamanında Çinlilerle ilişkiler artmış özellikle evlenmeler yoluyla, Türk ve Çin hükümdar aileleri arasında yakınlıklar doğmuş, dolayısıyla da kültürel anlamda etkileşimler yaşanmıştır. Örneğin, 568 yılında Çin imparatoru Wu-ti ile evlenen bir Türk prensesinin, Su-ch'i-p'o adında Kuça'lı bir müzikçiyi de yanında Çin'e götürdüğü, tarihsel kaynaklarda bahsedilen bir olaydır. Bu dönemde Hotan, Kuça, ve Turfan gibi ticaret merkezlerinden yayılan müzik akımları Çin'i çok etkilemiş, bilhassa Kuzey Çin'de Batı Türkistan müziği hakim olmuştur (Malm, 1967; akt., Levendoğlu, 2005).

Toplumlarda tarih boyunca farklı kültürlerin ortak bir ürünü olarak karşımıza çıkan müzik, son yüzyılda tüm devletlerin ideolojik dayanağı ve kültür politikalarının etkisiyle farklı mecralara yönlendirilen en önemli konulardan biri olmuştur. Yüzyıllara dayalı tarihi olan Türkler, geniş bir coğrafyada varlığını sürdürürken hem kendine ait kültürel değerlerini oluşturmuş hem de ilişki içinde olduğu Arap, Bizans, Çin gibi köklü kültürlerle etkileşim içinde olmuştur.

3.4. OSMANLI İMPARATORLUĞU'NDA MÜZİK

Osmanlı İmparatorluğu 1299 yılında kurulmuş, 624 yıl boyunca Asya, Avrupa ve Afrika coğrafyalarında hâkimiyet kurmuş, 1 Kasım 1922 tarihinde saltanatın kaldırılması ile resmen yıkılmış büyük bir kültür ve medeniyet birikimini yansıtır.

Tarihsel zincir takip edildiğinde Türk müzik kültürünün Orta Asya, Eski Anadolu (Akdeniz ve Ege), İslam, Osmanlı ve son olarak Batı kültürü olmak üzere beş damardan beslenerek bugüne ulaştığı söylenebilir (Levendoğlu, 2005). Türkiye'nin Batı'ya doğru uzun yolculuğu, birbiri ardına kaybedilmeye başlanan savaşların ve toprak kayıplarının moral bozukluğu ve telaşı içerisinde, XVIII. yüzyıl başlarında yeni çare arayışlarıyla başlamıştır (İnalcık, 2005, s. 269). Çünkü Batı, Osmanlı için, XVIII. yüzyıldan başlayarak beğenilen, taklit edilen bir kültür haline gelmiştir. XIX. Yüzyılda, Tanzimat fermanıyla idare, kanunlar ve hatta adetlerde bile Batı'dan alıntılar yapılacak, asli değerler sistemiyle ciddi çatışma bu dönemde ortaya çıkmıştır (Budak, 2006).

Osmanlı Mûsikî geleneğinin “başlangıcı” olarak kabul edilen dönem, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşundan en az iki buçuk asır sonrasına rastlar. Seyahatnamesi’nin İstanbul cildini 1630’lu yıllarda kaleme almaya başladığı bilinen ve kendisi de müzikle yakından ilgili olan Evliya Çelebi ancak kendi döneminde İstanbul’da yaşamakta olan sâzende ve hânendelerden detaylı bir şekilde bahseder. Ancak, kendi hocası hariç bir önceki kuşağa ait olanları kaydetmez. Bugün bildiğimiz şekliyle ve özgün bir kültürel gelenek olarak Osmanlı/Türk Mûsikîsinin izini on altıncı yüzyılın ikinci yarısından öncesine götürmek mümkün değildir. Binbeşyüzlülerin sonrasında Osmanlı şehirlerinin ve özellikle İstanbul’un Mûsikî yaşamında son derece önemli bir eşiğin aşıldığı görülebiliyor. İstanbul’un fethinden neredeyse bir buçuk yüzyıl sonra, müzikte özgün bir Osmanlı İmparatorluk sentezinin oluşumuna, kimlik ve kişilik kazanmasına tanık olunuyor. Geleneksel Osmanlı/Türk Mûsikîsinin tarihini belgeleriyle bugünden ancak dört–dört buçuk asır kadar öncesine götürebiliriz. Bugüne ulaşan geleneğin çerçevesi esas itibarıyla o dönemde oluşur (Behar, 2015, s. 13).

Osmanlı Devleti’nde çeşitli dönemlerde kimi çevreler müziğe ilişkin olumsuz tutumlarda bulunmuştur. Dini açıdan değerlendirildiğinde; Sünni İslam geleneğini benimsemiş olan Osmanlı’da dinin önemli savunucuları ulemalar olmuştur. Ancak ulemanın, Mûsikî ile ilgili olarak birtakım dini kaynakları referans göstererek olumsuz ya da yanlı bir tutum sergiledikleri de görülmektedir. Örneğin, mûsikî heyecanları harekete geçirdiği için yasaklanmalıdır, şarkı söylemek haramdır, çalgı çalmak ve dinlemek kötülüktür gibi kimi düşünceleri öne süren kesimler olmuştur. Ancak halk ve müzikseverler hem klasik Osmanlı Mûsikîsini hem de halk Mûsikîsini yaşatma çabasına girmişlerdir. Ulemanın koymuş olduğu bu tarz yasaklara ya da yanlı görüşlere rağmen gerek halk gerekse tasavvuf, tarikatlar ve tekkeler mûsikîyle yakın durmuş ve Osmanlı’ya ait büyük bir mûsikî mirasının oluşmasına kaynak teşkil etmişlerdir (Halman, 2011).

Türk müziği dediğimizde anlaşılması gereken; Farabi’den günümüze dek uzanan süreçte Türklerin hakim olduğu yerlerde belli bir ses sistemine bağlı kalınarak oluşturulmuş kendine has bir üsluba sahip bulunan müziği ifade eder (Tura, 1998, s. 30).

Osmanlı-Türk Mûsikîsi ancak on yedinci yüzyılda gelişmeye başlamıştır... On dokuzuncu yüzyılda mûsikîyle ilgili Osmanlı kaynaklarının büyük çoğunluğu henüz

keşfedilmemişti; bilindiği tahmin edilebilecek eserlere ulaşmak da kolay değildi. Oysa on beşinci yüzyıl ve öncesinin El Kindî, Farabî, Kutbuddin-i Şirazî, Safiüddin, Abdülkadir gibi gibi klasik İslam kaynaklarını Avrupa kütüphanelerinde bulabilmek mümkündür (Aksoy, 2003, s. 97-198).

Osmanlı Devleti'nde müzik, klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Klasik Türk müziği; Cami Mûsikîsi, Tekke Mûsikîsi, Mehter Mûsikîsi, Fasıl Mûsikîsi ve Piyasa Mûsikîsi olmak üzere beş gruba ayrılmıştır (Oransay, 1988, s. 1496). Halk müziği ise halkın ilgi duyduğu ve yöneldiği müzik türü olarak ifade edilmiştir.

Klasik Türk müziğinin gelişmesi sarayda padişahların bestecilere verdiği değerle ve sarayın ilgisiyle doğru orantılı olmuştur. Sultan III. Selim zamanında çok önemli sayılan klasik Türk müziği, II. Mahmut'un Mehterhâne'yi lağvedip yerine batılı tarzda sayılabilecek Muzıka-i Humayûn'u kurmasıyla birlikte gözden düşmeye başlayıp Sultan Abdülmecid'le iyice arka plana atılmıştır. Daha sonra ise II. Abdülhamid döneminde yok sayılmış hatta saray, ağırlıklı olarak batı müziğine yönelmiştir. Türk Mûsikîsinin saraydaki gücü gitgide azalırken, bütün bu değişimlere rağmen seviyeli bir batı Mûsikîsi zevki de aşılanamamıştır (Aksoy, 1985, s. 1226).

Türk müziğine kuramsal olarak ışık tutan başlıca kaynaklar: Onuncu yüzyılda Farabî (Kitab El Mûsikî El Kebir, Kitab Fi'l Mûsikî, El Müdhal Fi'l-Mûsikî, Kitab Ustukısat, İlm El-Mûsikî, İhsa'el-Ulum ve tertibiha, Kitab Fi'l-hsa'el-İka, Kitabü'l-Mûsikî, Kitab At Advar), İbni Sina (Kitabü's Şıfa, Kitabü'n Necat) ile başlayıp; XIII. yüzyılda Safiüddin Abdülmümin Urmevi (Kitabü'l Edvar, Risaletü's Serefiyye Fi'n Nisabit Telifiyye) ile derinleşen kuramsal çözümleme geleneği XV. Yüzyılda Maragalı Abdülkadir (Zübdetü'l Edvar, Serhü'l- Kitabü'l Edvar, Feva'id-i Aşere, Makasidül-Elhan, Cami'ül-Elhan, Kenzü'l Elhan, Zikru'n-Nagam ve Usulha), Abdülaziz Çelebi (Nekaavetü'l Edvar, Fatih Anonimi), Ahmetoğlu Sükrullah, Abdullahoğlu Hızır, Ladikli Mehmet Çelebi, Şirvanlı Fethullah Mümin ve XVI. yüzyılda Abdülkadir'in torunu Mahmud'un yazdıkları ile canlılığını koruyarak Türk müziğine özellikle geleneksel Türk sanat müziğine kuramsal anlamda ışık tutmuşlardır (Elçi, 2008, s. 39).

3.4.1. Osmanlı İmparatorluğu'nda Müzik Eğitimi Veren Kurumlar

Osmanlı saraylarında, Askeri, Dini, Klasik Türk Müziği, Halk Müziği ve Batı Müziği olmak üzere hemen hemen tüm müzik türlerinden oluşan icralar farklı dönemlerde kullanılmıştır (Toker, 2016, s. 181).

Behar'a (1993, s. 12) göre; Osmanlı Mûsikîsi ağırlıklı olarak askerî, dinî ve kısmen de eğlencelerde icra edilen, usta çırak ilişkisine dayanan meşk yöntemi ile nesilden nesile aktarılan bir Mûsikîdir. Meşk yönteminin en önemli özelliklerinden biri, eserlerin usul vurmak suretiyle icra edilmesidir. Meşk etme eyleminin diğer bir ismi de eser geçmektir. Bu yöntem az da olsa günümüzde devam etmektedir. Öğrenci müzik meşk ederken sadece müziği ya da herhangi bir çalgıyı, tekniği, hocasının üslubunu, icrasını, yorumunu öğrenmez, hepsinden önce eserin kendisini öğrenmiş olurdu. Bu sistemde esas unsur hafıza idi. Bu sayede eserleri yani repertuarı başka bir nesile aktararak zincirin bir başka halkasına geçmesi sağlanıyordu.

Osmanlıda Türk müziği eğitimi, saray içinde ve saray dışında olmak üzere çeşitli kurumlar tarafından verilmiştir. Saray içinde olan başlıca müzik eğitim kurumları; Enderûn-i Humayûn, Mehterhâne-i Humayûn ve Mûsika-i Humayûn'dur. Saray dışında olan başlıca müzik eğitim kurumları ise; Mevlevîhaneler, Özel Meşkhâneler, Cemiyetler, Dernekler, Loncalar ve Tanzimat sonrası açılan müzik okulları olarak sayılabilir (Somakçı, 2017, s. 173).

3.4.1.1. Enderûn Mûsikî Mektebi (Enderûn-i Humayûn)

On üçüncü yüzyıl sonuna doğru kurulan ve kısa sürede topraklarını genişleten Osmanlı Devleti bir yandan kuruluş ve gelişme çabaları sürdürürken bir yandan da yeni kadroları oluşturuyordu. Ortada ne düzenli bir ordu, ne devlet kadrosu ne de gelişmiş bir sanat kolu vardı. Devlet genişledikçe nüfus artmış, sağlam bir ordu teşkilatının kurulması kaçınılmaz olmuştu. Yüzyıla yakın bir süre içinde Avrupa ve Bizans'ta "Osmanlı" sözcüğü işitilir olmuş ve "Osmanlı Sarayı" resmi bir kuruluş haline geldiği için sarayda ihtiyaçları karşılayacak elemanlara ihtiyaç duyulmaya başlanmıştı. İşte bu ihtiyaçtan "Yeniçeri" ismiyle askeri bir sistem doğdu. Bu okulun kuruluş fikrinin II. Murad tarafından gerçekleştirildiği ileri sürülür. Kuruluşundaki elemanları ise yeni ele geçirilmiş topraklarda yaşayan ve Müslüman olmayan ailelerin erkek çocuklarından oluşuyor ve disiplin içinde yetiştiriliyordu (Özalp, 2000).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Topkapı Sarayı Humayûnu'ndaki Enderûn Mûsikî Mektebi, Türk Mûsikîsi'nin en büyük ve canlı merkezi olmuştur. Burada yalnız dindışı Mûsikî öğretilmiş, bestelenmiş ve çalınmış, dinî Mûsikî ise bilhassa Mevlevihâneler'in inhisarında kalmıştır. Bununla beraber, Batı Mûsikîsi'nde olduğu gibi Türk Mûsikîsi'nde de dini ve dindışı Mûsikî ayrımı kesin olmamış, bestekârların çoğu, bir tarafları daha ağır basmak şartıyla, iki çeşitle de uğraşmışlardır. Sarayın iç kısmı manasına gelen Enderun II. Murad zamanında kurulmuş, Fatih Sultan Mehmed ve II. Beyazıd ile birlikte gelişimini devam ettirmiş (Öztuna, 1990), Türk-Osmanlı İmparatorluk sarayının en büyük kuruluşu olarak kabul edilebilir. Tamamen kendine has hususiyetler içinde bir akademi mahiyetindedir. Tahsillerini bitirenler, çeşitli rütbelerle, sarayın fasıl heyetine dahil olmuş ya da müezzinlik, imamlık gibi dini görevlere geçmişlerdir. Dini görevlere geçenlere “Efendi” denmiş, diğerleri “Ağa” diye anılmışlardır (Öztuna, 2006).

Enderûn-i Humayûn XIX. Yüzyılın ilk yarısına kadar gelişmesini sürdürmüş, Osmanlı İmparatorluğu'nda yenileşme hareketlerinin başlaması ile birçok alanda olduğu gibi bu kurumda da olumsuz etkiler baş göstermiştir. Osmanlı Sarayı'nda uzun yıllar resmi görevlerde bulunan ve bu kuruluşu yakından tanıyan Halid Ziya Uşaklıgil, Enderun'un son yıllarını şu cümlelerle anlatıyor: “Enderun'un Osmanlı tarihinde hususi ehemmiyeti işarete muhtaç değildir. Hep biliriz ki, vaktiyle bu müessese adeta bir darülfünün ölçüsündeymiş. Buradan hükümet adamları, nakkaşlar, mûsikîşinaslar, hattatlar, oymacılar, bestekârlar, şairler yetişmiş ve her şeyden ziyade bu müessese edep ve terbiyenin, iç ve dış görünüş güzelliğinin yetişme yeri imiş. Abdülmecid ve Abdülaziz devirlerinden başlayarak bozula bozula, nihayet Abdülhamid zamanında her taltif edilmek istenen tüfekçinin, aşçının, kapıcının tanıdıkları çırağ edile edile artık eskiden kalan erkân ve edep sahiplerini bıktıracak derecede dolup taşmıştı... Önce İtalya'dan Mûsikî hocaları getirtilmiş, mûsikî öğretiminde batı sistemi uygulanmış, Türk Mûsikîsi sazlarının yerini batı müziği sazları almış ve konserler vermişlerdir. Bu tatsız durum, Hamamî-zâde İsmail Dede'ye bile “bu işin tadı kalmadı” dedirtmiştir. Enderun teşkilatındaki Mûsikî bölümünün adı “Muzika-i Humâyun” olurken buradan yetişenlerin adı da önceden “Enderûni veya Enderunlu” iken “Muzikalı” olmuştur. Dolayısıyla padişahlar da artık yabancı Mûsikî hocalarını taltif edip eskilere pek önem vermez olmuşlardır. Bu durum 1908 tarihine kadar sürmüş ve daha sonra “Enderun Okulu” kapatılmıştır (Özalp, 2000).

3.4.1.2. Mehterhâne-i Humayûn

Mehter sözcüğü, Farsça kökenlidir ve “mihter” den gelmektedir. “En ulu, en büyük” gibi anlamlar taşır (Çelik, 2009). Osmanlı İmparatorluğu terminolojisinde ne zamandan beri kullanıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte sözcük birçok İslâm ülkesinde, yüceltici bir sıfat olarak kullanılmıştır (Özalp, 2000, s. 35).

Birçok Osmanlıca sözlükte de mehter, türevleri ve görevleri itibariyle birden fazla madde ile ifade edilir. Örneğin, 1835-1837 yıllarında Kieffer ve Bianchi’nin yayınlamış oldukları Türkçe Fransızca sözlükte: “1. daha ulu, 2. kıdemli, hizmetli, âmir, 3. İran sarayında şaha her zaman erişebilen kâhya, 4. şehzadenin askeri bandosuna mensup müzisyen, 5. çadır kurmakla görevli hizmetçi” olarak yer almaktadır (Behar, 2005, s. 60-66).

İslamiyet’ten önce Hunlar döneminde askeri müzik toplulukları Tuğ takımı ile adlandırılırdı. Türklerin İslâmiyet’i kabulünden sonra bu isim Nevbet, daha sonra da Mehter adını aldı. Askeri müziğin dışında Osmanlı dönemi kaynaklarında hizmetçi takımı için de kullanılan mehter kelimesi, Fatih Sultan Mehmet dönemi ile birlikte çalıcı mehter adı ile anılmaya başlandı (Vural, 2014).

“Mehterhâne teşkilatının Selçuklu Sultanı Alaaddin Keykubat’ın Osman Gazi’ye hâkimiyet alameti olarak tabl ve âlem göndermesi ile başladığı bilinir (Sanal, 1964). Sultan tuğ, alem ve tabl gibi hâkimiyet alametleri geldiği zaman bir divan kurdurup nevbet vurdurur ve ikinci vakti vurulan bu nevbeti ayakta dinler (Tüfekçibaşı, 1965). Bir gelenek haline gelen ayakta dinleme merasimi Mehterhâne’nin teşkilat ve teşrifatının değiştiği Kanunî Sultan Süleyman dönemine kadar devam eder. Sultanın “iki yüz yıl önce ölmüş bir padişah için ayağa kalkmak lüzumsuzdur” sözü ile son bulur.” (Türkmen, 2009, s. 13; Kaptan ve Kaptan, 2019).

Evliya Çelebi Mehterin işlevi konusunda; askeri mahiyette olduğunu, daha sonra dinî nitelikte, at sırtında sultana saray dışında eşlik etmek, elçilere önemli günlerde konserler vermek, sultan tarafından onurlandırılan ve terfi ettirilen şahsiyetlere konser vermek, evlere çekilme zamanının geldiğini duyurmak gibi uygulamaların olduğunu söyler (Kaptan ve Kaptan, 2019, s. 46). Mehterin işlevleri arasında yaygın olarak bilinen ve en önemli olduğu düşünülenlerden biri de “savaş zamanı düşmanı psikolojik baskı ile korkutmak ve orduyu cesaretlendirmektir” (Kahramankaptan, 2009).

Mehter Mûsikîsi, Batı ile ilk etkileşme aracı olan sanat kollarımızdan en önemlisidir. Varlığını yüzyıllarca sürdüren ve büyük müzisyenler yetiştiren Mehterhâne-i Humâyun, savaşta ve barışta Türk askeri Mûsikîsi'ni temsil ve icra ederdi. Vurmalı sazlardan davul ve benzerleri zaten biliniyordu; Örneğin, Çinliler'in "Zil" i Orta Asya'dan aldığı ve varlığını koruyarak Mehter Mûsikîsi'nin en önemli çalgılarından olduğu bilinmektedir. Mehter adaylarına Mûsikî öğretimi Enderun'da yapıldı. Burada boşalan kadrolara Galata Sarayı, İbrahim Paşa Sarayı ve Edirne Sarayı'ndaki acemiler arasından yetenekli olanlar seçilir ve "Şakirdan" adı ile yetiştirilirdi (Özalp, 2000).

Askeri mızıkâ, eski Türk Devletlerinde, Abbasilerde ve bütün İslam Devletleri'nde istiklâl alâmeti olarak kabul edilmiştir. "Sikke vü tabl-u alem" yani müstakil bir hükümdar adına basılan madeni para, askeri mızıkâ (tabl: vul) ve alem (sancak, bayrak), bir devletin istiklâlini gösteren üç önemli unsurdur. İşte Türkler, Mûsikîye, devletin vazgeçilmez bir unsuru şeklinde önem atfetmişlerdir (Öztuna, 1976).

Vural (2012) çalışmasında mehter ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: Kökeni eski Türklere dayanan bu askerî müzik geleneği, Osmanlı İmparatorluğu içinde genişleyerek, mehter adını almış, başlı başına bir kurum olarak yüzyıllarca varlığını sürdürmüştür. Osmanlı sultanlarının hâkimiyet simgesi olan bu müzik topluluğu her dönem saray odalarında farklı sayılarla yer almıştır. Mehterlerin, üç kişilik Mehterhâne-i Nevbet-i Galata kadrosundan, 3250 kişilik Viyana kapılarındaki bir ordu büyüklüğündeki kadroya kadar çok farklı personel sayıları ile var oldukları kaynaklarda yer almaktadır.

1683 yılının 12 Eylül günü Viyana varoşlarındaki Kahlenberg eteğinde kös vuran mehteran, Türklerin savaş meydanlarına getirdikleri en büyük mehter takımıdır. 3250 müzisyenden oluşan mehter yeri göğü inletirken davul, zurna, zil ve daha çok farklı çalgıların aynı anda çıkardığı ses, Avrupa insanı tarafından ilk defa duyuluyordu. Avrupalı devlet adamı ve asker liderlerin savaş meydanlarından yabancı olmadıkları mehteran bu defa Viyana'da, hem de kalenin önünde kös vurmakta idi. Avusturya ile hanedan bağlılığı olan ve Kaiser Lepold'un imdadına ilk yetişen Bavyera askerleri, dolayısı ile kuşatmanın başından bu yana Türk ordusuna karşı savaştıklarından, neredeyse mehterin hangi saatte hangi makamda hangi marşları çalacağını ezberleyecek kadar etkisi altında kalmışlardı. (Çelik, 2009, s. 256; Vural, 2012, s. 328)

Bin sekiz yüz yirmi altı yılına kadar gelişimini ve geleneğini sürdüren Mehterhâne-i Hakan-i yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla tarih sayfalarına mahkûm kalmıştır.

Kaldırılan Mehterhâne Türk Mûsikîsinin en önemli kuramlarından biriydi. Eski mehterler savaş ve yürüyüş havaları çalan bir askerî Mûsikî topluluğu değildi sadece; peşrev, saz semaisi gibi saz, nakış, murabba, semai gibi söz eserleriyle klasik fasıllardan hafif eğlendirici parçalara kadar zengin bir repertuarı ve geniş bir saz kadrosu olan bir açık hava orkestrası niteliğindeydi. Bundan dolayı da “nevbet vurma”nın dışında, hemen her türlü törende, şenlik ve düğünlerde mutlaka yer alırdı. Ayrıca, tarihi çok uzun bir geçmişe dayanan, dünyanın en eski askerî mûsikî topluluklarından biriydi.⁴

3.4.1.3. Muzıka-i Humayûn

Tanzimat Fermanı ile devlet tarafından yapılan düzenlemeler sonrası Mehterhânenin yerine kurulan Mızıka-i Humayûn’dur ve 19. yüzyılın ilk çeyreğinde yer alan “Vaka’-i Hayriyye” Türk tarihinde olduğu kadar Türk müziğinde de büyük öneme sahiptir (Tura, 1984, s. 1511). Osmanlı İmparatorluğu’nda çoksesli müziğin başlangıcı, Sultan II. Mahmut tarafından Yeniçeri Ocağı’nın kapatılması ve dolayısı ile ‘Mehterhâne’nin kaldırılıp yerine 1826 yılında “Saray Müzik Okulu” diyebileceğimiz “Muzıka-i Humayûn” un kurulması ile gerçekleşmiştir. Padişah II. Mahmud'un emri ile yapılan çalışmalar sonucunda bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Taşkışla Binası'nda Doğu ve Batı Müziği Bölümlerinden oluşan Muzıka-i Humayûn, 1826 yılında kurulup 1827 yılında faaliyete geçmiştir (Alaner, 2002).

Müzik alanında yenileşmede ilk basamak Osmanlı askeri müziğinde gerçekleşmiştir. Aslında Muzıka-i Humayûn, askeri müzik (bando) eğitimi için batılılaşma sürecinde ortaya çıktıysa da ilerleyen yıllarda kapsamı değiştirilerek ilk saray konservatuvarı olacak, bünyesinde birçok alt müzik toplulukları bulunduracaktır (Baydar, 2011, s. 94).

Bülent Aksoy (1985, s. 1214), Muzıka-i Humayûn’un kuruluşunu; batı müziğinin ülkeye artık resmen kabul edilmesi, benimsenmesi, öğretiminin de devlet tarafından yürütülmesi anlamına gelen “Mûsikî tanzimatımız” olarak değerlendirmektedir.

⁴Aksoy, B. (t.y.) <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/134328/001642251010.pdf?sequence=2> (Erişim tarihi: 12. 09. 2021)

Muzika-i Humayûn, ilk çoksesli müzik eğitiminin burada yapılması, sanat ve müzik birikimini ülkemiz eğitim kurumlarında aktarabilecek nitelikte müzikçi yetiştirmiş olması bakımından Türk müzik tarihinde önemli bir yere sahiptir. Muzika-i Humayûn tarafından, Cumhuriyet öncesinde, Balkan ve Birinci Dünya Savaşı boyunca Rumeli'den İstanbul gelen hasta ve yaralılar için İstanbul'un çeşitli yerlerinde konserler verilmiştir. Halifeliğin kaldırılmasından 8 gün sonra 11 Mart 1924 tarihinde orkestra, Mustafa Kemal Paşa ve Latife Hanım himayelerinde Osman Zeki Üngör yönetiminde Ankara'daki ilk konserini vermiştir (Şahin ve Duman, 2008, s. 11-13).

1828 yılında devletin özel imkânlarıyla İtalya'dan getirilen meşhur Gaetano Donizetti'nin ağabeyi, Guiseppe Donizetti⁵, Muzika-i Humayûn'u kurmakla görevlendirilmiştir. Besteci daha sonra Donizetti Paşa olarak hatırlanacaktır. Batılı anlamda bir orkestra kurmasının yanı sıra bestelediği, Mahmudiye, Mecidiye Marşlarıyla Muzika-i Humayûn'un repertuarına da katkı sağlamıştır. Muzika-i Humayûn yalnızca marşlardan oluşmayıp, günün popüler valsleri, mazurkaları ve polkalarına da yer veren repertuarıyla, İstanbul kent yaşamında saraya yakın çevrelerde yeni yeni oluşan kentsoylu anlayışların kendi "alafrangalıklarına" görünüm kazandırdığı pratiklere de zemin hazırlamıştır. Daha sonra soylu kentli olmanın simgesi olan piyano ve gramofon satışlarının artması, yaprak nota yayımcılığıyla gelişen ev içi batı müziği pratikleri bunun göstergeleridir (Mutlu, 2015, s. 5).

Donizetti'nin eğitimine Enderun'dan seçilmiş köklü ailelerin çocukları verilmiş, bunlar ilerleyen zamanlarda yüksek rütbeli görevlere getirilmişlerdir (Gazimihal, 1955, s. 104). Donizetti eğitim sürecinin başlangıcında notasyon sistemiyle ilgili zorluklar yaşamıştır. Çünkü o dönemde Türk müzisyenler; III. Selim zamanında, Ermeni müzisyen Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından geliştirilen Gregoryan kilise müziğinin melodik olarak belirlenmesinde kullanılan yöntemeye dayalı olan Hamparsum nota sistemini kullanıyorlardı. Bu sistemi önce Donizetti kendi öğrenmiş daha sonra iki sistemi karşılaştırmalı gösteren bir çizelge hazırlayarak kısa sürede Türk öğrencilerine batı müziği nota sistemini öğretmiştir. Donizetti derslerinde çoğunlukla İtalya'dan ısmarladığı materyalleri kullanmıştır. Ayrıca Muzika-i

⁵Guiseppe Donizetti (Don İzzet Paşa): Müzikte bu şekilde başlayan Batılılaşma hareketiyle Osmanlı İmparatorluğu'na Avrupalı müzisyenler davet edilmiştir. İlk olarak askerî müzik alanında Muzika-ı Humayûn'de eğitim vermek üzere İtalya'dan Guiseppe Donizetti göreve atanmış, Osmanlıya ilk kez Avrupa notasyon sistemini ve müziğini öğreten kişi olmuştur (Baydar, E. K., 2010). (http://dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/88/kutlay_baydar) (Erişim tarihi: 27.11.2021).

Humayûn için Milano'daki Pelitti imalathanesinden çalgı siparişi vermiştir (Aksoy, 1999, s. 212-213).

III. Selim'den şiir ve müzik dersleri alan II. Mahmut, askeri yenileşme hareketleri dışında toplum yaşantısında da köklü değişiklikler gerçekleştirmiş ve ilk uygulayıcısı da kendisi olmuştur. Avrupalı kıyafetleri, kullandığı İngiliz faytonları ile Batı sanatlarına olan ilgisi Osmanlı toplum yaşantısında etkisini göstermeye başlamıştır. Özellikle İtalyan müziğine ve operasına gösterdiği ilgi ve tiyatroların açılması için verdiği destek, kültürel yaşamın Batılı manada değişimine neden olmuştur. İki Mart 1835 tarihli *The Times* gazetesi “Burada her şey değişiyor ve Avrupai tarzda tekrardan düzenleniyor (...) Sultan şan eserleri dinlemekten büyük keyif alıyor. Geçen akşam Fransız Büyükelçisi'nin düzenlediği eğlenceye, bütün başkentin büyük şaşkınlığı içerisinde katılan Majesteleri, lisanlarından hiçbir şey anlamasa da, coşkuyla şancıları alkışladı.” (Aracı, 2010, s. 44-45) diye yazarak İmparatorluk'ta başlayan değişimi ve II. Mahmut'un bunu nasıl teşvik ettiğini belirtmiştir (Bilecikli, 2012, s. 43).

Muzıka-i Humayûn ile ilgili bazı yazılarda kurumun Guiseppe Donizetti ile aktif bir rol üstlendiği yazılsa da 1827-1828 yılları arasında bazı Türk eğitimcileri de görev almıştır: Sarayın Enderun Ağalarından Nokta Mehmet Efendi, Halil ve Osman Efendiler, Edip Ağa, Hasan, Vaybelim Ahmet Ağa ve Trampetçi Ahmet Usta bu isimlerden bazılarıdır (Tayyazade Ahmet Ata "Tarih-i Ata; Akt., Alaner, t.y.).

Donizetti, 1829 yılında Muzıka-i Humayûn tarafından icra edilmek üzere, II. Mahmud'a ithafen “Mahmudiye”⁶ marşını bestelemiştir. Mahmudiye marşı, ülkemizde bestelenen ilk ulusal marş olarak kabul edilir. Bu marş, on bir yıl boyunca Osmanlı İmparatorluğu'nun milli marşı olarak çalınmıştır. Ayrıca Osmanlı İmparatorluğu'nda tahta çıkan her padişah için ayrı bir marş bestelenmiş, o padişahın dönemi boyunca Osmanlı Devleti'nin “milli marşı” sayılmıştır (Baydar, 2011, s. 95).

Muzıka-i Humayûn'un Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle birlikte çalışmalarına devam etmek üzere Ankara Garı' nın yanında bulunan, şimdiki Türk Hava Yolları binasına taşınmışlardır. Bir süre Çankaya' da görev yaptıktan sonra lağvedildiği yine kayıtlardan anlaşılmaktadır. Kurumun Batı müziği bölümünün ise bir süre “Riyaset-i

⁶ Marş: Ritim, ölçü ve tempo bakımından bir grup insanın ya da daha fazla sayıda kişinin yürüyüşüne uygun düşen ve bu amaçla bestelenmiş olan işlevsel müzik parçası” olarak tanımlanan marş, genellikle askeri müzik toplulukları için 4/4'lük ya da 2/4'lük, ender olarak da 6/8'lik ölçülerde yazılmıştır (Bilgin, 2009, s. 2).

Cumhur Filarmonik Orkestrası” adı altında, daha sonra da “Cumhurbaşkanlığı Devlet Senfoni Orkestrası” ismi ile işlevini sürdürdüğü bilinmektedir (Alaner, t.y.)

En önemli detaylardan biri de Muzıka-i Humayûn’un sadece Batı öğretimi vermemesi idi. Sarayda daha önceden bulunan Müezzınan, Fasıl Takımı, Orkestra gibi Türk Müziği bölümleri çalışmalarına devam ederken Orta Oyunu, Cambazlık, Hokkabazlık, Karagöz, Kukla gibi geleneksel Türk sanatı bölümleri de eklenmişti. Belçikalı ünlü keman virtüözü Henri Viuextemps 1848 yılında gerçekleştirdiği ziyareti sırasında gördüklerini hatıralarında “meşhur opera bestecisinin ağabeyi Donizetti'nin idaresindeki bu askeri müzik okulunda altmış genç Türk öğrenciye yaylı çalgılar, dans ve bilhassa da hokkabazlık dersleri verilmektedir” şeklinde nakletmiştir (Aracı, 2006, s. 109-112).

3.4.1.4. Dârülelhan (Nağmeler Evi)

On dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinden sonra ve yirminci yüzyılın başlarında müziğin dönüştürülmesi gayretleri, Erken Cumhuriyet Dönemi’ne hem müzikte Batılılaşmanın niteliği hem de özellikle İkinci Meşrutiyet Dönemi’ne kadar sistemli ve planlı girişimlerin çok az olması nedeniyle müzikte reform çabalarının düşünsel köklerinin (Balkılıç, 2015, s. 45) Aksoy’un da (1985, s. 1212) belirttiği gibi Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları tamamen yeni bir ürünü değil, 19. yüzyılın uzantısıydı. Dârülelhan’ın açılması da bunlardan biriydi.



Fotoğraf 4: Dârülelhan Türk ve Batı Müziği hoca ve öğrencileri: Sezai Asal, Muhittin Sadak, Mesud Cemil, Cemal Reşi Tery. Edgar Manas, Mim Süreyya Rey, İsmail Hakkı Bey, Udi Sedat Bey, Yusuf Ziya Bev. (Sol üstteki küçük fotoğraf: Cemal Reşit Rey) (25 Kasım 1992, Çarşı).

Antoine'ın çalışmaları sonucunda 1914 yılında Dâr-ül Bedâyi-i Osmani (Osmanlı Güzellikler evi) kurulmuştu (Sevengil, 1966, s. 7). Tiyatro ve Mûsikî olmak üzere iki bölümden oluşan okul, iki güzel sanat dalını birlikte koruyup geliştireceği için güzel şeyler, güzel eserler evi anlamındaki, “Frenklerin Konservatuarına karşılık gelen” (Ergin, 1977, s. 1531-1534) Dâr-ül Bedâyi adı altında çalıştırılacaktı. O zaman Cemiyet-i Umumiye-i Belediye azasından olan Ali Rıfat (Çağatay) Bey'in idare etmesi kararlaştırılan müzik bölümü, alaturka ve alafranga olmak üzere iki bölümden oluşacaktı. Türk Mûsikîsi'nin çöküşünü önlemek, halka düzeyli müzik zevkini aşlamak ve bazı temsillerde yer alacak Mûsikî eserlerini saptamak amacıyla oluşturulan bu bölümün başına (Paçacı, 1992), “Alaturka Mûsikî kısmı heyeti fenniyesine Zekai Dedeade, Ahmed, Leon Hacıyan, Hafız Yusuf Efendilerle Rauf Yekta, Tanburi Cemil, Supi, Sadettin, Baha, Sadık, Abdülkadir Beyler, garp Mûsikîsi hakkında tetkikatta bulunacak heyete de Zati, Zeki, Asaf, Şamil, Cemil Beylerle Mösyö Radagliyo, Silvelli, Forlani, Adelyo ve Hege” (Ergin, 1977) tayin edilmişlerdi (Mutlu, 2014, s. 25).

Ali Rıfat Bey müzik bölümünün alafranga kısmının kurulma nedenini “tiyatro Mûsikîsi denilince tenoru, baritonu, sopranosu, özel olarak armoni için lazım olan şekilleri içine alan bir Mûsikî heyeti hatıra gelir” şeklinde açıklamıştı. Alaturka bölümünün amacını ise “klasik Mûsikîmizin unutulmaktan kurtarılması ve ileride tiyatroya da yarayabilecek bir şekle çevrilmesi yollarının araştırılması” olarak belirtmişti (Sevengil, 1968, s.189). Şehzadebaşı, Letafet apartmanında başlayan ve Ferah Tiyatrosu'nun arka sokağında beyaz, ahşap bir konağa taşınan Mûsikî kolu, patlak veren 1.Dünya Savaşı'nın güç şartları içinde fazla devam edememiş ve 1916 yılında kapatılmıştır (Paçacı, 1992).

“1916 yılı sonlarında ‘Maarif Nezareti’ nce dönemin müzisyen ve aydınlarıyla birlikte bir toplantı yapılmasına lüzum görülür ve Dârülelhan'ın kurulması gündeme getirilir. İsim babalığını eski “Evkaf Nazırı” ve Washington Büyükelçisi kurumun ilk müdürü Ziya Paşa yapar. Ve nihayet Sultan Mehmet Reşat'ın ‘irade- i senniye’ si ile yürürlüğe giren ‘Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi’, yalnızca Türk Mûsikîsi öğretimi yapılacak olan Darülhan'ın kuruluşunu müjdeler. 1 Kanun-i Sani 1332 (1 Ocak 1917) tarih ve 2764 nolu Takvim- i Vekayide’ de yayınlanan bu kararın altında Sadrazam Mehmet Sait ile Enver Tal'at, Ahmet Şükrü, Halil, Abbas Paşalar gibi nazırların da imzaları bulunmaktadır. Kurumun başına getirilen komisyonda ise

bestekâr ve eski Şuray-ı Devlet üyesi Rahmi Bey, Udi Ali Rıfat (Çağatay) Bey, Bebekli Refik Talat Bey gibi üstadlar yer almaktadır. Fevziye caddesinde kadın ve erkekler için iki ayrı konakta dersler; İsmail Hakkı Bey, Leon Harayan, Zekaizade Ahmet Efendi gibi hocaların gözetiminde ve savaş yıllarının güç şartları altında sürdürülür. Cumhuriyetin ilanı ile birlikte bu birim Batı Müziği'nin Neyzen Emin Efendi (Yazıcı) gibi hocalarla, Alafranga Şubesi'nin Zeki Bey (Üngör), piyanist Hegei ve Radeglia, Müdür Musa Süreyya Bey, Muhittin Sadık (Sadak), Cemal Reşit (Rey) ve Edgar Manas gibi hocalardan oluşmaktadır. Bu tarihten itibaren geçirdiği birtakım yapısal değişiklik ve kesintilerle, kuruma önemli katkıları olan Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi müzik adamlarıyla yol alarak İstanbul Belediyesi bünyesinde de devam eden bu hareket 1986 yılına, kurumun İstanbul Üniversitesi'ne devrine kadar sürmüştür.

Yapılmış olan başlıca müzik faaliyetleri şöyle sıralanabilir:

- ✓ “Kurumun bünyesinde oluşturulan ilmi heyetler aracılığıyla müzikolojik çalışmalar yapılması. Klasik eserlerin tespit, muhafaza ve intikal çalışmalarıyla notaya geçirilerek yayınlanması.
- ✓ Çeşitli icra grupları, orkestralar vs. aracılığıyla her tür müzikte örneklerin halka konserler aracılığıyla sunulması” (Paçacı, 1992).
- ✓ Dârülelhan, gerçekleştirdiği eğitim ve öğretim çalışmalarından başka Türk müzik kültürünün gelecek nesillere aktarmak üzere Anadolu'daki halk türkülerini kayda alarak derlemişlerdir (Kolukırmık, 2014).

Savaş yıllarında kurulmuş olan halka açık ilk müzik okulu olan Dârülelhan (Kaya, 2012, s. 1458), savaşın olumsuz etkileri sonrasında faaliyetlerini gerçekleştirmede güçlükler yaşamıştır. Ancak daha sonraki yıllarda İstanbul Belediye Konservatuarının kurulmasına öncülük etmiş ve geniş bir tarihi birikim ve tecrübe bıraktığı da göz ardı edilemez. Birçok başarılı çalışmaların yapıldığı Dârülelhan, İstanbul'un işgalinden sonra yani kuruluşundan dört yıl sonra eğitim verememiş ve 1921'de kapanmıştır. Dârülelhan'ın adı 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı olarak değiştirilerek Türk müziği eğitimi tamamen kaldırılmıştır (Paçacı, 1999; Tekelioğlu, 1999; Barış ve Ece, 2007).

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'nde şu ifadeler yer almaktadır:

Dârülelhan'ın faaliyetleri ve karakteristik özelliklerine yönelik Dâhiliye Nezaretine yazılan 26 Kanun-ı Sani 338 (26 Ocak 1922) tarihli belgede “mahzurat-ı İslâmiyyenin umumî mahallelerde çalgı çalması ve tegannî eylemesi adâb-ı ve ahlâk-ı diniyye ve milliyeye mugayir” bulunduğu

ifade edilmiştir. Buna göre kadın ve erkeğin birlikte olduğu durumlarda konser, tiyatro, temsil ve müsamerelerde İslami esas ve temayüllere dikkat çekildiği görülmektedir. Dârüelhan faaliyetleri ile ilgili özellikle umumi mahallerde erkekler arasında kadınların şarkı söylemesi, konserlere katılması gibi durumların katıyen uygun görülmediği belirtilerek gerekçe olarak mevcut ahlaki ve kaideyi esaslar dayanak gösterilmiştir. Dolayısıyla Dârüelhan temsillerinin ve bazı tiyatro ve sair gösterilerinin ayrı saat ve günlerde icra edildiği anlaşılmaktadır. Buna göre bu dönem müzik kültürünün bahsedilen örnekten yola çıkılarak belli bir muhafazakâr çevre ve anlayışın etkisinde kaldığı anlaşılmaktadır. Bu anlamda müziğin genel olarak geleneksel anlayışla sürdürülmesinin müzik eğitim ve faaliyetlerinin gelişme ve yaygınlaşmasını, belli kesimler çevresinde sınırlandırarak gelişmesini yavaşlattığı ve halkın geneline yayılmasının sağlanamadığı ifade edilebilir. Dolayısıyla Mûsikî okulu olarak faaliyetlerini belli sınırlar içerisinde sürdürmeye çalışan Dârüelhan'ın ancak Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen inkılaplar ile belli ölçüde modern ve çağdaş bir anlayışa sahip olduğu anlaşılmaktadır. (Duman, 2017, s. 120)

Dârüelhan 22 Ocak 1927 tarihinde İstanbul Mûsikî Konservatuvarı adı altında İstanbul Şehremaneti'ne bağlanmıştır. İlerleyen zamanlarda, şehir orkestrası, şehir korusu, Türk sanat müziği ve folklor topluluğu da açılan kuruma, tiyatro ve bale bölümleri de eklenmiş ve çok sayıda sanatçı yetiştirilmiştir. Belediye Konservatuvarına dönüştürüldükten sonra Yüksek Öğrenim Kurumuna bağlanmıştır. Konservatuar, uygulamalı ve kuramsal eğitim yapan orta dereceli bir meslek okulu olarak yapılandırılmıştır. Öğretim kadrosunu, yerli ve yabancı müzik uzmanları ve kuramcılar oluşturmuştur. Konservatuarda Batı müziğine öncelik verilmesi yoluyla eğitim sisteminin modern bir yapıya dönüştürülmesi gibi çeşitli alanlardaki yenileşme çabaları doğrudan doğruya bir ulusal kültür politikası olarak değerlendirilebilir (Şahin ve Duman, 2017, s. 267).

3.5. TANZİMAT DÖNEMİNDE MÜZİK

Tanzimat, 1839 Tanzimat Fermanı (Gülhane Hatt-ı Humayûnu) ile başlatılan ve I. Meşrutiyet'in ilan edildiği 1876 yılına kadar sürdüğü kabul edilen bir dönemdir. Ancak Tanzimat'ın etkileri bu yıllar ile sınırlı değildir. Onaltı Ağustos 1838'de İngiliz Krallığı ile imzalanan ve yeni kapitülasyonlar veren Baltalimanı Ticaret Antlaşması ile endüstri devrimini yapmış ve düşük maliyetli ürün üreten ülkelere verilen imtiyazlar ile ekonomik-bağımlılık altyapısı kurulan sürecin devletin siyasi ve sosyal yapısında somutlaştırılan bağımlı-iradesi olan Tanzimat'ın etkileri, I. Meşrutiyet (1876-1878), Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) ve II. Meşrutiyet (1908-1918) olmak üzere, Osmanlı Devleti'nin yıkılışına, bunun ötesinde Cumhuriyet dönemindeki siyasi-sosyal politikalara ve uygulamalara değin yansır (Çav, 2019, s. 58).

Osmanlı/Türk toplumu, kuruluşundan günümüze kadar hem dış dünyaya hem de kendi sosyo-kültürel, sosyo-ekonomik ve siyasi yapısındaki yeniliklere paralel olarak

birçok alanda önemli değişimlere uğramıştır. Bu değişimlerin en fazla hissedildiği dönem ise Türk tarihinde, toplum yapısındaki modernleşme ve yenileşmenin başlangıcını sembolize eden “Tanzimat Dönemi” olarak bilinen dönemde yaşananlardır. Ortaylı’ya göre (2014, s. 14-19); “Bu gelişmelerin kökü sadece 19. yüzyılın değil, bütün Osmanlı asırlarının içerisindeydi ve modernleşme olgusu, başka bir tabirle değişim olgusunun değişmesiydi”.

Cebeci’ye (2009, s. 21) göre; “Osmanlı Devleti’nin esas unsuru olan Türkler, Batı kültür unsurlarını şuurulu olarak 18. yüzyılda almaya başlamışlardır.” 18. yüzyıl sonlarında hızlanan bu değişim süreci, ondokuzuncu yüzyılda, siyasi, ekonomik ve kültürel hayatta toplum yaşantısını etkileyen tarihsel olaylarla da birleşerek etkisini Cumhuriyet dönemine kadar devam ettirmiştir. Başta Rumeli olmak üzere, 1808 yılında eyalet ayanlarıyla imzalanan Sened-i İttifak, Haziran 1826’da Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılması, Kasım 1839’da Gülhane Hatt-ı Humayûnu’nun okunması, 1856 yılında yayımlanan Islahat Fermanı ve Cumhuriyet dönemine kadar I. Meşrutiyet ve II. Meşrutiyetin ilanı ise önceki yüzyıllarda daha yavaş ilerleyen bu değişim ve yenileşme hareketlerinin hızlanmasını sağlayan olaylar olarak ele alınmaktadır (Feyzi, 2017, s. 262).

Osmanlı İmparatorluğu’nun batılılaşma isteğinin önemli bir göstergelerinden biri Paris’e elçi olarak gönderilen Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi’dir. Padişah’a sunduğu Sefaretnamesi’nde şehrin gündelik hayatından, tören adaplarına, botanik bahçelerinden, izlediği operaya, saraylara, matbaaya ve tıp okullarına kadar pek çok ilgi çekici kurum ve pratiklerden bahseder. Lale devrinin pek çok uygulaması için de model oluşturan Sefaretname, bizzat Padişah tarafından “batı” hakkında bilgi toplaması için gönderilmiş bir elçinin heyecanlı anlatımlarıdır. Buradaki önemli nokta ise daha önce 1543’de Fransa kralı I. François tarafından gönderilen “batılı” çalgı takımının “savaşçılık ruhunu bozacağı” gerekçesiyle geri yollanması, aralarında I. Elizabeth’in gönderdiği org da dahil olmak üzere batılı çalgı ve çalgıcıların Osmanlı kentlerinde rağbet görmemesidir (Oransay, 1984, s. 1518).

19. yüzyıl öncesinde Osmanlı Devleti, çok ırklı ve çok dinli geniş bir bölge üzerinde uzun yıllar süren bir imparatorluk geleneğine sahipti. Ancak Viyana Kongresi’nin üzerinden geçen yirmi yıl içerisinde Osmanlı seçkinleri imparatorluklarını yeni güç ve meşruiyet tasavvuru olarak algıladıkları mefhumlara göre değiştirme ihtiyacının farkına vardılar.” (Aydın, 2007, s. 42; akt., Özcan, 2012) Bu ihtiyaç, çoğu zaman Batılılaşma olarak ifade edilen süreç tarafından giderilmeye çalışıldı. Osmanlıların Doğu politikalarını etkileyen en önemli konulardan birisi de Batılılaşma meselesidir. Batılılaşma Osmanlı İmparatorluğu’nun bir meselesidir. Rusya, Japonya ve Çin gibi örneklerin de benzer bir meselesi olmuştur. Ancak Batılılaşma bu örneklerin

her birinde farklı nedenler, farklı kanallar ve yöntemlerle gerçekleşmiştir. Hepsinin Batılılaşma süreçleri ayrı ayrı değerlendirilmek zorundadır. Bu nedenle Osmanlıların Batılılaşma meselesi kendine özgü durumlardan kaynaklanmış ve kendine has sonuçlara yol açmıştır. Osmanlıyı böyle bir sürece yönlendiren etmenler, hem imparatorluğun içinden hem de dış dünyadan kaynaklanan fiziksel ve psikolojik baskılarla ilintilidir. Batılılaşma Türk toplumunun yaklaşık 400 yıldır tartışmaya devam ettiği bir olgudur.

Geleneksel- modern, ilerici- gerici ve hatta sağ- sol gibi ayrımların hepsinin temelinde Batılılaşma meselesi vardır. Bu nedenle Osmanlı- Türk fikir hayatında bu sürece ilişkin tartışmalar oldukça derin olmuştur. Bir etken olarak Batılılaşma çok farklı boyutlarda ele alınabilmektedir. Bu olgu üzerine yapılan çalışmalar dikkate alındığında meselenin çok boyutluluğu ve karmaşıklığı açıkça fark edilebilmektedir. Batılılaşma kavramının yerine sıklıkla kullanılan ve birbirini tamamen karşılamaktan yoksun çağdaşlaşma, modernleşme, ilerleme gibi diğer kavramlar da dikkate alındığında, konu içinden çıkılmaz bir hâl almaktadır. Osmanlılar için Batılılaşma, dış politikadan askerî mekanizmaya, Batı ile yaşanan kültürel ve ekonomik etkileşimden eğitim sistemine, toplumsal reformlardan edebî anlayışa, resimden müziğe kadar çok geniş bir çerçevede ortaya çıkan bir dönüşümdür. Batılılaşma bütün bu vektörlerin birleşerek oluşturduğu bir süreçtir. (Özcan, 2012)

Osmanlı Devleti'nin Batı korkusunu aşmak için Batı'daki kurumlara benzer çözüm arayışları, ortaya Batılılaşma ideolojisini çıkardı. Bu ideoloji, Tanzimat'tan itibaren Batı taklitçiliği olarak “Batılılaşma” adı altında günümüze kadar geldi. Batılılaşma hareketleri; Batı dışı toplumların, Batı karşısında, içine düşmüş oldukları durumdan çıkış olarak gördükleri siyasi ve kültürel uygulamaların genel adıdır. Batılılaşmanın başladığı dönemde Osmanlı Devleti'nin müzik eğitimi sistemi ve eğitim düzeni içinde yer alan başlıca örgün eğitim kurumları; sıbyan okulları, medreseler, enderun okulları (saray okulları) ve tabılhanelerdir. Sıbyan okulları ve medreselerdeki eğitim programlarının içinde doğrudan bir müzik programı yoktu. Bu okullar dolaylı bir şekilde dinî müzik eğitimi yapmaktaydı. Enderun okullarında ise kapsamlı bir şekilde müzik eğitimi yapılmış ve bu okullar bir bakıma “Konservatuar” gibi bir fonksiyonu yerine getirmişlerdir. Enderun okulları, programlarında dinî olmayan müzik eğitimi uygulamalarının yer aldığı ilk Osmanlı örgün sivil eğitim kurumu olarak da görülebilirler (Akkaş, 2015, s. 1).

Tabılhane, Mehterhâne ve Muzika-i Humayûn Osmanlı Devleti'ndeki askerî eğitim düzeni içinde birbirini izleyen başlıca örgün müzik eğitim kurumları olmuştur. Önce “tabl”, sonra “mehter” müziği çerçevesinde uygulanan askerî müzik eğitimi, Batı sanat müziğinin 1826'dan itibaren devletçe benimsenerek yayılmaya başlamasıyla “bando” müziği çerçevesinde yeni bir nitelik kazanmıştır. Muzika-i Humayûndaki Batı tarzı müzik eğitimi, giderek sivil eğitim kurumlarına da yayılmıştır (Uçan, 1989, s. 182).

Türkiye'de müzikte Batılılaşma serüveni Cumhuriyet öncesi dönemle başlar. Bu çabalar, onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyılda yoğunlaşmakla birlikte, Türk müziği ve

Batı müziği arasındaki ilişkiler 1543 yılına dayanmaktadır (Tanrıkorur, 2003, s. 80). Bu tarihte Fransız – Osmanlı dostluk antlaşmasının bir sonucu olarak I. François, Kanuni Sultan Süleyman’a bir orkestra göndermiş (Gazimihal, 1939, s. 49) ve orkestra sarayda üç konser vermiştir (Akt., Aksoy, 1985, s. 1213). Vedat Koşal (1998, s. 15), Kanuni’nin, Osmanlı ordusunun “harp zevkine olumsuz tesir edeceğini düşünerek” bu orkestrada bulunan bütün çalgıları yaktırdığını ve müzisyenleri Fransa’ya geri gönderdiğini söylemektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda operanın temellerini ilk atan kişi Ermeni asıllı bir Osmanlı vatandaşımız olan Dikran Çuhacıyan (1837-1898), 1866 yılında Milano Konservatuari’nı bitirdikten sonra yurda dönmüş ve 1869 yılı sonlarında "Olympia" isimli operasını Naum Tiyatrosu’nda sergilemiştir. 1874 yılında ise Osmanlı Opera Kumpanyası adlı bir opera topluluğunu kurmuş ve 35 kişilik orkestra ve 40 kişilik korodan oluşan bu toplulukla İstanbul Beyazıt’ta bulunan askeri misafirhanede, yerli ve yabancı opera ve operetler sergilemeye başlamıştır. Dikran Çuhacıyan “Arif’in Hilesi” isimli ilk operetimizin bestecisidir. Bu operet, Gedikpaşa Tiyatrosu’nda 9 Aralık 1872 yılında sergilenmiştir. Namık Kemal ve arkadaşları tarafından yayınlanan “İbret Gazetesi”nde eser hakkında güzel yorumlar yapılmış ve “dilemizdeki ilk opera eseri” olarak ilan edilmiştir. Çuhacıyan’ın Türk müzik kültürüne ve tarihine kazandırdığı sayısız piyano eseri ve marşlarının yanı sıra “Arsas”, “Leblebici Hor Hor Ağa”, “Köse Kahya”, “Indiana” ve “Zamire” adlı operaları vardır (Alaner, t.y., AÜY.).

Aslında sadece Osmanlı/Türk Müziği Batı müziğinden etkilenmemiş, tarihin farklı dönemlerinde iki müzik türü de karşılıklı etkileşim içinde olmuştur. Türk müziği ve Batı müziği arasındaki etkileşim mehter müziği vasıtasıyla XVII. yüzyıla kadar dayanır⁷ (İlyasoğlu, 1999, s. 227). Bu dönemde Macar ve Alman kaynaklarında Türk Mûsikîsine ait bilgilere rastlanmaktadır. Bu sırada devletin başında iyi bir Mûsikîşinas olan İmparator Leopold I.’in bulunması da bu duruma olumlu katkılar sağlamıştır. Verilen konserlerde Türkler ve Avusturyalılar birbirlerinin müziklerini dinleyerek bilgi sahibi olmuşlardır (Güner, 2007).

Rusya’da da, I. Katerina devrinde Yeniçeri Muzikos ayarında bir kurum oluşturmaya çalışılmıştı. Elizaveta Petrovna ve Elizavetpol da kurulmaya çalışılan muzıka işini geliştirmeye çalıştılar ve Elizaveta bu maksatla muzıka müdürünü İstanbul’a gönderdi. Yeniçeri Muzıkasının Prusya’ya girmesi ise, I. Friderik zamanında meydana geldi ve 1750 tarihinde Türk müziği Almanya’da sevilir bir hal aldı. Ancak, Türk müziğini çalmaya başladıkları zaman, diğer bir deyişle, Osmanlı’daki gibi bir Mehterhâne oluşturmaya başladıklarında bunu hakkıyla yapabiliyorlar

⁷ Bununla birlikte İstanbul’a ilk gelen Batılı Orkestra’nın Fransızlara ait olduğu ve Kanuni zamanına rastladığı belirtilmektedir. Bkz: M. Ragıp Kösemihal, Türkiye-Avrupa Mûsikî Münasebetleri, C.1(1600-1875), İstanbul 1939, s. 49.

mıydı? Pek söylenemez. Zira, Türk elçisi Ahmet Efendi'nin Berlin' i ziyareti esnasında kendisine dinletilen Türk müziği karşısında elçi çok şaşırılmış ve bunun bizim müziğimiz olmadığını söylemişti. Bu durum karşısında Prusya kralı gerçek bir Türk muzikası meydana getirmek maksadıyla, bu işten anlayan kişileri işbaşına getirerek yeni kararlar aldı. Avrupa'daki Türk Mûsikisine olan bu talep ve aslına uygun olarak oturtulmaması karşısında Kastner şunları söylüyordu: “Almanya gibi Rusya’ da garip bir gelgeç hevese kapıldı; şeytanlara uyarak, yani biraz da acayıplığe ve olmayacak işe cizye vermek kabilinden Yeniçeri işi muzikanın unsurlarını iktibas etmek üzere Türkiye’ye başvurdu, kurulan muzıka birkaç taburun zabitlerini takım yemeklerinde eğlendirmeye yaradı. Aynı şekilde Fransız kadın müzikolog Michel Brenet de, Türk müziğinin Avrupa’da yaygın olarak kullanılma sürecini sert sözlerle eleştirmiş ve bu durumu inhiraf, dalâlet ve sarî hastalık gibi sözcüklerle nitelendirmiştir. Avrupa’daki bazı bestekârların ve Türkiye’ye uğrayan seyyahların da Türk müziği hakkındaki görüşlerini değerlendiren Kösemihal’e göre, Avrupalı müzisyenlerin Mehterhâne sayesinde tanışmış oldukları Türk müziğini araştırma gereğini bile hissetmemişlerdir. Ancak XVIII. yüzyıla doğru İngiliz elçisinin eşi Lady Montagut’ ın Edirne kontesine yazmış olduğu mektupta, Türk Mûsikisi hakkında yanlı düşünceler beslediğini, aslında Türk Mûsikisi’nin kulağa hoş geldiğinden bahseden olumlu yorumlara da rastlanmıştır. (Güner, 2007)

Sosyal bilimci ve sosyolog kimlikleriyle bu dönem üzerinde çalışmaları olan Cahit Tanyol (1990), “Tanzimat hareketi tarihimizde başka nitelikte bir boşluğun başlangıcı olmuş ve tarihimiz diyalektik yörüngesinden saptırılarak, olay güncel bir sorun olarak günümüze kadar gelmiştir. Tanzimat, aynı zamanda öğretim ve eğitim alanında yabancılaşmanın da bir belgesi ve Batı emperyalizminin uygarlık ve ilerencilik maskesi altında sunduğu bir afyon alışkanlığının başlama noktasıdır” şeklinde belirtmektedir (Çav, 2019).

Şerif Mardin (1983) ise “Tanzimat, Osmanlı devlet adamlarının bu Devleti nasıl kurtarabiliriz? kaygısının yeni bir biçim alması olarak tanımlanabilir.” ifadeleriyle açıklamaya çalışmıştır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TEK PARTİLİ DÖNEMDE KÜLTÜR-MÜZİK FAALİYETLERİ

4.1. MÜZİK İNKILÂBININ TARİHİ SERÜVENİ

Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasından sonra İtilâf Devletleri tarafından dayatılan Sevr Anlaşması ile Türk milleti tarihinin en sıkıntılı sürecine girmiştir. İşte böyle bir ortamda Mustafa Kemal Paşa liderliğinde şahlanan “Türk Millî Ruhu”, Milli Mücadele Hareketi ile kendisine dayatılanı yıkmış, Misak-ı Millî sınırları içinde bağımsız genç Türkiye Cumhuriyeti'ni kurmuştur (BDAGM⁸, 2003).

Anadolu'da başlayan bu hareket, 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasına öncülük etmiş, Ankara'da milli bir ruha bürünmüş, yepyeni bir Türkiye devleti doğmuştur. Artık sadece yasama ve yürütme yetkisi millî iradenin merkezini oluşturan Meclis'te toplanmıştır (Akkaş, 2015).

Millî Mücadelenin kazanılması ve Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle, Osmanlı Devleti'nden farklı olarak modernleşme yolunda, Türk toplumunun siyasi, sosyal, hukuki ve ekonomik yapısını değiştirecek inkılâp hareketleri içerisine girilmiştir. Bu inkılâp hareketleri içerisine dil ve kültür alanı da dâhil edilmiş ve bu anlayışla yaşanan değişim sürecinin topluma hızlı bir şekilde benimsetilmesi, temel hedef olarak belirlenmiştir (Akyüz, 2006, s. 311). Atatürk, geçmişten gelen sorunları çözmek üzere laik, modern ve milli bir toplum yaratmak çabalarına girmiş (Zürcher, 2004), 16 Temmuz 1921'de Milli Mücadele devam ederken, Ankara'da Maarif Kongresi'ni toplamış ve eğitim konusunu tartışmaya açmıştır (Ergin, 1997).

Maarif Kongresi'nin ardından, eğitim alanındaki sorunları tartışmak ve belirlenen ihtiyaçlar doğrultusunda kararlar almak üzere 15 Temmuz-15 Ağustos 1923 tarihinde Ankara'da toplanan Birinci Heyet-i İlmiye'nin görüşülmesi zaruri olan konular arasına “milli hars, milli müzik, ilkokul programlarındaki değişiklikler, kız ve

⁸ BDAGM: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.

erkek öğretmen okulları tüzük ve programları” gibi detaylar alınmıştır. Kurul’un aldığı kararların önemli bir kısmı uygulamaya dönüştürülmüştür (Özalp ve Ataunal, 1977). Böyle bir süreçte ele alınması gereken en önemli konunun eğitim olduğu düşünülmüş ve bu yönde çalışmalar hızla başlatılmıştır.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türkiye’de inkılapları gerçekleştirecek aktörler, Osmanlı Devleti’nin mirası siyasi kültürden gelen elitler veya bürokrasidir. Bu yapı, Osmanlıdan Cumhuriyete geçişte büyük ölçüde gücünü korumuş ve devletin bütün kurum ve kuruluşlarının şekillenmesinde etkili olmuştur (Akkaş, 2015).

Tek Parti Dönemi’nin her alandaki politikalarının temellerini belirleyebilmek için kendisine özgü düşünsel ve felsefi altyapısının anlaşılması gerekir. Her şeyden önce, bu dönem bir değişim ve yenilenme dönemi olarak değerlendirilebilir. Bu değişim ve yenilenme düşüncesinin altında, Kurtuluş Savaşıyla sömürgeci güçlerin işgale dayanan baskısından kurtulan ülkenin, yeni bir devlet ve toplum anlayışı içerisinde düzenlenerek Kurtuluş Savaşına kadar giden tarihî sürecin siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel nedenlerini ortadan kaldırmak yatmaktaydı. Bu doğrultuda yapılan çalışmalar, Türk toplumunun günlük hayat biçiminden zevk, beğeni ve alışkanlıklarına, düşünce tarzından dünyayı ve kendisini algılama ve ifade etme şekline kadar geniş bir alanı kapsıyordu. Bu çalışmalar, ‘köklü dönüşüm’ yani bir ‘inkılap’ hareketinin sonuçlarıydı.

İnkılap hareketi, Türklerin tarih sahnesinde bambaşka bir görünüm, algılayış ve algılanış biçimi kazanmasına, kendilerine atfedilen nitelendirmelerin, kaderin ve misyonunun değişmesine yol açmıştır. Bu nedenle yalnız Türkler tarafından değil, yabancılar tarafından da bu inkılap hareketi, “Türk İnkılabı” olarak nitelendirilmiştir. Tek Parti Dönemi’nde geliştirilen ve uygulanan her türlü politikanın çıkış noktasını öncelikle Kurtuluş Savaşıyla başlayan, Cumhuriyetin ilanı ile kökleşen; yalnız siyasi değil, sosyal, ekonomik ve kültürel alanda yapılan tüm değişim ve yenilenme çalışmalarının toplamını ifade eden Türk İnkılabının amaçları içerisinde aramak gerekmektedir (Coşkun, 2008, s. 51).

Türkiye’de Cumhuriyetin ilanı ile ekonomik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmelerin yanında kültür alanında da önemli politikalar hayata geçirilmeye başlanmış ve Mustafa Kemal Atatürk kadrosuyla bu süreç içerisinde kültürün en önemli unsuru olan sanat, toplum ve insan yetiştirmede önemli bir biçimleyici rolü

olduğu görüşünden yola çıkarak tüm dallarıyla desteklenmiştir. Atatürk özellikle müzik alanına yönelik çalışmalara yoğunlaşmış ve en zor devrim olarak nitelendirdiği “Mûsikî inkılâbı” hareketini başlatmıştır. Çünkü O’na göre güzel sanatlarda başarılı olmayan/olamayan milletlerin, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanınmaları imkânsızdır.

Cumhuriyet’in kurulmasıyla başlayan müzik sanatı alanındaki ilk köklü değişim, aslında Osmanlı Devleti’nin 19. Yüzyılda batılılaşma hareketleri içinde Mehterhâne’nin kaldırılarak yerine Batılı tarzda kurulan “Muzıka-i Humayun” adlı kuruluşun adının değiştirilmesi ile başlamıştır. Kuruluş, 1 Kasım 1922’de saltanatın kaldırılıp hilafet kurumunun devam ettirilmesi üzerine, “Makam-ı Hilafet Mızıkası” olarak adlandırılmış (Uçan, 2002, s. 9) ve 11 Mart 1924’te İstanbul’dan başkent Ankara’ya taşınan orkestra, bando ve fasıl topluluğu olarak üç bölümden oluşan “Riyaset-i Cumhur Mûsikî Heyeti” adıyla yeni bir yapıya dönüştürülmüştür (Ürün ve Çakır, 2019). Milli Savunma Bakanlığı’na bağlı olan topluluk, Zeki Üngör’ ün de çabalarıyla, 25 Haziran 1932’de Milli Eğitim Bakanlığına bağlanmış ve adı Atatürk’ün isteği üzerine 1933 yılında Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak değiştirilerek sivil bir müzik topluluğu hüviyeti kazanmıştır. Bununla beraber ordu içindeki bandolar orkestradan ayrılarak görevlerini sürdürmüş, personel ihtiyacı için çeşitli bando hazırlık okulları açılmaya devam etmiştir (Kaya, 2012, s. 103).

Türkiye, her yönüyle tam bağımsız bir ulus olmak ve dünya sahnesindeki haklı yerini almak hedefindeydi. Çağdaş olmalıydı, çünkü uzun zamandan bu yana yükselişe geçmiş olan diğer dünya milletleri, ekonomik, toplumsal ve kültürel anlamda oldukça yol kat etmişti. Mustafa Kemal Atatürk, bunu başarmanın, toplumsal bir devrimden geçtiği düşüncesiyle daha önceki modernleşme çabalarından farklı olarak, toplumda bütüncül ve kökten bir dönüşüme gidilmesi gerektiğini öngörmüştü. Bu nedenle Cumhuriyet öncesinde *Batılılaşmak*, yalnızca belirli ögelerin teknik açıdan, özümsemeden aynen alınması şeklinde anlaşılırken Cumhuriyet döneminde, diğer toplumların uygarlık seviyesine erişebilmek için *Batılılaştırma* haline dönüştü (Mutlu, 2014).

Erken Cumhuriyet dönemi olarak nitelendirilen 1923-1938 yılları arası, anayasal düzenlemeler, kültürel değişimler, ideoloji ve siyaset alanlarındaki olaylar, ekonomi ve eğitim alanındaki düzenlemeler başta olmak üzere Cumhuriyet tarihinin en tartışmalı konularını gündeme getirmiştir. Özellikle ulus devlet projesi oluşturma

gayreti, Türk siyaset tarihine damgasını vurmuş, kültürel alandaki projeler devlet kadrolarındaki gelenekçilerle yenilikçileri karşı karşıya getirmiştir.

1923-1945 yılları arasındaki meclis görüşmelerinde kişi, kurum ve kuruluşlar üzerinden devletin müzik politikasının sık sık konuşulduğu görülmektedir. Bunlar arasında; Mûsikî Muallim Mektebi, Devlet Konservatuvarı, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Tiyatro ve Opera, Türk Beşleri gibi Cumhuriyet dönemi müzik anlayışının temsilcileri, mecliste gündem oluşturmuşlardır (Mutlu, 2014).

Mustafa Kemal Paşa 29 Ekim 1923'te '*Kültür Hakkında*' başlığı altında Fransız muharriri Maurice Pernot'ya verdiği demeçte Türklerin ilerleme yolunun asırlardan beri doğudan batıya doğru olduğunu vurgulamış, "*Memleketimizi asrileştirmek istiyoruz. Bütün mesaimiz Türkiye'de asri, binaenaleyh garbi bir hükümet vücude getirmektir*" sözleriyle de devletin milli kültür politikasının yönünü belirlemiştir (AKDTYK⁹, 1997).

Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası 1932 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlanmış ve günümüz Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın temelini oluşturmuştur. Riyaset-i Cumhur Bandosu Milli Eğitim Bakanlığına bağlanınca bağımsız bir statüye kavuşarak 1963 yılında Kara Kuvvetleri Armoni Müzikası'na dönüşmüştür. Riyaset-i Cumhur Fasıl Heyeti ise sadece Köşk'te Atatürk'ün özel meclislerinde etkinlik göstermiş ve O'nun ölümüyle birlikte işlevi sonlanmıştır (Balkılıç, 2009, s. 79).

Bin dokuz yüz yirmi dört yılında 430 sayılı yasa ile kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu (Eğitimin Birleştirilmesi Hakkında Kanun) eğitim ve öğretimde büyük değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Yine aynı yıl yürürlüğe giren Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu da özellikle müzik alanında bir devrimin habercisidir (Şenürkmez, 2006).

Tevhid-i Tedrisat kavramı içerisinde millilik, laiklik ve çağdaşlık vurgusu yapılarak "Osmanlılık" kavramından "Milliliğe", dini eksendeki eğitim anlayışından, laik eğitime, geleneksel anlayıştan, çağdaş anlayışa geçilmiştir. Alınan kararla eğitimin ve devletin laikleşmesi için önemli bir adım atılmıştır. 1924'te ortaöğretim

⁹ AKDTYK: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

kurumları üçer yıllık olmak üzere iki basamağa ayrılmıştır. Bunların ilk devresi “ortaokul” ikinci devresi ise “lise” olarak adlandırılmıştır (Ergin, 1997).

Cumhuriyetle birlikte Türk inkılabını ve modernleşmesini gerçekleştirecek bürokrasi, aydınlar ve siyasetçiler arasında belirgin olarak dört farklı anlayışı temsil eden dört grup ortaya çıkmıştır (Bilgin, 2009, s. 126).

- ✓ Birinci grubun müzik anlayışı, Batı müziğinin yükselişi karşısında çareyi, batının müzik kurumlarını benimsemeyi esas alan, Batı müziğini güçlü kıldığı varsayılan unsurların Türk müziği içinde kullanılması gerektiğine inanarak bunu Türk müziğinde uygulamak şeklinde ifade edilebilir. Bu uygulama da Türk halk müziği ezgilerinin Batı müziği çok seslendirme tekniklerine dayalı bir sentez şeklinde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Osmanlı olarak yazılan Osmanlı müziğinin, Türk halkının ruhunu anlamak için yetersiz olduğu ve temiz Türkçe kelimeleri ihtiva etmeyen veya düzgün bir lirik yapıya sahip olmayan halk şarkıları da bozulmuş, “özlerinden uzaklaşmış” olarak değerlendirilmiştir (Balkılıç, 2009: 24). Bu anlayışın en önemli temsilcisi ise Ziya Gökalp’tir (Akkaş, 2015).

İlk olarak Gökalp’in kültür teorisine bakıldığında kurgulamış olduğu modelin kaynaklarının Durkheim sosyolojisine dayandığı görülmektedir. Durkheim’den almış olduğu kavramları Osmanlı’dan Türkiye’ye yaşanan toplumsal değişme sürecini açıklamak üzere kullanmıştır. Her ne kadar her iki düşünürün bu toplumları açıklamak için kullanmış oldukları kavramlar aynıysa da açıkladıkları toplumlar ve meseleler birbirinden farklıydı. Gökalp, bir Türk milliyetçisi olarak Durkheim’ın sosyolojisini Türk milliyetçiliğinin ideolojisi (bir dünya görüşü) haline dönüştürmüş, bunu “Osmanlılık” ideolojisinin karşısına konumlandırmıştır. Dolayısıyla da Gökalp bu yolla Durkheim’ın sosyolojisinin ana fikrini yeniden yorumlamış ve o dönemin meselelerini aşılması gereken konular olarak görerek kendi özgün toplumsal modelini oluşturmuştur (Tokluoğlu, 2013, s. 103).

Ziya Gökalp “Türkçülüğün Esasları” (2004) adlı eserinde müzikle ilgili görüşlerini şu şekilde belirtmiştir:

Memleketimizde yan yana yaşayan iki Mûsikî vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan Türk Mûsikîsi, diğeri Farabi tarafından Bizans’tan tercüme ve ictibas olunan Osmanlı Mûsikîsidir. Türk Mûsikîsi ilham ile vücûda taklit vasıtasıyla dışardan alınmış ve ancak usulle devam ettirilmiştir. Bunlardan birincisi kültürümüzün, ikincisi ise medeniyetimizin Mûsikîsidir. Medeniyet, usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir millettten diğeri millete geçen kavramların ve tekniklerin bütünüdür. Millî kültür ise hem usulle yapılmayan hem

de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple Osmanlı Mûsikîsi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu hâlde, Türk Mûsikîsi kaidesiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türk'ün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir. Halbuki Bizans Mûsikîsinin kaynağına çıkarsak bunu da eski Yunan kültürü içinde görür.

Doğu Mûsikîsi, Batı Mûsikîsi gibi eski Yunan Mûsikîsinden doğmuştu. Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmeyerek bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilave etmişlerdir ve bu sonunculara “çeyrek sesler” adını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabii değildi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Buna göre, Yunan Mûsikîsi tabii olmayan seslere dayanan bir suni Mûsikî idi. Buradan başka, hayatta yeknesaklık olmadığı hâlde, Yunan Mûsikîsinde aynı melodinin tekrerründen ibaret üzücü bir yeknesaklık vardı.

Orta Çağ Avrupası'nda teşekkül eden opera müessesesi, Yunan Mûsikîsindeki bu iki kusuru giderdi. Çeyrek sesler operaya uymuyordu. Bundan başka opera bestecileri ve oyuncularını, halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle Batı operası, Batı Mûsikîsinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların arka arkaya gelmesinden ibaret bulunduğundan, “armoni” yi ilave ederek Batı müziğini yeknesaklıktan da kurtardı. İşte bu iki yenilik tekâmül etmiş Batı Mûsikîsinin doğmasını sağladı. Doğu Mûsikîsine gelince o tamamıyla eski hâlde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğer cihetten armoniden hâlâ mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta Mûsikî, sarayların rağbetiyle Farsçaya ve Osmanlıcaya da aktarılmışlardı. Diğer taraftan Ortodoks ve Ermeni, Keldani, Süryani kiliseleriyle Yahudi sinagoğu da bu Mûsikîyi Bizans'tan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için buna Osmanlı milletler topluluğu Mûsikîsi adını vermek de gerçekten çok münasipti.

Bugün, işte şu üç Mûsikînin karşısındayız: Doğu Mûsikî, Batı Mûsikîsi, halk Mûsikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu Mûsikîsinin hem hasta hem de gayri millî olduğunu gördük. Halk Mûsikîsi millî kültürümüzün, Batı Mûsikîsi de yeni medeniyetimizin Mûsikîleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir: O hâlde, millî mûsikimiz, memleketimizdeki halk Mûsikîsiyle Batı Mûsikîsinin kaynaşmasından doğacaktır. Bunları toplar ve Batı Mûsikîsi usulüne göre “armonize” edersek hem millî hem de Avrupai bir Mûsikîye malik oluruz. Bu vazifeyi gerçekleştirecek olanlar arasında, Türk ocaklarının Mûsikî toplulukları da vardır. İşte Türkçülüğün Mûsikî sahasındaki programı esas itibarıyla bundan ibaret olup bundan ötesi millî Mûsikîşinaslarımıza aittir.

Ziya Gökalp'in temsilcisi olduğu ve yukarıda da açıkça belirtilen birinci grubun eleştiri aldığı konular ise şöyle ifade edilmektedir:

- ✓ Ziya Gökalp müzik konusunda yeterli donanıma sahip değildir. (Durgun, 2005, s.79)
- ✓ Ziya Gökalp, Türk Halk Müziğinin kendi kendine doğmuş; kaidesiz, usulsüz ve fensiz melodilerden oluştuğunu iddia etmektedir. Kaynağı belli olmadan ortaya çıkan sesler için ancak “gürültü” denilebilir. Hiçbir müzik türünün kendi kendine ortaya çıkması sözkonusu olamayacağı gibi Türk Halk Müziğinin de kendi kendine ortaya çıktığı görüşü kabul edilebilir bir görüş değildir. Çünkü Türk Halk Müziğine ait çoğu eserin kaynak kişisi bellidir. Belli olmayanlar ise yazıya aktarılamadığı (o günkü şartlarda) için kaynak

kişisinin zamanla unutulmuş olmasındandır. Üstelik Türk Halk Müziği'nin kaidesi ve usulü¹⁰ vardır.

- ✓ Ziya Gökalp tarafından ileri sürülen ve birinci grup müzik anlayışının temeline oturtulmak istenen; kaidesi, usulü ve fenni olmayan Türk Halk Müziği ezgilerinin, fenni, kaidesi ve usulü oldukça yüksek olan Batı Müziği armoni sistemiyle nasıl bir araya getirileceği belirtilmemiştir.
- ✓ 'Makamsal' bir ses sisteminde olan Türk Halk Müziği ile 'tonal' ses sisteminde olan Batı Müziğinin bir araya getirilmesiyle ortaya çıkacak müzik türünün ne olacağı konusunda hiçbir açıklama yapılmamıştır.
- ✓ Müzisyen ve müzikologların Türk Müziği ile ilgili yapmış oldukları çalışmaları ve ortaya koydukları Türk Müziği Nazariyatını göz ardı ederek Türk Müziği hakkında verilecek hükümler sağlıklı olmayacaktır. (Akkaş, 2015)

Balkılıç (2009, s. 121), dönemin ünlü isimlerinden Ahmet Adnan Saygun'a göre (1942, s. 10), “müzik eğitimi sadece Anadolu temaları üzerine oturamaz ama bunları da görmezden gelemez. Batı müziği tekniklerini kullanarak yapılan çokseslilik Türk halk şarkıları ile uyumlu değildir. Batının tek sesliden çok sesliliğe onbeş asır önce geçmeye başladığını ve en mükemmel örneklerin yeni yeni ortaya çıkmaya başladığını vurgular. Dolayısıyla Batı müziğinin armoni sistemini Anadolu türkülerine uyarlamanın abesle iştigal etmek olacağını belirtir. Bu anlamda 'sentez' için farklı bir armoni sisteminin yaratılması gerektiğini savunur. Bu sistem de halk müziğinin içinden çıkmalıdır. Diğer türlü olursa, halkın müzik zevkinin bozulacağını” belirtmektedir.

Halil Bedii Yönetken de geleneksel Türk sanat müziğini Türklerin icat ettiğini ve geliştirdiğini ifade eder. Bu müzik hasta veya yabancı değildir, tek sesli karakteri yüzünden eskimiştir. Hatta Hasan Ferit Alnar bile, halk müziği kadar geleneksel Türk sanat müziğinin de çok sesli müzik için uygun bir kaynak olduğunu savunur, sadece

¹⁰Usul: Müsikinin temel direklerinden biridir. Özellikle Türk Müsikişinin metrik sistemi, tarih boyunca pek büyük gelişme göstermiş ve sayıları bir hayli olan özel ritimlerimiz kullanılarak günümüze kadar gelmiştir... Vuruşlarının kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usul denir (Özkan, 2017, s. 606). İki (Nim Sofyan) ve üç (Semai) zamanlı usuller basit usul olarak adlandırılır. Bunlar dışında kalan tüm usuller iki ve üç zamanlı usullerin kendi aralarında ya da birbirleriyle birleştirilmesinden türemiştir ve bu usullere bileşik (mürekkab) usul denir. İki zamanlı usulden on beş zamanlı usule kadar olan usullere küçük usuller; on altı zamanlı usul dahil olmak üzere daha büyük olan usullerin tümüne büyük usuller denir. Türk Müsikişinde 2'den 120 zamanlıya kadar giden yetmişin üstünde değişik usül (yani kalıp-ölçü) vardır. Sabit kalıplı usul kavramı gibi, 5-7-9- 11-13-15 vs. tek zamanlı 'aksak' (ikiye bölünemeyen, dolayısıyla yürürken aksatan) ölçüler de batılıların yüzyıllarca meçhulü olarak kalmıştır. (Tanrıkorur, 1998, s. 45)

geliştirilmelidir bu müzik, der. Bu görüşlere ek olarak Hüseyin Saadeddin Arel, geleneksel Türk sanat müziğinin kökenlerinin Orta Asya’da olduğunu iddia eder. Gökalp’in tezlerine karşılık, bu müzik Arap, Yunan ve Bizans müziğini bir hayli etkilemiştir, dolayısıyla Türk’ün yüksek seviyesi ile gayet uyumludur. Arel’e göre; “Diğer toplumların müzik gelenekleri, Orta Doğu, Balkanlar ve Yakın Doğu gibi, Türk Müziği’nin bir parçasıdır. Türk müziği diğer bütün toplumların müziğini etkilemiştir. Bu gerçeklik, Macar, Mısır, Irak, Suriye, Bulgaristan, Hindistan, Romanya vd. bölgelerde gözlemlenebilir. Özetle Klasik Osmanlı Müziği Türk’ün kendi öz ürünüdür. Bizans ve Arap müziğinin etkisi altında kalmamıştır. Tam tersine, Türklerle bir şekilde karşılaşan diğer toplulukların müziklerini etkilemiştir.” (Balkılıç, 2009, s. 97).

- ✓ Cumhuriyet Dönemi’nde ikinci grubun müzik anlayışı, yerli müzikleri tasfiye ederek tümüyle Batı müziğinin alınması ve Türk eğitim sistemine ikame edilmesi şeklinde ifade edilebilir. 1925 yılından itibaren Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının belirlenmesi ve uygulanmasında en etkin rolü oynamışlardır. Nitekim 1926 tarihinde Dârüelhan’dan Türk müziği bölümünün kaldırılması, okullardan Türk müziğine yönelik eğitim faaliyetlerinin kaldırılması, 1934-1936 yılları arası Türk müziği yayınlarının radyodan yasaklanması, Mûsikî Muallim Mektebi, Ankara Devlet Konservatuvarı gibi eğitim programlarının içeriğinin Batı müziği ile oluşturulması, kurulan çok sesli, orkestra ve koroların repertuvarlarının genellikle Batı Rönesans dönemi müziklerinden başlayarak tüm Batı müziğini kapsayacak şekilde eserlerden oluşturulması ve Halkevleri aracılığı ile Batı müziğinin Türk toplumuna benimsetilmesi gibi uygulamaların bu anlayışı temsil edenler tarafından gerçekleştirildiği düşünülmektedir. Bu anlayışın en önemli temsilcisi, Mûsikî Muallim Mektebi öğrencilerine “... Siz benim mikroplarınısınız. Türkiye’ye Batı müziğini siz yayacaksınız.” (Sun, 1969, s.1) diyen Zeki Üngör ve arkadaşlarıdır. Yine bu anlayışın devlet yönetimindeki en önemli temsilcisi ise İsmet İnönü olmuştur (Akkaş, 2015).
- ✓ Cumhuriyet döneminde üçüncü grubun müzik anlayışı ise; Batı’nın üstünlüğü karşısında kendi tarihî ve toplumsal kimliğinden vazgeçmeden uluslararası seviyede bir çıkış yolu arayışları oluşturmaktaydı (Bilgin, 2010, s. 126). Türk

müziğini kendi kimliğinden koparmadan geliştirerek, uluslararası müzik kültürü seviyesine ulaştırmak düşüncesi şeklindeydi. Bu anlayış modernleşmeci bir anlayışı ifade etmekteydi. Bu anlayışın en önemli temsilcisi, “Her milletin kendine özgü gelenek, kendine göre milli özellikleri vardır. Hiçbir millet, aynen diğer bir milletin taklitçisi olmamalıdır... Dünyanın her türlü ilminden, buluşundan, gelişmesinden istifa edelim, lakin unutmayalım, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz.” (GKB., 1984, s. 367) diyen Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Atatürk, “Türkiye Cumhuriyeti”nin temeli yüksek Türk kültürüdür” sözüyle toplumların ve kültürlerin kendi ürettiği kültür öğelerini tasfiye ederek başka toplumlardan bunların yerine kültür ögesi ikame etmenin imkânsız olduğunu, yani kültürün bir ikame vasıtası olamayacağını ve bu bağlamda, toplumların bir kültür ögesi olan müzik kültürü birikimini hesaba katmadan, başka kültürlerden transfer edilecek müziklerin yaşaması ve kendi müzik kültürüyle bütünleşmesinin mümkün olamayacağını vurguladığı anlaşılmaktadır. Üçüncü grubun müzik alanında temsilcileri; Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Hüseyin Saadettin Arel, Halil Bedii Yönetken, Kemal İlerici, Hasan Ferit Alnar ve Muammer Sun sayılabilir (Akkaş, 2015).

- ✓ Dördüncü grubu ise Cumhuriyet’in ilk on yılında bazı Marksist düşüncelere sahip, Türk İnkılabını rejim ithal ederek yönlendirmeye çalışan üyeler oluşturmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Şevket Süreyya Aydemir, Vedat Nedim Tör, İsmail Hüsrev Tokin, Burhan Asaf Belge, Falih Rıfkı Atay ve Ahmet Hamdi Başıer’den oluşan yazar grubu (Eren, 2008, s. 105) “Kadro” dergisini çıkarmış ve Türk İnkılabı’nı Marksist felsefeye ve Helenizm’e göre açıklamaya ve yorumlamaya çalışmışlardır (Akkaş, 2015, s. 39). Bu kadrodan bazı isimler Tek Parti Dönemi bürokrasinin Devlet politikalarını belirleyecek önemli noktalara atanmış ve üst yöneticiler tarafından desteklenmişlerdir. Kadrocular Tek Parti Dönemi boyunca devletin kültür politikasını Batıcı Helenistik yönde etkilemişlerdir (Eren, 2008, s. 105).

Ziya Gökalp’in öne sürdüğü “Milli Mûsikî” görüşünden yola çıkılarak oluşturulan müzik politikalarında iktidar, zaman zaman çok katı uygulamalar sergilemiştir. Klasik Batı müziğini birinci sıraya oturtan bu anlayış, siyasileri de ikiye bölmüştür. İktidarın bu uygulamaları halk üzerinde istenilen etkiyi yaratmamış hatta

halk kendi çözüm yollarını kendisi bulma yoluna girmiştir. Özellikle 1934 -1936 yılları arasında radyoda Türk Müziği yayınlarının yasaklanması üzerine, halk radyo frekansını Kahire ve Tahran radyolarına çevirmiş, Arap müziği dinlemiş ve sinemalardaki Mısır filmlerine akın etmiştir. Fakat halkın göstermiş olduğu bu tepki maalesef iktidar tarafından dikkate alınmamıştır.

Dönemin Çankırı milletvekili Ahmet Talay Onay da, “Böyle giderse halk Batılılaşacağına iyice Doğululaşacak” demiştir. Onay (1936), Duygu gazetesi Radyo müdürü Vedat Nedim Tör’e yazdığı mektupte, halkın Türkçe havalar için Mısır, Hafya ve Bari merkezleri aramaya başladığını belirtmiştir. Onay, Çankırı’da bir kahvehanedeki gözleminde, halkın toplanıp Arap radyosu dinlediğini, radyoda kazara Batı müziği çıkarsa derhel kapattıklarını belirtmiştir. Onay, Atatürk’ün yanlış anlaşıldığını ve Arap radyolarından kurtulup radyoda Türk müziğine yer verilmesi gerektiğini de savunmuştur (Kaptan ve Kaptan, 2019a).

Halk, kulağına daha aşina bulduğu bu müzikleri kolayca kabul edince alaturka alafranga tartışmaları da o günlerde Meclisten öteye geçememiştir. Artık halk kendisine yeni bir müzik türü belirlemiştir: Popüler Müzik. Popüler müzik her geçen gün toplum içinde kabul görmüş ve 1950’li yıllardan sonra hızla yükselecek olan Arabesk Müziğin temellerinin atılmasına da öncülük etmiştir.

Atatürk, Geleneksel Türk Mûsikîsini sevmesine rağmen devletin geleceğine yönelik kültür siyasetini, kendi kişisel eğilimlerinden farklı tutarak (İnan, 1982, s. 142) Cumhuriyet Türkiye’sinin; senfonik orkestra, Mûsikî eğitim kurumu, yaratıcı sanatçı yetişmesini teşvik, Türk Mûsikîsini senfonik orkestra ile çalınabilir biçimlere sokmak, sahne için müzikli Türk eserlerini yaratmak gibi konuları içeren müzik politikasını bizzat kendisi belirlemiştir (Refiğ, 1981, s. 127).

Bu bölümde, Tek Parti Dönemi’nde devlet eliyle müzik alanında gerçekleştirilen ve ülkenin geleceğini belirlemede temel yapı taşları olarak değerlendirilen başlıca uygulamalar ele alınmıştır.

4.2. MÛSİKÎ MUALLİM MEKTEBİ (MMM)

Eğitimde, bilimsel yöntemlerle çağdaş düzeyde bir düzenleme ve uygulama söz konusu olunca, okullarda Batı müziği öğretiminin yer alması kaçınılmaz bir durum halini almıştı. Bu konu, 16 Temmuz 1921’de Ankara’da toplanan Maarif Kongresi’nde tartışılmış ve Batı tekniğini bilen çok sayıda öğretmeni yetiştirme gereksinimi

belirlenmiş, bu amaçla da ulusal müzik eğitimi, yurt düzeyinde uygulayabilecek öğretmen kadrosunu yetiştirmek için bir okul açılması planlanmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşuyla müzik eğitimi anlamında köklü değişimler meydana gelmiş ve bu durum özellikle 1 Kasım 1924'de, Ankara'da müzik eğitimi açısından öneme sahip olan Mûsikî Muallim Mektebi'nin açılmasıyla somutlaşmıştır (Şahin ve Duman, 2008, s. 263).

Mûsikî inkılâbını hızla yayabilme düşüncesiyle 1 Eylül 1924 tarihinde Maarif Vekâleti "Mûsikî Muallim Mektebi" ni kurmuştur. Ankara'nın Cebeci semtinde kurulan okulun müdürlüğüne Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi Zeki Bey getirilmiştir. Mûsikî Muallim Mektebi'nin kurulmasında Türk müziği yerine özellikle Batı müziğini okullarda öğretecek eleman yetiştirilmesi amaçlanmıştır (Paçacı, 1999, s. 15). Kurumun diğer bir amacı ise kurulacak olan Ankara Devlet Konservatuvarı için gerekli olan sanatsal ve eğitimsel zeminin hazırlanması ve görev yapacak olan öğretim elemanı ihtiyacının karşılanmasıdır. İlk öğretmen kadrosunu Cumhurbaşkanlığı Orkestrasının üyelerinin oluşturduğu Mûsikî Muallim Mektebi mesleki müzik eğitimi veren ilk eğitim kurumu olarak Cumhuriyet tarihindeki yerini almıştır (Altar, 1999, s. 200).

Okulun, müzik öğretmeni yetiştirmesinin yanı sıra, müzik sorunlarımızla ilgili araştırmalar yapması da düşünülüyordu. Ayrıca açıkça belirtilmemiş olmakla birlikte, orkestraya eleman yetiştirmesi de bekleniyordu. Okulun ilk yönetmeliği 1925'te çıktı. Okul, 1934'te çıkarılan "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi Teşkilât Kanunu" kapsamına alındı. Bu yasaya göre Akademi'nin amaçları;

- ✓ Millî Mûsikîyi işlemek, yükseltmek, yaymak,
- ✓ Sahne sanatlarının her kolunda gerekli elemanları yetiştirmek,
- ✓ Müzik Öğretmeni yetiştirmek idi.

Ancak Akademi'nin kuruluşu gerçekleştirilemedi. Fakat belirlenen amaçların bir kısmı Mûsikî Muallim Mektebi bünyesinde uygulamaya konulabildi. Bu durum yeni bir kurumlaşmanın hazırlayıcısı oldu. Mûsikî Muallim Mektebi'nin açılmasıyla Türkiye'de 'müzik öğretmeni yetiştirme' işine ilk kez başlanmış oluyordu. (Uçan, 1996, s. 197)

Günümüzde birçok müzik eğitim kurumunun temelini oluşturan Mûsikî Muallim Mektebi, Erkek Muallim Mektebinden seçilen 6 öğrenciyle eğitim-öğretime başlamış ve ilk müdürü, 1924 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün direktifiyle Ankara'ya taşınan Riyaset-i Cumhur Filârmoni Orkestrası Şefi Albay Osman Zeki Bey, bu orkestrada görev alan bazı üyeler de ilk öğretmenleri olmuştur (Oransay, 1985, s. 109). İlerleyen süreçte ise İstanbul Balmumcu'daki Öksüz Yurdu'ndan getirilen yeni öğrencilerle okuldaki öğrenci sayısı kırk kişi olmuştur. 1927-1928 yılıyla birlikte yatılı öğrenci kabul edilmeye başlanmış ve sayı 24'ü kız olmak üzere 71 öğrenciye ulaşmıştır.

Sonraki yıllarda bu sayı daha da artarak 67'si kız olmak üzere 149'a kadar ulaşmıştır. 29 Temmuz 1925 yılında Okul yönetmeliği çıkana kadar, sadece müzik ve Fransızca dersleri verilmiştir. Okul müdürünün Maarif Vekili Hamdullah Suphi'ye sunduğu rapora göre, o yıllarda ders aracı olarak 25 keman, 2 piyano, 1 armoniyum, 2 viyolonsel, 2 flüt bulunuyordu (Tunçay, 2009).

Öğrenim süresi dört yıl olarak programlanan okulun ilk üç yılı eğitime, son yılı ise uygulamaya ayrılmıştır. Kurum ilk mezunlarını kuruluşundan 5 yıl sonra vermiştir. İlk mezuniyeti ve daha sonra gerçekleşebilecekleri, dönemin basını (Hakimiyeti Milliye, 1929, s. 1) şu şekilde halka bildirmiştir:

Mûsikî Muallim Mektebi bu sene ilk mezunlarını hayata verecektir. Memleketimizde Mûsikî fenninin ilk mübeşşirleri olacak bu gençler mektebin son sınıfında okumakla beraber Ankara mekteplerinde tatbikat yapmakta ve imtihanlarına hazırlanmaktadırlar. Beş sene evvel yalnız talebelerine verecekleri şarkıları çalabilecek ve okuyabilecek bir liyakatte muallim yetiştirmek arzusu ile kurulan bir mektepte, vatan çocuklarının göstermiş oldukları istidat bir Konservatuara kapı açacak mahiyettedir. Bu sene mektepten çıkacak olan yedi genç muhtelif vilayetlerde liselerin ve muallim mekteplerinin Mûsikî muallimi olacaklar ve bulundukları yerlerde halkın hissiyatından mülhem esaslar üzerinde çalışacaklardır. Bu gençler, buralarda gösterecekleri liyakate göre iki sene sonra Avrupa'ya gönderileceklerdir. Mûsikî Muallim Mektebi iki sene evvel kız talebe de aldığı için dersler muhtelit olarak devam etmektedir, mektep kız mezunlarını ancak üç sene sonra hayata verecektir. Şefdorkestir Zeki Bey'in müdür bulunduğu bu mektep, gelecek sene daha müttekâmil bir sūratte çalışacaktır. Mektep binası hitam bulacak, yeni aletler gelecek ve bilhassa tedris heyeti Avrupa'dan tahsillerini ikmal edecek olan gençlerimizle kuvvetlenecektir. Mektep alacağı şekil ile Türk Konservatuarını da ihtiva etmeyi bize müjdeliyor. (Ürün ve Çakır, 2019)

Cumhuriyet döneminde, müzik öğretmeni yetiştirmek üzere eğitim veren ilk kurum, 1924'te Ankara'da açılan Mûsikî Muallim Mektebi bir konservatuar değildir fakat öğrencilerin çağdaş Mûsikîyle ilgili dersler gördüğü, meslekleri için gerekli nazari bilgilerin yanı sıra pedagoji bilgileri de aldığı eğitim kurumudur. Mûsikî Muallim Mektebi, 1925 talimatnamesi ile dört yıllık eğitim verir ve kurumun amacı ilk yönetmelikte, "lise ve orta mekteplerle bilimum muallim mektepleri için Mûsikî muallimi yetiştirmek" olarak açıklanır. Fakat yönetmelikten farklı bir uygulama ile Batı müziği orkestrasına eleman yetiştirme yoluna da gidilmiş dolayısıyla ortaokul müzik öğretmenine öğretimde kullanacağı ud, kanun gibi çalgılar eğitim ve öğretim programına alınmamıştır. Bunun sonucu olarak da orkestraya kabul edilmeyen korno, obua, fagot gibi sazların icracıları, ellerinde bu sazlarla, lise ve ortaokullara yollanmışlardı (Altınköprü, 2004, s. 131).

Gayet ağır bir müfredatı olan okulda ilk önce, keman, flüt ve viyolonsel öğrenilmesi şart koşuluyor, bundan sonra isteyen başka bir saza geçebiliyordu (Tunçay, 2009). 7 Şubat 1931'de yönetmelikte yapılan bazı değişikliklerle, uygulamada ortaya çıkan aksaklıklar giderilmeye çalışılmıştır. Okula yine ilkokul mezunları alınıyor ama yaş sınırı 12-14'e indiriliyordu. Ayrıca bu değişikliklerle, biri dört yıllık genel orta öğrenim, öteki iki yıllık uzmanlık öğrenimi olmak üzere

öğrenim iki döneme ayrılmıştır. Dört yıl okuyan ve genel kültür dersleri ile “Mûsikî nazariyatı”ndan başarılı sınav veren öğrenci, orta öğretim kurumlarında müzik öğretmeni oluyordu. Ama öğretmenlik yapabilmesi için öncelikle keman çalmayı bilmesi zorunluydu. Yetenekli öğrenciler uzmanlık bölümüne devam edebilir; iki yılsonunda, Türkçe, yabancı dil, “mesleki malumat” ve “Mûsikî ihtisası” derslerinden sınav vererek mezun olurlardı. Bunlara bir ya da iki enstrümanı iyi çalması öğretilir, ayrıca salon orkestrasına ait sazlar da tanıtılırdı. Orkestradan karşılanan öğretim kadrosu, hem sayıca, hem nitelik bakımından yetersizdi. Zeki, Basri ve Halil Beyler keman, Veli Bey Mûsikî nazariyatı ile klarnet, Sadri ve İhsan Servet Beyler piyano dersi veriyorlardı. Kültür derslerini ise ek görev olarak, lise öğretmenleri yürütüyorlardı. 1926 yılında, Orta Tedrisat Umum Müdürü Cevat Dursunoglu, Mûsikî Muallim Mektebinde müzik eğitiminin alaylı kişilerce istenilen düzeyde yapılamadığını açıkladı. Bu konuda iki seçenek vardı:

- 1- Avrupa’da kendi hesabına müzik öğrenimi yapan gençleri devlet bursuna geçirmek,
- 2- Avrupa’ya devlet hesabına öğrenci göndermek.

Cevat Bey, bu öneriyi ortaya atmakla kalmamış, gerçekleştirilmesi için de büyük çabalar harcamıştır. Avrupa’da devlet bursuyla eğitim gören bu gençler ülkeye döndükçe, Mûsikî muallim Mektebi’nin yeni kadrosunu oluşturdular ve Türkiye’de Batı müziğinin gelişmesinde etkili oldular ve bu dalda eserler verdiler.

1934’te Milli Mûsikî ve Temsil Akademisi’nin kurulmasıyla Mûsikî Muallim Mektebi, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ve Temsil Şubesi, Yüksek Öğretime devredilen bu kurumun bünyesinde yer almıştır. 1936-37 öğretim yılında “Mûsikî Muallim Mektebi Temsil Sınıfları” ismiyle bir konservatuar faaliyete geçmiş, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası ise bu akademiden ayrılmıştır. Mûsikî Muallim Mektebi, 1938-39 öğretim yılından itibaren Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü’ne aktarılmış ve Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi adını almıştır. 1935-37 yılları arasında, Türkiye’de Konservatuarın kurulması ve müzik sorunları ile ilgilenmek üzere çağrılan Prof. Paul Hindemith, bu okulun, bir yabancı uzman gözetimine verilmesini önerdi. Binası yapıp gerekli hazırlıklar tamamlandıktan sonra, 1938-39 eğitim yılında Müzik Bölümü eğitime Gazi Eğitim Enstitüsü’nde başladı. Bölümün başına, Hindemith’in tavsiyesiyle Hitler Almanya’sını terk edip gelen Prof. Eduard Zuckmayer getirildi. İlköğretim kadrosu şöyledir: Bernhard Klein, Eva Klein Franke, Bedri Zavaç, Fuat Koray, Ahmed Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Nurullah Sevket Taşkiran, Ekrem Zeki Ün, Hayri Akay, Saip Egüz, Veysel Arseven, Necil Kâzım Akses, Ferhunde Erkin, Ulvi Cemal Erkin, Mesut Cemil, Necdet Remzi Atak, Leyla Atak, Azize Işık (Duru), Cezmi Erinç. Halil Onayman, Bülent Arel, Aziz Gürerk, Saadet İkesus, Enver Kapelman, Mahmut Ragıp Gazimihal, Gültekin Oransay. (Yücel, 1983, s. 437; Tunçay, 2009)

Batı müziği eğitimi almak üzere 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris’e gönderilmiştir. Onları, 1926’da Necil Kâzım Akses ve 1927’de Hasan Ferit Alnar Viyana’ya giderek takip etmiş ve 1928 yılında da Cevat Memduh Altar Leipzig’e, Ahmet Adnan Saygun Paris’e, Halil Bedii Yönetken de Prag’a gönderilmiştir. Bu öğrenciler, 1930’lu yıllarda yurda dönmüş ve Ankara’da Mûsikî Muallim Mektebi’nin öğretmen kadrosuna katılarak öğrendiklerini kendi öğrencilerine aktarmaya başlamışlardır (Paçacı, 1999, s. 15).

Mûsikî Muallim Mektebi, 1936’da Ankara Devlet Konservatuarı’na dönüştürülmüş ve dersler 1 Kasım 1936’da başlamıştır. Müzik öğretmenliği bölümü bir yıl sonra Konservatuar’dan ayrılarak müdürlüğünü uzun yıllar Zuckmayer’in yapacağı Gazi Eğitim Enstitüsü olarak devam etmiştir. 1938 yılında müzik öğretmeni yetiştirilen bölüm Gazi Eğitim Enstitüsü’ne bağlanarak konservatuardan ayrılmıştır (Şimşek, 2018, s. 241).

4.3. MİLLİ MARŞ - İSTİKLÂL MARŞI

Milli marşlar, ait oldukları ülkelerin birliğini, bağımsızlığını ve varlığını temsil eden en önemli sembollerden biridir. Semboller ilk insandan beri gerek fertlerin gerekse toplulukların hayatındaki soyut ve açıklanması zor kavramları somutlaştırarak hem bu soyut değerlerin sonraki nesillere aktarılmasını kolaylaştırmış hem de farklı algılama seviyelerindeki toplum fertleri arasında ortak bir değer zemini oluşmasına yardımcı olmuştur (Anderson, 1991, s. 46; Aktaş, 2013, s. 74). Milli marş Anabritanica’ da (Ulusal Marş Maddesi): “Yurtseverlik duygusunun ifadesi olarak hükümet tarafından resmen onaylanmış ya da halk tarafından benimsenmiş sözlü müzik parçası” olarak tanımlanır. Eski bir müzik ansiklopedisi olan The New Grove Dictionary Music and Musicians (1980) ise ulusal marşı “resmi vatanseverlik sembolü” olarak nitelendirmektedir.

Milli marşlar özellikle sözleriyle, ülkenin içinde bulunduğu dönemde, şartlara göre millet olma bilincini, devlet kurma felsefesini, başka milletlere ve dünyaya bakışını ifade etmektedir. Birçok ülkenin milli marşı “milli ruhun” varoluşu için mücadeleye girdiği en kritik dönemlerde yazılmıştır. Bu bakımdan marşların, milleti belli bir yöne sevk etmeye yönelik sağladığı katkılar önemlidir. Kısacası milli marşlar, ülkelerin bir bakıma “kimlik” görevini üstlenmektedirler.

Milli marşların ulusal ve uluslararası olmak üzere iki önemli işlevi olduğunu söyleyebiliriz. Taşıdığı ulusal sembollerin pek çok kişide uyandırdığı güçlü duygular sayesinde ülkelerin bağımsızlığını temsil etmesiyle ulusal işlevinden devletlerin, başka ülkelere kendi kimliklerini belli etmek amacıyla mesaj verme ve özellikle de sözlerde yer alan kavramlar ile o milletin millet olma bilincini, devlet kurma felsefesini, başka milletlere ve dünyaya bakış açısını ifade etme özelliği bakımından ise uluslararası işlevi olduğunu söylemek mümkündür. Tajfel ve Turner’a (1979) göre bu işlevler sayesinde; bireysel özelliklerimizin yanı sıra, doğduğumuz anda bize verilen sosyal kimliklerin (cinsiyet, etnik kimlik gibi), hem kendimizi tanımamızda hem de başkalarının bizi tanımasında ve bize karşı davranışlarında -olumlu ya da olumsuz- etkin rol oynadığını göstermektedir (Korkmaz, 2012, s. 2).

Türkiye Cumhuriyeti ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin Milli Marşı “İstiklâl Marşı”dır. İstiklâl Marşı’nın güftesi Mehmet Âkif Ersoy’un Milli Mücadele Hareketi’ne destek maksadıyla yazdığı bir şiiirdir ve açılan yarışmanın sonucunda

Meclis'in 12 Mart 1921 tarihli oturumunda "Milli Marşımız" olarak kabul edilmiştir. Şiirin bestelenmesi için açılan ikinci yarışmaya ise 24 besteci katılmış, 1924 yılında Ankara'da toplanan seçici kurul, Ali Rifat Çağatay'ın bestesini kabul etmiştir. Bu beste 1930 yılına kadar çalındıysa da 1930'da değiştirilerek, dönemin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi Osman Zeki Üngör'ün bestelediği ve bugün de söylenen beste yürürlüğe girmiştir. Orijinal tonu Gm (sol minör) olan Türk Milli Marşı her yaş grubundan vatandaşın kolaylıkla söyleyebilmesi amacıyla Em (mi minör) tona transpoze edilerek icra edilmektedir. Türk Milli Marşı, 4/4 lük ölçü sayısı ile yazılmış, toplam 12 ölçü ve 48 birim vuruştan oluşmaktadır. Farklı birçok tartım kalıbını bünyesinde barındırmaktadır. Auftakt (eksik ölçü) başlamıştır.

Tarihsel bir doku üzerine kurulan, endişe ve korkunun asla yer almadığı, aksine sağlam ve güçlü bir inancın samimi söyleyişlerle dile getirildiğini düşündüğümüz İstiklâl Marşı, milletin varoluş/diriliş mücadelesini Mehmet Âkif Ersoy ruhuyla dünyaya duyurduğu Türk şiir dilinin en güzel örneklerinden biridir.

Milli Marşımızın yazılışında iki temel sebep vardır: 1. Siyasî Sebep: 23 Nisan 1920'de Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin açılmasıyla biz, savaş ortasında kendi bağımsız hükûmetimizi kurmuş olduk. Dünya devletleri arasında bağımsız bir hükûmet olmanın gereklerinden biri de millî marştır. Millî hükûmetin kurulduğu sıralarda başka devletlerle elçilik düzeyinde resmî temaslar, gidip gelmeler olmasa da nasıl olsa bu marşa ihtiyaç duyulacaktı. Daha önce ülkemizin resmî bir marşı olmamıştı. İkinci Mahmut'tan beri batılı ülkelerle girilen uluslararası ilişkilerde gerekli zaman ve yerlerde zamanın padişahları adına bestelenen marşlar çalınıyordu. Cumhuriyet'e kadar farklı marşlar çalınmıştır. Bu marşlar, Donizetti ve Guatelli gibi yabancılar tarafından bestelenen marşlardı. Ankara hükûmeti, millî marşa sahip olmakla dünya milletleri arasında kendini bağımsız bir devlet olarak ilan ediyordu. 2. Toplumsal ve Ruhî Sebep: Millî Mücadele'nin destanının yazılması ihtiyacı doğdu. Milletimize emperyalist işgalci batılı güçlere karşı İstiklâl Mücadelesi azmi, ümidi, heyecanı vermek, aşılacak, özgüven sağlamak gerekiyordu. Millî heyecanı, millî azim ve imanı manevî sahada koruyup besleyecek bir marşa ihtiyaç duyuldu. Büyük Millet Meclisi'nin İrşat Komisyonu Türk milletinin ümidini, heyecanını, azim ve kararlılığını diri tutmak için böyle bir marş yazdırılması zarureti doğmuştur. (Çetin, 2014, s. 32)

Milli marşımızın olmadığı süreçte resmi platformda zor durumda kaldığı oluyordu. Meselâ, Bir milli futbol takımı maçında çalınacak marş bulunamadığı için Karadeniz yöresinin meşhur "Hamsi Koydum Tavaya" isimli türküsü çalınmıştır. Ve Reşadiye Harp gemimizin kızaktan indirilişi töreninde bulunmak üzere İngiltere'ye davet edilen, Türk heyeti, İngiliz marşı çalındıktan sonra sıra, Türk Milli Marşına geldiğinde yine çalınacak ve söylenecek bir milli marş yoktu. Türk Çarkçıbaşı (başmühendis) arkadaşlarına eğilerek; "Arkadaşlar Entarisi Ala Benziyor' u biliyor musunuz? O halde hep beraber söylüyoruz" demiş ve hep beraber söylemişlerdir. Bu ihtiyaç o dönemlerden beri vardı. İlk milli marş hazırlama girişimi, 1909'da tahta geçen Sultan Reşat döneminde başlamıştır. Sultan Reşat, bir milli marş besteletirmek istemiş, o dönemde Muzika-ı Humayun'un başında bulunan Albay Mustafa Saffet Bey Bethoven'in Türk Marşı'nın devletçe kabul edilmesini (Mûsikî Mecmuası, 1949, s.

114) bir başka grup ise İtalyan Opera bestecisi Donizetti'nin Abdülmecit için 1839 yılında bestelediği “Mecidiye Marşı”nın milli marş olarak kabul edilmesini istemişlerdir. Ancak bu iki fikir de reddedilmiştir. Paris Konservatuarı öğretmenlerinden Theodore Dubois aracılığı ile Camille Saint-Seans’a bir Türk Marşı bestelettirilmiş ancak bazı besteciler Türk milli marşının yerli besteciler tarafından bestelenmesi gereğini vurgulamışlar ve bu nedenle de marşın yarışmaya girmesi engellenmiştir (Sarıhan, 1984, s. 15). Hemen her ülkenin olduğu gibi İstiklâl Marşı da Türk milletinin ortak mutabakat metnidir.

Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin 1920 yılında açılmasıyla, Ankara’da kurulan hükümet, yeni bir devlet, yeni bir başlangıç yaratmak için bütün gücüyle uğraşmaktaydı. Bedelini fazlasıyla ödediğimiz böyle bir zamanda manevi bir destek ile yeniden dirilmek gerekiyordu. Artık, insanları vatan, millet, bayrak gibi kutlu bir amaçta birleştirip heyecanlandıracak, gönülleri coşturacak, yeni kurulan devletin, birlik ve bütünlüğünün sembolü bir “Milli Marş” ihtiyacı doğmuştu.

İşte bu amaçla, Erkan-ı Harbiye Reisliği tarafından Milli Marş yazdırılmak istenmiş ve bunun için de bir yarışma açılmıştır. 25 Ekim tarihli Hâkimiyet-i Milliye gazetesinde “Şairlerimizin Dikkatine” diye başlayan bir ilanla, konu ile ilgili bir yarışma açılacağı ve birinciliği kazanacak şaire o günlerde büyük bir miktar olan 500 L ödül verileceği duyurulmuştu.

O günkü Mecliste devrin ünlü edip ve şairleri vardı. Bunlardan bazıları da yarışmaya katıldılar. Ancak yarışma komisyonunun verdiği karara göre, katılan 724 şiirden hiçbirisi Milli Marş ruhunu yansıtabilecek duygu ve coşkuda değildi. O sıralarda Türkiye’nin birçok şairi İstanbul’da idiler. Bu yüzden yarışmaya katılamadılar. Fakat Ankara’da bulunduğu halde yarışmaya katılmayan bir şair daha vardı ve bu isim Burdur milletvekili Mehmet Akif Ersoy idi. Mustafa Kemal Paşa başta olmak üzere pek çok milletvekili Burdur milletvekili Mehmet Akif’in yarışmaya katılmasını, hatta Milli Marş’ı onun yazmasını istiyordu. Çünkü Türk’ün irade ve imanını ancak onun anlatabileceği inancı yaygındı. Yarışmaya katılmak istemediği halde, Mehmet Akif’in milli bir destan olabilecek bir şiir üzerinde çalıştığı duyulmuştu. Günümüze kadar ulaşan kaynaklardan edinilen bilgilere göre yarışmaya katılmak istememesinin en önemli sebeplerinden birisini yarışmaya konan para ödülü, diğeri ise mebus olması şeklinde aktarılmıştır.

Maarif Vekili Hamdullah Suphi, 5 Şubat 1921 tarihinde Mehmet Akif'e yazdığı bir mektupta “asil endişenizin icap ettiği ne varsa hepsini yaparız” diyerek Akif'in yarışmaya katılmasını sağlamaya çalıştı. Akif, yakın dostlarının ve bilhassa Balıkesir mebusu Hasan Basri Çantay'ın da ısrarı ile 10 günde tamamladığı belirtilen şiirini yarışmaya gönderdi. Mehmet Akif'in yazdığı İstiklâl Marşı isimli şiiri, 17 Şubat'ta Hâkimiyet-i Milliye ve Sebil-ül Reşat'ta yayınlandı (Yıldırım, 2007, s. 252).

On iki Mart bin dokuz yüz yirmi bir tarihli Meclis oturumunda, Hasan Basri Bey'in bir teklifi üzerine şiirlerin okunmasına Akif'in şiiri ile başlandı. Hamdullah Suphi'nin okumaya başladığı şiir daha ilk mısrasında büyük bir alkış tufanı ile karşılandı. Aynı oturumda Mehmet Akif'in “Kahraman Ordumuza” ithaf ettiği şiiri büyük bir oy çokluğuyla Milli Marş olarak kabul edildi (Vakkasoğlu, 1997, s. 41; Okay, 2001, s. 355-356). Milli marşımızın adı “İstiklâl” idi (Bilgin, 2009).

Ülkenin işgal altında olduğu o günlerde, Türk milleti korku, ümitsizlik, zafer ve sevinç haberlerini, duygularını, heyecanlarını arka arkaya ve birbirine karışmış halde yaşıyordu. İşte Milli Marşımızın “Korkma!” diye başlaması boşuna değildi. Akif'e göre İstiklâl Marşı artık kendisinin değil milletin ruhundan çıkmış bir şiir olmuştu. Bunun için onu *Safahat*'a almamış ve kızı Cemile'nin de hatıralarında belirttiği üzere “O, benim değil, milletimindir. Benim millete karşı en kıymetli hediyem budur..-Allah bu millete bir daha İstiklâl Marşı yazdırmasın !.. ifadesini kullanmıştır.

Bu tarihten sonra bestelenene kadar İstiklâl Marşı bazı mitinglerde ve törenlerde okunmaya başlanmıştır. İstiklâl Marşı için konulan 500 liralık ödülü alan Akif'in nasıl kullandığıyla ilgili ortaya çok farklı yorumlar atılmıştır. Bunlardan en dikkat çekici ve doğru olduğu iddia edilen, parayı kimsesiz kadınlara ve çocuklarına iş öğretmek yoksullukla mücadele etmek amacıyla kurulan “Darülmesai”ye bağışladığıdır.

İstiklâl Marşı toplam 10 kıtadan oluşmaktadır. Ancak ilk 9 kıtası dördlük, son kıtası ise beşliktir. Yani toplam 41 mısradan oluşmuştur. Bununla ilgili net bir bilgi olmamakla beraber farklı görüşler ileri sürülmektedir. Bu duruma ilişkin üç görüş ağır basmaktadır:

İlki, Marş yazıldıktan sonra M. Akif'ten bir de bayrakla ilgili bir dize eklemesi istendiğine ilişkindir. O da başka bir dizeyi çıkarmaya kıyamamış ve “Hakkıdır hür yaşamış bayrağımın hürriyet” dizesini eklemiştir.

İkinci görüş, 41 kere Maşallah' tan geldiğidir.

Üçüncü görüş ise Kurtuluş Savaşı'nın 41 ay sürmesiyle ilişkilendirilmiştir.

İstiklâl Marşı güftesinin TBMM tarafından kabul edilmesinden sonra bestelenmesi için de 17 Mart 1921 tarihli Hakimiyet-i Milliye gazetesinde verilen ilanla beste yarışması açıldı. Ancak, Anadolu'daki savaş iyice kızıştığından, beste yarışması güfte yarışması kadar ilgi görmemişti. Şiirin bestelenmesi için açılan yarışmaya bazı kaynaklara göre 55 civarında beste katıldığından ancak bunlardan özellikle 24 tanesinden bahsedilmektedir.

O sıralarda Edirne'de müzik öğretmeni olan Ahmet Yekta Madran, kendi bestesini Edirne ve havalisinde, Ankara'da Zeki Üngör'ün, İstanbul'da ise Zati Arca'nın ve Ali Rifat Çağatay'ın bestesi söylenmekte idi. Bu durum birkaç yıl böyle devam ettikten sonra 1924 yılında Ankara'da toplanan seçici kurul tarafından Ali Rifat Çağatay'ın "Ordunun Duası" isimli bestesi kabul edildi. Beste, 1930 yılına kadar çalındıysa da 1930'da değiştirilerek Cumhurbaşkanlığı orkestrası şefi Osman Zeki Üngör'ün 1922 de hazırladığı bugünkü bestesi kabul edildi. Alaturka üslubun yerini modern Batı müziği aldı. Marşın armonilenmesini Edgar Manas, bando düzenlemesini ise İhsan Servet Küncer yaptı (Sağır, 2010).

İstiklâl Marşı'nın bestecisi Osman Zeki Üngör marşı nasıl bestelediğini kendi ifadesiyle şöyle aktarmaktadır: (Üngör, 1966).

İstiklâl Savaşı'nın devam ettiği sıralarda, Muzika-i Humayun muallimi idim. Bir gün ilkokul öğretmeni İhsan Bey geldi. Büyük bir heyecan içinde, süvarilerin İzmir'e girişlerini anlatmaya başladı. Hepimiz coşmuştuk. Hemen kalkıp piyano başına geçtim ve içimden doğan parçayı çalmaya başladım. Bu şekilde 2, 3 mezûr¹¹ yaptım. Arkadaşlarım "Aman bu çok güzel bir şey olacak" dediler. Bunun üzerine İhsan'a, İzmir'in kurtuluşunu ve büyük zaferi bütün teferruatı ile anlatmasını rica ettim. O anlattı, ben çaldım. Böylece eserin taslağı ortaya çıktı. Ertesi gün de çalıştım. İki gün sonra beste bitti. Arkadaşlarıma gösterdim, çok beğendiler. Bunun üzerine bu müziği milli marş olarak takdime karar verdim. Kıymeti hakkında daha kati bir fikir edinmek maksadı ile besteyi Viyana Konservatuvarı direktörüne gönderdim. On gün sonra direktörden gelen bir mektupta, eserin çok orijinal bulunduğu ve melodisinin Türk milletinin ihtişamına yakışacak şekilde olduğu belirtilerek tebrik ediliyordum. Marşı ilk kez Ankara'da verilen bir baloda çaldık. İşte milli marş böyle bestelendi.

Ethem Üngör (1966), Türk Marşları kitabında naklettiği bu anısından sonra şunları da söylemektedir: Bestekârın bu anlatışından, eseri önce sözsüz olarak bestelediği ve daha sonra Mehmet Akif'in şiirini besteye giydirdiği anlaşılmaktadır.

Başka bir deyişle "İstiklâl Marşı"nın bestesi ve güftesi ayrı zamanlarda ve mekânlarda, farklı ruh hallerinde ve farklı coşkuyla meydana gelmiştir. Muhittin Nalbantoğlu (1963) ise İstiklâl Marşı'nın orkestrasyonunu yapan İstanbul doğumlu

Edgar Manas Efendi ile bir görüşmesinde kaydettiği notlarında: “Bu melodiyi Zeki Bey bana 1922 yılında getirmişti. Ben ancak bu kadarını yapabildim, diyerek eser üzerinde yardımcı olmamı teklif etti. Sonraları bu marşın Türkiye Cumhuriyeti’nin milli marşı olacağını nereden bilebilirdim. Ancak Zeki Bey’in bestesi prozodi yönünden çok aksaklıklar arz eden bir eserdı ve okullarda pek kolay tatbik edilememek gibi baştan bir aksaklık meydana gelecekti. O çağdaki çocukların ses sınırını aşan bir milli marş kolay kolay teganni edilemez. Aruzla yazılan eserlerin müziğe ithali de bir hayli zordur. Eğer bu neticeyi bilseydim, bu eser üzerinde belki de başka bir suretle çalışırdım. Artık bu kabil eserlerde müzik yönünden bir reform yapmak, hem çok zor hem de imkânsız gibidir. Siz her ne kadar onu reforme etmeye çalışsanız da, alışılmış olan şekilde söylenip gider. En doğrusu bu eseri; bugünkü müziği ile en güzel şekilde söylemeyi öğrenmektir. Sırada, marşın kaydı vardı. ‘Sahibinin Sesi’ isimli müzik şirketi stüdyosunda, İngiltere’den gelen ses teknisyenlerinin kontrolünde, besteci Zeki Üngör orkestra eşliğinde Milli Marşı çalındı, söylendi ve kaydedildi. Fakat hiç düşünülmeyen bir şey oldu ve marş plağın sadece tek tarafının yarısını doldurabilmişti. Şirket yöneticileri tarafından plağın diğer tarafına başka bir marş daha çalınması isteğine Üngör sıcak bakmadı. Tek çare, marş, plağı dolduracak tempoda çalınacaktı. Çalınacağı zamanlarda gramofon hızlıya ayarlanır diye düşünüldü ancak ilerleyen zamanlarda gramofonu hızlıya ayarlamak kimsenin aklına gelmediği için milli marş plağa okunan bu ağır temposuyla Türkiye’ye yayıldı. “Marş cenaze marşı gibi, temposu çok ağır” eleştirilerinden sonra Üngör, besteyi yaparken coşkusunu: “Ben, bu besteyi yaparken gözümüzün önünde İzmir’e dörtlü giden süvariler vardı; ama bu marş çok yavaş çaldırılıyor, yanlış, yazıktır, yapmayın!” dediyse de, artık iş işten geçmişti. Orkestralar bile artık plaktaki tempoyla çalışıyordu... İşin garibi, Osman Zeki Bey sadece plak şirketini kabahatli bulmadı. İsim vermeden sitem ettiği bir kişi daha vardı; İstiklâl Marşı’nı orkestraya uyarlayan Ermeni besteci Edgar Manas” (Sağır, 2010).

Üngör, 1958’de vefat etti ama tartışmalar yakın tarihe kadar sürdü. Ancak bu tür yazılı belgelerin ortaya çıkmasıyla ve son yıllardaki icralardan da anlaşıldığı üzere, marşımızın olması gerektiği tempoya ve coşkusuna kavuştuğu sevindiricidir.

İstiklâl Marşı'nın zorlu mücadelesinden sonra “Milli Marş” olduğuna ilişkin kanuna ilk kez 1982 Anayasası'nın 3. maddesinde yer verilmiştir.¹²

4.4. YURT DIŞINA ÖĞRENCİ GÖNDERİLMESİ

Yurtdışına öğrenci gönderme, Osmanlı Devletinin 19. yüzyılın ilk yarısında modernleşme politikaları çerçevesinde uygulanan bir devlet politikası olarak belirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu çevre ülkelerde aleyhine meydana gelebilecek olumsuzlukları bertaraf etmek için bilimsel ve teknolojik alanlar başta olmak üzere birçok alanda Batılı bilgiye vakıf olmak gerektiğini düşünüyordu. Yurtdışına öğrenci gönderme politikasına milat olan ilk uygulama 1830 yılında dönemin Seraskeri Hüsrev Paşa tarafından başlatılmıştır. Masrafları Hüsrev Paşa tarafından karşılanan ve askeri tahsil gören beş öğrenciden ikisi (Abdüllatif, Hüseyin) 1838’ de tahsillerini tamamlayarak geri dönerken diğer üçü (Mehmed Reşid, Ahmed ve Edhem) tahsillerine devam etmişlerdir ve masrafları devlet tarafından karşılanmıştır (BOA. HAT. Uf. 694/33474; 701133726-A; akt., Erdoğan, 2009, s. 42). Askeri eğitimden geçen bu ilk grup, eğitimlerini tamamlayarak yurda dönmüştür. II. Mahmud döneminde yurt dışında eğitim alan gençlerin sayısı; 18’i Gayrimüslim, 71’i Müslüman olmak üzere toplam 89 kişidir (İçke, 2015, s. 23).

Yurt dışına çıkan öğrenciler her ne kadar öncelikli olarak askeri eğitim almak için gönderilmiş olsalar da, gittikleri ülkelerde Batının sanat anlayışı ile tanışma olanağı da yakalamışlardır. Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde kültür-sanat politikasıyla hedeflenen şey, “*Batılı kültür anlayışında bir yaşam tarzı*” ile beraberinde yeni bir “kültürel kimlik” oluşturmaktır. Ekonomi, sosyal ve siyasal olarak önemli gelişmelerin gerçekleştiği bu dönemde sanat alanında da kayda değer gelişmeler sağlanmıştır.

Tevhid-i Tedrisat Yasası ile planlanan “*yurtdışı eğitimi uygulaması*”, Cumhuriyetin birinci kuruluş yıldönümü, 29 Ekim 1924’te açılan “Maarif Vekâleti Avrupa Sınavıyla” uygulamaya geçmiştir. Böylece yeni Türkiye Cumhuriyeti için ekonomistler, hukukçular, felsefeciler ve sanatçıların yetiştirilmesi hedeflenmiştir. 8 Kasım 1937’de Başvekil Celal Bayar tarafından okunan hükümet programında Türk kültürü ve güzel sanatlardaki ilerlemelerin devam ettirileceğine değinilmiş, bu konuda gerek Avrupa’ya öğrenci göndererek, gerekse değerli uzmanları buraya getirterek milli

¹² <https://mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2709.pdf> (Erişim tarihi: 26.01.2022)

sahnemizi Türk kültürünün aynası yapmak hedeflenmişti (TBMM Zabıt Ceridesi, Devre: V, Cilt: 20, s.33; akt., Güzel, 2006). Yirmi yedi Ocak 1939 tarihli TBMM V. Dönem Beşinci Yasama Yılı hükümet programında da kültürün öneminden bahsedilmiş, memleketimizin kalkınmasının ancak kültür seviyemizin yükseltilmesiyle mümkün olacağı vurgulanmıştır:

Memleketimizin maddî refahı ve iktisadî kalkınması ancak kültür seviyemizin bunlarla muvazi olarak yürütmesiyle mümkün olacaktır kanaatindeyiz. Türk çocuğunu daha ilk tahsil yaşında iken mektebe alarak zekâ, istidad ve faaliyetine uygun bir silsile takib ettirmek memleketin ilim, sanat ve pratik hayat ve teknik faaliyet sahalarında görülen eleman ihtiyacını onların yetişkin varlıklar ile karşılamak maarif işlerinde tutacağımız esaslı yoldur. (TBMM Zabıt Ceridesi, Devre: V, Cilt:29, s.215-216; akt., Güzel, 2006)

Öte yandan devletin, Batı müziğine paralel müzik politikasını hayata geçirmesiyle başka bir problem belirmiştir. Batı müziğini öğretecek öğretmen sayısı çok azdır ve Batı müziğini öğretecek olan öğretmenlerin artması, Mûsikî inkılâbının gerçekleştirilmesi için çok önemlidir. Bu durumdan hareketle Batı müziği eğitimi için Maarif Vekâleti vasıtasıyla yurtdışına öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. 1924 yılında Ekrem Zeki Ün, Cezmi Erinç ve Ulvi Cemal Erkin Paris'e gönderilmiştir. Onları, 1926'da Necil Kazım Akses ve 1927'de Hasan Ferit Alnar Viyana'ya giderek takip etmiş ve 1928 yılında da Cevat Memduh Altar Leipzig'e, Ahmet Adnan Saygun Paris'e, Halil Bedii Yönetken de Prag'a gönderilmiştir. Avrupa'ya Batı müziği eğitimi için gönderilen bu öğrenciler, 1930'lu yıllarda yurda dönmüş ve Ankara'da Mûsikî Muallim Mektebi'nin öğretmen kadrosuna katılarak öğrendiklerini kendi öğrencilerine aktarmaya başlamışlar (Paçacı, 1999, s. 15) ve böylece Türkiye'de modern müziğin gelişmesinde etkili olmuştur.

Türk Beşlerinden; Ahmet Adnan Saygun, 1931 yılında yurda dönmüş ve Mûsikî Muallim Mektebinde eğitimci olarak görev almıştır. Türkiye'de opera anlayışının benimsenmesinde önemli rol oynayan Özsoy Operası olmak üzere, Taşbebek Operası, Yunus Emre Oratoryosu, çeşitli piyano eserleri bestelemiş ve Türk Mûsikîsinde Pentatonizm, Mûsikî Temel Bilgisi, Atatürk ve Mûsikî gibi çeşitli yazılı eserler kaleme almıştır. Necil Kâzım Akses, Viyana'da gördüğü müzik eğitimini 1934 yılında tamamlayarak yurda dönmüş ve başta Bay Önder Operası olmak üzere birçok eser bestelemiştir. Besteciliğinin yanı sıra Ankara Devlet Konservatuarında eğitimcilik yapmış ve müzik teorisi alanında değerli eğitimciler yetiştirmiştir. Hasan Ferit Alnar ise Viyana'da şeflik ve bestecilik üzerine eğitimini 1932 yılında tamamlayarak yurda dönmüş ve Belediye Konservatuarında öğretmenlik, başta Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olmak üzere çeşitli orkestralarda şeflik icra etmiştir. H.Ferit Alnar, İstanbul Suiti eseri başta olmak üzere, çeşitli enstrümanlar için yazmış olduğu konçertoları ile müzik kültürümüze önemli katkılarda bulunmuştur.

Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Necdet Remzi Atak, Ekrem Zeki Ün, Ferhunde Atak Erkin, Nurullah Taşkıran gibi önemli müzikçiler de devlet tarafından yurtdışında eğitime gönderilmişler ve eğitimlerini bitirmelerine müteakip ülkemizde Cumhuriyet müzik politikalarının amaçları doğrultusunda önemli çalışmalara imza atmışlardır (Ürün ve Çakır, 2019, s. 598-599).

Ancak aynı yıllarda yurt dışından Batı müziği eğitimi alıp yurda dönen bestecilerden beklenenlerin istenen seviyede gerçekleşmemesine ilişkin tartışmalar da ortaya çıkmıştı:

İstanbul Konservatuvarı Orkestrası'nın konser programlarında beklediğimiz eserleri göremiyoruz... Ötede beride birçok konser veriliyor, resitaller birbirini izliyor ama bütün bu müzik hareketlerinde (hatta iptidai bile olsa) dilediğimiz müziği duyamadık. Radyo neşriyatında, Mûsikî Muallim Mektebi Orkestrası konserlerinde daha hiçbir ize tesadüf edemedik... Ulusal müziğimizi meydana getirmek için yurdumuzdan alınabilecek ilham yok mudur? Her şeyden evvel, İstiklâl Savaşı'nı biryabancı mı bize yazmasını bekliyoruz? Daha ilerisini söyleyeyim: Bunu da mı Atatürk'ten bekliyoruz? Sizlerin meydana çıkaracağınız müziği bekleye bekleye sabrı tükendikten sonra, Atatürk'ün bir gün hepimizi etrafına toplayıp, “ Bu iş böyle yapılır!” diye bu savaşı da mı O'nun yenmesini bekliyorsunuz? Falanca veya filanca ülkelerden, diyarlardan müzik öğrenip yurda dönmüş, yerleşmiş bilgiçler! Sizin lakırdı ile kaybettiğiniz zaman, sizin değil Türk Ulusu'nun kaybıdır. Eğer Türklüğünüzü seviyorsanız ve onla iftihar duyuyorsanız bize eser çıkarın. (Eşref, 1935)

Türk Beşleri'nin doğuşu, Gökalp ve Mustafa Kemal'in kafasındaki model “Rus Beşleri” diye bilinen bestecilerin Rus müziğinde “ulusal sentez” i sağladıkları Rus ekolüne dayanmaktadır (Tekelioğlu, 2006, s. 103). Rusya, modernleşme sürecinde hem yaşadığı kimlik sorunlarına çözüm getirmek hem de Avrupa'nın en güçlü devletleri arasına katılmayı amaçlıyordu. Bu amaçla da Rus müzisyenleri Rus kalarak Batı müzik dünyasına dâhil olmayı ve millî özelliklerini koruyarak Batı sistemi içinde modern bir müzik yaratmayı başarmışlardı. Rusya'nın müzik alanındaki başarısı müziğin ötesinde kimlik sorunlarına da bir çözüm olarak düşünülmüştür. Gökalp başta olmak üzere Gazimihal ve Yönetken gibi Mûsikî İnkılabı'na fikirleriyle yön veren birçok aydın “Rus Beşleri” ni, yaratılması planlanan yeni Türk müziğine model olarak görmüş, nitekim Türkiye’de bu yolda devlet desteğiyle çaba gösteren müzisyenler de “Türk Beşleri” olarak adlandırılmıştır. Ne var ki “Türk Beşleri” modern Türk müziğine evrensel bir itibar kazandıramadığı gibi toplum tarafından da ilgi çekmemiştir. Daha da kötüsü Rus örneğinin aksine hem Türkiye'nin öncüsü olduğu Şark-İslam müzik geleneğini terk etmiş, hem de Batı müziğine dâhil olamamıştır (Ayas, 2016, s. 133). Bunun sonucu olarak ta, Rus Beşleri örnek alınarak oluşturulan Türk Beşleri, millî özelliklerini koruyarak Batı sistemi içinde ulusal senteze dayalı kabul gören bir müzik yaratmayı başaramadıklarından, Türk milleti tarafından beklenen ilgiyi görmemiş, Türk müzik kimliğinin daha ciddi bir bunalımla yüz yüze gelmesine de zemin hazırlamışlardır.

4.5. DERLEME ÇALIŞMALARI

Cumhuriyet’le başlayan “Batılılaşma” hareketleri çerçevesinde, milli müzik oluşturulması amacıyla öz müziğimiz olduğu kabul edilen halk türkülerini toplamak

adına derleme çalışmaları başlatıldı. Çalışmada hedeflenen, toplanan halk türküleri, Türk bestecileri tarafından Batı müziği tekniğiyle işlenecek ve böylece milli mûsikî hedefi gerçekleşecekti.

Mutlu'ya göre (2015); Derlemeleri, Atatürk'ün 1 Kasım 1934'deki meclis açılış konuşması öncesi, sonrası ve TRT derlemeleri olmak üzere başlıca üç grup altında değerlendirmek mümkündür. Türkçülüğün Mûsikî sahasındaki programı gereği ilki 1925'te Dârülelhan tarafından yerinde tespite dayanmayan bir şekilde toplanan türküler gereken ihtiyaca karşılık verememiştir. Derleme gezileri sırasıyla şunlardır:

- ✓ Birinci geziye, 1926'da Adana, Antep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas şehirlerine yapılan gezide Yusuf Ziya, Rauf Yekta, Durrî Turan ve Ekrem Besimdağ katılırlar.
- ✓ İkinci gezi 1927 yılında Konya, Ereğli, Karaman, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın'a yapılır.
- ✓ Üçüncü gezi 1928 yılında İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Kastamonu, Eskişehir, Kütahya ve Bursa'ya gerçekleştirilir.
- ✓ Dördüncü gezi 1929'da Trabzon, Rize, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan, Erzurum, Giresun ve Sinop illerine düzenlenir.

Derleme çalışmalarında, araştırmacıların kaynak kişilerin bağlamalarını “akortsuz” söyleyip akort etmeleri, nasıl çalmaları konusunda yönlendirmeleri, notaya alırken bazı seslerin değiştirilerek objektif olmayan müdahalelerde bulunulmuştur. Halk müziği, sıklıkla halkın bağrından kopan ve anonimliği üzerinden değer yüklenmiş bir müziktir. Ziya Gökalp tarafından Osmanlı ile karşıtlığı üzerinden değer yüklenen bu müziğin, “değerini” koruyabilmesi gayet anlaşılır sebeplerle “anonimliğini” koruyabilmesiyle mümkün olmak zorunda kalmıştır. Biraz alan çalışmasıyla ilgilenen pek çok araştırmacı, bir yörede sıklıkla söylenen türkülerin bilinen bir üreticisi olduğunu çok iyi bilir. Bir halkın topluca üretimi olarak anonimlik sıklıkla bu gerçeği görmezden gelen bir ideolojik yönelimin sonucudur. Bu durum, üreticileri yörede çok iyi bilinen türkülerin, TRT repertuarına dahil edebilmek için “anonimleştirildiği” süreçlerinin de önünü açmıştır. Çünkü Osmanlı/halk karşıtlığından, beste/anonim karşıtlığına sıçramak hiç zor değildir. Buna bir de TRT'nin telif gibi ücretleri ödememek için ölmüş müzisyenleri yaşayanlara

tercih etmesi eklendiğinde, halk müziği adeta “ölü insanların müziği” haline getirilmiştir (Mutlu, 2015, s. 5).

Béla Bartók ve Ahmet Adnan Saygun 1936’da birlikte derleme çalışmaları yaptı. Ancak bu çalışmanın ürünleri Bartók’un ölümünden çok sonra; 1976’da Macaristan ve Amerika’da, 1991’de ise Türkiye’de yayımlandı. Bu yayınlar, Macar ve Türk tarihinin belgeleri, Türklerle Macarların müziksel bağlantılarını titizlikle inceleyen eserler ve aynı zamanda etnomüzikolojinin de önemli eserleri olmasına rağmen yine de dikkat çekmediler. Bartók’un Türkiye’de gerçekleştirdiği derleme o kadar az ezgiden ibarettir ki (90 civarında) ondan yola çıkarak günümüzde 70 milyonluk bir halkın müziği hakkında geçerli bir sonuca ulaşmak ya da bir iddiada bulunmak zordur (Sipos, 2005, s. 19).

- ✓ Resmî olarak planlanan ilk derleme gezisi 1925 yılında, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk tarafından Müzik Araştırma Heyeti Başkanı olarak Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşleri, Batı Anadolu’daki halk türkülerini derlemeleri için görevlendirilmişlerdir. Asaf kardeşler, müzik eğitimlerini Avrupa’da almışlardı. Derleme çalışmaları yaparken fonograf gibi kayıt cihazları kullanmamışlar, ezgileri çalan ya da söyleyenleri dinleyerek notaya almışlar, bunu yaparken de aldıkları eğitim gereği Batı müziği kurallarını uygulamışlardır. Bu nedenle yapılan derleme çalışması, notalama sistemindeki yanlışlıklardan dolayı ciddi eleştirilere uğramıştır. Derleme gezisinin tarihi, Yurdumuzun Nağmeleri adlı kitapta belirtildiğine göre 28 Ağustos 1925 tarihine rastlamaktadır (Kolukırk ve Çelik, 2012, s. 795) Ancak kitap 1926 yılında yayımlanmıştır. Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf, Dârülelhandaki kompozisyon hocası olarak görev yapmışlardır (Kolukırk, 2014).
- ✓ İlk derleme gezisinin başarısız olmasının ardından fonograf cihazı ile birlikte Anadolu’da derleme faaliyetlerinin devam etmesine karar verildi. O sıralar Paris’te bulunan Cemal Reşit Rey aracılığıyla derleme çalışmalarında kullanılmak üzere fonograf getirildi. Akabinde Dârülelhan bünyesinde, Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim’den oluşan heyetle 1926 yılında Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsayan ve 51 gün süren derleme gezi faaliyeti sonucu 250 tane türkü derlenmiştir (Balkılıç, 2009, s. 158) Gezi sonucu derlenen türküler daha sonraları

yayımlanacak olan “Anadolu Halk Şarkıları” isimli derlemenin 1, 2 ve 5. defterlerini oluşturmuştur.

- ✓ Diğer derleme gezisi ise 1927 yılında yapılmıştır (Ülkütaşır, 1972, s. 31) Gezide Konya, Karaman, Ereğli, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın yörelerinden derlenen 250 türkü, defterlerin 3, 4, 6 ve 7. serisini oluşturmuştur (Balkılıç, 2009, s. 158).
- ✓ Dârülelhan “İstanbul Belediye Konservatuvarı” olduktan sonra da 1928, 1929 ve 1932 tarihleri arasında derleme faaliyetleri sürdürülmüştür. 1928 yılında gerçekleştirilen derleme gezisine 1927 yılındaki aynı ekip katılmış; İnebolu, Kastamonu, Çankırı, Ankara, Eskişehir, Kütahya ve Bursa illerini kapsamış ve yaklaşık 200 civarında türkü derlenmiştir. Derlenmiş olan bu türküler defterlerin 8, 9, 10 ve 11. serisinde basılmıştır. 1929 yılındaki derleme gezisine Yusuf Ziya Bey, Mahmut Ragıp Gazimihal, Ferruh Bey ve Remzi Bey iştirak etmiş, Trabzon, Rize, Sinop, Giresun, Gümüşhane, Bayburt, Erzincan ve Erzurum illerini kapsayan gezide 300 adet türkü derlenmiş ve ilk kez sinema kamerası kullanılmıştır (Balkılıç, 2009, s. 159).

1929 yılındaki derleme gezisi sonrasında Mahmut Ragıp Gazimihal, Şarkî Anadolu Oyun ve Türküleri isimli kitabını yayımlamıştır. Resmi olarak gerçekleştirilen dört derleme gezisi sonucunda 670 türkü 12 defter halinde yayımlanmıştır. Daha sonra Dârülelhan’ da oluşturulan “Türk Müziği Eserlerini Tasnif ve Tespit Heyeti” tarafından notaya alınan bu eserler, Türk müziği adına önemli bir başvuru kaynağı olmuştur. Dârülelhan tarafından Anadolu’nun farklı bölgelerinde gerçekleştirilen derleme faaliyetleri, Türk müzik kültürünün gelecek nesillere aktarılması bakımından çok önemlidir. Dârülelhan’da gerçekleştirilen eğitim - öğretim faaliyetleriyle birlikte Türk müziği ile ilgili yayın ve araştırma çalışmaları, derleme çalışmaları ve klasik Türk müziği eserlerinin tespit edilmesi konusunda yapılan çalışmalar, Türk müzik tarihi ve kültürü açısından sistematik şekilde gerçekleştirilen ilk çalışmalar olması bakımından çok önemlidir. Yine Dârülelhan çatısı altında ‘Dârülelhan Külliyyâtı’ isimli klasik Türk müziği eserlerinin nota yayımı gerçekleştirilmesi de ayrı bir önem taşımaktadır. 120 tanesi Osmanlı Türkçesi ile Dârülelhan tarafından; 60 tanesi de Latin harfleriyle İstanbul Konservatuvarı neşriyatı olarak yayımlanmış toplam 180 fasikül, 199 tane sözlü eseri ve 60 tane saz eserini bünyesinde barındırmaktadır. Bütün bu çalışmalar sonrasında elde edilen eserler, hem

icra heyeti tarafından çeşitli konserler yoluyla hem de dönemin en etkin müzik yayın aracı olan plaklar ile halka ulaştırılıyordu (Kolukırmık, 2014).

İkinci derlemeler dönemi 1937-57 yılları arasında her yıl birer gezi olarak gerçekleştirilir. Ankara Devlet Konservatuvarı üzerinden gerçekleştirilen gezilerde, on bin kadar ezgi, Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Ragıp Gazimihal gibi isimler tarafından derlenir. TRT ise 1961, 67 ve 71 yıllarındaki gezilerinde öncelikli olarak kendi repertuarına yönelik derlemelere ağırlık vermiştir.

Hasgöl'ün de (1996, s. 48) belirttiği gibi müzik politikası; derlemeler, TRT Yurttan Sesler Korosu, Türk halk müziği icraları ve çok sesli batı müziği uygulamaları göz önünde bulundurulduğunda, aradan geçen bunca yıl, sarfedilen çaba ve harcanan paraya rağmen, “Batılılaşarak” çağdaşlaşma ve var olanı “Türkleştirerek” uluslaşma açısından bakıldığında, bütün ısrar ve girişimlere rağmen istenilen seviyede başarıya ulaşamamıştır. Çünkü Türkiye topraklarında yüzyıllardır birçok farklı kültürel, dini ve etnik kimliğin yaşamış/yaşıyor olması, tekdüze anlayışla bir çelişki oluşturmaktadır.

4.6. DÂRÜLELHAN'IN KONSERVATUARA DÖNÜŞTÜRÜLMESİ

1917'de açılan ve 1921'de kapatılan Dârülelhan 1923'te Doğu (Türk) ve Batı (Avrupa) müziği bölümleriyle yeniden açıldı. 1927'de “Geleneksel Türk Müziği” eğitimine son verilmesiyle yalnızca Batı müziği eğitimi veren bir kurum haline geldi. Yapılan yeni bir düzenlemeyle, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan alınıp Belediye'ye bağlandı ve İstanbul Belediye Konservatuvarı adını aldı. Kapatılan “Geleneksel Türk Müziği” bölümünün öğretim üyeleri, Konservatuar yönetimine bağlı “Türk Mûsikîsi İcra Heyeti” ile “Tasnif Heyeti” nde görevlendirildi. 1931'de Avusturyalı bir uzmanın verdiği rapor sonrasında bazı farklılıklar yapıldı. 1943'te ‘Geleneksel Türk Müziği’ bölümü yeniden açıldı. Batı müziği bölümü yeniden düzenlendi ve müzik bölümüne tiyatro ve bale bölümleri de eklendi. Okul 1986'da YÖK kapsamına alınarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na dönüştürüldü (Uçan, 2000).

Cem Behar Mûsikîden Müziğe (2005) isimli kitabında, Dârülelhan ve günümüze uzanan önemine ilişkin detayları şu şekilde aktarmaktadır:

Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy) savaş koşulları yüzünden kapatılan fakat reorganize edilip 1923 yılında tekrar faaliyete geçen Dârülelhan'ın Bilim Kurulu'nda (Heyet-i İlmiye) yer aldı. Bu heyette 1926 yılına kadar muhtemelen sadece iki kişi, Rauf Yekta Bey ile Hâfız Ahmet Efendi görev yaptılar. Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy)'nin Osmanlı/Türk Mûsikîsine en büyük katkısı, çok sayıda klâsik eserin sonraki kuşaklara aktarılmasında ve yazılı olarak günümüze ulaşmasını

sağlamıştır. Tamamen geleneksel bir Mûsikî eğitimiyle yetişmiş olan Hafız Ahmet, bildiği bütün eserleri hem meşk yöntemiyle yanındakilere öğretiyor hem de sonraki nesile ulaştırmak ü. zere kâğıda aktarıyordu. Bu nedenle Rauf Yekta Bey tarafından Ahmet Efendi için “mahzen-i esrar-ı Mûsikî” (Mûsikînin sırlarının saklı olduğu yer) olarak nitelemesi boşuna değildir.

Rauf Yekta Bey ve Hâfız Ahmet Efendi 1924 yılından itibaren iki yıl boyunca çalışmalarını gayri resmî olarak Dârülelhan Külliyyatı başlığı altında çeşitli klâsik eser notaları yayımlamaya başlamıştı. 1926 yılında müzik eğitimi politikasının etkisiyle Türk Mûsikîsi şubesi kapatıldı ve Türk Mûsikîsi öğrenimi yarım asır sürecektir bir kesintiye uğradı. Dârülelhan’ın adı İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirildi ve Türk Mûsikîsiyle ilgili faaliyetleri sadece eski eserleri derleyip notaya almak ve yayımlamakla sınırlandırıldı. Daha önce gayri resmî olarak faaliyette bulunan Hey’et-i İlmiye’nin yerine de bu amaçla resmen üç kişilik bir Alaturka Mûsikî Tasnif ve Tesbit Heyeti kuruldu. Yirmi yıllık bir süre içinde Dârülelhan’ın ve onun yerini alan İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın Türk Mûsikîsi nota yayınlarına en çok emeği geçmiş, en uzun süre bu uğurda çalışmış, onlara damgasını vurmuş kişi Zekâizade Ahmet Efendi’dir. Ancak, Ahmet Irsoy’un bu emeğini ve katkısını sadece resmî görev süresiyle ölçmek eksik ve yanlış olur. Yani bu eserleri bugünkü şekilleriyle biliyor ve okuyup çalabiliyorsak bunu büyük ölçüde Ahmet Efendi’nin hâfızasına borçluyuz. Çünkü bu eserlerin önemli bir bölümü Ahmet Irsoy’un hâfızasındaki biçimiyle ve onun okuduğu şekilde notaya alınmış ve yayınlanmıştır.

Ahmet Efendi’nin hâfızasına duyulan sonsuz güven şu şekilde de ifade edilirdi:

Ahmet Efendi’nin en büyük kıymeti hâfızasında idi. Babası son asrın büyük ustası olduğu için ondan öğrendiği yüzlerce ve binlerce klâsik eseri bu kadar zaman sonra bir diyez veya bemol farkı olmaksızın okurdu. Bundan dolayıdır ki Rauf Yekta bile yazdığı notalara emniyetsizlik gösterdiği vakit onun yardımına koşardı. (Uludağ, 1943)

Bugün bile bu eserlerin ayrıntısına ilişkin bir durumla karşılaşılırsa başlıca otorite ve başvuru kaynağı olarak kaynak kişisi Hâfız Ahmet Efendi’ye ait olan Darü’l-Elhan ve İstanbul Konservatuvarı kayıtlarına başvurulur. Hatta geleneksel Osmanlı/Türk Mûsikîsi eserinin farklı bir notası veya icrasının aslına uygun olup olmadığı tartışması da Ahmet Irsoy’un yirmi yıl boyunca kendi hâfızasındaki biçimiyle okuyup yazdırdığı bu notalarla karşılaştırarak sonuçlandırılır. İstanbul Belediye Konservatuvarı’nın Ahmet Irsoy’un ölümünden ve Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin fiilen dağılmasından sonra yayımladığı hiçbir Türk Mûsikîsi kitabı ya da nota koleksiyonu Ahmet Efendi sayesinde çıkan bu ilk nota yayınları kadar büyük ve yaygın bir prestije ulaşamadı. Sonraki dönemin hiçbir nota yayını Dârülelhan Tasnif ve Tesbit Heyeti’nin yayınlarının elde ettiği bu otorite düzeyini, saygınlık derecesini elde edemedi, Mûsikî camiası tarafından böyle tartışılmaz bir “anıt-yayın” statüsüne lâyık görülmedi. Önce Dârülelhan, daha sonra onun devamı olan İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayınlanan ve Tasnif ve Tesbit Heyeti içinde Ahmet Efendi’nin anahtar rolü oynadığı yayınlar ve eserler şunlardır:

- ✓ 1923-1930 yılları arasında yayımlanan 180 sayı Dârülelhan Külliyyatı başlığını taşıyan büyük boy yaprak notalar. Bunların ilk 120’si eski yazıyla, 121- 180 numaralarını taşıyan son 60 tanesi de yeni yazıyla yayımlandı. Toplam olarak 256 eserin notasını içerirler.¹³
- ✓ 1931-1933 yıllarında İstanbul Belediye Konservatuvarı’na yayımlanan Mevlit Tevşihleri, İlâhiler ve Bektaşî Nefesleri nota fasikülleri. Bu fasiküllerde toplam olarak 206 adet dinî ve tasavvufî eserin (İlâhi, Tevşih ve Nefes) notası vardır.
- ✓ 1934-1939 yılları arasında yine İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yayımlanan 13 adet Mevlevî Âyinleri nota fasikülü. Bu fasiküller 41 adet Mevlevî Âyini notasının ve güftesinin yanı sıra, bir o kadar da peşrev, Son Peşrev ve Son Yürük Semai notasıyla birlikte İtrî’nin Na’t-ı Mevlânâ’sını ve 2 adet niyâz ilâhisini içerir.
- ✓ 1940, 1941 ve 1943’te yayımlanan üç cilt Zekâi Dede Efendi külliyyatı. Bu üç ciltte Zekâi Dede’ye ait 117 eserle birlikte çeşitli onsekiz ve ondokuzuncu yüzyıl bestecilerine ait 24 eserin notası vardır.
- ✓ 1943 yılında Ahmet Efendi’nin o yılın Ağustos ayında ölümünün hemen ardından yayımlanan Büselikli Fasıllar cildi; Şehnâz-Büselik, Mahur-Büselik gibi makamlardan çeşitli bestecilere ait 42 adet ses ve saz eserinin notasını içerir. Bu yayınlarda tesbitinde ve notaya

¹³ Bu 180 yaprakta yayınlanan eser adedi aslında 256 değil, 258’dir. Ancak bunlardan ikisi (Robert Schumann’ın “Ninni”si ve Camille Saint Saëns’in Samson ve Dalila operasından “Koro”) Batı müziği eserleridir.

alınmasında Ahmet Efendi'nin kilit rolü oynadığı toplam olarak 800'den fazla eser söz konusudur.

Hâfız Ahmet Efendi'nin, Tasnif ve Tesbit Heyeti'ndeki yirmi yıllık çalışması sonucunda, pek çok notayı kayda almış olmakla beraber unuttukları da olması muhtemeldir. Yani hâfızasındaki tüm eserleri notaya aldıraramamış olması da mümkündür. O takdirde de bu eserlere kayıp gözüyle bakabiliriz. Osman Şevki Uludağ'ın şu cümlesinin doğru olması pek muhtemeldir: Hâfız Ahmet Irsoy'un göçmesiyle birlikte birçok bilmediğimiz mûsikî eserleri de toprağa gömülmüştür. (Uludağ, 1943; akt., Behar, 2005).

4.7. YABANCI UZMAN RAPORLARI

İkinci Mahmut'a kadar olan dönemin, genel anlamda Osmanlı Klasik döneminin özelliklerini taşıdığı kabul edilir. Özellikle Tanzimat'ın ilanından sonra her alanda olduğu gibi eğitimde de Batılı anlayışın benimsenmesi ağır basmıştır. Bu dönemden itibaren başta toplumsal yapı olmak üzere devletin bütün kurumları Avrupa standartlarına uygun hale getirilmeye çalışılmıştır. Genç Cumhuriyet Türkiye'sinde yaşanan en önemli yenileşme hareketlerinden biri de müzik ve müzik eğitimi alanında olmuştur. Bu amaçla, en kısa yol olan gelişmiş ülkelerin donanımında bulunan her türlü teknik yardımın gelişmekte olan ülkelere transferi olmuştur. Bu durum da müzik alanında yabancı uzmanlardan yararlanma fikrini beraberinde getirmiştir.

Aslında yabancı uzmanların farklı konularda araştırma yapmakla görevlendirilmesi, Osmanlı İmparatorluğu döneminde de yapılan bir uygulamadır. Ancak Cumhuriyet dönemindeki uygulamaların 1924'te eğitimin birleştirilmesi ve tek merkezde toplanmasıyla (Tevhid-i Tedrisat Kanunu) ülkenin ilgili bütün kurumlarına etki etmiştir (Yavuz, 2013, s. 25-26).

Atatürk'e göre "Türkiye Cumhuriyeti'nin temeli kültürdür. Kültür, olduğu yerin özelliklerine bağlıdır. Bu yer, ulusun özyapısıdır. Kültürün sacayakları olan bilim ve teknik, 'yaşamda en gerçek yol gösterici', sanat ise 'ulusun başlıca yaşam damarlarından biridir'. Sanatsız kalan bir ulusun hayat damarlarından biri kopmuş demektir. Türk ulusunun tarihsel bir niteliği güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Sanat dalları içinde en çabuk ve en önde götürülmesi gereken müziktir. Çünkü bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, müzikteki değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Osmanlı müziği, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri anlatabilecek güçte değildir. Bize yeni bir müzik gereklidir. Bize gerekli olan yeni

müzik, özünü ulusal müziğimizin gerçek temelini oluşturan halk müziğimizden alan armonik bir müzik olacaktır. Bunun için ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce son müzik kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal müziği ancak bu yolla yükselebilir, uluslararası müzikte yerini alabilir” (Uçan, 1997, s. 45).

Bu dönemde Mûsikî İnkılabı yönünde ilk rapor veren kişi ünlü müzisyen Lico Amar olmuştur. Amar bu raporunda kısaca modern müziğin öğretilmesi için radyonun ve Konservatuarların öneminden bahseder. Yabancı müzisyenler başlığı altında bir başka önemli isim ise ünlü opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert’ tir. Ebert, uluslararası opera örneklerinin standart versiyonlarının Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli roller üstlenmiştir (Altar, 1999, s. 281). Carl Ebert, bir millî Türk opera ve tiyatro sahnesi kurmak gayesiyle tiyatro mektepleri tesisi hakkında sunduğu raporda, klasik ve milli bir sahne edebiyatının olmayışı ve ciddi ve sağlam adetlere uyum sağlayabilecek oyuncuların olmayışından bahsetmektedir. Bu amaçla, devlet tiyatro akademisinin kurulması gerektiğinden bahsetmektedir.¹⁴

Türkiye’yi bu dönemde ziyaret eden bir diğer besteci ise Joseph Marx’ tır. Marx’a göre müzik kanunlarla desteklenmesi ve koruma altına alınması gerektiğini ifade etmiştir. Çok sesli müziğin ise ulusal müziğin temel özelliklerine zarar vermeden dönüştürülmesi gerektiğini iddia ederek Türk müziğinin Batı ile fazla bağlantısının olmaması sayesinde Türk müziğinin saflığını koruduğunu varsaymıştır (Üstel, 1993, s. 38).

İstanbul Belediyesi, önemli müzik kurumlarından biri olan İstanbul Belediye Konservatuarı’nı 1932 yılında kapsamında birtakım değişikliklere kalkışmıştır. Bunlardan ilki, Batı tekniğinin halk müziğiyle sentezlenmesi görüşüne dayandırılan milli müzik oluşturma kapsamında yabancı uzmanlardan yardım alma yolunun izlenmesidir. Bu amaçla Türkiye’ye çağırılan Viyanalı kompozitör Prof. Joseph Marx bu konuda ilk raporu düzenleyen kişi olmuştur. Marx raporunda, konservatuar için çağdaş müziğe uygun bir ders programı hazırlamayı ve bu anlayışa katkı sağlayacak hocaların görevlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca Marx’ın raporda belirtilenler başta olmak üzere ilgili başka konuların da çözüme ulaşması için belli

¹⁴ <http://cevadmemduhaltar.com/CarlEbertraporu.html> (Erişim tarihi: 09.09.2020)

periyotlarda İstanbul'a gelmesi ve her gelişinde iş için kendisine üç bin lira verilmesi kararlaştırılmıştır (Gökyay, 1941, s. 53).

Paçacı, Marx'ın raporlarının orijinal hali okulun 1962'de geçirdiği yangında kaybolmuşsa da "İstanbul'da Mûsikî hayatının tanzimi" konusundaki raporu ve 30 Kasım 1932'de Eminönü Halkevi'nde verdiği ve tercümanlığını Hüseyin Saadettin Arel'in yaptığı konferans metni Mûsikî Mecmuası'nda yayınlandığını belirtmektedir (1999, s. 19). Ayrıca müzikolog Cevat Memduh Altar'ın arşivinde de Joseph Marx'ın raporunun özeti yer almaktadır (Güdek, 2014, s. 637).

"Marx'ın yaptığı çalışmalar sonucunda İstanbul Belediyesi'ne sunduğu raporlardan ilki; İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın kuruluşu, öğretim kadrosu ve ders programları ile öğretimin geliştirilmesi, ikincisi, iyi bir mili Mûsikînin, milli sınırlar dışında da ahlaki ve ekonomik etkilerinin olacağını, Türk milletinin hem halk hem de sanat müziğine sahip bir millet olarak Mûsikîye düşkün olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca raporunda bir ülkede Mûsikîyi teşvik etmenin neler olduğundan bahsetmiştir. Bunlar;

- ✓ Mûsikîyi koruyan ve destekleyen kanunlar, talimatnameler, emirler hazırlamak,
- ✓ Mûsikî kurumları oluşturmak. Alana katkı sağlamayan öğretmenlerin işine son verilmesi ve öğretmen olacakların mesleki yeterliliklerinin yanında pedagojik yeterlilikleri konusunda da yetkin olmalarını sağlamak,
- ✓ Ortaokullarda Mûsikî derslerini daha kapsamlı hale getirmek."¹⁵

Türkiye'ye gelen yabancı müzisyen ve bestekârların hem müzik reformunun gidişatı hem de tanınmışlıkları açısından önemli diğer iki isim ise Paul Hindemith ve Bela Bartok'tur. Bela Bartok yazdığı raporda, "bir halk Mûsikîsi arşivi kurulmasının, Türk Mûsikîsi bakımından olduğu kadar uluslararası bakımdan da önemli olduğunu söylediikten sonra arşivin gayesini şöyle belirtmektedir:

- ✓ Köylü Mûsikîsini (halk müziğini) kendi mahallinde, mekanik cihazlarla plaklara almak ve bunları korumak,
- ✓ Alınan parçaları mümkün mertebe doğru notalamak,

¹⁵ www.cevadmemduhaltar.com/marx-raporunun-ozeti.html (Erişim tarihi: 10.10.2021)

- ✓ Bu çalışmaları sistemli bir hale getirmek, düzenlemek,
- ✓ Elde edilen verilerin sunumunu sağlamak.” (Gökyay, 1941, s. 11-12).

Hindemith ilk iş olarak, Mûsikî Muallim Mektebini ve Riyaset-i Cumhuriyet Orkestrasını teftiş etmiştir (Balkılıç, 2009, s. 93). Hindemith, yaptığı incelemeler sonucunda çeşitli önerilerin ve eleştirilerin yer aldığı Türk Mûsikî Hayatını Kurmak İçin Teklifler adında ayrıntılı bir rapor hazırlamış ve dönemin yetkililerine sunmuştur (Katoğlu, 2002, s. 452). Altar (1984), Hindemith’in dört tane rapor verdiğini ifade etmiştir. Hindemith’in Mavi Kitap olarak da bilinen raporlarından birinci rapor, Ankara’da bir devlet konservatuarının nasıl kurulması gerektiğini, ikinci rapor, Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası’nın çalışmaları hakkındaki görüşlerini, üçüncü rapor, orkestra çalgılarının yenilenmesine ilişkin yaklaşımlarını, dördüncü rapor ise Türkiye’de müziğin toplumsal boyutta nasıl geliştirilip uygulanabileceğine ait bilgilere yer verilmiştir (Balkılıç, 2009). Hindemith alaturka müziğin yok olmaya başladığını ve halk müziğinin çokseslendirme için inanılmaz bir kaynak olduğundan bahseder. Hindemith, Bela Bartok’un da bu yöndeki raporunu okumuş, onaylamış ve bu yönde çalışmaların başlatılması gerektiğini vurgulamıştır (Sağır vd., 2013).

4.8. TÜRK OCAKLARI

Cumhuriyet Dönemi’nde Atatürk’ün liderliğinde sanat alanında köklü değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Çünkü Atatürk, savaş meydanlarında kahramanlıklar göstererek özgürlüklerini kazansalar da, ilim, medeniyet gibi alanlarda kendini yenileyemeyen, geliştiremeyen ulusların yok olduğunu ya da sonunda esaret altına girdiğini bilmektedir (Tunçay, 2009, s. 3).

İttihat ve Terakki Cemiyetinin Osmanlı Devleti’ne egemen olduğu dönemde Türk milliyetçiliğini özellikle bilimsel alanda yaygınlaştırmak amacıyla kurulan Türk Ocakları, Cumhuriyet Döneminde de varlığını sürdürmüştür. Mayıs 1911’de, Askerî Tıbbiye Mektebinde okuyan 190 Türk öğrencinin, o dönemin önde gelen Türkçü aydınlarına gönderdikleri eğitim, tarım, sanayi ve ticaret gibi birçok alanda sosyal bir reformun gerekliliğini belirten bir mektup ile ilk temelleri atılan Türk Ocakları, Mart 1912’de kurulmuştur (Üstel, 1997, s. 51-57). Kuruluş amacı da “Türklerin harsi birliğine ve medeni kemaline çalışmak” diye saptanmıştı (Turan, 2002, s. 82). Ocağın kuruluşunda Yusuf Akçura, Hamdullah Suphi, Mehmet Emin Yurdakul, Celal Sahir Erozan, Ahmet Ağaoğlu, Ziya Gökalp, Halide Edip, Fuat Köprülü gibi o dönemin

düşün ve kültür yaşamında tanınmış kişiler önemli bir rol oynamıştır (Üstel, 1997, s. 73).

Türk Ocakları, dağılma sürecinde, İmparatorluğun çöküşünü durdurmaya yönelik akımlardan biri olan Türkçülük akımının (Akçura, 1928) bir uzantısı olarak biçimlendi. Ocak merkezlerinde verilen konferanslara ilk kez kadın ve erkeklerin birlikte katılmaları, ülkenin toplumsal yaşamında önemli bir gelişme olarak görülmektedir. Türk ocaklarından yetişen ya da bu ocaklarda önemli bir rol oynayan aydınların Milli Mücadelenin başarıya ulaşmasında büyük bir görevi yerine getirdiklerini de özellikle belirtmek gerekir (Öktem, 1991; Arıkan, 1999).

27 Ekim 1922 günü Büyük Zafer'i kutlamak için İstanbul'dan Bursa'ya gelen öğretmenlere "Hanımlar, beyler! Ordularımızın ihraz ettiği zafer, sizin ve sizin ordularınızın zaferi için yalnız zemin hazırladı... Gerçek zaferi siz ihraz ve idame edeceksiniz ve behemehâl muvaffak olacaksınız... Milletimizin siyasi içtimai hayatında, milletimizin fikri terbiyesinde rehberimiz ilim ve fen olacaktır. Mektep sayesinde, mektebin vereceği ilim ve fen sayesinde ki Türk milleti, Türk sanatı, iktisadiyatı, Türk şiir ve edebiyatı, bütün bedayiiyle inkişaf eder." diyerek vermiştir. Okul çağına gelmiş bireylerin ivedilikle okullara alınması, okul sayılarının çoğaltılmasının yanı sıra, yetişkin insanların da sırasıyla Türk Ocakları daha sonra da Halkevleri ve Halk odalarına yönlendirilmesi ile eğitilmesi ve daha başka toplumsal gelişmeler, Cumhuriyet Türkiye'sinin arzuladığı uygar bir Türk insanı tipini ortaya çıkarmak için yapıldı (Tunçay, 2009, s. 3).

Cumhuriyetin ilanından sonra, Türk İnkılabının öne sürdüğü yeni toplum düzenine dair değer ve yargıların koruyuculuğunu üstlenen Türk Ocakları, 1926 tarihli çalışma programlarında kültür ile ilgili olarak esas amaçlarının, Türk kültürünün unutulmaması, yok olmaması ve korunmasına yönelik etkinlikler yürütmek olduğunu belirtmiştir. Buna göre gelenekleri derlemek, hikâyeleri, atasözlerini ve halk şarkılarını toplamak, farklı Türk lehçelerini incelemek, yerel dansların tasvirini yapmak ve değişik mezhepler ile göçebe topluluklara dair araştırmalar yapmak, bu etkinliklerin başında gelmektedir. Programda müzik ile ilgili olarak, Batı müziğinin gençler arasında sevdinilmesine ve yaygınlaştırılmasına yönelik öneriler bulunmaktaydı (Öztürkmen, 1998, s. 49; Coşkun, 2008, s. 73). İlerleyen zaman içerisinde Türk Ocakları, CHP karşısında adeta bir siyasal güç niteliği kazanmaya başladı. CHP'ye göre, bu kuruluşların millî bir rolü kalmamıştı (Gülcan, 2001, s. 168).

Bu düşüncenin oluşmasında, Türk Ocaklarının, 1930'da yaşanan Serbest Fırka deneyiminin getirdiği siyasal karışıklıkta, Cumhuriyet karşıtı hareketlerin ve bu harekete katılan kişilerin barınma ve korunma yeri olmasının ve bazı üyelerinin “dil ve harf” ya da “kılık-kıyafet” inkılaplarına karşı olmaları iddiası da diğer bir etken olarak görülmektedir. O yıllarda yaşanan dünya çapındaki ekonomik kriz ve uluslararası gerginlikler, Cumhuriyet yönetimini içeride güçlü ve sağlam bir duruş sergileme gerekliliğine itiyordu. Atatürk de Türk Ocaklarının bu tutum ve davranışlarından rahatsızlık duyuyor hatta inkılapların ülke çapında yaygınlaştırılmasında ocakları yetersiz buluyordu (Öztürkmen, 1998, s. 53). Bu düşünceyle Atatürk, 24 Mart 1932'de Türk Ocaklarının CHP ile birleşmesini talep etti. Bu talep doğrultusunda 10 Nisan 1931 tarihinde toplanan olağanüstü kurultayda Genel Başkan Hamdullah Suphi'nin itirazlarına rağmen Türk Ocakları lağvedilerek CHP'ye katılması kararlaştırıldı (Coşkun, 2008, s. 74).

4.9. HALKEVLERİ

1911 yılında kurulmuş olan Türk Ocaklarının amacı, “Türklerin kültürel birliğine ve uygarlıkta yücelmesine çalışmak” idi. Yalnız İstanbul'da değil, yurdun birçok yerinde şubeleri açılmıştı. Ocaklar, Millî Mücadele döneminde işgalleri protesto için düzenlenen mitinglere öncülük etmişler, milletvekili seçimlerinin yapılması için faaliyet göstermişler ve millî direnişe katkıda bulunmuşlardı. Ancak 10 Nisan 1931'de toplanan Türk Ocakları Olağanüstü Kurultayı'nda derneğin faaliyetleri sonlandırılmış ve mevcut haklarının CHP'ye devredilmesine karar verilmiştir. Sonrasında ise Türk Ocakları yerine her türlü kültür ve sanat etkinliklerini gerçekleştirmek üzere yaygın eğitim kurumları olacak şekilde Halkevleri açılmıştır. 19 Şubat 1932'de biri Ankara'da olmak üzere ilk aşamada 14 Halkevi'nin açılması kararlaştırılmıştır. Eski Türk Ocağı binasında faaliyete geçirilen Ankara Halkevinin açılışında konuşan CHP Genel Sekreteri Recep Peker, Halkevlerinin amacını “... Ulusu; bilinçli, birbirini anlayan, seven, ideale bağlı bir halk kitlesi hâlinde örgütlemektir” sözleriyle özetlemiştir. Halkevlerinin; Dil Edebiyat, Tarih, Güzel Sanatlar, Temsil (Tiyatro), Spor, Sosyal Yardım, Halk Dershaneleri ve Kursları, Kütüphane ve Yayın, Köycülük, Müze ve Sergiler olmak üzere dokuz kol (birim, şube) içermesi öngörülmüştür.¹⁶

¹⁶ Erdem, N. (t.y.). <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/ati2.pdf> (Erişim tarihi: 13.11.2021)

Atatürk, Halkevlerinin açılışında, bu kuruluşların oluşumundaki temel amacı şöyle ifade etmiştir: Gençlik, gelişen, yetiştiren bir çalışmanın içinden var olmalıdır. Millet, şuurlu, birbirini anlayan, seven, ideale bağlı bir halk kitlesi hâlinde teşkilatlandırılmalıdır. En kuvvetli ders araçlarına, eğitimci ordularına sahip olmak yeterli değildir. Halkı yetiştirmek, halkı bir bütün hâline getirmek için ayrıca bir millî halk olma yolunda çalışmaları ihmal etmemeliyiz (Katoğlu, 2002, s. 433).

Milli Eğitim Bakanlığı'na getirilecek olan Dr. Reşit Galip, Halkevlerini kurmayı üstlenmiş ve onun çağrısıyla dönemin önde gelen aydınları Ankara Türk Ocağı binasında yapılan toplantıya katılmıştı. Toplantıya çağrılanlar arasında Şevket Süreyya Aydemir, Recep Peker, Hasan Cemil Çambel, Cevdet Nasuhi, İsmail Hüsrev, Vildan Aşir Savaşır gibi vardı. Toplantıda, Dr. Reşit Galip, kurulması tasarlanan Halkevlerinin kuruluş hazırlıklarının başlanacağını açıklamış ve sorun ciddi bir şekilde tartışılmıştır. 19 Şubat 1932 günü başta Ankara olmak üzere 14 il merkezinde Halkevlerinin açılış töreni için Ankara Halkevinin salonları daha sabahtan dolmuş, 14 Halkevi Parti Genel Sekreterliği töreni dinlemek için radyo ile Ankara'ya bağlanmış ve açılışı kutlamak için dolgun bir programla hazırlanmış olduklarını haber vermişlerdir.¹⁷

Bin dokuz yüz yirmi dörtte uygulamalarına başlanan yeni müzik anlayışının ilk aşaması 1934 yılına kadar sürmüştür. Balkılıç (2009, s. 52) Tek Parti Dönemi'nde Halkevlerinin önemini şöyle yorumlamaktadır: “Halkın eğitiminde devlet ve halk arasında bir köprü görevi ifa edeceği düşünülen kurumlardan biri olmuştur”.

Halkevleri, yeni kurulan modern Cumhuriyet rejiminin ideolojisini, 1924 yılında kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın (CHF) Cumhuriyetçilik, ulusçuluk, halkçılık, laiklik, devletçilik ve devrimcilik prensiplerini topluma yaymak için kurulmuştu (Lüleci, 2015, s. 136). Siyasi bir kurum özelliğine sahip olan halkevleri, CHF'nın halkevleri talimatnamesine göre güzel sanatlar şubesi görev ve sorumluluk ilkeleri şu şekildeydi:

“Güzel Sanatlar Şubesi

¹⁷ (<https://docplayer.biz.tr/21925516-Halkevlerinin-kurulusu-ve-tarihselislevi.html>) (Erişim tarihi: 10.10.2021)

Birleşmek ve yükselmek: Güzel sanatlar şubesi Mûsikî, resim, heykeltıraşlık, mimarlık gibi sanatlarla tezyini sanatlar ve sairde sanatkâr veya amatör unsurları bir araya toplar. Genç istidatları himaye ile inkişaflarına çalışır.

Aylık müsamereler ve Mûsikî akşamları: Şube halkevlerinin umumi müsamere programlarının mûsikî kısmını ihzar ve tatbik eder; halk için umumi Mûsikî akşamları tertip eyler.

Mûsikîde güdülecek istikamet: Halkevleri Mûsikî mesai ve müsamerelerinde beynelmilel modern Mûsikî ile milli türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel Mûsikî teknik ve aletleri kullanılacaktır. Yani Mûsikîde gayemiz, modern ve beynelmilel Mûsikîyi (ve teganni tarzını) esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Halkın Mûsikî zevkini arttırmak ve yükseltmek için radyo, gramofon gibi vasıtalarından da istifade edilmelidir.

Bedii duyuş ve anlayış seviyesini yükseltmek: Şube, mümkün olan yerlerde açacağı kurslarla güzel sanatlar müntesiplerini çoğaltmağa ve muhitte bedii duyuş ve anlayışı seviyesini yükseltmeğe çalışır.

Milli marşları ve şarkıları öğretmek: Bütün halkın milli marşları ve şarkıları öğrenmesine yardım etmek ve bunların milli tezahür günleriyle halkevleri umumi müsamerelerinde milletçe bir ağızdan söylenmelerini temine çalışmak, güzel sanatlar şubesi Mûsikî kısmının en basta gelen vazifelerindendir.

Milli türküler notalarını ve sözlerini toplamak: Şube, halk arasında, bilhassa köylerde ve aşiretlerde söylenen milli türkülerin notaları ile sözleriyle milli oyunlar tarz ve ahengini tespit eder” (Tunçay, 2009, s. 3).

Halkevleri; kuruluşu ve kapanışına kadar geçen süreçte (1932-1951) konser, tiyatro, müzik eğitimi, dil, edebiyat, tarih, temsil, spor gibi etkinliklerin yanısıra köylülerin gelişimi için sosyal yardımlaşma, kütüphane, halk dershaneleri, müze ve sergiler gibi faaliyetler ile önemli hizmetler sunmuşlardır.

Halkevleri, yeni toplumun hayat biçimine ilişkin ihtiyaçlara, alışkanlıklara, davranışlara, düşünce sistemine, estetik beğeni ve anlayışa göre belirlenmiş ve düzenlenmiş dokuz farklı kol içinde etkinlik göstermekteydi. Bunlar;

- ✓ Dil ve edebiyat,
- ✓ Güzel sanatlar,

- ✓ Temsil,
- ✓ Spor,
- ✓ Sosyal yardım,
- ✓ Dershane ve kurslar,
- ✓ Kütüphane ve yayın,
- ✓ Köycülük,
- ✓ Tarih ve müze biçimindeydi (Çeçen, 1990, s. 124-127).

Halkevlerinin Güzel Sanatlar Şubeleri; müzik, resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve süsleme sanatları gibi alanlarda sanatçı ve amatörleri bir araya toplayarak gençleri yetenekleri doğrultusunda sanatın farklı alanlarına yönlendiriyorlardı. İnönü, Halkevlerinin bu konuda faaliyetlerini desteklemek için şunları söylüyordu: “Halkevi, vatanda güzel sanatlara muhabbeti ve güzel sanatlardan vatandaşların terbiyesi için, vatandaşın azminin kuvvetlendirilmesi için nasıl istifade edileceğini telkin eden bir toplantı yeri olmalıdır... Bütün halkevlerini, güzel sanatları sevmeleri ve sevdirep yaymaları için bir heyecan duymağa teşvik ediyorum.” (Arıkan, 1999).

Güzel sanatların eğitici ve yaratıcı işlevininin vücut bulduğu halkevleri, gerçekleştirdiği faaliyetlerle kısa sürede halkın beğenisini toplamıştır. Halkevlerinin amacı tabii ki profesyonel sanatçılar yetiştirmek değil, üyelerine sanat eğitimi yoluyla sosyal çevreye hazırlamaktır. Bu bakımdan pek çok profesyonel sanatçının yetişmesinde Halkevlerinin bir konservatuar gibi işlev gördüğünü söylemek hiç yanlış olmaz. Ayrıca topluma hizmet boyutunda Türk halk türkülerinin derlenmesi, derlenen türkülerin halkevlerinde seslendirilmesi, insanlarımızı birbirine kaynaştıran temel unsurların başında gelmektedir. Ulusal bayramların coşkulu bir hava içinde kutlanması ve radyonun yurt düzeyine yayılmasında halkevleri önemli bir rol oynamıştır. Küçük, büyük farklı yerleşim birimlerinde açılan halkevlerinin müzik şubeleri aracılığıyla etkin bir müzik hareketi başlamıştır. Bu arada bir yandan radyolar, bandolar, orkestralar ile bir yandan da uzmanların denetiminde çalışmalar ciddi bir boyuta ulaşmıştır. Ayrıca Silifke, Mardin, Muğla gibi halkevlerinin radyolarını Ankara'ya bağlamasıyla bir araya toplanarak genişleyen bir dinleyici kitlesi oluşmuştur (Arıkan, 1999).

Mustafa Kemal Atatürk'ün vefatı sonrası daha küçük yerleşim birimlerinde Halkevi yerine Halkodası adıyla dar kapsamlı şubeler açılmıştır. Halkevleri tarafından pek çok kitap ve dergi basılmış, çeşitli konferanslar gibi kültürel faaliyetler

gerçekleştirilmiş, tiyatro oyunları başta olmak üzere konserler, halk oyunları, hatta bale gösterileri düzenlenmiş, koşu ve gezi gibi çeşitli sportif faaliyetler tertip edilmiş, resim ve heykel gibi sanatın çeşitli dalları ile ilgili sergiler açılmıştır. Daktilo, şapkacılık, bıçkı-dikiş, motorculuk, elektrikçilik ve okuma-yazma kursları yanında yabancı dil eğitimi de verilmiştir. Halkevleri depremler gibi afetlerde yardıma koşmaya çalışırken, II. Dünya Savaşı yıllarında savaş olasılığı karşısında yanık tedavisi, zehirli gazlardan korunma ve sivil savunma gibi konularda halkı bilinçlendirmeye çalışmışlardır. 1950 yılında 477 Halkevi ve 4332 Halkodası sayısına ulaşılmıştır. 1951 yılında çıkartılan 5830 sayılı yasa ile faaliyet gösteremez hâle gelmişler ve mal varlıkları hazineye devredilmiştir.¹⁸

Halkevlerinin kuruluşunda belirleyici olan başka bir etken de CHP'nin kimlik arayışı olarak değerlendirilebilir. Partinin üçüncü büyük kurultayında sahip olunan ideolojinin temeli ve dayandığı ilkelerden (Tunçay, 1987, s. 51) halkçılığın önemi vurgulanmıştır. Kapatılan Türk Ocaklarının yerine halkla bütünleşmeyi sağlayacak kuruluşlar olarak düşünülen Halkevleri'nin nasıl bir örgüt olacağına ait fazla bir bilgi yoktu. Bu amaçla yapılan araştırmalar sırasında Avrupa'da öğrenim görmüş olan Vildan Aşir Savaşır'ın Çekoslovakya'daki Sokol¹⁹ adlı kuruluşları anlatan bir konferansında, Türkiye'de de benzer bir yapılanmanın gerçekleştirilebileceği görüşü, Halkevleri'nin kuruluşu aşamasında önemli bir destek olmuştur. Savaşır konuşmasında konuyu şöyle aktarmıştır:

..Bu ev Halkın Evi ve Halk Evi olmalıydı. Halkın Evi bir mektep olmayacaktı. Ama öğretecekti, bilimi, kültürü, sanatı, edebiyatı, müziği, sporu ve halkın olan, halktan olan ve bir milleti uygar millet yapan değerleri. Bağınazlığın hiçbir türünün yeri olmayacaktı Halkınevinde. (Savaşır, 1977, s. 20)

Halkevlerinin temel amaçlarından biri ve en önemlisi; Cumhuriyet'in temelinde yatan değerlerin halka doğru aktarılması ve kabul ettirmek üzere faaliyetlerde bulunmaktır. Bu nedenle laik ve çağdaş anlayışı temel alan bir toplum oluşturulması ve örgütlenmesinde Halkevlerine büyük görevler düşüyordu. Bu amaçla başlayan hareketlilik ile heyecan bütün ülkeyi sarmış ve gösterilen ilgi beklenenin üzerinde

¹⁸ Erdem, N. <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/ati2.pdf> (Erişim tarihi: 13.11.2021)

¹⁹ Sokol Hareketi tarihinin Prag Jimnastik Kulübü'nün 1862'de Miroslav Tyrš tarafından kurulmasıyla başladığı kabul edilmektedir. Tyrš, Sokol Hareketi ile halkını jimnastiğe teşvik ederek tüm Slav halklarını kültürel ve ulusal bakımdan iyileştirmeyi amaçlamıştır. Sokol Hareketi'nin görevi ise üyelerini ahlaklı, etik ve estetik açıdan, demokrasi prensiplerine uyumlu biçimde beden eğitimi vasıtasıyla ulusal bütünlük yolunda eğitmek olarak tanımlanmıştır. Alman ve İsveç jimnastiklerini kendi milli ihtiyaçlarına göre harmanlayan Tyrš, kısa sürede tüm Slav halkları üzerinde iz bırakmış ve Sokol 20. yüzyıl başlarından itibaren başta Orta, Doğu ve Güney Avrupa olmak üzere tüm dünyaya yayılmıştır (Uğurlu, A. ve Şinofoğlu, T., 2021). Gazi Journal of Physical Education and Sport Sciences » Submission » Sokol Hareketi: Nasyonalist ve Politik Bir Araç Olarak Jimnastiğin Kullanımı (dergipark.org.tr)

gerçekleşmişti. Halkevlerinin daha üçüncü yıldönümüne memleketin farklı yerlerinde aralıklarla 80 Halkevi açıldı. Halk tarafından coşkuyla karşılanan bu yapılanmayı Necip Ali Küçüka şu ifadelerle anlatıyordu: “İstiklâl kavgası devirlerinden başlayarak gittikçe artarı ve yayılan bir nehir gibi akan enerjimizin bizi en yakın ve en şaşılacak bir zamanda maksadımıza götüreceğinden asla şüphe etmemiştik.”²⁰

Halkevleri topluma katkı sunmak üzere, ulus olma yolunda milli birliğin sağlanması amacıyla kültür ve sanat başta olmak üzere pek çok konuda faaliyetleri üstlenmiştir. Bunlardan bazıları şunlardır:

Halkevlerinin en yararlı kültürel faaliyetlerinden biri konferanslardır. Halkın kültürel ve sosyal kalkınmasına hizmeti hedef edinmiş Halkevleri, konferanslar düzenlemişlerdir. Bu sayede her çevrede aydınlara ulaşılmış ve aydın-halk dayanışmasının ve bütünleşmesinin en canlı örnekleri yaşanmıştır. Kütüphaneleri, tiyatro, konferans salonları, sahneleri ve daha pek çok kullanım alanlarıyla halkevleri, Türkiye’de yeni bir toplumsal anlayış, ruh ve yaşamın mekânları durumuna gelmişler adeta Halk Eğitim Merkezi görevi üstlenmişlerdir (Yeşilkaya, 1999).

Tek Parti Dönemi’nin folklor çalışmaları da büyük oranda halkevleri tarafından gerçekleştirilmiştir. Halk kültürü alanında çalışmalar Dil- Tarih ve Edebiyat şubelerine, derleme çalışmaları ise Güzel Sanatlar ile Tarih ve Müze şubeleri de verilmiştir. Kısacası, bu aktiviteler halkevlerinde birden fazla şube tarafından örgütlenmiştir (Balkılıç, 2009, s. 55). Derlemeler başlığında bu konu ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, “Halkın Evi” başlıklı araştırmasında şunları aktarmaktadır: Halkevleri bir üniversite, lise, ortaokul ya da başka bir okul değildir. Yine halkevleri şehir tiyatrosu, şehir Konservatuvarı gibi profesyonellerin çalışacağı bir yer de değildir, gibi peki o halde halkevi nedir? “Halkevleri her şeyden önce bir ev olmalıdır. Ev, aynı kandan gelen fertlerin toplandığı yerdir. Halkevi de aynı kültürden gelen insanların toplandığı yerdir. Öyleyse halkevi bir kültür evidir, kültürü yaşama yerleridir. Gayesi öğretmekten önce, yaşatmaktır. Öğretme yerleri okullardır. Bu işte en mütehassıs olan kurum okullardır. Halkevi de herhangi bir okul olmamalıdır... Halkevleri için en doğru ifade ‘yaşamak ve yaşatmaktır’... Halkevleri Türk kültür aşısının vurulduğu yer olmalıdır” (Baltacıoğlu, 1950).

²⁰ <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2065> (Erişim tarihi: 10.10.2021)

İlerleyen yıllar içinde, halkevleri çalışmalarının istenilen düzeyde kırsal kesime ulaşmasında ve etki bırakmasında çeşitli sorunlar görüldü. Bunun üzerine, bir anlamda halkevlerinin kırsal kesime uzanan kılcal damarları olarak düşünülen halkodaları fikri hayata geçirilir. 1939 yılında, CHP'nin Beşinci Olağan Kongresi'nde alınan karar doğrultusunda, 1940 yılında 141 yerde halkodası açılmıştır (Ertan, 2003, s. 340). Başgöz ve Wilson (1968, s. 157), köylülerin halk odaları ile ilgilenmediğini ve halkevlerinin çalışmalarının da başarısız olduğunu söyleyerek bu kurumların çoğunlukla köylüyü sadece öğretilecek, eğitilecek bir pedagojik nesne olarak gördükleri için köylüye istenildiği gibi yardım edememişlerdir. Dahası köylü de halkevlerinin çalışmalarına katılmamıştır. Bu aktivitelere katılanlar çoğunlukla merkezden gönderilen bürokratlar olmuştur (Akt., Balkılıç, 2009, s. 57) şeklinde bir tespitte bulunmuştur.

Halkevleri tek parti döneminde Cumhuriyet Halk Fırkası (CHF) tarafından teşkil edildiğinden dolayı siyasi bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle, 1946 yılında çok partili döneme geçilmesiyle birlikte Halkevlerinin çalışmalarına karşı eleştiriler ortaya çıkmaya başladı. Mayıs 1950'de yapılan seçimlerde Demokrat Parti 408 milletvekili ile iktidara geldi. 8 Ağustos 1951'de 468 üyesi bulunan meclisin 340 oyu ile 5830 sayılı yasayla Cumhurbaşkanının onayı ile Halkevleri tarihe karıştı (Zeyrek, 2006, s. 129). Halkevleri siyasal ve örgütsel amaçların değişimi açısından değerlendirilerek sağ ve sol görüşlerin bilimsel eleştirilerine maruz kaldı. Kentlerde başarılı olduğu halde köylerde aynı başarıyı sağlayamadığı, tek partinin ideolojik düşüncesinden dolayı halkevlerinde sol akımlardan beslendiği ve CHP'nin bir yan kuruluşu olarak görüldüğü için DP tarafından kapatıldı ve tüm mallarına el konuldu (Tekin, 2018, s. 544).

Çok partili dönemle birlikte yeni kurulan Demokrat Parti'nin ve diğer partilerin Halkevlerinden yararlanmak istemeleri, ancak tüzüğün elvermediği bahanesiyle olumsuz dönüşler, Halkevlerinin durumunu zorlaştırıyordu. İktidar değiştikten sonra Halkevlerinin geleceği hakkında yapılan görüşmeler de kesin bir sonuca ulaşmadı. Adnan Menderes'in memleketi Aydın Halkevini açarken övgüler yağdırdığı bu kuruluşu artık “faşist kurum” olarak nitelemesi bir başka olumsuzluk olmuştur. Ve nihayet Halkevleri 8 Ağustos 1951 tarih ve 5830 sayılı yasa ile kapatıldı. Ancak Halkevlerinin kapanmasında yaşanan en vahim olay, kurumlara ait taşınır malların özellikle kütüphane, arşiv, belge, fotoğraf gibi malzemenin korunması için hiçbir

önlem alınmamış ve bu büyük kültürel birikim, deyim yerindeyse savrulmuştur (Arıkan, 2002).

Halkevleri, yepyeni bir kültürel uyanışı temsil eden kurumlar olarak Cumhuriyet Türkiye'si'nde, ülkenin özellikle sosyal ve kültürel kalkınması olmak üzere, Cumhuriyetin getirdiği değerlerin tüm topluma ulaşmasında son derece önemli bir işlevi gerçekleştirmiştir. Bu evler adeta ışık gibi Anadolu'nun her köşesine sızmış, çıkan halkevi dergileri de bu faaliyetlerin tarihe bıraktığı yazılı belgeler olmuşlardır. Halkevleri tarafından edebiyat, tarih, folklor ve güzel sanatlar gibi birçok alanda gerçekleştirilen çalışmalar, milli değerlerimizin sadece günümüzde değil gelecek nesillere aktarılmasında önemli ve kutsal bir görevi yerine getirmişlerdir. Halkevlerinin 1930 - 1940 yılları aralığında gerçekleştirilen çalışmalarla yazılı belge haline getirilen bu çalışmalar sayesinde Türk milletinin tarihsel mirasını değerlendirmede çok önemli bir görevi yerine getirdiği kabul edilir. On dokuz Şubat 1932'de kurulan Halkevlerinin 1950 yılında 478'e, halkodalarının sayısı ise 4322'ye ulaşmıştır (Özacun, 1996).

Halkevleri, Türk Ocaklarının kapatılmasından sonra ortaya çıkan boşluğu doldurmak için kurulan, halkı tek bir kültür etrafında birleştirmeye çalışan ve Tek Parti Dönemi'nin ideolojik paradigmasını yayma amacı güden ancak özellikle köylülerin çalışmalarına katılmadığı ve başarısızlıkla sonuçlanan yaygın eğitim kuruluşlarından biri olarak Cumhuriyet tarihinde yerini almıştır (Akkaş, 2015).

4.10. OPERA

Müzikli sahne sanatı olarak tanımlanan Opera ilk kez on yedinci yy.'da İtalya'da doğmuştur. 'Aydınlanma Çağı' nın getirdiği kültürel ve sosyal değişimlerle birlikte Opera da müzik alanında kendini göstermiştir (Türkmenoğlu ve Laçın, 2021, s. 315).

Opera, "Latince eser demek olan 'opus' ve 'operis' kelimelerinden; solo sesler, korolar, danslar ve orkestra için yazılmış lirik dram şeklinde tanımlanmaktadır" (Selanik, 1996, s. 69).

Önceden, Melodramma (melodram) ya da Dramma per Musica (müzikli dram) adı verilen opera, bir tiyatro metni gibi yazılmış libretto²¹ üzerine, bir veya daha çok perde olarak sahnede sergilenmek üzere, genellikle enstrümantal bir girişten sonra

²¹ Libretto (İtalyanca): Bir operanın sözlerinin yazılı bulunduğu kitap (TDK. <https://sozluk.gov.tr/>).

temanın, resitatif, aya, ŧarkı, det, trio, koro gibi çalgı eŧlikli vokal bölümlerde anlatıldığı eser olarak tanımlanabilir (Aktüze, 2003, s. 398).

On dokuzuncu yüzyıl Alman opera sanatına yön veren Alman besteci Richard Wagner (1813-1883), operayı mimari, resim, dans, müzik olarak tüm unsurların dramaya hizmet ettiği bir “bütün sanat alıŧması” olarak tanımlamıŧtır (Daverio, 1986). Hodkson (1988, s. 253) ise; operada asıl baskın olanın, orkestra müziği eŧliđinde seslendirilen ve hareketlerle anlatılan librettodur (zaydın ve Doğanyığıt, 2017) diyerek operada librettonun önemine vurgu yapmıŧtır.

Sultan Abdülmecid'in ilk padiŧahlık yıllarında “Basko” adlı bir İtalyan'ın oldukça kalabalık bir grupla İstanbul'a geldiğini ve Beyoğlu'ndaki bugünkü Galatasaray Lisesi'nin karŧısında var olan bir tiyatroda opera ve operet temsilleri verdiğini eldeki belgelerden öğreniyoruz. Topluluğun verdiği temsillerden birinin de Türkçe' ye çevrilip basıldığını ve Beyoğlu'nda kitapçı Dubois' nın dükkânında altıŧar kuruŧ fiyatla satıldığını dönemin gazetesi Ceride-i Havadis'te çıkan haberlerden anlamaktayız. Bu bilgiler, Tanzimat'ın henüz baŧlangı dönemlerinde operanın İstanbul'da bulunduğu ve İstanbul'un ilk tiyatro binası olan “Fransız Tiyatrosu”nda temsiller veren Fransız opera sanatçıları, yabancı elçiler ve Türk Vezirler tarafından koruma altına alındığını göstermektedir. İkinci olarak, Suriyeli bir Katolik olan Michael Naum'un inŧa ettirdiği ve “Naum Tiyatrosu” adı ile anılan tiyatro binasında eŧitli temsillerin verildiğini yine eldeki belgelerden anlamaktayız. Bin sekiz yüz kırk dört yılı sonlarında tiyatro iŧletmeciliđine baŧlamıŧ olan Naum, İtalya'dan getirttiği opera topluluğuna, ilk kez Gaetano Donizetti'nin “Lukres Borjia” adlı operasını sergilemiŧtir. Aynı yıl bir Pazartesi akŧamı sergilenen bu eserin arkasından ikinci olarak Rossini'nin “Sevil Berberi” operası 1845 yılının Ocak ayında sergilenmiŧtir (Alaner, t.y., s. 8).

Osmanlı sarayının da hamiliğiyle XIX. yüzyıl ortalarından itibaren opera ve operet türü Türk müzik kültüründe de Cumhuriyet dönemi sonrası daha da yaygınlaŧarak Türk opera ve operetlerinin oluŧmasını sađlamıŧtır. Osmanlı İmparatorluğu'nda opera besteciliğinin temellerini atan ilk isim Ermeni asıllı bir Osmanlı vatandaŧı Dikran uhacıyan (1837-1898) dır (Oransay, 1965). uhacıyan 1866 yılında Milano Konservatuarını bitirdikten sonra yurda dnmŧ ve ilk olarak 1869 yılı sonlarında “Olympia” isimli operasını “Naum Tiyatrosu” nda sergilemiŧtir. Bin sekiz yüz yetmiŧ dört yılında ise “Osmanlı Opera Kumpanyası” adlı bir opera

topluluğunu kurmuş ve 35 kişilik orkestra ve 40 kişilik korodan oluşan bu toplulukla İstanbul Bayazıt'ta bulunan askeri misafirhanede, yerli ve yabancı opera ve operetler sergilemeye başlamıştır (Alaner, t.y., s. 9).

İlk Türk operetinin bestecisi Dikran Çuhacıyan'ın “Arif'in Hilesi” isimli opereti Gedikpaşa Tiyatrosu'nda 9 Aralık 1872 yılında sergilendikten sonra dönemin önemli yayınlarından olan Namık Kemal ve arkadaşları tarafından yayınlanan “İbret Gazetesi”, eser hakkında övgü dolu yazılar yazmış ve bunu “dilimizdeki ilk opera eseri” diye halka duyurmuştur. Dikran Çuhacıyan'ın ayrıca “Köse Kahya” (1874), “Leblebici Horhor Ağa” (1875), Ali Haydar Bey'in “Pembe Kız”²² eserleri de bilinen operetlerdendir (Feyzi, 2017, s. 128; Alaner, t.y., s. 9).

Bu dönemde Abdülhak Hamid'in (Tarhan) librettosu üzerine Mehmed Baha Bey'in (Pars) bestelediği “Nesteren” isimli eser hem bestecisi, hem de librettocusu Türk olan ilk operaydı. Bunu Nurullah Bey'in (Taşkıran), Şahabeddin Süleyman ve Hulki Amil'in (Keymen) librettosu üzerine bestelediği ‘İhtiyar’ izledi. Ayrıca Lübnanlı besteci Vadya Sabre, Halide Edip Adıvar'ın “Kenan Çobanları” adlı librettosunu 3 perdelik opera haline getirmiştir. Vittorio Redaglia, Celal Esat Arseven'in “Şaban” adlı eserini operet şeklinde bestelemiş ve 1918'de Viyana'da oynamıştır. Bu sürecin devamında ise Muallim İsmail Hakkı Bey gibi geleneksel müziğe hâkim bazı isimler yazdığı opera eserleriyle Türk operasının gelişimine katkıda bulunarak bu bestecilik akımının Cumhuriyet dönemi sonrasına aktarılmasında önemli rol oynamıştır. Öyle ki 20. yüzyıl, yeni kurulan Cumhuriyetin müzik politikasının da etkisiyle başta Türk beşleri olarak bilinen bestekârlar olmak üzere bu formların en önde gelen isimlerinin Türk müzik tarihinde yer almalarını sağlamıştır (Feyzi, 2017, s. 128).

Cumhuriyet Dönemi'nde ise operalar, operetler, müzikaller ve revüler bestelemiş ilk besteci Türk besteci Cemal Reşit Rey'dir. Rey'in ilk operaları, Sultan Cem, Zeybek ve Köyde Bir Facia'dır. Cemal Reşit Rey'in Lüküs Hayat isimli opereti ise Türk opera tarihinde unutulmamış ve hatta filmleştirilmiş çok önemli bir çalışmasıdır. 1934 yılına gelindiğinde ise “Beşler” olarak da nitelendirilen grubun genç üyelerinden Ahmet Adnan Saygun, üç perdelik “Özsoy” adlı operasını İran Şahı Rıza Pehlevi'nin

²² Ali Haydar Bey bu bağlamda üzerinde durulması gereken en önemli bestecilerin başında gelmektedir ki bu besteci operet formunun Türk dünyasındaki ilk temsilcileri arasındadır. Yazmış olduğu operetlerle (Pembe Kız, Allak Kız, Binbirdirek, Sigorta operetleri) bu formun önemli isimlerinden birisidir. Fakat üzerinde detaylı bir araştırma olmaması nedeniyle bilimsel yayınlarda çok fazla görülmemektedir. Oysaki bu formal yapının doğu dünyasındaki ilk temsilcisi olarak Ali Haydar Bey'i işaret etmek herhalde yanlış olamayacaktır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz: Yılmaz Öztuna, *Türk Müsiki Ansiklopedisi*, Cilt I, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969, s.258 ve Mes'ud, Cemil, *Tanbûri Cemil'in Hayâtı*, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı, 2012, s.108-109

Türkiye'ye ziyareti sırasında, devlet protokolü gereğince 19 Haziran 1934 günü akşamı Ankara Halkevi'nde gösterime girmiştir. Böylece ilk kez ulusal bir Türk Operası Devlet başkanlarının huzurunda sergilenmiş oluyordu (Alaner, t.y., s. 10). Operanın konusunu tüm ayrıntıları ile Atatürk'ün verdiği bilinmektedir. Konu ile yakından ilgilenen Atatürk, hazırlanan metni sık sık gözden geçirmiş ve eleştirileri ile konunun daha da güçlenmesine yardımcı olmuştur. Konu, Türk-İran tarihini birleştiren bir mitolojidir. Özsoy' daki mitolojiye göre, yeryüzünde insanlar türedikten sonra, karanlık ve aydınlık arasında çatışmalar başlamıştır. Günün birinde karanlığa yenik düşen insanlık “Gave” adlı bir kahraman sayesinde aydınlığı ortaya çıkarmıştır. Yeniden aydınlığa kavuşan insanlar Feridun adlı bir kişiyi kendilerine lider olarak seçmişlerdir. Feridun'un oğullarından “Tur” tüm Asya'ya egemen olarak Turaniler'e ata olmuş, “İraç” ise İran'da kalarak İraniler'e ata olmuştur. Bu mitolojiye göre Türk ve İran halkları kardeş olarak tanımlanmaktadır (Akkaş, 2015).

Yine Atatürk'ün Ankara'ya gelişinin 15. yıldönümünde Saygun'un bestelediği “Taşbebek” operası 27 Aralık 1934 tarihinde, Necil Kazım Akses'in de aynı nedenle bestelediği “Bayönder” operası 28 Aralık 1934 yılında Ankara Halkevi'nde Atatürk'ün huzurunda ilk kez sergilendi. Ayrıca 1936-1945 yılları arasında ise ünlü tiyatro rejisörü Karl Ebert'in Türkiye'de kaldığı ve bu süre zarfında Ankara Devlet Konservatuarında tiyatro okulunu ve opera stüdyosunu kurduğu bilinmektedir (Alaner, t.y., s. 10).

Türkiye’de Cumhuriyet (1923) sonrası müzik reformu kapsamında, halk öykülerini kaynak alan operaların bestelenmesi ile “Türk Operası” gündeme gelmiş ve ilk ulusal opera yaratma fikri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Müziğin özellikle de operanın, milletlerin politik ve kültürel açıdan kendilerini en iyi ifade ettiği görüşü günümüzde de geçerliliğini korumaktadır.

4.11. RADYONUN KURULUŞU

Radius sözcüğünden türetilen ve Latince “Işıma” anlamına gelen radyo; ses, müzik ve efektlerin elektromanyetik dalgalar aracılığıyla karşıya ulaştırılmasıdır (Gökovalı, 2005, s. 10; akt., Kuyucu, 2018). Radyonun keşfi, iletişim ve teknoloji çağında önemli bir kilometre taşı olmuş ve diğer kitle iletişim araçlarına da öncülük etmiştir.

Önemli bir kitle iletişim aracı olan radyo; televizyon gibi diğer iletişim araçlarının aksine dünya ülkeleriyle hemen hemen aynı tarihlerde ülkemize girmiştir.

Şöyle ki, dünyada ilk radyo yayınının 1920’de başlaması ve 6-7 yıl sonra da ülkemize gelmiş olmasının o günün şartlarında ülkemiz için çok önemli bir gelişme olduğunu söylemek pek yanlış olmaz.

19. yüzyılda yapılmış elektrik, telgraf ve telefonun icadı ile radyo dalgalarının keşfi gibi pek çok icadın radyo yayınlarına önemli katkısı olmuştur. İtalyan mucit Guglielmo Marconi radyoyu icat eden kişi olarak kayıtlara geçmiştir. Radyo dalgaları ile havadan mesaj iletiminin mümkün olduğuna inanan Marconi, evinde gerçekleştirdiği çalışmalarda 9 metre uzaklıktaki zili bir dalga alıcı ile çaldırmayı başarmış ve radyo dalgalarının tüm dünyada kullanılabileceğini kanıtlamıştır. Ancak radyonun kendi icadı olduğunu iddia eden birçok kişi ortaya çıkmıştır. Telsiz telgraf patentine sahip olan Nikolai Tesla, Olive Lodge bu iddiayı ortaya atanların başında gelir. Rus mucit Alexander Stepanovitch Popov ise anlaşılabilen ilk radyo dalgalarını iletmeyi başarmış ancak bu icadı için patent almamıştır. Daha pek çok insan vardır fakat ticari başarıyı yakalayan kişinin Marconi olduğu herkesçe kabul edilir. Marconi her ne kadar “radyonun babası” olarak adlandırılrsa da yaptığı cihaz, sesi düzenli dalgalar biçiminde gönderemiyordu. Fransız Lee de Forest, 1907 yılında icat ettiği “boşluk tüpü” (vacuum tube) ile radyoların sesinin çok daha kaliteli ve kesintisiz yayınlanabilmesini sağladı. Bu tarihten sonra pek çok ülkede deneme amaçlı radyo yayınları yapılmaya başlandı. Radyonun icadı ile birlikte telsiz kullanımı ile haberleşmenin mümkün olduğu görülmüş ve radyo daha geniş bir hedef kitleye ulaşan hızlı bir iletişim aracı olmuştur. Günümüzde genellikle eğlence aracı olarak görülen radyo, geçmişte denizcilikte, uzay seyahatlerinde, savaş iletişiminde ve propaganda yönetimi gibi pek çok farklı alanda kullanılmıştır. İlk radyo yayını, Kanada doğumlu Prof. Reginald Aubrey Fessenden tarafından 24 Aralık 1906 günü Massachussets eyaletinin Brat Rock kentinde bulunan National Electric Signalling Co.’ya ait 140 metre yüksekliğindeki radyo anteni aracılığıyla yapıldı. Program, Fessenden’in bizzat çaldığı Gounod’un “Oh, Kutsal Gece” adlı bestesiyle başladı. Bu keman dinletisinden sonra, yine Fessenden bu kez besteyi şarkı şeklinde okudu. Daha sonra Hendel’in ‘Largo’ su bir gramofondan çaldı. Yayın, Fessenden’ in dinleyicilerinin noellerini kutlaması ile sona erdi. Bu yayın, istasyonun beş millik çevresi içinde bulunan bazı gemilerin telsiz operatörleri tarafından dinlendi. İkinci yayın, yeni yılın arifesinde yapıldı. Bu kez çok daha iyi koşullarla daha iyi bir program sunuldu. Batı Hint Adaları’na kadar dinlenen bu program ilgi gördü. (Tufan, 2010, s. 9-10)

Diğer ülkelerde olduğu gibi Türkiye’de de ilk radyo denemeleri amatör araştırmacılar tarafından gerçekleştirilmiştir. Bunlar, ürettikleri basit alıcılarla yabancı radyoları dinlemişler ve dar kapsamlı yayın denemeleri yapmışlardır. 1921 yılında Mûsikî Muallim Mektebi’nde verilen bir konserin İstanbul Üniversitesi’nde radyo vasıtasıyla dinletildiği de kayıtlar arasındadır (Tufan, 2010, s. 13).

Bin dokuz yüz yirmilerde yaşanan yeniden yapılanma ve kriz süreci, hükümetlerin radyo yayıncılığına ilgilerini daha da artırmıştı. Türkiye’de 1930’larda devlet müdahalesinin her alanda gerekliliğini savunan iktidar, “planlı devletçilik” politikalarıyla, toplumsal alanı tekeline alma fikrini benimsediğini vurgulamaktadır. Dünyada yaşanan kutuplaşma ve totaliter rejimlerin yükselişi iktidarların tutumunu daha da sertleştirmesine yol açmıştır (Ahmad, 1983, s. 1992; Tunçay, 1983, s. 1971). Bu süreçte, topluma direk ulaşmasıyla kolayca yönlendirme özelliğinden faydalanılacak radyonun da devlet tekeline geçirilmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu sayede, hâkim ideolojiyi yansıtan iktidar sahipleri, sınıfsız ve zümresiz bir toplum yaratma düşüncesinden yola çıkılarak milli bilinç ve milli değerleri aşılacak

(Küçük, 1975, s. 238; Tunçay, 1983, s. 1971; Keyder, 2003, s. 47). Devletin bu idealler çerçevesinde radyoları kontrol altında tutma ve etkin kullanma isteği ile 1940 yılında kurulan Matbuat Umum Müdürlüğü oluşturulmuştu (Kocabaşoğlu, 2010, s. 230-231; İlaslan, 2014, s. 486).

Mûsikî inkılâbının yayılmasına katkı sağlayan en önemli girişimlerden birinin radyo yayınlarının başlaması olduğu söylenebilir. Devlet böylece resmi ideolojisini halka daha çabuk ulaştıracaktır. 1927’de ilk yayına başlayan İstanbul Radyosu ve ardından 1928 yılında Ankara Radyosu oldu. Her iki radyo da 08 Eylül 1936 tarihinde PTT’ye devredildikten sonra vericisi güçlendirilen Ankara Radyosu 28 Ekim 1938’de resmen işletmeye açıldı. Aynı yıl yayınlarına ara veren İstanbul Radyosu, 19 Kasım 1949’da yayın hayatına geri döndü. II Dünya Savaşı ile birlikte radyolar yeni kurulan Matbuat Umum Müdürlüğü’ne (Basın Yayın ve Turizm/Enformasyon Genel Müdürlüğü) bağlandı. 1960’dan sonra sekiz ilde İl Radyoları kuruldu ve radyo yayınlarının yönetiminin özerk ve tarafsız bir kamu iktisadi kuruluşu olarak düzenlenmesini öngören 1961 Anayasası uyarınca, 1964 yılında 359 sayılı yasayla TRT bünyesinde, vericilerinin güçlendirilmesi ile daha geniş kitlelere ve alana ulaştı. 1974 yılında, TRT’nin merkez ve bölge radyolarının birleştirilmesiyle TRT-1, TRT-2 ve TRT-3 radyo yayınları oluşturuldu.²³

Bin dokuz yüzlü yılların ikinci yarısından itibaren Türkiye siyasi ve ekonomik alanlarda yeni bir yapılanma sürecine girmiştir (Ataay, 2006, s. 31-32). Çok partili dönemle birlikte, devletçi politikaların gevşetilmesi, kapitalist dünyaya dahil olma çabaları içinde dış politikada ABD yanlı politikaların öne çıkmasıyla, siyasi ve ekonomik alanlarda liberalizm benimsenmiştir. Cumhuriyet Halk Partisi (CHP) ile başlayan bu dönüşüm, “ülkeyi küçük bir Amerika’ya dönüştüreceğini” vaat eden Demokrat Parti (DP) tarafından daha da ileri boyutlara taşınacaktır (Ahmad, 1996, s. 27; Ataay, 2006, s. 35; Timur, 2003, s. 34). Değişen iç ve dış politika kapsamında yaşanan dönüşümler yayıncılık alanında da yansımış, İstanbul ve Ankara’da iki yeni verici devreye girmiştir. Çok partili dönem uygulamaları kapsamında, 5392 sayılı Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu ile 1951’de radyolarda reklam yayınlanmaya başlanmıştır. Bin dokuz yüz kırk sekiz yılından itibaren Grundig, Nevtron, Philips, Elektrik Endüstrisi Türk A.Ş. ve Siemens gibi firmalar radyo üretimi

²³ <http://radyo.trt.net.tr/Icerik.aspx?OID=901a5da1-caf9-4438-83a3-f7be73dcf295> (Erişim tarihi: 03.10.2021)

için yatırım yapmaya başlamış, ayrıca benimsenen devlet tekeline rağmen petrol şirketlerinin telsiz haberleşmesi yapmasına, ABD üs radyolarının kurulmasına izin verilmiştir (Cankaya, 2003: 48; Kocabaşoğlu, 2010, s. 308-310, 416-427; TRT, 1972, s. 6; Yazgan, 1976, s. 31; İlaslan, 2014).

1960 Anayasası'na dayanarak kurulan TRT'nin hukuki yapısında 1971 ve 1980 darbeleri ile bazı değişiklikler yapıldı, kurumun özerkliği tıpanlandı. TRT döneminde memleketin değişik illerinde güçlü radyo istasyonları kuruldu. Tam gün yayına geçildi. Programlar daha profesyonel ekipler tarafından hazırlanmaya başlandı. (Tufan, 2014, s. 13)

Türkiye'de ilk özel radyoların ortaya çıkışı, 1990 yılında özel televizyon kanallarının yayına başlamasından sonra olmuştur. 2954 sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Yasası ve ilgili diğer hukuki düzenlemelerin izin vermemesine rağmen başlayan televizyon yayınları, özel radyo yayını girişiminde bulunmak isteyen özel girişimcileri de cesaretlendirmiş ve 1991 yılında ilk özel radyo yayınları başlamıştır (Aziz, 2007, s. 226).

Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra ilk ele alınan konulardan biri, kuşkusuz radyo yayınlarının başlatılması düşüncesidir. Bu konu, insanların hoşça vakit geçirmesini sağlamak amacından daha çok, o günlerde en çok ihtiyaç olduğu düşünülen geniş halk kitlelerinin her konuda eğitilmesi amacıyla günümüzdeki "Açık Öğretim Kurumu" na benzer bir yapılanma şeklinde gündeme gelmiştir. Marconi'nin radyoyu icat etmesinden sonra, ilk radyo yayınlarının 1920 yılında Roma'da başladığı, daha sonra 1922 yılı ortalarına doğru da Londra'da gündeme geldiği, ülkemizde ise ilk deneme yayınlarının 1927 yılında, İstanbul ve Ankara'da gerçekleşmesi, o günün şartlarına göre çok önemli bir gelişme olarak kabul edilir. Ankara Radyosunun 120 kw'lık bir güçle ulusal yayına başladığı 28 Ekim 1938 gününden itibaren Türk halkı ne öğrendiyse Ankara Radyosu'ndan öğrenmeye başlamıştır. Başka bir ifadeyle; Türk müziğini, halk müziğini, senfonik müziği, tiyatro denilen sanat dalını, güzel ve doğru konuşmayı, kültür ve kitap tanıtım etkinliklerini ve hatta tarımla uğraşan çiftçilerin sorunlarını ve çözüm yollarını hep bu yayınlardan öğrenmiş ve âdeta bir öğrenci gibi, gerekli notları almayı da ihmal etmemiştir. İstanbul Radyosu da 1949 yılında düzenli ulusal yayına başlamıştır. Ankara Radyosu ilk yıllarda, Radyo Müdürüne bağlı olarak Mûsikî Neşriyat Şefliği, Diğer Neşriyat Şefliği, Teknik İşletme Şefliği gibi üç ana birimden oluşuyordu. Söz, kültür, haberler, spikerlerin çalıştırılması gibi konular diğer neşriyat şefliğinin alanı içindeydi. Başka bir deyişle, müzik haricindeki bütün yayınlardan sorumluydu (Tör, 1942, s. 15; akt., Erol, 2020).

Devletler, savaş yılları içinde en etkili propaganda aracı olan radyo sayesinde, savaşta fiziki olarak başaramadıklarını radyo yayınları ile başarmak ya da küçük te olsa herhangi bir başarıyı abartılı anlatımlarıyla yurt içinde ve dışında kullanmayı başarmışlardır.

Özellikle 1930’lu yıllar boyunca tüm dünyada en etkili kitle iletişim aracı olarak kullanılan radyo, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında neredeyse hava, kara ve deniz kuvvetleri kadar güçlü ve etkili bir rol oynamıştır. Savaş sırasında radyonun toplumu yönlendirme ve kamuoyu oluşturabilme gücünü fark eden ve “Savaş zamanı sözcükler birer silahtır” diyen Adolf Hitler, radyonun bu gücünü en iyi kullananlardan biri olmuştur. Nazi Almanyası ve onun propaganda bakanı Goebbels, Radyonun kitlelere kolay ulaşan ve etkileyen, radyo sayesinde psikolojik savaş başlatırlar ve cepheden çok radyo yayınları yaparak güç kazanırlar.²⁴

Devletler, iktidarlar ve liderler başta olmak üzere partiler, sivil toplum kuruluşları, siyasal baskı grupları, eğitim kurumları ve ticari faaliyet yürüten özel girişimciler için kitle iletişim araçları, toplu olarak ulaşmayı sağlayan birer “megafon” vazifesi görmektedir. Türkiye’de kamu kurumu şeklinde örgütlenen TRT’de olduğu gibi, kitle iletişim aracı öncelikle “devletin” tarafında olmak zorundadır. Devletin ne kadar iktidar, iktidarın da ne kadar devlet olduğu tartışılabilir ancak devleti temsil eden iktidardaki siyasal partinin/partilerin sahibi görünümündedir. Bu anlayış ile kitle iletişim araçlarında, Devletin vatandaş üzerindeki saygınlığını yok edecek ya da zedeleyecek herhangi bir habere ya da programa siyasal iktidarın izin vermesi mümkün görülmemektedir (Okur, 2019, s. 19).

Türkiye’de radyonun devlet yönetimine geçmesinden sonra Türk siyasal yaşamında “devlet radyosu” kavramı yerini almıştır. Çok partili hayata geçilmesiyle “devlet radyosu” sorun olmaya başlamış ve dönemin tek partisi olan CHP, muhalefet tarafından radyonun “tek taraflı” kullanılması eleştirilerine devlet ve hükümeti bir tutarak savuşturmaya çalışmıştır (Asker, 2014, s. 132). Bununla birlikte 1946 yılında çok partili hayata geçilmesiyle muhalefet partisi DP her fırsatta radyodan muhalefetin de yararlanması gerektiği görüşünü dile getirmişlerdir. Celal Bayar, Sivas’ta yaptığı bir konuşmada; “...Radyo halkın parasıyla kurulmuştur. Tek taraflı kullanılmaması icap eder...” demektedir. Adnan Menderes ise radyoyu CHP iktidarının en küçük

²⁴ http://www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070123_html_1930s.shtml (Erişim tarihi: 10.10.2021)

propaganda için bile yıllardır kullandığını, millet parasıyla çalışan radyolarda, tek taraflı methiyelerle gürültüler ve gösteriler yapıldığını ifade etmiştir (Aksoy, 1960). Bu talepler sonrasında yaşanan gerginlikler, Cumhurbaşkanı İnönü nezaretinde, 12 Temmuz 1947’ de iktidarla muhalefet arasında imzalanan ve tarihte 12 Temmuz Beyannamesi adıyla geçen mutabakat metninin gerçekleşebilmesi için radyo mikrofonlarının muhalefete açılması gerekli görülmüştür (Devran, 2011, s. 12-13). Yeni siyasi partiler kendi fikirlerini ve siyasi görüşlerini anlatabilmek için de radyoyu kullanmak istemişlerdir. Başka bir deyişle artık Türkiye’de radyo; siyasi propaganda ve tanıtım aracına dönüşmüştür. Belki de tek etkin ve doğrudan haber alma aracı olması radyoyu politikanın önemli aracı haline getirmiş ve iktidara seçilen Demokrat Parti bir zamanlar şikâyet ettiği aynı durumu avantaja çevirmiş ve iktidar partisinin yayın organı haline getirmiştir (Altunbaş, 2003).

Türkiye’de radyo, 1950’li yıllarda “partizan radyoculuk” dönemi olarak anılmaktadır. Çünkü 1954’ten sonra radyo iktidarın kontrolüne geçmiş ve muhalefet partilerinin kullanması yasaklanmıştır. Ancak bu durum 27 Mayıs 1961 İhtilali’yle birlikte sona ermiştir (Alankuş, 2005).

Adnan Menderes’in 1952 yılında partisinin Antalya Kongresinde söylediği ‘radyo, bir devlet vasıtasıdır, orta malı değildir’ sözü, yönetici sınıfın radyoya bakış açısını birinci ağızdan ifade etmektedir (Asker, 2014, s. 132). Nedim Veysel İlkin’in “devlet, yurt ve millet için en hayırlı ve en faydalı yayının ne olduğunu ve neler olması lazım geldiğini tayin eder” sözü de, yönetim yanlısı devlet adamlarının radyoya bakışını anlatması bakımından çok önemlidir (Okur, 2019, s. 3).

Radyoda Müzik Yayınları

Telsiz Telefon Anonim Şirketi’nin (TTAŞ) Cumhuriyet hükümeti ile yaptığı anlaşma ile ilk düzenli radyo yayınları başlar ve 1927-1936 yılları arasında gerçekleşen radyo programlarının % 84,25’ini müzik yayınlarından oluşmuştur (Kocabaşoğlu, 1980, s. 85). Türküleri ise İstanbul’da kurulan istasyondan Tanburacı Osman Pehlivan seslendirmiştir (Paçacı, 1999).

Servet’i Fünun’da belirtildiği gibi (1927, s. 2084) “Türkiye’de örgütsel olarak yapılan ilk radyo yayınları, İstanbul Telsizi’nin anteninden 1927 yılı Mart ayında, TTTAŞ İstanbul’daki ilk vericiyle deneme yayınına gerçekleştirmiştir. İstanbul Büyük Postane’sinin kapısı üzerine yerleştirilen bir vericiden halka müzik dinletilmiştir. 27

Mart 1927 Pazar gecesi, Türk sanatçıları, İstanbul Telsizi'nden ilk konserlerini gerçekleştirmişler ve Nisan ayı boyunca da deneme yayınlarını sürdürmüşlerdir. Ankara'daki "Telsiz Telgraf İstasyonu" inşası ise Eylül ayı başında tamamlanmış, 18 Kasım 1927'de yapılan bir törenle vatandaşların hizmetine sunulmuştur. Haziran ayı içerisinde Ankara'da yayınlanan bir konser İstanbul'a nakledilmiş ve halka dinletilmiştir (Kocabaşoğlu, 2010, s. 55).

Radyo yayınında eğlence anlayışı ağır basmış ve akla ilk gelen müzik programları olmuştur. Ancak bu konuda Atatürk'ün 'müzik inkılâbı' düşüncesinden yola çıkan bazı elitistler tarafından üç farklı görüş öne sürülmüştür: İlki Batı müziğinin benimsenmesi, ikincisi Türk müziğinin benimsenmesi ve son görüş ise Batı teknikleriyle işlenmiş halk türkülerinin benimsenmesi yönünde olmuştur.

İstanbul radyosu müzik yayınlarının ilk yıllarında, Türk müziği yayınları içinde bir yer tutan 'Fasıl Müziğini', 'Telsiz Telefon Stüdyo Alaturka Mûsikî Heyeti' adında olan bir grup temsil etmiştir. Türk müziği yayınları genellikle yarım saatlik programlar halinde düzenlenmiş ve saz topluluğunun bir sanatçıya eşlik etmesiyle gerçekleşmiştir. Ayrıca, Mesut Cemil yönetiminde haftada birkaç kez 'Klasik Koro' çalışmaları da yapıldı. Daha sonraki yıllarda 'Hafız Burhan Saz Heyeti', 'Cemal Kamil Saz Heyeti' gibi topluluklar da radyoya katkıda bulunmuşlardır. 1934 yılı ortalarında, 'Tango ve Vals Bestesi Müsabakaları' yapılmaktadır. (Kocabaşoğlu, 2010)

Türkiye'de radyo yayıncılığının başlamasıyla birlikte radyo programlarında halk müziğine dair ilk örnekler, bireysel faaliyetler çerçevesinde, sistemsiz ve düzensiz bir biçimde yer almıştır. Örneğin, İstanbul Radyosu'nda Tamburacı Osman Pehlivan tarafından Rumeli türkülerini çalınmış, 1938 yılında ise Ankara Radyosu'nda Sadi Yaver Ataman tarafından düzenlenen açıklamalı halk müziği programları anonim ve âşık edebiyatı ürünlerine radyolarda yer verilen ilk örnekler olması bakımından önemlidir. Ankara Radyosu'nun müdürü Vedat Nedim Tör, 1940 yılında radyo programlarının yeniden yapılandırılmasını sağlamıştır. 1941 yılında Mesut Cemil yönetimindeki Klasik Türk Müziği Korosu radyonun ilk düzenli halk müziği programlarını yapmıştır. Muzaffer Sarısözen şefliğinde hem radyo dinleyicilerine hem de sanatçılarına her hafta yarım saat içinde Bir Türkü Öğreniyoruz adı verilen dizi programların amacı ise bir türkü öğretmek üzere yapılmıştır. Bu programın anonsunu müzik yayınları şefi Mesut Cemil yapmış ve program altı ay sürmüştür. Bir Türkü Öğreniyoruz programının başlamasına kadar radyo yayınlarında fazla yayınlanmayan halk müziği -Vedat Nedim Tör'ün deyişiyle- üvey evlat durumundan kurtulmuştur (Yılmaz, 1996, s. 20).

Birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de zamanın en etkili propaganda araçlarından olan radyonun sesi bir anda tüm dünyayı sarar. Ankara istasyonunun

yapılarak radyo yayınının devletin tekeline geçmesinden sonra ise radyo hem günlük hayatın vazgeçilmez bir parçası olmuş hem de devletin halka seslenişinde önemli bir aracı olmuştur.²⁵

Radyolarda Batılı sanatlara, opera ve bale eserlerine sıklıkla yer verilmiştir. Özellikle Operanın Avrupa'daki ve Türkiye'deki tarihi gelişmeleri aktarılmış ve ülkemizde gecikmiş fakat Cumhuriyet Türkiye'si'nin operanın gelişimindeki çabalarından övgüyle bahsedilmiştir. (Koç, 2012, s. 90)

Radyo, 1927 yılında başlayan yayın hayatında bir kültür aracı olarak müzik alanında toplumu etkilemeyi başarmıştır. 1950 yılına gelindiğinde ise İstanbul, Ankara ve İzmir'de olmak üzere üç ilden yayın yapmaya başlamıştır (Koç, 2012, s. 70).

Radyonun müzik yayınlarında yabancı (Batılı) müziğe ağırlıklı olarak yer verilmesi halk tarafından fazla kabul görmemiş ve bu durum gerek radyolara gerekse resmi makamlara yapılan başvurularla dile getirilmiştir. Bu konuda bir radyo dergisinde yer verilen dinleyici mektuplarında özetle şunlar yer almaktadır: İstanbul Radyosunun Ankara'ya nazaran Türkçe müzik yayınları daha sık ve şarkılara daha fazla yer verdiği için zevkle dinleniliyor. Çoğu akşam, Türkçe şarkılar çalan Amerikan Radyosu dinliyoruz. Mozart'ın piyano konçertosu veya bunlara benzeyen müzik yayınları bizi tatmin etmiyor. Ankara Radyosu programlarının da halkın anlayabileceği ve zevkle dinleyeceği şarkıları çalmasını ve bilhassa alafranga müzik neşriyatının daha az olmasını temenni ederiz. İzmir: Hüseyin Gürtuncay.²⁶ (Koç, 2012, s. 92).

Türk halkının bu ve benzeri tepkileri sonrasında radyo programlarında, halkın daha anlayabileceği türden müzik programları yapılmasına yönelik bazı kararlar alınmıştır.

Bu amaçla, Türk halkını, medeni dünyanın müziği olan Batı müziğine alıştırmak için dayatılan Batı müziğinin ağır örnekleri yerine daha hafif ve anlaşılır örneklerini dinleterek alıştırmak gerektiği belirtilmektedir. Böylece gelecek nesillerin Batı müziğini anlamalarının kolaylaşacağı ileri sürülmektedir. Bu düşünceden hareketle, Danışma Kurulu'nun raporunda da belirtildiği söylenen aşağıdaki hususlar kabul edilmiştir:

Popüler olan senfonik eserlerin, ayda bir defa yayınlanması, oda müziği konserlerinin yerine popüler opera ariyaları, operet, uvertürler, liedler, romanslar, bale

²⁵ Başlarken", Radyo, C: I, Sayı: 1, 15 Birinci kanun 1941, s. 1.

²⁶ Geçen Hafta Nelerden Hoşlanmadık", Radyo Haftası, C: I, Sayı: 8, 15 Temmuz 1950, s. 16.

müzikleri gibi Batı tarzındaki daha hafif eserlerin yayınlanması, ağır senfonik eserler yerine valsler, hafif operetler, popüler operalar, konçertolar, uvertürlerden oluşan yayınlar yapılması, hafif Batı müziğinde sözlü olan eserlerin Türkçeye çevrilerek Türk sanatçılar tarafından söylenmesi” (Koç, 2012, s. 69) olarak belirlenmiştir.

Cumhuriyet’in ilanının ardından Türk müziğinde yapılan yenileşme hareketleri ile batı müziğini yaymaya yönelik yayın politikası, 1970’li yıllara gelindiğinde terk edilmeye başlanmıştır. 1975’e kadar radyolarda önemli bir zaman dilimine sahip klasik batı müziği yayınları artık fazla dinlenmez olmuş, bu nedenle ağırlıklı olarak 1975’te kurulan TRT 2’ de yayınlanmaya başlamıştır. Dönemin bunalımlı siyasi atmosferinde halkı rahatlatmak ve eğlendirebilmek amacıyla halkın sevdiği müzik yayınlarının toplam yayın süresindeki payı artırılmıştır. Bu durum 1982’ye kadar devam etmiştir (Kuyucu, 2018).

Genç Cumhuriyet Türkiye’sinde Mûsikî İnkılâbı anlayışıyla Batılılaşmak üzere çıkılan yolda Türk müziğine yönelik bazı yaptırımlar uygulanmaya başlanmıştır. Bu yaptırımlar eğitim kurumlarında Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla başlayıp radyoda yayınlarının yasaklanmasına kadar devam etmiştir.

Cumhuriyet, Türk halkı için yeni bir hayat tarzının başlangıcı olduğu kadar Türk müziği açısından da yeni bir dönemin başlangıcıdır. Ancak bu yeni başlangıç ile Türk müziği kendi yurdunda üvey evlat muamelesi görmeye başlamış, 1927 yılında devlet okullarında ve özel okullarda tek sesli müzik eğitimi yasaklanmıştır (Tura, 1983, s. 1512). Eğitimi yasaklanan Türk Müziği için “Şark Mûsikîsine Ait Tarihi Eserleri Tedkik ve Tesbit Heyeti” ile “Türk Mûsikîsi İcra Heyeti” kurulmuştur. İlk komite Klasik Türk Müziğinin önemli eserlerini notalamaya, ikincisi ise kaydetmek üzere görevlendirilmişlerdir (Balkılıç, 2009).

Bin dokuz yüz on altı yılında kurulan Dârülelhan’daki (Devlet Konservatuari) müzik bölümünü yöneten Musa Süreyya Bey, kurumda Türk müziği bölümünün kaldırılması ve kurumun İstanbul Belediyesi’ne bağlanması konusunda taraf olarak, Zeki Üngör ile hazırladıkları, ‘Bugünkü kültürümüz için gereksiz olan Türk müziğinin bu kurumdan çıkarılarak, adının İstanbul Konservatuari’na çevrilmesi’ şeklinde özetlenebilecek bir raporu, 1926 yılında Milli Eğitim Bakanlığı’na sunmuştur (Kolukırmık. 2015, s. 59). Darü’l-Elhan’da 1926 yılında Türk müziği eğitiminin

kaldırılması kararını, Sanayi Nefise Encümeni Musa Süreyya Bey, Cemal Reşit Bey ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu almıştır (Paçacı, 1994, s. 54).

Sunulan rapor, 9 Ocak 1926 tarihinde verilen Encümen kararıyla dikkate alınmış, 22 Ocak 1927 tarihinde, Türk müziği Dârülelhan'dan çıkartılarak, İstanbul Konservatuvarı adıyla eğitime devam etmiştir (Canver, 2019, s. 20). Türk müziği yasağı eğitimde 50 yıl sürmüş ve 1976'da Milliyetçi Cephe hükümeti döneminde İstanbul'da Türk Müziği Konservatuvarı açılmasına kadar uygulanmıştır.

Oysa Dârülelhan günümüzde bile örnek alınabilecek bir kurumdur. Çünkü Türk müziği ve Batı müziği eğitimi verilmesi sayesinde öğrenciler her iki bölümden de ders seçebiliyorlardı. Bu bakımdan Dârülelhan'ın bir kanadı kırılmış ve Türk müziğine zarar verilmiştir (Ayvazoğlu vd., 1994, s. 9). Dârülelhan'da var olan Türk müziğinin eğitimden kaldırılması ve İstanbul Konservatuvarı'na bağlanması duyulunca büyük tepkilere yol açmıştır. Saadettin Arel başkanlığında, Dârülelhan'da 1944 yılında yeniden Türk müziği eğitimi vermeye başlanmıştır.

Türk Müziği nazariyatı eğitiminin tekrar programa alındığı 1944 yılında, İcra Heyeti de kadrosuyla birlikte yeniden yapılanmıştır. Belediye konservatuvarı, 1955 yılından sonra yürürlüğe konan 'İstanbul Belediye Konservatuvarı Talimatnamesi' ile idare edilmiştir. 1980'li yıllarda Belediye için giderek maddi bir yük olarak görülmeye başlayan konservatuar, 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne devredilmiştir (Kolukırk. 2015, s. 21).

Cumhuriyet döneminde, devletin resmi ideolojisi kapsamında milli müzik politikasının halka yayılmasında devlete hizmet eden radyo yayınları, mecliste tartışmalara neden oluyordu. Müzik alanında gerçekleştirilmek istenen yenilik ve değişim hareketinin, radyoya yönelik en çok ses getiren ve günümüze kadar uzanan çeşitli tartışmaların başlangıcını oluşturan uygulama, geleneksel Türk müziğinin Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı meclisi açış konuşmasının ardından devlet tarafından yasaklanarak yayınlardan kaldırılmasıdır (Akkaş, 2015). Aslında Tek Parti Dönemi'nin bu uygulaması, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılla birlikte, müzikte Batılılaşma uygulamalarından Mehterhânenin kaldırılarak Muzıka-i Humayûn'un kurulması ile başlamıştır (Oransay, 1983, s. 1528; Aksoy, 1985, s. 1212; Berker, 1986, s. 128).

Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı meclisi açış konuşmasının ertesi günü 2 Kasım 1934'ten itibaren radyolarda Türk müziği yayını tamamen kaldırılmış, 5 Şubat 1936 tarihinde alınan yeni bir kararla tekrar yayınlanmaya başlamıştır. Daha sonraki zamanlarda Türk müziğine ayrılan sürenin yeterli görülmediği bile meclis gündeminde gündeme gelen konulardan olmuştur (Mutlu, 2014, s. 118-120).

“Genç Cumhuriyet Dönemi Türkiye’inde radyo bir eğlence aracı olarak düşünülüyordu. Zorlu bir süreç sonrası yorulan halk, eğlence kavramıyla müziği birlikte düşünüyordu. Başka bir deyimle, eğlence demek müzik demektir. Ancak müzik türü konusunda anlaşıyorlardı. Radyo müzik yayınları alaturka mı olmalıydı yoksa alafranga mı? Aslında 19. yüzyıldan beri Türklerin Batı hayranlığının bir ifadesi olan “alaturka-alafranga” ayrımı sadece müzikte değil sanatın başka alanlarına da sirayet etmişti. Telsiz dergisi, söz konusu sorunu tartışmaya açmış ve konu ile ilgili görüşleri üç kümede toplamıştır:

Telsiz Dergisi’nin yayınladığı görüşlere göre; tek ve biricik müzik “Batı” müziğidir. “Türk” müziği terk edilmeli ve “Batı” müziği benimsenmelidir. Batı müziğinin benimsenmek istenmesinin önemli nedeni, Batı müziğinin çok sesli olmasıdır. Diğer bir görüş ise Türk müziğinin mükemmel bir müzik olması ve mükemmel bir müzik olarak benimsenmesidir. Bu müzik, Türk halkı için yeterlidir. Diğer bir görüş ise, Batı müziğinin olanaklarından yararlanarak, Türk müziğinin – ıslah ve terakki edilmesi – iyileştirilmesidir. Söz konusu üç görüş, radyo çevrelerinde çok konuşulmuştur”²⁷ (Canver, 2019, s. 31).

Atatürk'ün müzik inkılâbı konusunda Gökâlp'in “Türkçülüğün Esasları” adlı kitabında, müzik tarihi ile ilgili yaptığı açıklamalardan etkilendiği bilinmektedir. Ziya Gökâlp'in “Milli Müzik” ile ilgili görüşleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

Ülkemizde iki tane müzik vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizans’tan alınan Doğu müziği, öteki eski Türk müziğinin süre gelimi olan halk ezgilerinden ibaretti. Doğu müziği de, Batı müziği de eski Grek müziğinden doğmuştu. Eski Grek’ler halk ezgilerinde bulunan tam ve yarım sesleri yeterli görmeyerek bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri katmışlar ve bu sonunculara çeyrek sesler adını vermişlerdi. Çeyrek sesler doğal değildi, yapaydı. Bundan ötürü hiçbir ulusun halk ezgilerinde çeyrek seslere rastlanmaz. Dolayısıyla Grek müziği doğal olmayan seslere dayanan yapay bir müzikti. Bundan başka yaşamda tek düzelik bulunmamasına karşın Grek müziğinde aynı ezginin yinelenmesinden oluşan üzücü bir tek düzelik vardı. Ortaçağ Avrupa’sında oluşan opera kurumu Grek müziğindeki bu iki eksikliği giderdi. Çeyrek sesler operaya uymuyordu. Bunlardan başka opera bağdarları ve oyuncularını halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı. Bu nedenlerin etkisiyle Batının operası Batı

²⁷ Bu tartışmaya ilişkin görüşler Telsiz’in 18 Ağustos 1927 tarihli sekizinci sayısından başlayarak yayınlanmıştır. Söz konusu tartışmanın ayrıntılarını ve tartışanların kimliklerini bir yana bırakarak belirlenen görüşlerin ana çizgileriyle özetlenmesi amaçlanmıştır. Akt. Kocabaşoğlu U., (2010), Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna, TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri, (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları, sf.115.

müziğinden çeyrek sesleri çıkardı. Aynı zamanda opera duyguların, coşkuların, tutkuların, ardışmasından ibaret bulunduğundan uyumu ekleyerek Batı müziğini tek düzelikten de kurtardı. İşte bu iki yenilik gelişmiş Batı müziğinin doğmasına yol açtı. Doğu müziğine gelince, bu bütünüyle eski durumundan kaldı. Bir yandan çeyrek sesleri koruyordu, öte yandan uyumdan hala yoksun bulunuyordu. Farabi’ce Arapça’ya aktarıldıktan sonra bu sayrı müzik sarayların eğilim göstermesiyle Acemce’ye ve Osmanlıca’ya da aktarılmışlardı. Öte yandan Ortodoks ve Ermeni, Kaldeli, Süryani, kiliseleri ile Yahudi havrası da bu müziği Bizans’tan almışlardı. Osmanlı illerinde bütün Osmanlı toplum öğelerini birleştiren tek kurum olduğu için buna “öğeler birliği” müziği adını vermek de gerçekten çok uygundu.

Bugün üç müzik türü ile karşı karşıyayız: Doğu müziği, Batı Müziği, Halk Müziği.

Acaba bunlardan hangisi bizim için ulusaldır? Doğu müziğinin hem sağlıklı olmadığını hem de ulusal olmadığını gördük. Halk müziği kendi kültürümüzün Batı müziği de uygarlığımızın müzikleri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. Öyleyse ulusal müziğimiz yurdumuzdaki halk müziği ile Batı müziğinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk müziğimiz bize birçok ezgiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı müziği yöntemince çok seslendirirsek hem ulusal hem de Avrupa tarzı bir müziğimiz olur. Bu ödevi yerine getirecekler arasında Türk Ocakları’nın müzik takımları da vardır. İşte Türkçülüğün müzik alanındaki izleyeceği yol ana çizgileriyle bundan ibaret olup, bundan ötesi ulusal müzikçilerimize kalmıştır. (Oransay, 1985, s. 21; Canver, 2019, s. 57).

Türk müziğinin yasaklanması, Mustafa Kemal Atatürk’ün 1 Kasım 1934 tarihinde Millet Meclisi’nde yaptığı konuşmasına bağlanmaktadır. Ancak bazı bilgiler ve birçok kişinin özel anılarında bu konuyla ilgili nakledilenler birbiriyle çelişmektedir.

Örneğin; Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın resmi internet sayfasında Vasfi Rıza Zobu’dan nakledilen bilgilere yer verilmiştir. Buna göre, Atatürk tarafından çağrıldığı bilgisini Vali Muhittin Üstündağ’dan alan Vasfi Rıza Zobu’nun, Atatürk’ün isteği ile Dellâlzâde İsmail Efendi’nin yörük semaisini okumasını istediği, parçanın bitiminde ise Atatürk’e maledilen “Beni yanlış anladılar, Türk’ün nağmelerini kaldırıp atalım demedim” şeklindeki sözü ile radyoda Türk Müziği yasağının bir yanlış anlama sonucu hayata geçirildiği iddia edilmiştir. Oysa aynı sayfanın devamında, Atatürk’ün, bir akşam sofrasında Cumhurbaşkanlığı saz heyetinden bir türkü istemesi üzerine, çocukluk arkadaşı Nuri Conker’in Türk müziği yasağını hatırlatarak “imam verir talkını, kendi yutar salkımı” sözü üzerine Atatürk’ün, “devlet radyolarından ağlayan, inleyen nağmeler yayamayız” şeklinde cevap verdiği aktarılmıştır.²⁸

Aynı konuya ait bir başka kayıt ise Atatürk’ün 1 Kasım 1935 tarihinde yine Meclis açılış konuşmasında “ulusal Mûsikîmizi modern teknik içinde yükseltme çalışmalarına bu yıl daha çok emek verilecektir” sözleriyle Mûsikî inkılâbının bilinçli bir deneyim olduğunu ifade etmiştir.

²⁸ <https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-Mûsikîsinin-yasaklanması.html> (Erişim tarihi: 21.12.2021)

Atatürk'ün Meclis konuşması şu şekildedir:

Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bana kalırsa bunda en çabuk, en önde getirilmesi gerekli olan Türk Mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, Mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen Mûsikî, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek değişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce genel son Mûsikî kurallarına göre işlemek gerekmektedir. Ancak, bu sayede Türk ulusal Mûsikîsi yükselebilir, evrensel Mûsikîde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığı'nın buna yeterince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Oransay, 1985, s. 27)

Atatürk'ün konuşmasında geçen “yüz ağartacak değerde olmayan müzik” vurgulaması, aslında Türk müziğini değil, o mekânda sergilenen kötü performansı hedef göstermiştir. Tarman'ın (2013, s. 73) belirttiğine göre, Gülhane Parkı konserinde sahne alan Eyüp Sultan Cemiyeti öğrencilerinin başarılı bir icra yapamamasıdır. Gerek kostümleri ve gerekse sahne performansları onun için tam bir hayal kırıklığıdır. İkincisi de İstanbul Radyosu'ndaki yayın sırasında duyulan gayri ciddi konuşma ve öksürük sesleridir. Oransay (1985, s. 23) bu durumu şöyle aktarmaktadır:

Gülhane Parkı'ndaki konseri Atatürk'ün kadrolu fasıl heyetinden Neyzen Burhanettin Ökte, bir müzisyen gözüyle şöyle ifade etmektedir... Bu heyet amatör müzisyenlerden oluşuyordu. Sultanîyegâh faslının başlamasıyla üzerimizde soğuk bir düş etkisi yaptı. Aslında durum Ata'yı görünce heyecanlanan sanatçılar gerçekten saçmalamaya başladılar.

Fakat besteci olarak da tanınan Doktor Osman Şevki Uludağ, 10 Kasım 1934 yılında “Mûsikîmizin Yükselmesinde Radyonun da Kabahati vardır!” adlı bir makale yazmış ve bu makale Vakit Gazetesi'nde yayımlanmıştır. Yazar makalede radyonun yayınlarını eleştirmiştir. Eleştirileri özetle şöyledir:

“Mûsikîmizin yükselmesinde radyomuzdan pek çok hizmet beklerdik. Çünkü radyonun başında gramofonlarda olduğu gibi, kültür terbiye işlerinden haberi olmayanlar değil, bilgisi oldukça yüksek artist oğlu artist bir zat bulunuyordu ve bu zat isteseydi tek başına Türk Mûsikîsi için yeni ve mühim bir çıkış açabilirdi. Bu maksatla;

- ✓ Tango ve fokstrot müsabakası açtığı gibi şairlerimizin yazılarını takip ederek bunların milli nağmelerle ve Garp tekniği ile bestelenmesini isterdi.
- ✓ Türk Kültürünü hazmetmemiş olan kimselerin adaba uymayan muzır eserlerini radyoda yayınlamaz, yayınlanacak eserlere milli terbiye bakımından bir sansür koyabilirdi.
- ✓ Her gece radyoda sanat değeri taşımayan nitelikte ve çirkin yorumlarla tekrar tekrar aynı eserlerin okunmasına müsaade etmezdi.

- ✓ Eserlerin profesyonel yorumcular tarafından doğru düzgün icra edilmesini sağlayabilirdi. Örneğin; İsmail Dede'nin rast nev'i ve bunun gibi birçok klasik eseri cırlak, bozuk ve kısık bir sesle okuttu. Numan Ağa'nın meşhur bir bestenigar peşrevini çalan kemancı bu eseri hiç çalmamış gibiydi.
- ✓ Hem Türk Mûsikîsinin muhtelif sahalardaki vaziyetini korumak ve yeniliği teşvik etmek hem de Mûsikîye vakıf olanların meraklarını beslemek amacıyla farklı konularda müzik söyleşileri türünden programlar yapılabilirdi.
- ✓ Türk Müziği eserlerini yorumlarken yapısı gereği, Batı sazları (keman hariç) bazı sesleri çıkaramazlar. Klasiklerin tarihi kıymette olduğu düşünülmeden radyoda bu eserlerin klarnet ve piyano ile çalınmasına göz yumuldu" (Canver, 2019, s. 48).

Ancak, Atatürk'ün Sarayburnu'nda dinlediği kötü bir mûsikî ekibinin etkisiyle söylediği: "Bu mûsikî bizim heyecanımızı ifade etmekten uzaktır." sözü ile başlayan yasak Atatürk'ün aşağıdaki açıklamalarıyla son bulmuştur":

....Ne yazık ki benim sözlerimi yanlış anladılar, şu okunan ne güzel bir eser, ben zevkle dinledim, sizler de öyle, ama bir Avrupalıya bu eseri, böyle okuyup da zevk vermeye imkan var mı? Ben demek istedim ki bizim seve seve dinlediğimiz Türk bestelerini, onlara da dinletmek çaresi bulunsun, onların tekniği, onların ilmi ile onların sazları, onların orkestrası ile çaresi ne ise. Biz de Türk Mûsikîsi'ni milletlerarası bir sanat haline getirelim. Türk'ün nağmelerini kaldırıp atalım, sadece garp milletlerinin hazırdan Mûsikîsini alıp kendimize mal edelim, yalnız onları dinleyelim demedim, yanlış anladılar sözümü, ortalığı bir velveleye verdiler ki, ben de bir daha lafını edemez oldum" şeklindedir. (<https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-musikisinin-yasaklanmasi.html>) (Erişim tarihi: 20.01.2021)

Canver'in (2019) yaptığı radyo dergileri araştırmalarına göre;

- ✓ 1932 ve 1934 yılı verilerinde, Geleneksel Türk Mûsikîsi'nin (Alaturka) "Türk Müziği Neşriyatı" başlığı altında yasağa (2 Kasım 1934) kadar İstanbul Radyoları'nda yayınlandığını, ancak bu yıllar arasında İstanbul Radyosu'nda Türk Halk Müziği yayınlanmadığı,
- ✓ Altı yüz yetmiş dört günlük yasak kalktıktan sonra 7 Eylül 1936 tarihinden itibaren radyoda, Türk Müziği (Alaturka) ve Türk Halk Müziği'nin yayınlanmaya devam ettiği belirtilmektedir.

Radyo programında yer alan müzik programlarının (bazı dergilere göre) türlere göre dağılımını birkaç örnekle vermek gerekirse:

- ✓ Ses Radyo Film ve Gramofon dergisine (No:1) göre, 28 Ağustos 1932 tarihinde İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.00 – 22.30

saatleri arasında gerçekleşmiştir. Günlük yayın süresi toplam olarak 240 dakikadır. Müzik türlerine göre günlük dağılım yüzdeleri; Geleneksel Türk Mûsikîsi 120 dakika ile %50, Alafranga müzik yayını 60 dakika ile %25 olarak belirlenmiştir.

- ✓ Ses Radyo Film ve Gramofon dergisine (No: 2) göre, 4 – 10 Eylül 1932 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.00 – 23.00 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1800 dakika üzerinden Geleneksel Türk Mûsikîsi yayını 480 dakika ile %23.33, Alafranga müzik yayını ise 510 dakika ile %26.66 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Ses Radyo Film ve Gramofon Mecmuası Dergisine (No:4) göre, 18 - 24 Eylül 1932 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.00 – 23.00 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1950 dakika üzerinden Geleneksel Türk Mûsikîsi yayını 900 dakika ile %46.29, Alafranga müzik yayını ise 870 dakika ile %44.64 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Ses Radyo Film ve Gramofon Mecmuası Dergisine (No:7) göre, 9 – 15 Ekim 1932 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.00 – 23.10 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 2140 dakika üzerinden Geleneksel Türk Mûsikîsi yayını 985 dakika ile %46, Alafranga müzik yayını ise 650 dakika ile %30.39 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Âlemi (No: 1) dergisine göre, 25 – 31 Mayıs 1934 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları sadece 25 Mayıs yayını hariç (12.30-22.25) diğer günler ise 18.30 – 22.25 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1715 dakika üzerinden Türk Mûsikî Neşriyatı 840 dakika ile %49.19, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 590 dakika ile %34.38 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Âlemi (No: 4) dergisine göre, 16 – 23 Haziran 1934 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.30–21.30 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise

toplam 1930 dakika üzerinden Türk Mûsikî Neşriyatı 840 dakika ile %43.66, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 660 dakika ile %34.24 olarak belirlenmiştir.

- ✓ Radyo Âlemi (No: 7) dergisine göre, 8 – 14 Temmuz 1934 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.30–21.30 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1680 dakika üzerinden Türk Mûsikî Neşriyatı 680 dakika ile %41.66, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 590 dakika ile %35.71 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Âlemi (No: 13) dergisine göre, 19 – 25 Ağustos 1934 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.30–21.30 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1680 dakika üzerinden Türk Mûsikî Neşriyatı 760 dakika ile %44.45, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 720 dakika ile %43.47 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Âlemi (No: 16) dergisine göre, 9 – 15 Eylül 1934 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'nda yayınlanmış müzik programları 18.30–21.30 saatleri arasında gerçekleşmiştir. Müzik türlerine göre haftalık dağılım yüzdeleri ise toplam 1770 dakika üzerinden Türk Mûsikî Neşriyatı 740 dakika ile %41.84, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 720 dakika ile %41.66 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Yukarıda yer alan bilgiler yasaklı dönemden öncedir. Ancak 1936 yılı itibariyle Geleneksel Türk Mûsikîsi'nin (Alaturka) yasaklanma dönemine denk gelmesi Radyo programlarına farklı bir boyut getirmiştir. Türk Halk Müziği örneklerine çok az da olsa yer verilmiştir.
- ✓ Radyo Programı Dergisi'ne (1336) göre; Ankara Radyosu'nda Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı gerçekleşmemiştir.
- ✓ Radyo Programı Dergisi'ne (Yıl: 1936, No:2) göre, İstanbul Radyosu'na aithaftalık müzik programları yüzdelerle dağılımları; toplam 1350 dakika üzerinden Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı 75 dakika ile %5.5, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 1275 dakika ile %98 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Programı Dergisi'ne (No: 4, 5, 6, 7) göre, 2 – 29 Şubat 1936 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'na aithaftalık müzik programları yüzdelerle dağılımları; toplam 1310- 1365 dakika aralığında değişirken, Türk Halk

Mûsikîsi Neşriyatı 45-75 dakika ile %4-%5 aralığında, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 1250 dakika ile %95-96 aralığında belirlenmiştir.

- ✓ Radyo Programı Dergisi'ne (No: 8, 9, 10) göre, 8 – 28 Mart 1936 tarihleri arasında, İstanbul Radyosu'na aithaftalık müzik programları yüzdelik dağılımları; toplam 1216 – 1470 dakika aralığında değişirken, Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı 45-90 dakika aralığında %2.5 – %6.25 aralığında, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 1186-1380 dakika ile %94.33 - %97 aralığında belirlenmiştir.

Ancak yasağın kalkmasıyla birlikte radyo yayınlarındaki müzik programlarında Türk müziği lehine bir yükseliş söz konusudur.

- ✓ Radyo Amatör Dergisi'ne (Yıl: 1938, No: 3) göre; 10 Şubat 1938 Ankara Radyosu günlük müzik yayını toplam 260 dakika üzerinden, Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı 85 dakika ile %33.33, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 90 dakika ile %34.72 olarak belirlenmiştir. Aynı dergiye göre, 11 Şubat 1938 Ankara Radyosu günlük müzik yayını toplam 670 dakika üzerinden, Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı 255 dakika ile %8.16, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 290 dakika ile %43.29 olarak belirlenmiştir.
- ✓ Radyo Amatör Dergisi'ne (Yıl: 1938, No: 3) göre; 12 Şubat 1938 İstanbul Radyosu günlük müzik yayını toplam 250 dakika üzerinden, Türk Halk Mûsikîsi Neşriyatı 160 dakika ile %64, Batı Mûsikî Neşriyatı ise 85 dakika ile %34 olarak belirlenmiştir (Canver, 2019: 62-162).

Atatürk'ün 1 Kasım 1934 yılındaki Meclis açış konuşmasından sonraki gün başlatılıp 1936 tarihine kadar süren yasak kapsamında radyoda Türk Müziği örneklerine yer verilmemiş, ağırlıklı olarak Batı müziği çalınmıştır. Aslında Özbay'ın da (2019) çalışmasında belirttiği üzere, yapılan araştırmalarda, Atatürk'ün bu konuşmasının ardından herhangi bir talimat verildiğine ilişkin resmi herhangi bir belgeye rastlanmamıştır.

Sonradan, Atatürk'ün sözünün yanlış anlaşıldığı iddiasına dayandırılarak, aslında yapılmak istenenin, halkın önemli eğlence kaynağı olan radyoda Türk müziği yasağıyla yeni devlet politikalarının “Mûsikî inkılabı” üzerinden halka kabul ettirilmeye çalışılması, ancak halk tarafından kabul görmeyen bu uygulamanın

başarısız olduğu söylenebilir. Günümüzde ise bu konu siyasi platformda sık sık dile getirilmektedir.

4.12. KÖY ENSTİTÜLERİ

Bin dokuz yüz otuz beş yılında İlköğretim Genel Müdürlüğü'ne getirilen İsmail Hakkı Tonguç, köylerde yaptığı araştırma ve incelemeler sonucunda köylerdeki eğitimin yetersiz olduğunu tespit etmiştir. Bu amaçla, 1936 yılında Eskişehir Çifteler' de dört ay süren kısa dönem öğretmen kursu, İzmir ve Edirne' de de köy öğretmen kursları açılmıştır. Bu kursların açılışındaki temel amaç yukarıda da belirtildiği gibi, köylerde eğitimin bir an önce başlaması ve öğretmen eksikliğini kısa yoldan geçici bir çözüme ulaştırmaktır. Bu uygulamadan alınan olumlu sonuçlar sonrasında 11 Haziran 1937 yılında “Köy Öğretmenleri Kanunu” çıkarıldı ve bu kanun ile öğretmenlik yasal olarak tanımlandı. Daha ileri aşamada açılan Köy Öğretmen Okulları ise var olan köy öğretmen kurslarının binaları köy öğretmen okulu olarak hizmete geçirildi. Bu uygulamadan da hedeflenen başarının sağlanması üzerine köy enstitülerinin açılmasına karar verilmiş ve 1940 yılında köy enstitüleri açılmıştır. Bundan sonra ise daha önce köy öğretmen okulu olan kurumlar enstitülere dönüştürülmüştür (Aysan, 2005, s. 271, 273).

Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940'da kabul edilen 3803 numaralı Köy Enstitüleri Kanunu ile köylerde açılmıştır. İlgili kanuna göre köy enstitülerinin açılış amacı; köy öğretmeni ve köye yarayan diğer meslek erbabını yetiştirmektir. Köy enstitülerinden mezun öğretmenler yalnızca köylerde görev yapabilirler ve tayin edildikleri köylerin her türlü eğitim ve öğretim işlerini görürler. Ziraat işlerinin yapılabilmesi için de köy öğretmenlerinin tayin edildikleri okullara, köy sınırları içinde ziraata elverişli topraklardan satın alınarak öğretmenin ve ailesinin geçimine, okul öğrencilerinin ders tatbikatına yetecek miktarda arazi tahsis edilir.²⁹ Köy enstitüleri kanunun üçüncü maddesine göre köy ilkokullarını bitirmiş yetenekli köylü çocukları arasından en az beş yıl eğitim görmek üzere seçilir.³⁰

Köy Enstitülerinin kurulması dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü, Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel ve İlköğretim Genel Müdürü İ. Hakkı Tonguç'un çabaları sonucu olmuştur. Okulların kuruluşunda hedeflenen sadece köylülere okuma

²⁹ 4491 sayılı Resmi Gazete, madde 12

³⁰ 4491 sayılı Resmi Gazete, madde 6.

yazma öğretmek olmamış bununla birlikte teknolojik yenilikleri köylere getirmek, modern tarım yapmayı öğretmek ve köy halkını radyo yayınlarını dinlemeye özendirerek gündemi takip etmelerini sağlamak olmuştur.³¹

Yatılı olan bu okullara, köylerde ilkokulları bitiren kız ve erkek çocuklar arasından sınav ile öğrenci alınıyordu. Buralarda yetiştirilmesi planlanan eğitimciler sayesinde köylü bilinçlenecek, köyde üretim artacak ve bireyler siyasal ve toplumsal haklarını öğreneceklerdir. Böylece Atatürk devrimlerinden okul-köy bütünleşmesi gerçekleştirilmiş olacaktır. Bu amaçla Türkiye'nin coğrafi şartları bakımından sağlıklı, tarıma elverişli topraklarda, il merkezine uzak ancak eğitim anlamında geri kalmış yirmi farklı bölgesi tespit edilmiştir. Öğrenciler, öğretmenlerinin yardımıyla, zor koşullarla savaşmayı öğrendiler ve köye benzeyen birer okul-köy yarattılar.

Şeren (2008) Köy Enstitülerine kabul edilecek öğrencilerde aranan özellikleri şöyle belirtmektedir: Köylü çocuğu olmak, sağlıklı ve sağlam olmak, zeki ve çalışkan olmak, kendi yaşlılarına göre bilgi ve başarı düzeyi daha iyi olmak. Bu şartları taşıyan öğrenciler beş yıllık öğretim süresi boyunca %50 kültür dersleri, %25 tarım, %25 sanat ve teknik dersleri okuyacaklardı. Genel kültür ve öğretmenlik bilgisi dersleri içerisinde; Türkçe, Tarih, Coğrafya, Yurttaşlık Bilgisi, Matematik, Fizik, Kimya, Tabiat ve Okul Sağlık Bilgisi, Yabancı Dil, El Yazısı, Resim-İş, Beden Eğitimi ve Ulusal Oyunlar, Müzik, Askerlik, Ev İdaresi ve Çocuk Bakımı, Öğretmenlik Bilgisi, Zirai İşletme Ekonomisi Kooperatif dersleri yer alırken, enstitünün bulunduğu bölgenin özelliğine göre düzenlenen tarım ders ve etkinlikleri içerisinde Tarla Ziraati, Bahçe Ziraati, Sanayi Bitkileri Ziraati ve Ziraat Sanatları, Zootečni, Kümes Hayvancılığı, Arıcılık ve İpekböcekçiliği, Balıkçılık ve Su Mahsulleri dersleri bulunuyordu (Öztürk, 2012).

19 Haziran 1942'de Köy Okulları ve Köy Enstitüleri Teşkilat Yasası ile köy enstitüleri ile köyler ve köy okulları arasında yasal bağlantı kurulmuş oldu. Köy enstitülerine ve ilköğretime öğretmen, yönetici ve denetim elemanı yetiştirmek üzere 1942-1943 öğretim yılında 3 yıllık Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü açıldı ve köy araştırmaları için merkez olmasına karar verildi.

Yüksek Köy Enstitüleri, zararlı faaliyetler yaptığı gerekçesiyle 1947 yılında siyasi bir kararla kapatıldı. Köy enstitülerinin bir üst kademesi olan Yüksek Köy

³¹ Köy Okulları ve Enstitüleri Teşkilat Kanunu, 5141 sayı ve 25. 06. 192 tarihli resmi gazete.

Enstitüleri'nde yetişen öğrencilerin donanımlı bilgi ve beceriye sahip olması, okumuş insan görmeye dayanamayan devlet kademesinde görev yapanlar başta olmak üzere bazı insanları tedirgin etti. Gerekçe olarak ise savaşın olumsuz etkilerinden dolayı halkın zor günler geçirdiği, tarımsal faaliyetlerin önemli olduğu böyle bir dönemde halkın sanat faaliyetleri ile vakit harcadıklarını hatta sanatın ve sanat eğitiminin karın doyurmadığını ifade ediyorlardı.

Köy Enstitülerinde 1943, 1947 ve 1953 tarihli üç farklı program uygulanmıştır. Bu programlarda sanat dersleriyle ilgili şunlar belirtilmiştir:

Bin dokuz yüz kırk üç tarihli Köy Enstitüleri Öğretim Programı'nın hazırlandığı görüşte; “üretim içinde eğitim ve öğretim”, “beceriye ve işe dayalı eğitim”, “gerçekçilikten kaynaklanan eğitim” gibi nitelendirilen bir eğitim felsefesi yatmaktaydı. Bunun dışında enstitülerde yapılacak eğitim ve öğretim çalışmaları için tasarlanan öğrenme ortamı yakın çevreden başlayarak uzak bölgelere uzanan doğal, toplumsal ve kültürel bir inceleme ve araştırma alanını kapsamaktadır. Bu programın diğer özelliği, öğrencilerin köyden geldikleri ve tekrar köye dönerek oralarda hizmet edecekleri gerçeğine dayalı öğretim etkinliklerinin düzenlenmesidir. Bu programın özelliklerinden diğeri de; sağlık, beden eğitimi, müzik, resim-iş, oyun, gezi, inceleme, serbest okuma gibi alanlarda öğrencilere sınıf içinde ve dışında geniş imkânlar sağlamış olmasıdır (Oğuzkan, 1990). Aynı yılın programında, KE'nin kurucusu olan eğitimci, yönetici ve kuramcı olarak önemli varlık gösteren İ. H. Tonguç'un görüşlerinin ağır bastığı görülmektedir. Çünkü Tonguç bir sanat eğitimcisidir. Tonguç'un yetişmesinde Darülmüallim kadar, Avrupa'da gördüğü eğitim ve inceleme gezileri de etkili olmuştur (Kurtuluş, 2003). Onu, Almanya'da bulunduğu sırada (1925-1926, 1932, 1938) eğitim alanındaki reformlar ve özellikle de sanat eğitimi alanındaki yeni görüşlerin ve uygulamaların, özellikle de “sanat yoluyla eğitim ve iş okuluyla belirginleşen eğitim anlayışı”nın ve açılan okulların derinden etkilediği anlaşılmaktadır (Ülkü, 2008, s. 40).

Köy Enstitüleri'nde, enstitülerin ağır eleştirilere uğramasından sonra hazırlanan ikinci öğretim programında (1947), başta öğretmenlik bilgisi çerçevesine giren dersler olmak üzere Genel Kültür, Tarım ve Sanat alanlarındaki bazı derslerin amaç ve yöntemlerinde değişiklikler yapılmakla birlikte 1947 öğretim programı, genel yapısı

ve içeriği bakımından 1943 öğretim programının bir benzeri olduğu söylenebilir (Oğuzkan, 1990).

Bin dokuz yüz elli üç yılında hazırlanan Üçüncü Öğretim Programı, bu eğitim kurumlarının ilköğretmen okullarıyla birleştirilmesi veya bütünleştirilmesi amacıyla hazırlanmış bir programdır ve en belirgin özelliği ise enstitülerde okutulan ve büyük bir bölümü klasik bir biçime sokulmuş tarım ders ve uygulamalarının azaltılarak daha kuramsal bir hale getirilmesi ve sanat derslerine de son verilmiş olmasıdır (Oğuzkan, 1990).

Köy Enstitülerinin öğretim programlarından da anlaşıldığı üzere, en önemli özelliklerinin, “öğrenci merkezli, yaparak-yaşayarak öğrenme” nin hâkim olduğu bir anlayışa dayanmaktadır. Aslında yıllar sonra tekrar gündeme gelen ve yine sonuç alınamayan bu eğitim anlayışının, temelinde ideoloji ve eğitime gerekli önemin verilmeyişi olarak düşünmek çok da yanlış olmaz.

Köy Enstitüleri’nde uygulanan öğrenci merkezli anlayışa dayalı öğretim programında hemen her derste olduğu gibi müzik derslerinde de uygulama aynı temel üerinden yürütölüyordu.

Köy Enstitülerinde ilk sınıflarda haftada iki saat, ileri sınıflarda ise haftada 4 saat müzik dersi vardı. Bu saatlerin dışında da öğrenciler her fırsatta toplanıyor ve müzik çalışmaları yapıyorlardı. 5 yıllık eğitim sürecinde özel çalışmalar dışında ortalama 450 saat müzik eğitimi yapılıyordu. Bu çalışmaların sayesinde öğrenciler özellikle canlı, ritimli, temiz sesle toplu olarak türkü ve marş söyleyebiliyor ve basit parçaları bir aletle çalabiliyorlardı. Çünkü her öğrenci keman, mandolin, akordeon veya saz gibi bir müzik aleti çalmak zorundaydı ve mandolin zaten zorunlu bir çalgıydı. Bu nedenle öğrenciler boş zamanlarında genellikle ya bir müzik aleti çalarak ya da bir türkü veya marşı söyleyerek geçirirlerdi. Enstitülerde mandolin, bağlama, akordeon, davul, zurna ve kaval gibi müzik aletlerinin bulunması zorunluydu (Yılmaz, 1998, s. 62). Her öğrencinin mandolinle öğrencilerine öğretebilecek düzeyde çocuk şarkıları, türkü ve marşları çalması zorunluydu. Keman, bağlama ve akordeon çalmasını öğrenen öğrenciler de çoğunlukta ydı. Tüm öğrencilerin katılımıyla her sabah güne gruplar halinde ve müzik eşliğinde oynanan yöreye uygun halk oyunlarıyla, halaylarla veya horonlarla ve hep bir ağızdan söylenen türküler ve marşlarla başlanırdı. Enstitülü öğrencilerin öğrendikleri İstiklâl Marşı başta olmak üzere bazı marş ve türküler

şunlardır: Ziraat Marşı, Gençlik Marşı, Dumlupınar Marşı, Ankara ve Onuncu Yıl Marşları ile Arpa-buğday, Köroğlu, Keklik, Edremit Efesi, Menekşe, Meşeli, Ayşem, Süpürgesi Yoncadan gibi halk türküleridir (Tonguç, 1997, s. 35).

Enstitülerde çok önemli etkinliklerden biri de cumartesi günleri her sınıfın sırasıyla yaptığı sınıf geceleriydi. Bu etkinliklerde öğrenciler mekân dekorlarını kendileri yapar, piyes sahneler, koro halinde türküler ve marşlar söylerlerdi. Aslında bütün bu yapılanların “yaparak-yaşayarak” eğitim ilkesiyle öğrencilerin toplumsal yaşama hazırlanması kadar müzik, resim ve tiyatro gibi alanlarda yeteneklerini sergileyebilecekleri fırsat yaratılması bakımından önemli rolü bulunmaktadır.

Cumhuriyet Türkiye’sinin eğitim alanında köşe taşlarından biri olan ve günümüzde tekrar açılmasına ilişkin tartışmaları devam eden Köy Enstitüleri siyasi nedenler altında bazı gerekçelerle 1954’de kapatıldılar. Topluma; sağlık, eğitim, inşaat, ziraat ve hayvancılık alanlarında olduğu kadar, sanat ve kültür alanında da önemli katkıları olan Köy Enstitüleri, kapatılmalarının ardından onlarca yıl geçmesine karşın bugün hala tartışılmaktadır. Çünkü bu kurumlarda yetişmiş, bilim ve sanata önemli katkılar sağlamış, bugün yaşayan-yaşamayan pek çok isim; bilim ve sanat alanındaki yapıtlarıyla yerlerini korumakta ve siyasi arenada hala lokomotif güç olarak kabul edilmektedirler.

4.13. YURTTAN SESLER KOROSU

Ülkemizde 1900’lü yılların başında Türkiye’de folklorun bir bilim dalı olarak kabul edilmesinden ve araştırma alanlarından biri olan halk müziği üzerine ilk çalışmalar, halk ezgilerindeki söz unsurlarının derlenmesi üzerinedir. Bu çalışmanın sonucunda toplanan bu sözel varlığı anlama ve anlamlandırma çabası, beraberinde halk müziğinin yerinde derlenmesi zorunluluğunu getirmiştir. Türkiye’de Cumhuriyetin ilanından sonra Atatürk’ün kültürel unsurlar içinde önceliğin müzik üzerine yoğunlaştırılmasını istemesi ile “Mûsikî İnkılâbı” çerçevesinde Türk halk müziğinde seri halde denebilecek derleme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Derlenen bu türküler kendine bir yer aramaya başlamış ve beraberinde halka direk ulaşan kaynaklar yardımıyla halkın beğenisine sunulmuştur. İşte bu örneklerden en önemlisi olan “Yurttan Sesler Korosu” düzenli bir seri radyo programıyla faaliyetine başlamıştır.

Radyo yayınlarında ilk halk müziği programı olma özelliği taşıyan “Bir Türkü Öğreniyoruz” programının büyük ilgi görmesi, 1940’lı yılların başında Yurttan Sesler

adıyla yeni bir halk müziği programının yayın hayatına katılmasına kaynak teşkil etmiştir. Bu yıllarda Türk Halk Müziği'nin henüz Türk müziği içinde bir tür olarak görülmemesi ve hatta bu yüzden yetişmiş sanatçı azlığı nedeniyle, halk müziğinin klasik müzik sanatçılarınca icra edilmesi yanlışını getirmiştir. Sadi Yaver Ataman, Ahmet Kutsi Tecer ve Vedat Nedim Tör halk müziğinin sanat müziğinden bağımsız bir şekilde icra edilmesi gerektiğini savunan kişiler olmuştur. 1947 yılında Muzaffer Sarısözen'in şefliğinde Vedat Nedim Tör'ün isim babalığını yaptığı (Özdemir, 2008, s. 137; Kozanoğlu, 1988, s. 24), Yurttan Sesler Korosu bağımsız olarak kurulmuştur. Yurttan Sesler Korosu'nun kuruluş amacını Muzaffer Sarısözen şöyle açıklamıştır:

Radyonun sınırsız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Seslerin sanatkar işçileri memlekete en modern tahrir vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler." (Çeren, 1944, s. 4).

Böylece, yerel ezgilerden oluşan türkülerin sunumuyla, halkı ortak bir paydada buluşturmayı amaçlayan bu programa neden Yurttan Sesler adı verildiği de ortaya çıkmıştır. "Yurttan Sesler" adı ülkede dil, tarih, duygu, düşünce ve kültür birliğini gerçekleştirmeye çalışılacağına göstergesi niteliğindedir. Yurttan Sesler Korosu'na sanatçı seçimi, Ankara Radyosu'nda birleşik koronun ayrılmasından sonra ses karakterleri halk müziğine yatkın kişilerin belirlenip, Yurttan Sesler kadrosuna dahil edilmiştir (Alpyıldız, 2012).

Kendi döneminde adeta konservatuar görevi gören Ankara Radyosu, stajyer olarak alınan sanatçılara yoğun bir eğitim imkanı sağlamıştır. İlk yıllarda koronun Mûsikî derslerini Mesut Cemil, Veli Kanık, Nurullah Taşkiran, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken, Ruşen Kam; Türk dili derslerini Nurettin Sevin, Ruşen Kam, Refik Ahmet Sevilgil; şan derslerini ise Mesude Çağlayan ile Saadet İkesus vermiştir. "Daha sonra şan dersleri Muzaffer Sarısözen tarafından kaldırılmıştır" (Özdemir, 2008, s. 138).

Yurttan Sesler Korosu sanatçılarının sanat müziği alanından gelmeleri ve türkülleri tavır ve üslubundan uzak icra etmeleri halk müziğinde hem uygulamaya yönelik bazı aksaklıklar doğurmuş hem de bir kimlik kaybına yol açmıştır. Muzaffer Sarısözen bu nedenle sanatçılara, derlenen ezgileri taş plaklar yoluyla dinleterek, türkülleri hangi karakterde icra etmeleri gerektiğini duyurmıştır. Sarısözen'in koronun içeriğine uygun olarak uyguladığı ikinci yöntem ise âşıkların ve mahalli sanatçıların türkü söylemeleri için radyoya davet edilmesidir. Daha önce de örnekleri görülen ve Âşık Veysel, Tamburacı Osman Pehlivan, Faruk Kaleli, Aziz Şenses, Picoğlu Osman gibi sanatçılar tarafından radyo programlarında yerel ezgilerin seslendirildiği bu süreç, Muzaffer Sarısözen'le birlikte "misafir sanatçı" adı altında bir geleneğe dönüşerek günümüze kadar gelmiştir. Her iki uygulamada öne çıkan unsur, türkülerin icrasında yerel tavır ve üsluba büyük ölçüde gayret edilmesi gerektiğidir. Koronun eğitiminde uygulanan bir sonraki aşama ise Muzaffer Sarısözen tarafından türkü notalarının kara tahtaya yazılarak sanatçılara öğretilmesidir. Böylece duyarak, görerek ve yazarak öğrenmenin uygulandığı bu süreçte

sanatçılar, kendilerine öğretilen türküler yazmışlar ve kendi repertuarlarını oluşturmuşlardır. (Alpyıldız, 2012)

Yurttan Sesler Korosu çalışmalarına uzun yıllar boyunca eşlik eden, tek saz ‘bağlama’ olmuştur. Koronun üyelerinden Mustafa Geceyatmaz’ın “Hey Gidi Günler” belgeselinde belirttiğine göre koroya giren ikinci saz ise Muzaffer Sarısözen’in getirdiği “kabak kemane”, Neriman Altındağ tarafından da kaşık çalındığını (Yazgan, 2006, s. 168-169) söylemektedir. Yurttan Sesler Topluluğu’na sonraki yıllarında bağlama ailesinden olan cura, tambura ve divan, daha sonra ise tulum, mey, davul, zurna, kaval, sipsi, kemençe ve tar gibi pek çok halk çalgısı dahil edilmiştir. (Alpyıldız, 2012)

Yurttan Sesler Korosu, yoğun ilgi sonrasında 1953 yılında İzmir Radyosu’nda ve 1954 yılında İstanbul Radyosu’nda Yurdun Sesi, 1961 yılında ise Erzurum Radyosu’nda Doğudan Sesler adıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu radyolardaki kuruluş çalışmalarına da yine Muzaffer Sarısözen öncülük etmiş ve bu koroların ilk sanatçıları yine Ankara Radyosu’nda eğitim alıp yetişmiş sanatçılar olmuştur. Radyoda yapılan bu tür programlar, görselliği öne taşıyan televizyon yayınları ile “Radyo Sanatçıları Konseri, Bir Dilden Bir Telden, Türkü Türkü Türkiye’de, Türkü Sevdası, Türk Halk Müziği Çalgıları Orkestrası, Bergüzar, Bir Türküdür Yaşamak” gibi isimlerle Yurttan Sesler Korosu’nun televizyona aktarılmış biçimleri olarak TRT ekranlarına taşınmıştır.

Ancak, gerek Yurttan Sesler Korosu gerekse televizyonda yayınlanan benzer programlar, 1980’li yıllardan sonra değişen hayat şartlarının da etkisiyle toplumda farklı beklentiler yaratmıştır. Geleneksel çizgisini değiştirmede ve kendini gözden geçirme arayışı içine girmediği yönünde bazı olumsuz eleştirilerle gündeme gelmiştir. Bu eleştirilerden başlıcaları: Türkülerin icrasında kullanılan dilde yöresel ağız, şive ve hançere özelliklerinin göz ardı edilmesi, çalış ve söyleyişlerin tekdüzeleşmesi, halkın sosyal ve siyasal olaylara ilişkin tepkisini içeren bazı türkülerin repertuar dışı kalması gibi konular olmuştur.

Türkiye’de radyo yayıncılığı, Türk halk müziği yayınları bağlamında, aşık ve mahalli sanatçıların da katkılarıyla yöresel ezgilerin diğer bölgelere duyurulmasında bir köprü işlevi görmüş ve bu da Yurttan Sesler Korosu tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Yurttan Sesler kuruluş amacına ulaşarak, “yerel belleği ulusal belleğe” taşımıştır. Öte yandan Yurttan Sesler Korosu, halk müziğinin sanat müziğinden farklı bir disiplin olduğunu kabul ettirmiş, halk müziğinde toplu çalışmanın yaratıcısı ve uygulayıcısı olmuştur. Koroya uzun yıllar eşlik eden bağlama icralarında zaman içerisinde büyük bir gelişme görülmüş; ilk zamanlar bütün tellere vurarak çalmanın meydana getirdiği birbirine karışan seslerin, tezeneyle ustaca çalınmaya başlamasıyla son bulmuştur. Yöresel ezgilerin otantik karakterinin yansıtılması için gösterilen özen, halk müziğinde “tavır” denilen çalma ve yorumlama tekniklerini oluşturmuştur. Yurttan Sesler Topluluğu’nun diğer bir önemli özelliği ise uzun yıllar sürdürülen derleme gezileriyle elde edilen türkülerin, tozlu arşivlerden gün yüzüne çıkarılmasına ve işlerlik kazandırılmasına yaptığı katkıdır. Yurttan Sesler’in bu hizmeti “TRT Türk Halk Müziği Repertuarı” adı altında büyük bir kültürel mirasın kurum bünyesinde yer almasını sağlamıştır. (Alpyıldız, 2012)

Türk Halk Müziği'nde toplu icra geleneğini günümüze kadar taşıyan Yurttan Sesler Korosu, bu mirasıyla Kültür Bakanlığı, Üniversiteler, Belediyeler gibi birçok kurumun benzer oluşumlarla milli kültüre hizmet etme yolunu açmıştır.

4.14. SİNEMA – MÜZİK İLİŞKİSİ

Sinema, kelime anlamı olarak (Fransızca): Herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi. Film göstermeye yarayan özel bir makineyle görüntülerin beyaz perdeye yansıtıldığı salon veya yapı. Güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat şeklinde açıklanmaktadır.³²

Sinema kelimesi sinematograf, “görüntüleri film üzerine kaydetmeye yarayan araç” kelimesinin kısaltmasıdır (sozluk.gov.tr). Bu isim Eski Yunancada, hareket anlamına gelen kinema ve yazmak anlamına gelen vegrefeion kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Zamanla bu da kısaltarak sinema hatta sine haline, Anglo-Sakson ülkelerde ise motion picture yani “hareket resmi”, kısaltmış şekliyle de movie denmektedir (Hayat Ansiklopedisi, 1980)

Lumiere Kardeşlerin sinematografı keşfedilmeden önce, sinemanın keşfinde emeği geçenlerden birisi olan Thomas Edison 1890 yılında yardımcısı William Laurie Dickson ile birlikte kameranın ilkel icadı olan “kineteskop” u geliştirmişler ve yaptıkları icadın çok ilgi göreceğini düşünerek Kara Maria (Black Maria) adlı ilk film stüdyosunu kurmuşlardır. Stüdyo iki bölümden oluşmaktadır ve arka tarafta kineteskop ön tarafta da hikâyelerin filme alınacağı stüdyo odası bulunmaktadır. Burada sirk hayvanları, akrobatlar, trapezciler, boks maçları gibi çekimler yapılmıştır (Bordwell ve Thompson, 1997; Kaya, 2016).

On üç Şubat 1895'te Lumiere Kardeşler tarafından sinematograf icat edilmiş ve 22 Mart 1895'te ilk gösterimlerini, 28 Aralık 1896'da ise Paris'te, sinematograf ile halka açık ilk gösterimlerini yapmışlardır. Böylece “Cinematographe Lumiere” kendi isimleriyle icat ettikleri makineyi tescil ettirmişlerdir. Bu ilk sinematograf hem alıcı kamera hem de gösterici sinema makinesi işlevini görmüştür (Kaya, 2016). Lumiere Kardeşler dünyanın her yerine film çekmeleri için gönderdiği kameramanlardan

³² sinema ne demek TDK Sözlük Anlamı sozluk.gov.tr (Erişim tarihi: 30.11.2021)

1896'da İstanbul'a gelen Promia Kardeşler, Boğaziçi'nden görüntüler alarak, "Boğaziçi Kıyılarının Panaroması", "Türk Topçusu", "Türk Piyadelerinin Geçit Töreni" filmleri ile Haliç'te bir kayığa yerleştirilen kamera vasıtasıyla sinemada "kaydırma hareketi" özelliğini taşıyan görüntüler almıştır. Daha sonra da çeşitli illerde çekimler yapmışlardır (Özön, 1962; Kaya, 2016, s. 45).

Dalgın (2011) çalışmasında, Türkiye'nin sinematografla en erken tanışan ülkelerden biri olduğundan bahsetmektedir. Sinematograf' ı ülkemize getiren ve sarayda ilk gösterimi düzenleyen Fransız hokkabaz Bertrand'dır. II. Abdülhamit'in kızı Ayşe Osmanoğlu, anılarını kaleme alırken sarayda gerçekleştirilen ilk gösterimlerden şöyle bahsetmektedir:

İtalyanlardan başka Bertrand ve Jean adında iki Fransız daha vardı. Bertrand taklit ve hokkabazlık yapar, her sene babamdan izin isteyerek Fransa'ya gider, birtakım yeni şeyler öğrenip gelirdi. Saraya sinemayı bu getirmiştir. O zamanki sinemalar şimdiki gibi değildi. Perde büyük fırçalarla iyice ıslatılır, küçük parçalar gösterilirdi. Bu parçalar pek karanlık görülür, filmler bir dakikada biterdi. Bununla beraber çok yeni bir şey olduğundan hoşumuza giderdi. (Özön, 2010, s. 34)

Sinemanın gelişimi, öncelikle fotoğrafın keşfiyle fotoğraf makinesinin icadı ve teknolojik gelişmeler sayesinde hareketsiz resimlerden hareketli resimlere doğru bir ilerlemenin sağlanmasıyla başlamıştır. Fotoğraf makinesinin icadından sonra insanlar harekete duyduğu özlemle sinemaya bir adım daha yaklaşmış ve elde ettiği görüntüleri hareketli hale getirecek teknoloji üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırmıştır. Bu aşamadan sonra sinema makinesi icat edilmiş ve sinemanın doğuşuna zemin hazırlayan süreç başlamıştır (Kaya, 2016).

Bugün insanların eğlence aracı olarak düşünülen sinema sanatı, ilk dönemlerinde popüler ve ticari meta olarak değil; bilimsel, eğitici bir yenilik olarak değerlendirilmiştir. İlk zamanlarda gösterim alanları ise fuar yerleri, müzik salonları ve boş dükkânlar olmuştur (Smith, 2003; Kaya, 2016).

Sinemanın ilk dönemi sessiz dönem olarak adlandırılmaktadır. Bunun nedeni ise bir tercih olmayıp, sinema makinesinin ses alma özelliğinin olmamasındandır. Daha sonra ise teknolojik gelişmelere paralel olarak, sessiz filmlerden sesli filmlere, dar ve küçük ekranlardan geniş ekranlara, siyah beyaz filmlerden renkli filmlere, iki boyutluluktan üç boyutluya doğru gelişme göstermiştir (Erdoğan ve Solmaz, 2005). Ancak filmler hiçbir dönemde ses ögesinden ayrı kalmamış, sinemanın icadıyla birlikte birbirine destek olan görsel ve işitsel iki sanat dalı hep birlikte olmuşlardır.

Özön'e göre (2008); sinemanın keşfine kadarki süreçte, insanlığın yaptığı bütün eserlerde hareket özleminin olduğu görülmüştür. Platon'un "Devlet" (Platon, 2001) ve Muazzez İlmiye Çığ'ın "Hititler ve Hattuşaş" ile "Ortadoğu Uygarlık Mirası" (Çığ, 2012) adlı eserleri incelendiğinde bu özlemin varlığından bahsedilmiştir. Nijat Özön'ün "Sinema Sanatına Giriş" eserinde, 15. yüzyılın ünlü devlet adamı, yazar ve dilbilimci Ali Şir Nevai bu durumu şöyle dile getirdiği aktarılmaktadır: "Ey ressam, tatalım ki o güzeli (selvi boylu güzeli) resimleyeceksin. Yürüyüşündeki edaya gelince ne yapacaksın?" Bu ifadelerle, resmedilenin hareket etmeye de ihtiyacı olduğu dile getirilmiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nda Harbiye Nazırı Enver Paşa'nın Almanya ziyaretinde Alman ordusunun sinemayı savaş propagandası olarak ve acemi askerlerin eğitiminde kullanmak üzere bir "Ordu Film Dairesi" kurulduğunu görmüştür. Sinemanın ne kadar önemli bir propaganda aracı olduğunu gören Enver Paşa Türkiye'ye döner dönmez hemen bir Merkez Ordu Sinema Dairesi kurulmasını sağlamıştır. Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına da Sigmund Weinberg getirilmiştir. Fuat Uzkınay, Mazhar Yalay ve Cemil Filmer gibi isimler de bu kurumda görev almışlardır. Sinema konusunda başarılı bir isim olan Weinberg başlangıçta Merkez Ordu Sinema Dairesi'nde sadece askeri belgesel filmler çekmemiş, konulu filmler de çekerek halka gösterilmesine öncülük etmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nda İstanbul'da gösteriler yapan Benliyan'ın "Milli Operet" kumpanyasıyla anlaşılan Sigmund Weinberg, bu kumpanyanın repertuarında bulunan "Leblebici Horhor" u filme almayı kararlaştırmıştır (Özön, 1970; Onaran, 1994; Kaya, 2016, s. 47).

Merkez Ordu Sinema Dairesi'nden sonra Türkiye'de Müdafaa-i Milliye Cemiyeti adlı bir sinema dairesi kurulmuştur. Savaşın sona ermesi ile işgal orduları, Türk ordusunun elinde bulunan malzemelere el koymaya başlamıştır. Bunun üzerine sinema ile ilgili teknik aletler düşman askerlerinin eline geçmesin diye şimdiki adı "Malul Gaziler Cemiyeti" olan cemiyete devredilmiştir. Film çekim işlerini üstlenen bu cemiyet, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanından uyarlanan ve aynı adlı "Mürebbiye" filmini çekerken, filmin alıcı yönetmenliğini ordudan ayrılıp sinemaya giren Fuat Uzkınay, filmin yönetmenliğini ise ünlü aktör Ahmet Fehim Efendi yapmıştır. Ancak bu film İstanbul'u işgal eden ülkelerin askerlerini protesto ettiği gerekçesiyle sansürlenmiştir. Böylece "Mürebbiye" ilk sansürlenmiş Türk filmi unvanını almıştır (Onaran, 1994; Özön, 2010).

“Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı” adlı ilk Türk filmi, 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilmiştir. Türkiye’de sinema, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra İstanbul Pera (Beyoğlu)’da ortaya çıkmıştır (Özön, 1985). 1914 - 1922 arası belgesel niteliğinde filmler çekilmiş ilk konulu filmlere yönelinmiştir. 1922-1934 yılları arasında 1-7 arasında değişen film sayısı 1948’e kadar senede 2-4 film iken 1948’de 18 film çıkmış, ilk sinemacılar dönemi 1949 yılında ise 19 filme ulaşmıştır. 1950’de 22 film, 1959’da ise bu rakam 77 filme ulaşmıştır. Olgun sinemacılar dönemi (1960 - 1965) 65 senesinde 214 film, 301 filmle 1972 senesi en fazla film çekilen yıl olmuştur. 80’li yıllardan sonra yılda 68 filmle ani bir yükselmenin ardından 1990 yılından itibaren senede 6-10 filme yerini bırakmıştır. Birçok konuda olduğu gibi toplumdaki tüm olumsuz gelişmeler sanat ve sanatçı eğitiminin yetersizliği, sinema ve film müziğinde de kendini geliştiren bir sektörün oluşmasını engellemiş, amatörlerin teknik arayışları olarak süre gelmesine neden olmuştur.

Filmler çoğunlukla nesnel dünyanın dışına çıkan anlatılardır ve doğaları gereği mantık ve gerçekliğin ötesine taşabilirler; müzik de, ontolojik (fiziksel olanın duygu yaratımı) ve anlatımsal olarak bilinçdışı üzerine kurulmaktadır. Sonuç olarak, öykü evreni ile müziksel yaratılar, birbirleriyle iyi anlaşılan/uyumlaşan, sanatsal tabanlı tümleşik yapıları oluşturmaktadırlar (Fischhoff, 2005; Sözen, 2015, s. 35).

İlk gösterimden bu yana filme eşlik eden müzik, şekli ve konumu itibarıyla hem sanatsal hem de endüstriyel olarak büyük bir değişim göstermiştir. İlk zamanlar yapılan film için müzikler ilerleyen zamanlarda müzik için film olarak ta karşımıza çıkmıştır.

Müzik, insanlar arasında iletişimi sağlayan kültürel bir olgudur. Son yıllarda, farklı sanat dallarıyla ve farklı disiplinlerle ilişkisi ve insanlar üzerindeki etkisine dair çok sayıda araştırmaya konu olmuştur. Müziğin insanlara yönelik etkilerinin; bireysel boyutta, psikolojik sıkıntıların ve kederli hallerin dindirmesiyle rahatlama sağladığı, toplumsal boyutta ise toplum hareketlerinin altında yatan temel nedenlerin ezgilerle anlatımı şeklinde düşünmek mümkündür. Müzik-sinema ikilisinin ortak olduğu en önemli nokta ise duygudur. Bu bakımdan her iki alan birbirinden çok etkilenmişlerdir.

Konuralp (2004) eserinde film müziğinin dünyadaki tarihsel gelişimini üç ana döneme ayırmıştır. Bu dönemlerden ilki “Sinematografin icadına kadar müzik eşliğinde hareketli görüntü gösterimlerinin yapıldığı dönem olan Arkeolojik Sinema

Dönemi”, ikincisi “Sinematografin icadından sonra sesin henüz kullanılmadığı, ancak gösterimlere salonda haricen çalınan müziğin eşlik ettiği Sessiz Film Dönemi”, üçüncüsü ise “sinemaya sesin girmesiyle” başlayarak günümüze kadar devam eden Sesli Film Dönemi’dir.

Müzik ile film, dünyada olduğu gibi Türk Sineması’nda da hep birlikte olmuşlardır. Sessiz filmlerde, projeksiyonun ve salondaki koltukların, seyircinin gürültüsünü gibi engellemek üzere arka planda yer alan müzik, sesli filmlerde ise gerek sahne geçişlerinin kesintisine akıcılık sağlayarak, gerekse vurgulanmak istenen tema, duygu gibi durumların güçlü biçimde ifade edilmesi için kullanılmıştır. “Sinema salonlarına yerleştirilen org ve piyano ile veya küçük orkestralar ile filme eşlik etmiştir. Bu uygulama ilk anlarda başarılı olmuş ve gittikçe filmlerdeki doğal seslerin de önemli olduğunun anlaşılmasıyla, sinema salonlarında davullar, düdükler, klaksonlar, sirenler ve zillerle donanmış halde, perdedeki duruma göre efekt veren uzman efektörler ortaya çıkmıştır (Yarkin, 2013). Ancak ilk zamanlarda yapılan müziklerin filmin konusuna uygunluğu düşünülmemiş, bu konudaki hassasiyet zamanla oluşmaya başlamıştır.

Sessiz filmlere ses ekleme denemeleri hakkında Frédéric Talbot 1912 yılında şunları söylemiştir: “Ekranada koşan bir at varsa, yere vurulan bir ayakkabı sesi iştilirdi. Bir trenin gardan hareketi, bir düdük sesi ve lokomotifin buhar salmasına benzer bir sesle vurgulanırdı. Dalgaların kumsala vurması, iki şeyi birbirine sürterek elde edilen bir gürültüyle anlatılırdı” (Yarkin, 2013).

İlk sesli film gösterildiğinde, izleyiciler çok büyük ilgi göstermişlerdir. Sessiz filmde jön konuşur sonra ara yazı gelir ve perdede o okunurdu. Oysa sesli sinema buna hiç benzemiyordu. Jön perdede ağzını açtığında ne diyorsa anında duyulabiliyordu. Müzik de böyleydi. Artık salonun bir kenarına konmuş piyanodan değil de doğrudan perdeden geliyordu. Yani perdedeki gerçekdışılığın getirdiği atmosfer, salondaki piyanonun gerçek sesiyle bozulmuyordu ve seyircinin hayal kurması daha kolaylaşmıştı (Şener, 1976, s. 31).

Sinemanın ilk dönemlerinde, müzik-anlatı birlikteliğinin psikolojik formülü oldukça basit olarak kurulmuştu. Sözgelimi;

- ✓ Sahnede kötü adam görüldüğünde, piyanist, akorlarda bir azalma/küçülme yaparak ürkütücü bir duyguyu yaratma/iletme amaçlı kullandı,
- ✓ Sahneden bir kahraman görüldüğünde, piyanist, canlı güçlü marş formunda melodiler çaldı,

- ✓ Hızlı tempolu sahnelerde (bir kovalamaca gibi), piyanist, seyirciye bu hissi veren, hızlı tempolu parçalar ile eşlik etti (Fischhoff, 2005, s. 6). Bunun gibi bir dizi bağıntı, daha sonra birer koda dönüşerek, izleri bugüne kadar gelen film-müzik kullanımındaki temel ilişkileri oluşturmuştur. (Sözen, 2015, s. 35)

Çekilen sesli filmlerin ve türlerin sayısının artması, yeni müzik tarzlarına ve yeni eserlere ihtiyaç doğurmuştur. Müzisyen ve besteciler de bu kazançlı sektöre fazla ilgi göstermiş ve her film türüne göre müzik üretmeye başlamışlardır. Bestelerinin milyonlar tarafından duyulacağını bilmek, bestecileri motive etmekteydi. Ancak sadece sanat kaygısı duyulmadan pazara dayalı anlayıştan dolayı film müziğinin sanatsal değil, program müziği olduğu görüşü ağır basıyordu. Bu nedenle müziğin klasik olan türlerine gösterilen değer, film müzikleri için pek düşünülüyordu.

Film müziği, filmin konusuna, temposuna, anlatılmak istenene göre kısacası filmde üstlenmesi gerektiği işlevlere göre her film için özel olarak üretilmiş bir müzik türüdür. Yukarıda sayılan bütün özelliklerin yanında senkronize bir şekilde görüntüyü destekleyici nitelikte bestelenmiş olması tercih edilir. Artık çoğu araştırmacı, filmdeki duyguyu ortaya çıkaran en önemli kaynağın müzik olduğunu kabul etmektedir. Hatta bazı filmlerin sadece müzikleri için izleyici çektiklerini söylemek hiç te yanlış olmaz.

Film müziği iki şekilde karşımıza çıkar. İlki, filmin içinde geçen şarkıların, farklı seslerin ve mırıldanmaların oluşturduğu müzik, diğeri ise film tamamlandıktan sonra filmin önüne geçmeden yalnızca filmin konusunu ve işlediği görüntülerin duygusallığını desteklemek hatta güçlendirmek üzere tasarlanmış ve o film için yazılmış olan müziktir (Carlin, 1991, s. 1). Bu durumu besteci Aaron Copland şöyle açıklamaktadır: “Film müziği, sinema perdesinin arkasına yerleştirilmiş fırına benzer. Filmin sıcaklığı oradan gelir” diyerek müziğin sinemadaki görevini kısaca ifade etmek istemiştir (Konuralp, 2004, s. 17). Türk Sineması’nın önemli film müziği bestecilerinden Cahit Berkay’a göre ise sinema müziği destek müziğidir. Başarılı bir film müziği, filmin önüne geçmemelidir. Yani kulak, gözün önüne geçmemelidir (Tanyıldızı, 2010, s. 170).

Sadi Konuralp (2004) müziğin filmdeki işlevlerini üç başlık altında toplamıştır:

- ✓ **Konunun İçine Çekme ve Tempoyu Sağlama:** Müzik gerektiğinde yumuşak melodiyle izleyiciyi rahatlatır, gerektiğinde sert bir anlatımla gerilimi aşılar.

- ✓ **Tanıtma ve Betimleme:** Müzik sahneler arası geçişleri sağlamanın yanında, diyalog ve hareketlere ihtiyaç duymaksızın tek başına izleyiciye bir karakteri tanıtabilmektedir.
- ✓ **Filmi ve Konusunu Çağrıştırma:** Müziğin, filmi film yapması işlevi, müziğin filmle birlikte anılması, o müzik duyulduğunda hemen o filmi akla getirmesidir. “Love Story”, “The Good, The Bad and The Ugly”, “Pink Panther” veya “Rocky” filmlerinin müzikleri bu işlevin en belirgin örneklerindendir.

Sefer Karabük (2018) tarafından yapılan “1914 – 1951 Yılları Arasında Türk Müziği’nin Türk Sineması’na Katkıları” isimli çalışmada “Türk Müziği ve Türk Sineması İlişkisi” dönemler halinde incelenmiştir:

Film çeşitleri içinde en çok ilgi gören türlerin başında müzikal, müzikli ve şarkılı filmlerin geldiği bilinmektedir. Avrupa, Amerika, Hindistan ve Orta Doğu sinemalarında müziğin yoğun olarak kullanıldığı bu film türleri zaman içinde Türk Sineması’nı da etkilemiştir. Türk Sinemasının, filmler ve Türk Müziği ilişkisi bakımından; 1914 – 1939 yılları arası Türkiye’de sinemanın yeni başlaması ve yıllar içinde yeni film türü denemeleri ile gelişme sürecinin başlaması “Başlangıç Dönemi”, 1939 – 1951 yılları arası sinemadaki hızlı gelişmenin yanı sıra özellikle 1946 ile 1951 yılları arasında Türk Müziği ağırlıklı olan filmlerin artış göstermesi “Gelişme Dönemi”, 1951 – 1960 yılları arası hem çekilen değişik tür ve konulardaki film sayılarındaki artıştan hem de filmlerde Türk Müziği’nin yanı sıra farklı türdeki müziklerin kullanımının artması “Farklılaşma Dönemi” olarak düşünülmüştür. Farklılaşma Döneminde Türk Sineması’nda beşyüzün üzerinde film çekildiği bilinmektedir. 1960 yılı ve sonrası için ise “Değişim Dönemi” başlıklarında ele alınabileceği düşünülmüştür. Türkiye’de müzik kültürünün değişmeye başlaması ve bu değişimin günümüzde de hâlâ devam ederek Türk Sineması’na da yansımış olmasıdır.

Türk sinemasında film müziği; resim hareket ilişkisinin ilk uygulaması olan sessiz filmlerle başlamıştır. 1930’lu yıllar ise Türk sinemasının ilk sesli ürünlerini vermeye başladığı yıllardır (Ok, 1995).

Müzik için yapılmış filmler ile özgün film müziği üretimi, 1950’li yıllarda birbiri ardına ortaya çıkmıştır. Yönetmen Ömer Lütfi Akad’ın bu konuyla ilgili Müzik Ansiklopedisi’nde yer alan açıklamaları şöyledir:

1950 yılında Lüküs Hayat operetini filme almıştık, filmde kullanılan müzikler Cemil Reşit Rey’in aynı isimli operetinden filme alınmıştır, bu yönde yapılan filmler içinde bizim denememiz ilktir. Filmin müziği playback olarak yapıldı. Önceden müziği aldık, sonra o parçayı projeksiyon makinesini çalıştırdığımız sete getirdik. Çekim sırasında alıcı kamerayla birlikte projeksiyonda ses bandı geçince oyuncular çalışmaya başladı. Oyuncular duydukları sese uydurarak ağızlarını açıp kapadılar. O zamanki bantlar manyetik değildi, sonra sesleri çektiğimiz sahnelerin üstüne baktık. Baskı makinesinde ses ve müzik birleştirilince bir bütün oluyor. Aslında filmin müziğini ve seslendirmesini ilkel yöntemlerle gerçekleştirdik. (Ok, 1995, s. 44)

Muhsin Ertuğrul 1922 yılından 1939’a kadar yaklaşık 20 yıl sinemada tek yönetmen olmuştur; tiyatro kökenli olduğundan sinemaya tiyatro etkisini aktarmıştır.

Bu nedenle sinemada bu döneme “Tiyatrocular Dönemi” denmektedir. Ertuğrul, o dönemde sinema ile ilgili her alanda olduğu kadar film müziğinde de etkili bir isim olmuştur (Erdoğan ve Solmaz, 2005). Türk Sineması’nda sesli ve şarkılı ilk film denemesi, 1931 yılında Muhsin Ertuğrul’un sahnelemesiyle ortaya konan “İstanbul Sokaklarında” isimli filmidir. Filmin müzik direktörlüğü, Hasan Ferit Alnar ve Hüseyin Sâdeddin Arel tarafından yapılmıştır. Sâdettin Kaynak bestesi olan “Senin Yazın Kışa Benzer” isimli Hüseyini şarkıyı bu film için bestelediği yönünde bilgi bulunmaktadır (Karabük, 2018).

Muhsin Ertuğrul’un tiyatro kökenli olmasının da etkisiyle 1933 yılında; müzik direktörlüğünü Muhlis Sabahattin Ezgi, Mes’ud Cemil Tel gibi müzisyenlerin yaptığı operet filmleri çekmiştir. Türk Sineması başlangıç yıllarında gerçekleştirilen operet film denemeleri başarıya ulaşmış ve filmlerde seslendirilen eserler halkın büyük beğenisini kazanmıştır. “Karım Beni Aldatırsa” operet filmi için bestelenen “Kalbim Ateşten Şarkıları Çalan Sazdır” (Kalbimin Rüyası), “Aldatırsa Beni Karım”, “Yaparım Hara-Kiri” ve “Sinirlerim Yoktur” şarkıları, “Cici Berber” operet filmi için sözleri Mümtaz Osman’a bestesi Mesut Cemil’e ait olan film müziği o günlerde dillerden düşmeyen nağmeler olmuştur (Onaran, 1981, s. 209; Karabük, 2018, s. 197).

Muhsin Ertuğrul, 1934 yılında, Cemal Reşit Rey’in ‘Uvertür’, ‘Mevsimler’ başlıklarını taşıyan eserler ile Türk sinema tarihinde önemli bir yeri olan “Aysel Bataklı Damın Kızı” filmi için yazdığı Aysel rolü için yazdığı şarkı, dönemin sinema eleştirmenleri tarafından başarılı bulunmuştur (Onaran, 1981, s. 241-242). Filmde Cemal Reşit Rey’in bestelediği müzikler dışında birçok eser de yer almıştır. Hatta filmin çekimi sırasında önceden planlanmadığı halde, ihtiyaç hissedilen sahneler eklenen müzikler olduğu ve bu müzikler için “döşeme müzik” ifadesinin kullanıldığını belirtmiştir (Karabük, 2018, s. 198).

Müziğin filmlerde öneminin iyice ortaya çıktığı bu dönemde artık ses sanatçıların da filmlerde rol almaya başlaması ile Türk Sineması’nda yeni bir dönem başlamıştır. Halkın eğlence kaynağı olan radyo ve gazino gibi müzikli film, şarkılı film ve müzikal film gibi yeni denemeler de artık devreye girmiştir. O dönemde Mısır filmlerinin orijinal halleri yerine Türkçe seslendirmeli ve Türk Mûsikîli kopyalarının halk tarafından daha çok benimsendiği gözlenmiştir. Mısır filmlerinde ülkesinde meşhur olan sanatçıların rol alması, Türk seyircisinin ilgisini çekmiş, dolayısıyla dönemin yapımcılarına da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. 1934 - 1936 yılları

arasında radyolarda Türk Müziği'nin yasaklanması üzerine halkın Mısır Radyosu'nu dinlemeye yöneltmiş, yasak kalktıktan sonra bile bu alışkanlık sinem sektörüne kayarak devam etmiştir. Arap coğrafyasının meşhur olan ses sanatçılarının şarkılı filmlerinin Türkiye'de gösterime girmesiyle Türk sineması yeni bir döneme girmiştir. Sinema sektörü bu durumu hemen değerlendirmiş ve film yapımcıları, müziğin ön planda olduğu filmler çekmeye başlamışlardır (Karabük, 2018, s. 199). Hatta Otyam'a göre (1979, s. 11) yıllarca tartışılan, hatta devlet tarafından müdahale etme ihtiyacı hissedilen arabesk müziğin temeli bu filmlerle atılmıştır.

Senaryosunu Ziyâ Şakir'in yazdığı ve yönetmenliğini Muhsin Ertuğrul'un yaptığı, ses sanatçısının oyuncu olarak rol aldığı ilk film 1939 yılında sinemalarda gösterime girmiştir. Başrollerini dönemin ünlü ses sanatçısı Münir Nurettin Selçuk ile Feriha Tevfik'in oynadığı "Allah'ın Cenneti" adındaki bu filmin müziklerini ünlü besteci Sâdeddin Kaynak yapmıştır. Sâdeddin Kaynak, filmde sadece kendi bestelediği eserlere değil Türk müziğinin klasik dönem eserlerine de yer vermiştir. Bu ve benzeri filmler sayesinde Türk seyircisi artık radyolardan beğenerek dinlediği sanatçıları, beyazperdede hem izleme hem de dinleme imkanı bulmuş oluyorlardı (Karabük, 2018, s. 199). Bu tür filmlerin gösteriminde sinema salonları adeta konser salonuna dönüşmüştür. Hatta filmlerde seslendirildikten sonra meşhur olan eserler plak şirketleri tarafından ilanla satışa çıkarılmıştır. Kaynak bu film için günümüzde klasik eserler arasında önemli yeri olan eserler bestelemiştir. Bunlardan en bilinen eserleri arasında sayılan Hicaz "Deli gönül gezer gezer gelirsın", Segah- Nihavent "Dertliyim, ruhuma hicranımı sardım da yine", Segah "İncecikten bir kar yağar tozar Elif Elif diye", Nihavent "Kalplerden dudaklara yükselen sesi dinle" gibi eserleri hem film hem de plaklarla geniş kitlelere ulaşmıştır. Böylece müziğin dahil olduğu birçok sanat alanı gibi sinema sanatı da yeni bir sektör ile piyasada yerini almıştır.

Filmlerin müzikleri öyle ilgi görmüştür ki, halkın dilini bozacağı endişesi ile Basın-Yayın Genel Müdürlüğü, film müziklerinin Arapça söylenmesini yasaklamıştır. Hafız Burhan, 1938 yılında fazla rağbet gören Aşkın Gözyaşları filminin Türkçeye çevrilmiş güftesini plağa okumuş ve bu plak Türkiye'de en fazla satan plaklardan birisi olmuştur. Arapça yasağının ardından Mısır filmlerinin 1948 'de yasaklanmasına kadar Türkiye'de 130 Mısır filmi oynatıldı. (Öztuna, 1969). Böylelikle filmler için yapılan yepyeni bir Adaptasyon Şarkılar tarzı oluşmuştur. Adaptasyon, Arap filmlerindeki şarkıların melodik yapısı üzerine Türkçe sözler yazılarak ya da temalardan esinlenilerek yeni besteler yapılması şeklinde gerçekleşmiştir (Tekelioğlu, 1998). Filmlerin müzikleri o dönemin ünlü besteci ve yorumcularına yaptırılmış ve bu filmler halk tarafından çok sevilmiştir. İlk kez 26 Ocak 1939'da İstanbul İpek ve Saray sinemalarında gösterime giren, başlıca rollerini Roman Navaro ve Mirna Loy'un oynadığı "Şeyhin Aşkı" filminin ilanında: "Mûsikî kısmını tertip eden ve idare eden Cevdet Kazan, Gazel ve Şarkılar Mustafa Çağlar" olarak belirtilmiştir. Bu tarihten sonra, gazetelerde çıkan Mısır filmlerinin afiş ve ilanlarında

yerli yorumcu ve bestecilerin isimleri yoğun olarak görülmektedir. Filmlerin ilanları, plak ya da eğlence yerleri için verilen reklam ilanlarından farksızdır. (Beşiroğlu, 2003)

Gerek adaptasyon gerekse Türkçe film ilanlarında “bestecisi”, “adaptasyonunu yapan” gibi sıfatların karşısında yer alan Selahattin Pınar, Muhlis Sabahattin, Kadri Şençalar, Şerif İçli, Münir Nurettin Selçuk, Mesut Cemil gibi ünlü müzisyenlerin yanısıra ön sıralarda yer alan isim hiç şüphesiz ki Sadettin Kaynak olmuştur. Özellikle bu filmlerden esinlenerek 4 mısralı zemin, nakarat, meyan, nakarat olarak düzenlenen klasik şarkı formundan bağımsız, 1950’li yıllarda “serbest icra” ve “fantezi” olarak tanımlanacak olan yeni oluşumu ile geleneğin popüler tarza dönüşümünde önemli bir örnek teşkil etmiştir (Beşiroğlu, 2003).

Bu besteciler uzun süre Arap filmlerine müzik yaptılar fakat bunu yaparken bizim müzik makamlarımızı ve formlarımızı kullandılar. Bir süre sonra seyirciler, Arapça şarkılardan çok Türk bestecilerinin yaptığı filmleridaha çok beğenince işletmeci ve yapımcılar bu sanatçılarımıza hiçbir ön şart ileri sürmeden filmler yaptırdılar. Örneğin, Münir Nurettin Selçuk, Perihan Altındağ Sözeri, Suzan Yakar Rutkay gibi sanatçıların oynadığı filmler böyleydi. Seyirci oyun aramıyordu, bu değerli ses sanatçılarını görmekten ve dinlemekten mutlu oluyordu. (Otyam, 1979, s. 12)

Hayatının uzun bir bölümü film şarkıları bestelemekle geçen Saadettin Kaynak, Türk ve Mısır filmlerine yapmış olduğu fanteziler, şarkılar ve türkülerle hem kendisini tanıtmış hem de filmlerin ülkenin her yerinde gösterime girmesiyle müziğinin tanınırlığı artmıştır. Kaynak, ulaşılan 669 eserinden 218 tanesini, tespit edilen 14’ü Türk, 47’si de Mısır filmi olmak üzere toplam 61 film için bestelemiştir. Bu müzikler dönemin en tanınmış ve sevilen ses sanatçılarının sesinden, filmlerin yanı sıra plaklara ve eğlence mekânlarında da yorumlanır olmuştur. Sadettin Kaynak hafızalarda kalıcı eserleri sayesinde Türk müziğinin popülerleşmesinde de büyük rol oynamıştır (Beşiroğlu, 2003).

1940’lı yıllar Tiyatrocular Dönemi’nden Sinemacılar dönemine geçişle sinemada yapım şirketlerinin çoğalması, Batı’dan gelen yönetmenlerin de filmler çekmeye başlaması gibi etkenlerle farklı bir boyut kazanmıştır. Artık meşhur şarkıcılar ve şarkıları sinemada başrol almaya başlamışlardır. Muhsin Ertuğrul’un 1941 yılında Nazım Hikmet’in bir romanından aldığı “Kahveci Güzeli” filmi ile yine Münir Nurettin Selçuk başrolde oynamıştır. Müzik direktörlüğünü usta bestekâr Sâdeddin Kaynak’ın yaptığı filmde kadın başrol oyuncusu Nezihe Becerikli’nin filmde söylediği şarkıları ise usta isim Müzeyyen Senar seslendirmiştir.

Sinema örgütlü bir sosyal yapı (şirket veya kurum) ve bu örgütlü yapıyı açıklayan düşünsel üretim olduğuna göre, aynı zamanda seyir için üretilen bir ürünü

ve bu ürünün ideolojisiyle ilgili örgütlü bir faaliyeti, bu faaliyetin amaç ve sonuçlarını anlatır. Günümüzde sinema ve müzik, küresel çapta iş yapan dev şirketler tarafından üretiminden, dağıtım ve gösterimine kadar tekelleşmiş bir endüstriyel yapıya sahiptir. Bu şirketlerin önemli bir kısmı aynı zamanda CD, müzik üretimi ve dağıtımını da kontrol ederler (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s. 33). Türkiye’de olduğu gibi tüm dünyada medya, farklı alanlarda ortaya çıkan her yeni girişim gibi sistemi kontrol altında tutmak ve güvence altına almak üzere büyük holdinglerin elindedir. Öncelikli amacı maddi gelir elde etmek olan holdingler, medyayı çoğu zaman farklı amaçları için de kullanırlar.

1961 anayasası hazırlanırken basına ve diğer sanat kollarına tanınan özgürlük sinemadan esirgenmiştir. Sinemadan sansürün kaldırılması önerisi kabul edilmemiştir. Bu nizamname sağcı aydınların Türk sinemasına yaklaşımlarındaki bağnazlığın göstergesidir. Sansür nizamnamesinin değişmesi üzerine Yeşilçam’daki tepkiyi kullanmak isteyen sol eleştirmenler şimdiye kadar yapıla gelen türde filmlerin yapılmasının olanaksızlaştırıldığını savunurken çelişkilerini gözden kaçırma çabasındadırlar (Özgüç, 1993’ten Akt., Doğan, 2009, s. 77).

12 Eylül’den sonraki dönemde özgün müzik çalışanların sayısı artmışsa da üretimlerin çoğu hala bir deneme havasındadır. Bu dönemin önemli bestecileri: Melih Kibar, Zülfü Livaneli, Cem İdiz, Mehmet Soyaslan, Mehmet Duru, Timur Selçuk, Hurşit Yenigün, Yeni Türkü ve Müjdat Akgün’dür (Doğan, 2009, s. 104).

Türkiye’de film müziğinin önde gelen bestecilerinin, film müziğinin işlevlerine ilişkin yaklaşımlarını sıralamak gerekirse:

- ✓ **Yalçın Tura:** 1955 yılından 1970’li yılların sonlarına kadar, profesyonel bir besteci olarak, 50’yi aşkın film ve televizyon müziği, 10 dolayında tiyatro müziği yazan Tura (1934-...), hem çok sesli hem de tek sesli müzik alanında eserler üretmiştir. İstanbul Teknik Üniversitesi’ne bağlı Devlet Türk Müziği Konservatuarında öğretim üyeliği yapmış olan Tura, 1998’de Sen de Gitme adlı filmiyle Altın Portakal’da En İyi Film Müziği ödülünü almıştır. Tura’nın en çok tanınan film/dizi müzikleri şunlardır: Aşk-Memnu (1975) dizisinin müziği, Yılanların Öcü, Kırık Hayatlar, Keşanlı Ali Destanı gibi film ve oyunların müzikleridir. Baba, Ağrı Dağı Efsanesi, Kuma, Asiye Nasıl

Kurtulur?, Umutsuzlar, Mahpus, Toprak Ana, Beş Kardeşiler, Açlık, Oğul, Bir Yudum Sevgi, Kalpaklılar, Tatlı Bela film müziklerinin bestecisidir.

Yalçın Tura'nın görüşüne göre filmin konusu daima yapılacak müziğin karakterini etkilemektedir. Tura'ya göre, filmin müziklendirilmesinde öncelikli olarak görüntü, olay, hareket, olayın geçtiği çevre ve psikolojik durum ortaya çıkarılmalıdır (Ok, 1995, s. 45). Kendinden önceki bestecilerin filmin coğrafyasına ve sahnenin duygusuna göre besteler yapmasına karşın, Tura'nın filmdeki psikolojik unsurları da ön planda tutmasının, akademisyen kimliği ve müzikoloji alanında yapmış olduğu araştırmaların bir sonucu olduğu düşünülebilir (Doğan, 2009, s. 118-119).

- ✓ **Melih Kibar:** Müzik hayatına 8 yaşında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Piyano Bölümü'nde başlayan besteci (1951-2005), Ertem Eğilmez, Ümit Efekan, Halit Refiğ gibi yönetmenlerle çalışmıştır (Ok, 1995, s. 77). En iyi bilineni 1976'da Hababam Sınıfı'na yaptığı müzik ile Altın Portakal ödülünü almıştır (Vikipedi, Melih Kibar, 2021).

Melih Kibar, film müziğini duyguların net olarak aktarılması için senaryo aşamasında bestelemek ve tema müziği yaparken genelden özele inmek gerektiğini ifade etmektedir. Aslında bir başka bakış açısıyla görsel-işitsel uyumun önemine dikkat çekmiştir. Çalışmalarında önce filmin genel yapısına uygun bir tema müziği, ardından ayrıntıya girerek sahneler uyaacak uygun alt tema müzikleri bestelemiştir. Hababam Sınıfı'ndaki başarısını da bu tekniğin başarısına bağlamıştır (Ok, 1995, s. 77). Kibar, filme müzik yapma aşamasında uzun bir süre senaryoya yoğunlaşmak gerektiğini belirtmektedir. Onun yaklaşımına göre Türk filminde kullanılan müziklerin Türk müziğinden esintiler taşıması gerekmektedir (Doğan, 2009, s. 116-117). Melih Kibar'ın film müziği çalışmalarından bazıları; Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı, Ah Güzel İstanbul, Bizim Aile, Aile Şerefi, Cennetin Çocukları, Neşeli Günler, Çıplak Vatandaş, Aşık Oldum, Keriz, Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu, Adem ile Havva, Köpekler Adası, Talih Kuşu, Duruşma, Hababam Sınıfı Merhaba, Hababam Sınıfı Askerde' dir.

- ✓ **Cahit Berkay:** Moğollar adlı müzik grubunun üyesi olan Cahit Berkay (1946-...), film müziği çalışmalarına 1974'te başlamış, 200'e yakın uzun

metrajlı film, 58 dizi ve çok sayıda reklam müziği yapmıştır (Vikipedi, Cahit Berkay, 2021). Bir dönem Fransa’da Warner Bross’a film müziği yapan Berkay, ilk film müziğini Atıf Yılmaz’ın “Deli Yusuf” adlı çalışmasına yapmıştır. Bir pop müziği sanatçısı olmanın yanı sıra Türk halk müziğini bilmesinin onun için büyük bir avantaj olduğunu, bu nedenle Türk Sineması izleyicisine sadece Batı tarzında değil kendi müziğimizden, kolaylıkla algılayabileceği, seveceği müzikleri duyurmanın uygun olacağını söylemiş ve bestesini yaptığı film müziklerinde bu düşüncesini yansıtmıştır (Ok, 1995, s. 66).

Berkay’a göre filmde müzik, görüntü ve senaryoyla bütünleşmeli, filmdeki müzik senaryonun önüne geçmemelidir (Ok, 1995, s. 66). Cahit Berkay’ın film müziği çalışmalarından bazıları; Selvi Boylum Al Yazmalım, Sultan, Dila Hanım, Şabaniye, Postacı, Öğretmen, Andréa, Deli Yusuf, Cevriye’ım, Acı Günler, Mine, Gazap Rüzgarı, Bedel, Tutku, Orta Direk Şaban, Koltuk Belası, Gizli Yüz, Zıkkımın Kökü, Yerçekimli Aşıklar, Melekler Evi’dir.

- ✓ **Nedim Otyam:** Film müziği besteciliğinin yanında yönetmenlik, yapımcılık, eğitmenlik ve orkestra şefliği yapan Nedim Otyam (1919-2008), Türkiye’nin ilk özgün film müziği besteleyen sanatçılarından biridir. 1976’da Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünde “Film Müziği” dersleri vermiştir. Aralarında; Karanlıkta Uyuyanlar, İsyancılar, Seyyit Han ve Kaçıklık Diploması’nın da bulunduğu 100’den fazla filmin müziğini bestelemiş, Altın Portakal’da 3 kez “En İyi Film Müziği”, 1 kez “Yaşam Boyu Onur” ödülünün yanı sıra Altın Koza ve Artemis ödülleri de almıştır (Vikipedi, Nedim Otyam, 2021).

İlk olarak İstanbul’un Fethi adlı filme beste yapan Otyam’ın özgün film müziği anlayışına göre film müzik; filmin konusuyla, yönetmenin anlatmak istediğiyle ve oyuncunun rol gücüyle bağdaşan, bir bütün içinden ayrılmayan yapıda olmalıdır. Efektlerin ve diyalogların kendi içinde müziği olduğunu bu nedenle efekt olan yerlerde müzik kullanılmaması gerektiğini belirtmiştir. Otyam’a göre bir filmde hiç konuşulmasa bile müzik ve görüntü beraberliği, mesajı anlatmak için yeterlidir (Ok, 1995).

Otyam'ın film müziği çalışmalarından bazıları; Vatan İçin, Barbaros Hayrettin Paşa, Dudaktan Kalbe, İstanbul Çiçekleri, İstanbul'un Fethi, Lale Devri, Toprak, Ankara Ekspresi, Yurda Dönüş, İki Süngü Arasında, Dokuz Dağın Efesi, Çanakkale Aslanları, İsyancılar, Çalikuşu, Camoka'nın İntikamı, Seyyit Han, Camoka'nın Dönüşü, Çökertme, Kaçıklık Diploması ve Acı Gönül'dür.

Film müziğinin; görüntüyü dillendirdiği, filmin öznesi niteliğinde olan bir obje ya da söze dikkat çekerek, filmin akışını belirlediği düşünülmektedir. Bunun yanında film müziği; filmin akışındaki temposunu belirlemekte, görüntüleri kaynaştırmakta, mekân belirlemekte ve zaman kavramını göreceleştirmektedir. Film müziği görevini tam olarak yapamadığı takdirde seyircide arzulanan bilinçaltı oluşamayabilir.

4.15. GAZİNOLAR

Farklı dönemlerde farklı şekilde karşılaşılsa da eğlenmek, insanlık tarihi kadar eskidir ve her zaman var olmuştur. Toplumların kendine özgü kültürel yapısından ve güncel gelişmelerden doğan eğlence türleri aynı zamanda toplumların kültür ve kültür hayatlarının değişiminde de önemli rol oynamıştır.

Gazino kelimesi İtalyanca karşılığı “kır evi” olan “casino” kelimesinden türeyerek Türkçeye yerleşmiştir (Zat'dan aktaran Sakaoğlu-Akbayar, 1999, s.255). Gazinolar Tanzimat'tan sonra İstanbul'da ilk kez açıldıklarında gayrimüslimlerin boş zamanlarını geçirmek üzere kullandıkları mekanlar olmuşlardır. 1917 Rus Devrimi ile birlikte, İstanbul'a sığınan Beyaz Rusların getirdiği tango, fokstrot, çarliston gibi danslar gazinolarda sergilenmiş (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999, s. 255), Cumhuriyet sonrası yabancı işletmecilerin yerlilerle yer değiştirmesiyle gazinolarda alaturka eserler de söylenmeye başlanmıştır (Erol, 2002, s. 84).

Cumhuriyet'in ilk yıllarında müziğe, sadece radyo ve plaklar aracılığıyla ulaşabilen halk için 1930'lu yıllardan itibaren sanatçıları canlı izleyebilmelerinin tek yolu gazinolar olmuştur. Gazinolar, eğlenceye daha ucuz ulaşma imkânı tanıyan televizyon yayınlarının başlamasına kadar Türk popüler müziğinin oluşmasında dinleyicinin gerçek müzik tercihi eğilimlerini yansıtan mekânlar olarak tarihe geçmişlerdir. Gazinolar bugünkü popüler müzik sektörünün sahnelerde yer bulmuş bir modeli olarak görülebilir (Dürük, 2011).

Gazino programlarındaki repertuarın farklılaşması en çok 60'lı 70'li yıllarda olmuştur. Bu yıllarda Türkiye'de kapitalist ilişkilerin gelişmesi, sanayileşme, kentleşme ve kırdan kente göç gibi toplumsal olaylar kentli-köylü kimlikleri ve kültürleri karşı karşıya getirmiş ve geleneksel tüketim kalıpları değişmeye başlamıştır. Artık eğlence, modern bir tüketim aracı olarak ortaya çıkmıştır. 60'ların başında Avrupa'da popüler olan pop müzik şarkılarının Türkiye'de ilk önce aslına uygun çalınması daha sonra ise bu şarkılara Türkçe sözler yazılarak düzenlenmesini içeren “aranjman” akımının temsilcisi olan ilk pop starı Erol Büyükburç söylediği şarkılarla, farklı düzenlemeler içinde seslendirdiği türkülerle ve beste çalışmalarıyla pop müziğini ilk olarak gazino programlarına sokan kişi olur (Meriç, 2006, s. 243; Dürük, 2011). Sanayileşmenin etkisiyle köyden kente göçün arttığı Demokrat Parti dönemi, köylü-kentli, alafranga-alaturka çelişkisinin yaşandığı yeni bir kültürel atmosfer üretmiştir.

Anadolu'dan büyük kentlere göç eden kesim, kendilerini orada bulunan zengin kesimle bir tutmaya başlamıştır. Onlar gibi giyinmek, onlar gibi yemek, onlar gibi eğlenmek istemiştir. Fakat bu istekleri kent insanının eğlendiği mekânlarda yerine getirebilmesi, hala kendi geleneklerini ve kültür anlayışlarını geride bırakamadıkları için zorlayıcı olmuştur. Bunun için onların zevklerine ve eğlence anlayışlarına uygun yeni mekânlar, yani gazinolar açılmaya başlanmıştır (Güngör, 1993, s. 72-23).

Timur Selçuk'a göre; o dönemlerde, yalın ve sade üslupla okuyan bestecilerin karşısında, Türk müziğine yakışmayan yoz şarkılar icra eden kadın ve erkek sanatçılar ve kılıktan kılığa giren kadınsı erkekler, erkeksi kadınlar ile bunları besleyen yeni gazinolar oluşmaya başlamıştır. 1950 yılının müzik kültürünü belirginleştiren özellikler bunlar olmuştur. Böylelikle gerçek Türk müziği bestecileri ikinci planda kalmıştır (Selçuk, 1985, s. 1477; Sucuoğlu, 2018).

Bir geçiş dönemi olan 1950'li yıllarda Türkiye'de belli başlı gazino ve lokaller İstanbul ağırlıklı olmak üzere Ankara, İzmir, Adana gibi şehirlerde faaliyet göstermişlerdir. Önceleri bir nevi eğitim kurumu olarak görülen radyodan yetişmiş sanatçıların sahne aldığı bu mekânlar giderek sanattan uzaklaşılan mekânlar olmuşlardır. Bunu sebebi ise gazinolarda dinleyicinin isteğinin ön planda tutulup sanatın arka plana itilmesidir. Dolayısıyla bu mekânlar için kullanılan “eğlence mekânı” ifadesi aslında sanat ile fazla ilişkisinin olmadığını da işaret etmektedir.

Sanattan ziyade eğlence sektörünün vazgeçilmezi olan gazinolar, bu dönemde hayatın içine o kadar girmiştir ki, sanatçıların sadece insanların kulaklarına değil gözlerine de hitap etme yeniliğinin öncüsü, kendine has kostümleri ve sahne tavırları ile Zeki Müren olmuştur (Yavuz, 2017, s. 19-20). 1955 yılında Küçük Çiftlik Park'ta sahne alan Müren, sahneye annesinden öğrendiği “Zalimlerin şerrinden koru Yarabbi” duasını okuyarak çıkmış ve çıkar çıkmaz merhaba sesleriyle sahneyi inletmiştir. İzleyiciler şaşkınlıkla bu durumu izlerken Müren'in beyaz frak ve papyonunun üstündeki inciler insanların dikkatini çekmiştir. Sahneler bununla kalmayıp ilerleyen zamanlarda farklı renkli fraklar, makyajlı ve ojeli, çizmeli, topuklu ayakkabılı, pelerinli, şövalye kostümleriyle ve mini şortlarıyla da Zeki Müren'i görecektir. Zamanla sahne şekilleri değişecek ve “T” şeklini almıştır. İlk etapta yadırganan bu durum daha sonra benimsenecek ve “dönemin devrimcisi” olarak gördükleri Müren'i sahneleri inleterek alkışlayacak ve seveceklerdir (Seçkin, 1998, s. 42). İlk başta şaşkınlık yaratan bu durumun giderek kabullenilmesi, müziğin sanat içindeki konumunu tartışmaya açsa da belki bu tartışmalara Müren'e verilen “sanat güneşi” lakabı ile nokta konulmuştur (Sucuoğlu, 2018).

Türkiye'de 1950'lerde Demokrat Parti dönemiyle başlayan sanayileşme süreciyle köyden kente göç hareketi başlamıştır. Artık modern ve gelenekselin bulunduğu sentez bir kültür yapısı oluşmaya başlamış, köylü-kentli, alafranga-aturka çelişkisinin yaşandığı yeni bir döneme girilmiştir. Bu sentez yapı bugün de etkisini fazlasıyla göstermektedir. Kenar mahallelerin gecekondualarında yaşayan halk, hem eğlenmek için hem de sıra hasretini gidermek için gazinoları tercih etmeye başlamıştır. Şehir hayatının ısıltılarını taşıyan gazinolar, köy ve kent insanının kültürel anlamda bulunduğu bir zemin oluşturmuştur. Bu sayede sadece radyoda duymaya alıştıkları ve hayran oldukları sanatçıları canlı olarak izleme, dinleme hatta görsel şovlarla izleme şansı bulmuşlardır.

Sıkıntılı darbe yıllarında ‘renksizleşen’, soluklaşan, donuklaşan toplum, gazino kültürü sayesinde renk ve parlaklıkla tanışır. Yanıp sönen sahne ışıkları, göz alan kostümler, payetler...” (Tanrıöver, 2002, s. 111; Alkar, 2013).

Bugünkü popüler müzik sektörünün indirgenmiş bir modeli olarak görülen gazino programlarındaki müzik repertuarı ataturka ve alafranga olmak üzere iki kaynaktan beslenir. Klasik Türk Müziği ve Türk Sanat Müziği eserleri her dönem gazino programlarında repertuarın büyük bölümünü kaplar, bu türdeki eserleri en iyi

yorumlayanlar gazinonun assolistliğine getirilir. Cumhuriyet döneminde Osmanlı mirası olarak görüldüğü için Türk Sanat Müziği yayınları 1934-1936 yılları arasında yasaklanmış olsa da halk bu müziği gazinolarda dinlemeye devam eder ve bu dönemde radyolarda çalan Klasik Batı Müziği ve Türk Halk Müziği'nin çağdaş Batı müziği teknikleriyle yapılan denemelerini dinlemek yerine frekansı yüksek Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye devam eder. Bu eğilime ek olarak, Türk sinema pazarına giren şarkılı Mısır ve Hint filmleri popüler müzik ürünü olan arabesk müziğin oluşmasına zemin hazırlar. Çerçevesini Orhan Gencebay'ın çizdiği ve Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Batı Müziği ve oryantalizm kaynaklarının hepsinin bir sentezi olarak gelişen arabesk müzik, alaturka ve alafranga elemanları bir arada kullanan yapısıyla dinleyici bulur. Müzikteki bütün bu eğilimler gazino repertuarlarına da yansır (Dürük, 2011, s. 35-36).

1960 yılı Nisan ayında, DP'nin muhalefete ve basına karşı baskı yaptığı gerekçesiyle, bir grup genç sokaklara dökülerek Plevne Marşı'nı uyarlayıp “Olur mu böyle olur mu/ Kardeş kardeşi vurur mu?/ Kör olası diktatörler / Bu dünya size kalır mı?” sözlerini söylemişlerdir. Ardından 27 Mayıs 1960'da bir grup subay yönetime el koymuştur. Zeki Müren, her zaman siyasi olaylardan uzak dursa da darbenin gerçekleşmesinden sonra sahnesinde Plevne Marşını okumaya karar vermiştir. Bu kararda gündeme gelme isteği de büyüktür fakat olaydan iki gün sonra Sıkıyönetim Komutanlığı gazinoyu kapatmış ve Müren savcılığa ifade vermek için götürülmüştür. Yaptığından pişman olsa da artık çok geç kalmış ve uzun bir süre film çalışmalarına yüklenmekten başka çaresi kalmamıştır (Aşan, 2003, s. 63-64). Ancak sahnelerden uzaklaşmasında Plevne Marşı kadar, radyoda söylediği Yeşil Ördek türküsünün “ne sen beni unut ne de ben seni” sözlerini Menderes'e atfettiği yönündeki suçlama da etkili olmuştur (Meriç, 2016, s. 132-133). Bu olayı siyasetin sanata yönelik yaklaşımına dair güzel bir örnek olarak değerlendirmek mümkündür. Siyasetin içine girilmediği müddetçe kendisine pek fazla dokunulmayan müzik sektörü, radyonun da tesiriyle diğer sanat dallarından daha fazla topluma inebilmiş ve popüler hale gelmesi daha geniş çerçevede olmuştur (Sucuoğlu, 2018, s. 23).

4.16. FİKİR VE SANAT ESERLERİ KANUNU

Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun amacı, fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan sanatçıların, seslerin

ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını belirlemek, korumak, bu ürünlerden yararlanma şartlarını düzenlemek, öngörülen esas ve usullere aykırı yararlanma halinde yaptırımları tespit etmektir. Bu amaçla; fikir ve sanat eserlerini meydana getiren eser sahipleri ile bu eserleri icra eden veya yorumlayan icracı sanatçıların, seslerin ilk tespitini yapan fonogram yapımcıları ile filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcıların ve radyo-televizyon kuruluşlarının ürünleri üzerindeki manevi ve mali haklarını, bu haklara ilişkin tasarruf esas ve usullerini, yargı yollarını ve yaptırımları ile Kültür Bakanlığının görev, yetki ve sorumluluğunu kapsamaktadır (Mevzuat Bilgi Sistemi).

Fikri hakların başlangıcı, on beşinci yüzyılda modern matbaanın kullanılmaya başlaması ile eserler çoğaltılma yoluna gidilmiş ve bu yolla haksız kazanç elde eden bir sınıf ortaya çıkması olarak düşünülebilir. Eserin üreticisinin değil, bir başka sınıfın kazanç sağlaması, fikri haklar alanında hukuki bir düzenleme ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultudaki ilk hukuki düzenlemeler basım imtiyazları şeklinde olmuştur. Eser sahiplerini koruyan ilk yasa ise 1709’da İngiliz Parlamentosu tarafından kabul edilen “Kraliçe Anne Kanunu” (The Statute of Anne) adını taşıyan ve dünya telif hakları alanında bir ilk olan kanundur. “Kraliçe Anne Kanunu”ndan sonra, eser sahibinin haklarını daha net bir şekilde ele alan ilk yasa, 1791’de kabul edilen Fransız Telif Hakları Kanunu (droit d’auteur) dur. 1883 yılında ilk uluslararası sözleşme olan “Sınai Mülkiyetin Himayesine Mahsus Milletlerarası Birlik Oluşturulması Hakkında Paris Sözleşmesi” imzalanmış, 1886 yılında da edebi ve sanatsal eserlerin korunması hakkındaki Bern Sözleşmesi (Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works) kabul edilmiştir. Bu iki sözleşmenin yürütülebilmesi için de 1893 yılında İsviçre’nin Bern şehrinde “Fikri Mülkiyetin Korunması için Birleşik Uluslararası Büro (BIRPI)” kurulmuştur (Cebe vd. 2014, s. 122; Turan, 2014, s. 126).

Bern Anlaşması (Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Anlaşma) 1886 yılında İsviçre’nin Bern şehrinde 10 devletin katılımıyla imzalanmıştır. Anlaşmayı imzalayan devletler, eser sahiplerinin edebiyat ve sanat eserleri üzerindeki haklarını mümkün olduğu kadar etkili ve uyumlu korumak adına Bern Birliği kurmuşlardır. Anlaşmanın 1. maddesine göre; böylelikle eser sahiplerinin edebiyat ve sanat eserleri üzerindeki hakları bu birlik vasıtasıyla korunma altına alınacaktır. Türkiye ise; 1886 yılında oluşturulan bu birliğe, uzun bir zaman sonra katılabilmektedir. 4117 sayılı Kanun ile 1995 tarihinde “Edebiyat ve Sanat Eserlerinin Korunmasına İlişkin Bern Sözleşmesinde Değişiklik Yapan ve 1979’da Tadil Edilen Paris Metnine Katılmamızın Onaylanmasına Uygun Bulunduğu Hakkında Kanun” ile Türkiye, Bern Anlaşmasının en son haline katılmıştır. Bern Sözleşmesinin 36. maddesine göre; bu anlaşmayı kabul eden her ülke, kendi iç hukukuna ve anayasasına göre, bu anlaşmanın hükümlerini uygulamayı taahhüt eder.

Bu maddeyle anlaşma, anlaşmayı imzalamış devletleri, anlaşmaya uygun düzenlemelerin yapılmasıyla yükümlü kılmaktadır. (Akbilek, 2011, s. 19)

Bern Sözleşmesi'nin 2. maddesinde “sözlü veya sözsüz müzikal kompozisyonlar”³³ şeklinde ifade edilen müzik eserleri, Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu³⁴ (FSEK)’ nun üçüncü maddesinde de Bern Sözleşmesi’nde olduğu gibi “her nevi sözlü ve sözsüz besteler” şeklinde bir ifade ile düzenlenmiştir (Ateş, 2007, s. 200).

Müzik, temel elemanları ritm ve sesin duygusal ifadeyle biçimlenmiş halidir. Duygusal ifade ile biçimlenmiş ürünün sesi, ister insan tarafından ister herhangi bir enstrüman tarafından çıkarılmış olsun, bir sanat eseri olarak tanımlanabilir. “Bu sanat türünün hukuken korunan ürünlerine ‘müzik eseri’, bu eserleri besteleyen ya da icra edenlere de ‘müzisyen’ denilmektedir” (Ateş, 2003, s. 34).

FSEK’te belirtilen müzik eserlerinden; Sözlü müzik eserleri, güfte (söz) ve besteden (ezgi) oluşurken, sözsüz müzik eserleri ise sadece besteden oluşmaktadır. Sözlü müzik eserlerinde hem beste hem de güfte müzik eseri olarak korunur. Eserin nerede veya nasıl yorumlandığı hukuken “müzik eseri” olarak nitelendirilmesine engel değildir. Müzik eserlerinde “güfte” ayrıca edebi bir özellik taşıyorsa FSEK m. 2/f.1 uyarınca “bir edebiyat eseri olarak da hukuken koruma kapsamına dahil olabilecektir” (Erel, 1978, s. 536; akt., Sevimli, 2007, s.11).

Türkiye’de fikir ve sanat eserlerine yönelik ilk gayri resmî adım matbaanın kurulması ve İbrahim Müteferrika’nın kısmi olarak kitap basımına başlaması olsa da Osmanlı Dönemi’nde devlet eliyle eseri ve eser sahibini korumaya yönelik ilk resmi girişim 1850 tarihinde yürürlüğe giren Encümen-i Daniş Nizamnamesi’dir (Öztrak, 1971; akt., Tekinalp, 2005). 1845’ten beri açılması düşünülen Darülfünun’da okutulacak ders kitapları ile halkın kültür seviyesini yükseltecek telif ve tercüme eserlerini hazırlama işi oluşturan ve 1851 tarihinde kurulan Encümen-i Daniş Nizamnamesinde; encümen için eser hazırlayacak olanlara telif ve tercüme hakkı olarak yapılacak olan ödeme veya mükafatlandırma şekilleri tespit edilmişti (Uçman, 1995, s. 177).

Telif hakları ile ilgili Osmanlı Devleti’ndeki bu ilk düzenlemeden sonra 1857 tarihinde “Telif Nizamnamesi” yayımlanmıştır. Bu nizamname, yazara ömür boyu ürettiği eser üzerinde imtiyaz tanımakta ve eseri üreten ile basımını ve satışını yapan arasındaki anlaşmalar ile ilgili konuları düzenlenmekteydi. Gerçek anlamda ilk fikir ve sanat eserleri kanunu ise 8 Mayıs 1910 tarihinde çıkarılan Hakkı Telif Kanunu’dur (Cebe vd. 2014, s. 123). Cumhuriyet dönemine gelindiğinde,

³³Bern Sözleşmesi’nin İngilizce metninde müzik eserleri “musical compositions with or without words” şeklinde tanımlanmıştır (Akt., Atahan Sevimli, Fikir Ve Sanat Eserleri Kanunu Çerçevesinde Müzik Eserlerinin Korunması, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Özel Hukuk Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, 2007.

³⁴ R.G. 13.12.1951, 7931

fikir ve sanat eserleri ve üreticilerinin korunması ve teşvik edilmesi yolunda birçok uygulamanın yapıldığı ve bu alanda önemli gelişmelerin yaşandığı görülmektedir. 1927’de ise edebi, ilmi ve sanat eserlerinin korunmasına ilişkin uluslararası sözleşmelere Türkiye’nin katılımı, Bakanlar Kurulu’nun 1 Mayıs 1927 tarihinde aldığı kararla kabul edilmiştir (CCA 927). Bu arada sanat eserlerinin tespit edilmesi ile koruma altına alınması için yararlanılabilecek bir girişime de 1931 tarihinde izin verildiği görülmektedir. Bunların yanı sıra Devlet Konservatuvarı açılmış ve her alanda sanatçıların yetiştirilmesi hedeflenmiştir. 1931, 1935, 1939 ve 1943 CHP programlarında güzel sanatlara, inkılabın ruhuna uygun olarak önem verileceği maddesi yer almış ve 1943 programında ise diğerlerinden farklı olarak güzel sanatlar alanında devletin himaye ve teşvik edici bir rol üstleneceği belirtilmiştir. CHP’nin kendine biçtiği bu rolün gereği olarak yaptığı uygulamalara örnek; bir yıl öncesinde düzenlenmeye başlayan, sanatın ve sanatçının ödüllendirilmesini amaçlayan, “CHP Sanat Mükafatı” adlı para ödüllü yarışmadır (Uzun, 2018, s. 214-216). CHP Sanat Mükafatı yarışmasının ilki, 1942 yılında ve roman alanında düzenlenmiştir. 1943, 1945, 1946 ve 1947 yıllarında da düzenlenen yarışma ise sadece roman alanında değil, yıllara göre tiyatro, müzik, roman, şiir, resim, heykel ve mimari alanların bir veya birkaçında başarılı bulunan eserler ve sanatçıların ödüllendirilmesi şeklinde düzenlenmiştir (Uzun, 2018: 216). Sanatı ve sanatçıyı teşvik amacıyla düzenlenen ve Atatürk’ün vefatı sonrası cumhurbaşkanlığına getirilen İsmet İnönü gerek cumhurbaşkanlığı gerekse muhalefet partisi liderliği dönemlerinde fikir, sanat ve edebiyat çevreleri ile yakından ilgilenmiş, özellikle cumhurbaşkanlığı döneminde, Devlet Tiyatrosu’nun temsilcilerini, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın konserlerini, Opera ve Bale Topluluğu’nun gösterilerini, ressamların sergilerini izlediği ve bu ilgi ve dostluğunu ömrü boyunca sürdürdüğü bilinmektedir. (Bolat, 2019)

“Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nde fikir ve sanat eserleri konusunda atılmış en önemli adım, zamanla değişikliklere uğramış olsa da halen yürürlükte olan ve Prof. Dr. E. Hirsch tarafından hazırlanarak, 1 Ocak 1952 tarihinden itibaren yürürlüğe giren 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK)”dur (Turan, 2014, s. 128; Cebe vd. 2014, s. 123). “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu”, telif haklarını belirleyerek, eser üreticilerinin anayasal olarak korunmasını sağlamıştır (Cebe vd., 2014, s. 122). FSEK’nın amacı; yasada belirtilen gerçek ve tüzel kişilerin eserleri üzerindeki mali ve manevi haklarının belirlenmesi, korunması, yararlanılma şartlarının düzenlenmesi ve bu konudaki ihlaller için caydırıcı yaptırımların uygulanmasıdır (Turan, 2014, s. 128-129; Cebe vd., 2014, s. 122). TBMM’de, “Fikir ve Sanat Eserleri Hakkında Kanun Tasarısı” ile ilgili görüşmelerde Halide Edip Adivar, bu kanun tasarısının bütün demokrat ve medeni ülkelerde birinci derecede önemli olan bir konu olduğunu belirtmiştir. Telif haklarının medeni dünyada tanınmış ve kanunlaşmış olduğunu belirten Adivar, fikir ve sanat eserleri üreten aydınların refahı ve bu refahın sağlanması ile onların bu türden eserleri üretmeleri için ortamın hazırlanması için gerekli olduğundan bahsetmiştir (TBMM TD. 28.11.1951, s. 278-280)” (Bolat, 2019, s. 733).

FSEK m. 1/B uyarınca eser, “ Sahibinin hususiyetini taşıyan ve ilim ve edebiyat, mûsikî, güzel sanatlar veya sinema eserleri olarak sayılan her nevi fikir ve sanat mahsullerini ifade eder.” Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi “*sahibinin hususiyetini taşımak*” olarak ifade edilen sübjektif unsurun varlığı FSEK uyarınca da bir fikri ürünün eser olarak nitelendirilmesi için birinci ve temel koşuldur. Bir fikri ürünün,

“eser” olarak nitelendirilebilmesi bakımından mutlaka maddi bir mal haline gelmesi gerekmemekteyse de, sadece insanlar tarafından algılanabilir hale gelmesi, o fikri ürünün “eser” sayılması için yeterli olmamaktadır. Hukuk düzeni her şekilde açıklanan fikri ürünleri “eser” olarak kabul etmemekte ve korumamaktadır. Ancak belirli şekillerde açıklanan, ifade edilen fikri ürünler hukuken “eser” sayılacaktır. Fikri ürünün hangi biçim veya format içinde açıklanması gerektiği konusu ise bir hukuk siyaseti konusudur. FSEK tarafından “eser” kategorileri:

- ✓ İlim ve edebiyat eserleri,
- ✓ Mûsikî eserleri,
- ✓ Güzel sanat eserleri ve
- ✓ Sinema eserleri

olarak sınırlı sayıda (*numerus clausus*) belirlenmiş olup, fikri ürünün FSEK uyarınca “eser” olarak kabul edilebilmesi ve hukuken himaye görebilmesi için fikri ürünün kanunda sayılmış olan bu dört kategoriden birinin içinde yer almasıdır (Sevimli, 2007, s. 7-8).

Eser sahibinin eserden kaynaklı haklarının ihlal edildiğinin tespitine yönelik ihtisas mahkemesi olan “Fikri ve Sınai Mülkiyet Hukuku Mahkemelerinin” varlığı bu alanda birçok sorunun çözümünü kolaylaştırmaktadır. Ancak, söz konusu Mahkemelerin yeterli sayıda olmaması, niteliksiz ve yetersiz kişilerin bilirkişi seçilmesi ve bu kişilerin yaptıkları hatalar, yanlış yorumları sonucu davaların uzamasına neden olmaktadır. Bu nedenlerle ihtisas Mahkemelerinin sayısı artırılmalı ve bilirkişi olacak kişiler özenle seçilmelidir. Ayrıca, her ne kadar bu alanda FSEK ile bu haklar korunmuş olsa da, Kanun’un yetersiz kaldığı alanlar, günümüz şartlarına uyum sağlaması gereken alanlar tespit edilmeli, güncel gelişmelerin yanında eser ve eser sahipliği hak ve menfaatlerinin korunmaya alındığı uluslararası sözleşmeler ile AB mevzuatı takip edilmeli ve ilgili mevzuat bunlara göre düzenli olarak gözden geçirilerek doktrindeki görüşler ışığında tekrar ve sıklıkla revize edilmelidir. (Dolgun, 2019, s. 103)

Zamanla eser sahiplerinin, eserlerinin kullanımından kaynaklanan hakların takibini ve kullanımdan kaynaklanan bedelin sağlanması ve eserlerin izinsiz kullanımını engellemek amacıyla meslek birliklerini kurma yoluna gitmişlerdir.

“Türkiye’de meslek birliklerine ilişkin düzenlemeye ilk olarak 1951 tarihli 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun (FSEK) 42. maddesi altında “eser sahipleri maddi ve manevi menfaatlerini müşterek bir tarzda kullanmak ve korumak maksadıyla bu kanunun yayımı tarihinden itibaren altı ay içinde meslek birliği vücuda getirmedikleri takdirde; hükümet, bu birliğin kurulmasını sağlar” şeklinde yer verilmiştir. Ancak söz konusu emredici hükme rağmen Türkiye’de meslek birliklerinin kurulması FSEK’nin yürürlüğe girmesinden yaklaşık çeyrek yüzyıl sonra bile kurulmadığı gibi, 42. maddede açıkça ifade edilmesine rağmen eser sahipleri ne de hükümet tarafından da meslek birliklerinin kurulması yönünde adım atılmamıştır

(Tekinalp, 1979). 1951 tarihli FSEK'nin 42. Maddesi çerçevesinde nerede, nasıl, kimler tarafından, hukuki dayanak gibi gibi hususların madde metninde açık bir şekilde düzenlenmemiş olması meslek birliklerinin kurulma sürecinin uzamasına neden olmuştur.

Meslek birliklerinin aradan geçen zaman içerisinde kurulamaması üzerinde FSEK'nin meslek birliklerini düzenleyen 42. maddesinde 2936 sayılı ve 1983 tarihli Kanunla değişikliğe gidilmiş ve 4 adet meslek birliğinin kurulması öngörülmüştür. Bu meslek birlikleri Türkiye İlim ve Edebiyat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (İLESAM), Türkiye Mûsikî Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM), Türkiye Güzel Sanat Eseri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) ve Türkiye Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SESAM)'dir. 1983 yılında yapılan değişiklikten sonra meslek birliklerinin hemen kurulması yine söz konusu olmamış, ancak 1986 yılında ilk olarak MESAM kurulmuştur. 1983 yılında yapılan düzenleme doğrultusunda eser sahiplerinin, kanunda öngörülen ve yukarıda saydığımız 4 adet meslek birliği dışında aynı alanda faaliyet gösteren başka bir meslek birliği kurmasına izin verilmemiştir. FSEK'de öngörülenler dışında başka bir meslek birliğinin kurulmasını engelleyen bu düzenleme rekabeti engellediği için eleştirilmiş bu nedenle 41107 sayılı Kanunla 1995 yılında FSEK'in 42. maddesinde aynı alanda faaliyet gösteren birden fazla meslek birliğinin kuruluşuna imkân tanıyan bir değişikliğe gidilmiştir" (Erverdi, 2011).

Fikir ve Sanat Eserleri Sahipleri ile Bağlantılı Hak Sahipleri Meslek Birlikleri ve Federasyonları hakkında Tüzük' ün (MesBirTüz) 2. Maddesinin c bendinde meslek birlikleri, fikir ve sanat eseri sahipleri ile bağlantılı hak sahiplerinin ortak çıkarlarını korumak, kanun ile tanınmış hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere kanun ve tüzük hükümlerine göre kurulmuş birliklerdir. Meslek birliklerinin hukuki statüsü özel hukuka tabi tüzel kişilik olup, temel amacı eser sahiplerinin yetki belgeleri ile meslek birliklerine sağladıkları hakların toplu olarak takibini ve idaresini yapmak, bu takip neticesinde toplanan telif bedellerinin, lisans ücretlerinin hak sahiplerine dağıtmaktır. Meslek birlikleri Kültür Bakanlığı'nın izni ile kurulurlar ve idari ve mali açıdan Bakanlığın denetimine tabidirler. Toplu hak takibi, Mûsikî eseri sahibi üyenin meslek birliğine verdiği yetki belgesine göre yapılmaktadır. Kanunla tanınmış haklar, meslek birlikleri dışında başka birlik, dernek ve benzeri kuruluşlar tarafından takip edilemez. Meslek birliğine besteci, söz yazarı, yasal mirasçıları, varisleri, yayımcı ve aranjörler üye olabilmektedirler. Burada gerçek kişiler dışında yayımcı şirketlerin de üye olabildikleri görülmektedir. (Gürten, 2019, s. 9-10)

"FSEK'nin meslek birliklerini düzenleyen 42. maddesi uyarınca meslek birlikleri, üyelerinin ortak çıkarlarını korumak, hakların idaresini ve takibini, alınacak ücretlerin tahsilini ve hak sahiplerine dağıtımını sağlamak üzere Kültür ve Turizm Bakanlığınca hazırlanan ve Bakanlar Kurulunca onaylanan tüzük ve tip statülere uygun şekilde kurulabilirler. MesBirTüz'ün 7. maddesi altında hem eser sahipleri hem

de bağlantılı hak sahipleri bakımından hangi alanlarda meslek birlikleri kurulabileceği belirtilmiştir.

- ✓ İlim ve edebiyat eserleri sahipleri,
- ✓ Mûsikî eserleri sahipleri,
- ✓ Güzel sanat eserleri sahipleri,
- ✓ Sinema eserleri sahipleri,
- ✓ İşleme ve derleme eser sahipleri,

II- Bağlantılı hak sahipleri bakımından;

- ✓ İcracı sanatçılar,
- ✓ Fonogram yapımcıları,
- ✓ Radyo-televizyon kuruluşları,
- ✓ Filmlerin ilk tespitini gerçekleştiren yapımcılar, ilgili mevzuat çerçevesinde öngörülen diğer şartları da yerine getirmek suretiyle meslek birliği kurabileceklerdir” (Erverdi, 2011, s. 13).

Her ne kadar yukarıda adı geçen 4 tane meslek birliği bir araya gelerek bir ortak lisanslama süreci işletme sürecine girmiş olsalar da müzik alanında faaliyet gösteren başka meslek birlikleri de olup, bunlara ilişkin eserleri kullanmak isteyen kullanıcılar bu meslek birliklerinin her biriyle ayrı ayrı sözleşme yapmak mecburiyetinde kalmaktadırlar. Ancak meslek birliklerinin bir federasyon altında örgütlenmek suretiyle bir araya gelmesi ve bu şekilde bir ortak lisanslama süreci işletmesi ile mümkün olabilecektir.

FSEK hükümlerinde son yıllarda yapılan değişiklikler ve çıkarılan uygulama yönetmelikleri ile bu konudaki uluslararası düzenlemelere büyük ölçüde uyum sağlandığı söylenebilecektir. Hatta FSEK, koruma süreleri konusunda Bern Sözleşmesi’nden daha avantajlı hükümler içermekte, eser sahibinin manevi haklarını ayrıntılı bir şekilde düzenlemektedir. Bunun yanında, kanunda eser kategorileri ile mali ve manevi hakların sınırlı olarak sayılması, fikir ve sanat eserleri hukukunun dinamik yapısı ile örtüşmemektedir. Son olarak belirtmek gerekir ki, hak takibinin daha etkin ve sağlıklı bir şekilde yapılabilmesi için aynı alanda birden fazla meslek birliği kurulmasına izin veren sistemin değiştirilmesi yerinde olacaktır. (Sevimli, 2007, s. 139)

Birleşmiş Milletler Teşkilatının, 1948 tarihinde kabul ettiği, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi’nin 27. maddesi; “Herkes yaratıcısı olduğu bilim, edebiyat ve sanat ürünlerinden doğan maddi ve manevi çıkarlarının korunmasına hakkı vardır” şeklinde düzenlenmiş ve bu madde doğrultusunda fikri hakların korunması, temel insan haklarından biri olarak kabul edilmiştir. İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi’ni dolayısıyla da onun içerdiği fikir eserleri üzerinde mülkiyet hakkını tanımış bir devlet olarak Türkiye, yüklenmiş olduğu bu sorumluluğun gereğini, hem bu anlamda kurulmuş uluslararası bir örgüt olan Bern Birliği’ne katılmak ve bu doğrultuda Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu’nu kabul ederek yerine getirmiştir. Esasen bu bir yasal zorunluluk olmaktan ziyade ahlaki bir sorumluluktur ve bu ahlaki sorumlulukta; fikre, fikri ürüne ve onu üreten saygı, bunların himaye edilmesi ve haklarının korunması şeklinde hakları içeren, bu yasal düzenlemeler ile yerine getirilmeye çalışılmıştır. (Bolat, 2019, s. 738)



BEŞİNCİ BÖLÜM

BULGULAR

5.1. ÇOK PARTİLİ DÖNEM KÜLTÜR--MÜZİK POLİTİKALARI VE UYGULAMALARI (1950 VE SONRASI)

Türkiye fiili olarak İkinci Dünya Savaşı'nda yer almasa da savaş sonrasında yeniden biçimlenen dünya düzeni içinde kendine bir yer edinme çabasına girmiştir. Özellikle savaş sonrası yükselen enflasyon nedeniyle alınan olağanüstü kararlar ve sıkı tedbirler halkı olumsuz yönde etkilemiştir. Daha da önemlisi temel ihtiyaç ürünlerinde yaşanan sıkıntı Türk insanını hem maddi hem de manevi anlamda sıkıntıya sokmuştur.

İkinci Dünya Savaşında demokratik ülkelerin kazanacağını belli olmaya başlamasından itibaren Türkiye'de daha demokratik bir sisteme geçilmesine yönelik talepler artmaya başlar. Savaş sonrasında SSCB'nin Türkiye'den üs ve toprak talebi devleti idare edenleri endişeye sevk eder. Gelişmeleri yakından takip eden ve doğru okuyan devlet yönetimi; Batılı ülkelere yanaşmaya, onların desteğini kazanmaya çalışır. Bu da, bir takım demokratik adımların atılması, tek partili merkezi yönetimin iplerinin gevşetilmesi ile sonuçlanır. Bu serbestlik ile devletin bazı eski politikaları gibi müzik politikaları da eleştirilmeye başlanır ve eleştiriler arttıkça bazı eski politikalarda geri adımlar atılır. 1943 yılında, İstanbul Belediye Konservatuarı'nda, sınırlı da olsa Osmanlı Geleneksel Müziği eğitime izin verilmesi müzik politikalarında ilk önemli geri adım olarak görülebilir. 1944 yılından sonra alaturka alafranga müzik tartışmaları daha da hızlanır. Çeşitli dergilerde alaturka müziğin yayın süresinin radyolarda kısaltılması eleştirilir. Bu tartışmalar 1945 yılı bütçe görüşmeleri sırasında Meclis'e kadar sızar. Başlangıç nedeni ne olursa olsun, Meclis'te dönen tartışmalar, Osmanlı Geleneksel Müziği'ni Türk Halkı'na yabancı olarak gören hâkim ideolojik pozisyonda bir kırılma olduğunu gösterir (Balkılıç, 2009, s. 98-99).

1945 yılında İkinci Dünya Savaşı bittikten sonra dünyada güç dengeleri değişmiş, siyasal, ekonomik ve toplumsal olarak yeni bir düzen başlamıştı. İçeride ve dışarıda yaşanan tüm bu olumsuzluklar, çok partili siyasal sisteme geçiş zemin

hazırlayan önemli sebeplerdi. 5 Eylül 1945'te Milli Kalkınma Partisi, 7 Ocak 1946'da ise Demokrat Parti kuruldu. İlk kez genel oya dayanan tek dereceli, çok partili seçim 21 Temmuz 1946'da yapıldı.

Ondördüncü Türkiye Cumhuriyeti Saraçoğlu Hükümeti (09.03.1943-07.08.1946), Cumhuriyet'in temel hedeflerinden olan ve Atatürk'ün de hedeflediği ulusal kültürün her yönden yükseltilmesi düşüncesi, müzik alanında yapılan gelişmelere de katkı sağlamıştır. 20 Mayıs 1940'da Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde kurulan Tatbikat Sahnesi öğrencilerinin 13 Mart 1945 tarihinde kanun maddesinde yapılan değişiklikle Konservatuar mezunu olmaları sağlanmıştır.

Geçmiş Mızıka-i Humayun'a dayanan İstanbul Senfoni Orkestrası'nın, 1943 yılında verdiği bir konseri izleyen Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün bakır sazları kastederek "Borular nerede ?" sorusunun üzerine, ilk olarak İstanbul Belediye Konservatuvarı'na bağlı İstanbul Şehir Orkestrası'nın kurulması hız kazanmış, ardından ilk tam kadro konserini Cemal Reşit Rey'in şefliğinde, 13 Aralık 1945 yılında İstanbul Şehir Orkestrası adıyla vermiştir. (<https://www.ktb.gov.tr/>). Orkestra bugün İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası olarak devam etmektedir.

Öte yandan devlet eliyle yapılan müzik çalışmalarının yanında piyasada ve sivil alanda da müzikal faaliyetler devam etmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Meşrutiyet'ten kalma topluluklar oyunlarını sürdürmektedir. Birçok operet heyeti tarafından operetler oynanmakta ve ilgi görmeye devam etmektedir. Daha Osmanlı döneminde Türkiye'ye gelen tango, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hızlı bir gelişim gösterir. Bulunduğu ülkenin yerel müziğinden alabildiğine yararlanmayı bilen özelliği sayesinde tango, Türkiye'de de kolayca yerelleşir, birbiri ardına tango yorumlayan ve besteleyen sanatçılar ortaya çıkar. 1935-37 yıllarında yurt dışında eğitim gören Orhan Aşar ve 1938'de Türkiye'ye gelen Macar asıllı Darvaş, bu türün ilk yerli öncüleridir. Tango gitgide özgünleşerek özellikle 60'lı yıllarda devlet radyolarının da desteğiyle altın yıllarını yaşar (Meriç, 2006a, s. 28-29).

1950'li yıllardan itibaren dünyada, toplumsal ve politik olaylara bağlı olarak gelişen popüler kültür ve popüler müzikler, iktidarlarca Amerikan merkezli kapitalist politikalara kapıların sonuna kadar açılması ve teknolojinin, buna bağlı olarak da müzik endüstrisinin gelişmesiyle birlikte Türkiye'ye girmeye başlar. Başta rock'n roll olmak üzere Avrupalı ve ABD'li popüler müzikler ülkemizde benimsenen müzik

türleri haline gelir (Kahyaoğlu, 2010, s. 227). 1960'lara gelindiğinde ise dünya gençliği başta olmak üzere her yaş grubundan insanın savaş, emperyalizm, ırkçılık ve sömürüye karşı duygularının sözcülüğünü dönemin pop ve rock müzik şarkıcıları yapmaya başlar.

1950'li yıllarda başlayan plansız büyüme sonucu, tarım ve sanayideki dalgalanmalar, bölgeler, şehirler ve kırsal kesimler arasındaki eşitsizliklerden kaynaklanan göç hareketlerinin yanında şehirlerdeki çarpık, iç içe, düzensiz yerleşmeler sonucunda sağlıksız koşullar ortaya çıkmaya başlamıştır. Çok hızlı değişen şehir yapısı ile birlikte kaçınılmaz olarak günlük hayatta da birçok değişim meydana gelmiştir. Yoksul bir yaşantıya sahip olan çoğu vatandaş, çarpık kentleşmenin olduğu alanlarda şehirden kopuk, kendi içinde yeniden kurgulanmış bir kültür yapısı ortaya çıkarmıştır (Kaynar, 2015, s. 596). Yaşananlar karşısında ortaya çıkan toplumsal ve siyasi sorunları dile getirmek isteyen “halkın siyaset yaşamına katılmaya başlamasıyla birçok alanda olduğu gibi Türk müziği ile ilgili beklentilerini de değiştirdi. Klasik Türk müziğinin geniş formu, büyük usul ve makamlı eserleri halka ağır gelmeye başladı. Onun yerine basit dizi ve usülleri işleyen küçük şarkı niteliğinde eserler üretildi. Bu eserlerin değerli olanları kadar değersiz olanları da vardı” (Selçuk, 1983, s. 1477). Eserlerin müziksel yapısına değinecek olursak; İncila Bertuğ'a göre, Batı müziğinde sol minöre denk düşen Nihavent makamında eserler çoğalırken geçmişte çoğunlukla kullanılmış olan İsfahan, Hisar gibi makamlar unutulmaya yüz tutmuştur. Ayrıca küçük aralıkların hakim olduğu makamlardaki eserler, klavyeli çalgıların çoğalmasıyla etkinliği azalmıştır (Ağartan, 1998, s. 64). Okullardan ve ardından radyoda yayını yasaklanan Türk müziği için gazinolar açılmaya başlamış ve adeta Türk Müziği için bir sığınak olmuştur. Bu sahnelerde genellikle icra edilen müziğin düzeyinde düşüş gözlenmiş ve bu seviye halk ile paralel olarak daha da düşmeye devam etmiştir (Tura, 1983, s. 1515).

Şehirlerin aldığı göçlerin hem nedeni hem de sonucu sayılabilecek kapitalizmin iş gücüne ihtiyacı, kitleleri şehre çekmiştir. Bu sistem, sınıfsal değişimler, ekonomik farklılıklar, yoksulluk, gecekondulaşma gibi birçok toplumsal ve siyasi sorunları da beraberinde getirmiştir. 1960'lı yıllardaki bu ani toplumsal değişim ve dönüşümler edebiyat, sanat, müzik gibi alanlarda da değişime yol açmış, özellikle müzikte, yaşam biçimlerine ve eğlencelerine hitap edecek çeşitlilikler ortaya çıkmıştır. Daha önce radyolarda yer verilmeyen Türk müziğine yer verilmeye başlanmış, Yurttan Sesler

programı yayınlanmaya başlamıştır. Mehmet Ö. Alkan'ın ifade ettiği üzere (2014), Konservatuar eğitiminde Türk müziği olmadığı için, radyolar sınav açarak verdikleri eğitimle adeta bir Türk müziği okulu işlevi görmüş ve *Türk Sanat Müziği* adı verilen tür bu zamanda ortaya çıkmıştır. “Türkiye, kapitalizmin ülkeye girişi ve gündelik hayatın dönüşümlerini bütün toplumsal ve siyasal alanlarda hissetmiştir. Aynı zamanda tüm bu hızlı dönüşümlere karşı 1960’lı yıllarda Amerika karşıtı bir eleştirel düşünce de kendini göstermiştir: Kendini tanımaya, ifade etmeye, siyasal alanda söz sahibi olmaya çabalayan bir kitle, kendi kültürüne ilgi gösteren sanatçılar, yazarlar, siyasetçiler gibi çeşitli alanlardan oluşmaktadır. Sinema, edebiyat, müzik, resim, karikatür gibi sanat disiplinlerinde toprak sorunları ve sınıfsal eşitsizlik eleştirileri, ağalık sistemi, eğitimsizlik gibi konular yapıtların merkezini oluşturmuştur. Yapıtlarında eleştirel tutumu benimseyen sanatçıların varlığı, bu yıllarda, siyasetin sanatçıya ve halka doğru bir yayılım göstermesine ve sorunların daha bir görünür ve bilinir olmasına neden olmuştur. Türkiye’nin 1960’lı yılları göz önüne alındığında karşımıza çıkacak ülke imajlarından bir tanesi Amerika İmajıdır. Bu yıllarda her ne kadar eleştirilen, karşı durulan söylemlerde bulunulsa da üretim ve tüketimin her noktasında Amerikan yaşam biçimini görebiliriz.” (Kayacan, 2018, s. 35).

Bindokuz yüz ellili yıllarda çok partili hayata geçiş ve demokrasi adına önemli adımlar atan genç Türkiye Cumhuriyeti’nde, modernleşme yeni boyutlar kazanmaya başlamıştır. Bu durum başta siyasi hayat olmak üzere kültür alanında da etkisini göstermiştir.

Bindokuz yüz ellide iktidara gelen Demokrat Parti’nin (DP) genel olarak kültürel özel olarak da müziksel uygulamalarına ilişkin çalışmaları dikkatle değerlendirilmeyi gerektirir. Demokrat Parti ideolojisi muhafazakâr siyaseti temsil ediyor gibi görünse de uygulamalarının bu paralelde bir siyaseti yansıttığını söylemek zordur. Elbette sağ ve muhafazakâr seçmenin hassasiyetlerini dikkate alan söylem ve icraatlar üretmeye çalışmışlardır ancak Cumhuriyet’in batılılaşmacı uygulamalarını da yok saymamışlardır (Sağır, 2018, s. 130). Demokrat Parti iktidarı liberalleşme etkisiyle kültür alanına ilişkin net bir politika sergileyememiştir. Kültür işlerini devlet adına DP Dönemi’nde Milli Eğitim Bakanlığı yürütmüştür. Kültür faaliyetlerinin devletin haricinde birçok özel kurumların, özel örgütlerin ve hatta kişilerin yardım ve destekleri ile yürütüldüğü bir dönem başlamıştır (Akkaş, 2015, s. 164).

Ülkemizde ellili yıllar, tek parti döneminin kapalı politikalarına kıyasla çok partili dönem politikalarının daha dışa açık, serbest piyasayı destekleyen bir perspektife dönmesiyle her alanda olduğu gibi kültürel alanda da etkili olmuştur. Dönemin teknolojik ilerlemeleri kültürel alanda yansımalarını doğrudan olmasa da dolaylı olarak önemli derecede etkilemiştir (Dilmener, 2003, s. 29). 50’li yıllardaki bu ivme arayışlara dönüşmüştür (Özbek, 1991, s. 163). Müziği doğrudan etkileyen önemli gelişmeler ABD ile yaşanan askeri yakınlaşma vesilesiyle Türkiye’ye gelen ABD’li askerlerin getirdiği çalgılar, 45’lik plaklar, gramofonlar ve yine Türkiye’deki lüks otelleri ve eğlence mekânlarını ziyaret eden caz müzisyenlerinin konserleri olmuştur. Özellikle İstanbul’daki müzisyenlerle kurulan ilişkiler kentteki müzik dünyasına etki etmiştir. Bu dönem sözünü ettiğimiz askeri yakınlaşma nedeniyle özellikle askeri kanadın denizcileri aracılığıyla kurulan etkileşim müzikte direkt karşılık bulmuştu. Türkiye’nin ABD’li ve İngiliz cazcılarla tanışması kadar, ilk rock’n roll grubunun Deniz Harp Akademisi öğrencileri arasında kurulması da ilgi çekicidir (Demirkıran, 2014).

Bindokuz yüz ellili yıllar Türkiye’nin batılı anlamda, pop müzikle tanıştığı bir dönemdir diyebiliriz. Pop müziğe ait olan star kavramı da bu dönemde karşılık bulabilecektir. Tabii bunun endüstriyel ve toplumsal dinamiklerle bağlantısı da oldukça kuvvetlidir (Demirkıran, 2014, s. 42-43).

5.1.1. Kalkınma Planları ve Müzik Politikaları

Genel anlamıyla kalkınma; gelişme ve modernleşme, insanın birey ve toplum olarak, bilimsel bilgi sınırlarını genişleterek mevcut kaynak ve olanaklardan en iyi biçimde yararlanması, daha üstün bir hayat düzeyine erişme amacıyla çevresini kontrol altına alma çabasıdır. Planlama ise geçmişin deneyimleri ve günün koşullarından yola çıkarak geleceği şekillendirme çabasıdır. Geleceği “görebilmenin” en iyi yolu, onu planlamaktır. Planlama, “tıpkı bilim gibi, insanın bilgisizliğin ve korkunun sınırlamalarından kurtulma isteğinin bir ürünüdür” ve paradoksal olarak “tahmin ve seçme işi zorlaştıkça” daha fazla gerekli olmaktadır. Planlama, özellikle 20. yüzyılda dünyaya hâkim ekonomik sistemin temelini oluşturan piyasa ekonomisine bir müdahale aracı olarak ortaya çıkmıştır (Sezen, 1999, s. 30; Gönülaçar, 2014, s. 8).

Planlamanın birçok tanımı bulunmakla birlikte, tüm planlama tanımları amaç, araç ve süre olmak üzere üç temel unsuru içermektedir. Amaç, ulaşılmak istenen yeri

(hedefi); araç, buraya nasıl gidileceğini, süre ise ne zaman varılacağını göstermektedir. Bu çerçevede planlama, gelecekte ulaşılmak istenen amacı/amaçları, buna/bunlara ulaşmak için gerekli olan aracı/araçları ve süreyi/süreleri belirleme süreci olarak tanımlanabilir. Bu, bir tür karar alma sürecidir (Küçüker, 2008, s. 8).

Türkiye’de 1960 yılından sonraki döneme “planlı dönem” adı verilmektedir. Bu dönem, “1950-1960 plansız döneminin kalkınma anlayışına bir tepki olarak geliştirilmiş ve uygulamaya konulmuştur. 1961 Anayasası’nda da planlarla ilgili hükümler yer almaktadır” (Kozak, vd., 2009, s. 113). Türkiye’de uygulanan planlar, kalkınma tipli plan olarak nitelendirilmektedir (İçöz vd., 2009, s. 104). Planlı Dönem, 1962 yılında uygulamaya konulan geçici bir planla başlamış ve halen sürmektedir. Türkiye’de planlı dönem, genel olarak orta dönem planlama olarak kabul edilen Beş Yıllık Kalkınma Planları ile uygulamaya konulmuştur. Bu planlama uygulanmadığı zamanlarda ise kısa dönem planlama olan geçiş programları uygulanmıştır. 1978, 1984, 1995 ve 2006 yılı bu geçiş programlarının uygulandığı yıllar olmuştur. Beş Yıllık Kalkınma Planları, ekonomi politikasının hedef, ilke ve yöntemlerini ifade etmektedir. Kalkınma planları parlamentolarda kabul olunan birer kanun niteliği taşır, yıllık programlar ise hükümet kararnamesi mahiyetindedir (Bükey, 2012, s. 26).

Planlama, Sovyet merkezli olarak geliştirilen, ancak başta Doğu Bloku olmak üzere sosyalist dünya ülkelerinin tartışarak çeşitlendirdiği bir eşitlikçi model olarak belirmiştir. Planlama pratiklerinin yarattığı toplumsal refah, başta Batı Avrupa ve ABD olmak üzere sosyalizmle mücadele halindeki kapitalist dünya ülkelerinde etkisini hissettirmiş, refah devletinin geliştirilmesi ve bizzat planlama fikir ve modellerinin kapitalist sisteme uyarlanmasında önemli bir etken olmuştur. Türkiye de bu uyarlama örneklerinden biridir (Ekiz ve Somel, 2005, s. 5, 25; Gönülaçar, 2014, s. 8).

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından geliştirilen ve uluslararası örgütler eliyle “az gelişmiş” ülkelere sunulan kalkınma teorileri, ekonomide yaşanmaya başlanan tıkanmalarla birlikte 1950’lerin sonlarına doğru Türkiye’de de benimsenmeye başlanmış ve ‘Planlı Kalkınma’ döneminin hazırlayıcısı olan 27 Mayıs askerî darbesinin ardından devletin ekonomi yönetiminin hâkim politikası olmuştur. Darbeyi yapan Millî Birlik Komitesi’nin iki temel girişimi “1961 Anayasası’nın hazırlanması ve Devlet Planlama Teşkilatı”nın kurulması olmuştur. Darbenin ardından, o dönemde yaygın olarak kabul gören kalkınma teorilerinin ortaya koyduğu planlama anlayışına

uygun bir planlama örgütlenmesine gidilmiş ve kalkınma planları hazırlanmaya başlanmıştır (Gönülaçar, 2014, s. 9).

Bindokuz yüz altmışlarla birlikte Türkiye’de yaşanan kalkınma plancılığı deneyimlerinin, 1930’ların sanayii planlaması mantığından farklı olduğu kabul edilmekle birlikte, bunun temel nedeninin 27 Mayıs 1960 ile yaşanan sürecin planlama konusunda bambaşka bir anlayış sergilemesi olduğu açıktır. 1960 öncesinde uluslararası örgütlerin ve kuruluşların öngördükleri planlama türü “sosyal hedefler” amaçlamazken, 1960 sonrasında iktisadi ve toplumsal sorunlar iç içe ele alınmış ve planlamanın her iki yönünün de içerilmesine karar verilmiştir. Sonuçta 1930’ların hedeflerini 1960 sonrası hedeflerden farklılaştıran, “kalkınma” kavramı gibi görünmektedir. Çünkü kalkınma bir toplumun, ülkenin ve/veya ulus-devletin toplumsal, iktisadi ve kültürel gibi gelişmesinin tümünü kapsayan geniş bir tanım ve süreçtir (Ekiz ve Somel, 2005, s. 1; Gönülaçar, 2014). Kalkınma kavramı, temelde sosyal bir değişimi içerdiğinden kültür ile doğrudan ilintilidir. Tezcan (1997, s. 210), “sosyokültürel etmenler kalkınmada dikkate alınmadığı takdirde kalkınma başarısızlığa uğrar” ifadesi ile kültürün, kalkınmanın gerçekleşmesindeki önemine dikkat çekmektedir. Toprak (1999, s. 62) ise bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Bugün artık anlaşılmıştır ki toplumlar sadece ekonomik göstergelerle ifade edilen kalkınmaya değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir gelişmeye, maddi tatminde olduğu kadar manevi tatminde de ilerlemeye ihtiyaç duymaktadır. Aslında manevi kalkınma dediğimiz kültürel gelişme, maddi kalkınmanın itici gücü durumundadır.

Planlama, dönemin Başbakanı İsmet İnönü tarafından kamu ekonomisini disipline sokma aracı olarak görülüyordu. İnönü, 1962 yılında planlamadan beklediklerini, “Plansız dönemde gördük ki, projesiz ve plansız işe başlanıyor... Bundan sonra mali kaynağı olmayan proje ve projesiz harcama olmayacak.” sözleriyle açıklıyordu. “Karma ekonomi” nin uygulandığı dönemde (1962-1980) planlamanın, kaynakların artırılması ve rasyonel kullanılması, reformların uyumlu bir şekilde yürütülmesi ve gelir dağılımının düzeltilmesi gibi kapsamlı hedefleri vardı. Bunların da ötesinde planlama, Türkiye’nin iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmasını sağlayacak tek araç olarak kabul edildi (Küçüker, 2008; Gönülaçar, 2014).

Eski adıyla Devlet Planlama Teşkilatı (DPT), yeni adıyla Kalkınma Bakanlığı tarafından hazırlanan Beş Yıllık Kalkınma Planları, Türkiye’nin ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda, uzun dönemde gerçekleştireceği büyümeyi ortaya koyan temel politika dokümanlarıdır. 1963 yılından itibaren uygulamaya başlayan Kalkınma

Planları sadece kamu kesimi için değil aynı zamanda toplumun geneli için hedef birliği sağlar. Söz konusu tüm kalkınma planlarının temel hedefi; Türk insanının mesut ve müreffeh hale gelmesidir (Küçüker, 2008, s. 394).

5.1.1.1. Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1963-1967)

Demokratik düzeni kesin olarak seçmiş olan Türk Milletinin, Anayasamızda açık ifadesini bulan iktisadi ve sosyal hayatı, keyfi ve plansız davranış tecrübelerine son verip adalete, tam çalışma esasına ve herkesin insan haysiyetine yaraşır bir yasayış seviyesi sağlanması amacına göre düzenleme arzu ve azmine uygun olarak: Milli tasarrufu artırmak, yatırımları toplum yararına, gerektirdiği önceliklerle yöneltmek ve iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek üzere Birinci Beş Yıllık (1963 - 1967) Kalkınma Planı (BBYKP) hazırlanmıştır.

BBYKP, 16 Ekim 1962 tarihli ve 77 sayılı Uzun Vadeli Planın Yürürlüğe konması ve Bütünlüğünün Korunması hakkındaki Kanun hükümlerine uygun olarak Türkiye Büyük Millet Meclisi Plan Karma Komisyonu, Cumhuriyet Senatosu ve Millet Meclisinde görüşülüp 21 Kasım 1962 tarihinde onaylanmış ve 3 Aralık 1962 tarihli ve 11272 sayılı Resmi Gazete' de yayınlanmıştır (DPT, 1963, s. 3).

BBYKP, Türkiye, demokrasi düzeni içinde planlı kalkınma dönemine girmiştir ve bu plan çerçevesinde Türk toplumunda büyük bir kalkınma isteği vardır. Bu istek doğrultusunda kalkınmamız, iktisadi ve toplumsal hayatın bütünü göz önünde bulunduran ve en son tekniklere dayanan yeni ve ileri bir planlama anlayışı içinde gerçekleştirilecektir. On beş yıllık bir yörünge içinde ele alınan ve bu sürenin ilk beş yılını (1963-1967) kapsayan böyle bir anlayış içinde hazırlanmıştır (DPT, 1963).

Bu anlayış içinde; Türk toplumunun iktisadi ve toplumsal amaçları ile bunları gerçekleştirmek için başvurulacak araçları ve bu araçların kullanılmasında uyulacak temel ilkeleri gösteren “Plan Hedefleri ve Stratejisi” çerçevesinde; yapısı, meseleleri ve kaynakları göz önünde tutulmuş ve kalkınmanın, demokratik bir düzen içinde karma ekonominin imkânlarından faydalanılarak gerçekleştirilebileceği görüşüne dayandırılmıştır. BBYKP'nda, Türkiye'nin kaynakları ve bunları harekete geçirme imkânları göz önünde tutularak sosyal adalet ilkelerine uygun olarak yılda yüzde 7' lik bir büyüme hızı hedef olarak alınmıştır. Bu kalkınma hızı ile toplumca benimsenen amaçlara uzun sürede erişilebilecek ancak bu yönde önemli ve kararlı bir adım atılmış

olacaktır. Bu amaçla, Türk ulusunun, insan haysiyeti ile bağdaşabilecek bir yaşama seviyesine ulaşması için, yüksek bir kalkınma hızı sağlamak üzere gerekli bütün çabanın gösterilmesi zorunlu hale gelmiştir (DPT, 1963).

1963-1980 yılları arasındaki planlı kalkınma döneminin tüm alanlardaki politikalarına yön verecek en önemli kaynakların başında gelen 1961 Anayasası'nda kültürle ilgili konular kültürel kalkınma kavramı çerçevesinde hazırlanmıştır. Anayasa'nın üçüncü bölümünde yer alan "Sosyal ve İktisadi Haklar ve Ödevler" başlığının "İktisadi ve Sosyal Hayatın Düzeni" adlı dördüncü fıkrasında, ilgili hükümleri belirten 41. maddede kültürel kalkınma, devletin ana hedeflerinden ve görevlerinden biri olarak tanımlanmış, bu hedef ve görevin, 129. maddede belirtildiği üzere, bir plana bağlanarak gerçekleştirilmesi öngörülmüştür. Bu planlama görevi de ilgili kanun ve yönetmelikler çerçevesinde DPT'ye verilmiştir. Kültür alanına ilişkin bir başka konu da bu anayasa ile kuruluşu gerçekleştirilen Radyo ve Televizyon İdaresinin işleyişine yönelik hükümleri içeren 121. maddede yapılmıştır. Bu maddeye göre yalnız devlet tarafından kurulabilecek ve özerk bir yapıda yönetilecek radyo ve televizyon istasyonlarının gerçekleştirdiği yayınlara "kültür ve eğitime yardımcılık görevi" verilmiştir. Ayrıca planın hazırlanma aşamasında iktidarda olan VIII. İnönü Hükümeti'nin programında yer verdiği kültür alanı için "yaygınlaştırma" ve "destekleme" başlıkları altında gruplandırılan tedbirlerin açılımlarına "Eğitim" başlığı altında "Meseleler ve Alınması Gereken Tedbirler" bölümünde yer verdiği görülmektedir (Coşkun, 2008, s. 141-142). BBYKP döneminin kültür alanında öne çıkan "yaygınlaştırma" çalışmalarına ilişkin görüşlerin VIII. İnönü Hükûmetinin iş başında olduğu 1962 yılında toplanan VII. Millî Eğitim şurasında, "Millî Eğitimin Temel İlkeleri Komisyonu" nun hazırladığı raporda, bireysel yönden ele alınan ilkeler arasında; "Millî ve insani ruhu aksettiren güzel sanatlar eserlerini sever, bunların ruh gelişimindeki önemini kavrar, güzel sanatlar hareketleriyle yakından ilgilenir, bunların yurt içinde ve dışında yayılmasına ve sevilmesine çalışır" ifadesi yer almaktadır (Gündoğdu, 2006, s. 57; Coşkun, 2008, s. 144).

Benzer yaklaşım, "Kültür İşleri ve Güzel Sanatlar Komisyonu Yayın Komitesi" nin hazırladığı ve VII. Millî Eğitim Şurası Genel Kurulunca aynen kabul edilen "Güzel Sanatlar Yayınları Hakkındaki Teklifler" in ilk üç maddesinde de görülmektedir. Bu maddeler şunlardır: (Gündoğdu, 2006, s. 65).

- ✓ Bu seride yayımlanacak eserler, genel olarak, güzel sanatlar (resim, heykel, müzik, mimarlık ve süsleme sanatları) kültürünü yayan, artıran, geliştiren yerli ve yabancı sanat eserlerini içine almalıdır. (Türk kültür eserleri serisindeki güzel sanatlar bölümünde çıkacak eserler bu serinin dışında kalacaktır).
- ✓ Güzel sanatların çeşitli dallarında ün yapmış Türk ve yabancı, sanat adamlarını ve eserlerini tanıtacak inceleme eserleri yayımlanmalıdır.
- ✓ Sanat kültürünü artıran ve yaygınlaştıran genel nitelikte eserlere de önem verilmeli, bu eserler uzmanlara yazdırılmalı veya Batı’da yazılmış olanlar dilimize çevirtilmelidir.

Yukarıdaki maddelerden de anlaşıldığı gibi, güzel sanatlar üzerine hazırlanması planlanan yayınların, kültür alanında öngörülen yaygınlaştırma çalışmaları doğrultusunda etkin bir araç olarak kullanılması ve bu yayınlar yoluyla gerçekleştirilmesidir. Ancak “Türk kültür eserleri serisindeki güzel sanatlar bölümünde çıkacak eserler bu serinin dışında kalacaktır” açıklaması ile söz konusu yaygınlaştırma çalışmalarında belirtildiği gibi, kalkınmanın ön şartı olarak görülen Batı kökenli sanatın yaygınlaşması anlayışına öncülük eden yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir.

BBYKP döneminin gelecek dönemlere kültür alanında bıraktığı en önemli politik öngörü, kültür ve sanat işlerini düzenleyecek, örgütleyecek ve yönetecek bir bakanlık yapılanmasına gidilmesi ve kültür işlerinin ayrı bir bakanlık teşkilatı altında örgütlenmesi önerisi (Kongar, 1999, s. 56), 1964 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde, Güzel Sanatlar Genel Müdür Vekili Turan Erol’ un başkanlığında yapılan “Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu” toplantısında dönemin kültür ve sanat insanları tarafından da dile getirilmiştir. Bu toplantının ardından, “Güzel Sanatlar Danışma Kurulu” oluşturulmuş ancak 1965’te yapılan ilk toplantıdan sonra dağılmıştır. Bu toplantıda dile getirilen önerilerin, MEB çatısı altında yürütülmeye çalışılan kültür işlerinin ayrı bir müsteşarlık bünyesinde yapılandırılması ile uygulanma imkânı bulunduğu söylenebilir. Bu toplantının yapılmasından bir yıl sonra, 1965 yılında MEB’e bağlı olarak Kültür Müsteşarlığı kurulmuştur (Coşkun, 2008, s. 145).

BBYKP’nda, eğitim alanının kültürel boyutunda, yüksek işgücü ihtiyacının karşılanmasında başlıca kaynak olan eğitim kurumlarının önceki kapasiteleri ile karşılaştırılıp, gerekli yön ve kapasite artışını sağlamak için alınacak tedbirler belirlenmiştir. Burada asıl önemli olanın “hizmetleriyle görevli teşkilatın bu hizmetleri görebilecek bir duruma getirilmesi” (DPT, 1963, s. 457) amacıyla “köylerin nüfusu, sosyal ve ekonomik yapıları ve kültürel gelenek ve seviyeleri gibi unsurlar incelenerek okulun çapı ve öğretmenin yetişmesi ve seviyesi dengeli bir şekilde tayin edilerek bunun ışığında tedbirler alınacaktır” (DPT, 1963, s. 459) şeklinde ifade edilmiştir.

BBYKP’nda, kültür alanında olduğu gibi, müzik alanında da yaygınlaştırma ve destekleme görüşü ön plana çıkmıştır. Batı kökenli sanat anlayışının yurt çapında tanıtılmasına yönelik çalışmalara ağırlık verilmiştir. Bu yaklaşımın, gerek Tek Parti Dönemi’nde desteklenmesi gerekse X. İnönü Hükûmetinin programında açık bir şekilde değinildiği gibi, Batılı değerler sisteminin kalkınmanın gerçekleştirilmesi açısından en önemli unsur olarak ele alındığı görülmektedir. Destekleme başlığı altında ise Hükûmetin kendi beklentileri doğrultusunda eser üretimini artırmak ve sanatçı yetiştirilmesi amacıyla, sanatçıları güdüleyecek bir ödül sisteminin kurulmasının üzerinde durulduğu görülmektedir. 1961-1965 yılları arasında yaklaşık dört yıl boyunca hükûmet başkanlığı yapmış olan İnönü, 1942 yılında müzik alanında verilmek üzere kendi adına düzenlediği ödüller, bu uygulamanın ilk örneği olarak gösterilebilir (Akkaş, 2015, s. 204).

BBYKP’nda yer alan müzik politikalarında en dikkat çekici olanı, ilerleyen yıllarda sanki “tam da bunu istemiştik” dedirten, Batı kökenli sanat unsurlarına ait değerlerin ön plana çıkartılması ve yurt çapında tanıtılmasına yönelik çalışmalara ağırlık verilmesi ile Batı sanatının yurttan, Türk sanatının da dünyada tanıtılması olduğu söylenebilir.

5.1.1.2. İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (1968 - 1972)

İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (İBYKP), Türk milletini hür ve medeni bir ortamda, demokrasi ve karma ekonomi düzeni içinde adalete ve tam çalışma esasına bağlı olarak herkes için insanlık haysiyetine yaraşır bir yaşayış seviyesine ulaştırmayı gaye edinmiştir. Plan, Türkiye’de bir yandan fert başına geliri hızla ve devamlı olarak artırmayı hedef alırken, öte yandan çeşitli gelir grupları ve bölgeler arasında dengeli

gelişmeyi sağlamak, çok sayıda vatandaşa iş imkânları yaratmak, kalkınmanın nimet ve külfetlerinin fırsat eşitliğine, sosyal adalet ilkesine göre paylaşılarak iktisadi ve sosyal düzende olumlu bir gelişme elde etmek amaçlarına göre hazırlanmıştır (DPT, 1967, s. 2)

İBYKP, “Toplumun 1968-1972 döneminde fiziki refahın (tüketimin) artırılmasından çok, sosyal adalet ve fırsat eşitliği ilkelerine uygun olacak şekilde gösterilecek gayretlerle Türk ekonomisinin hızlı gelişmesinin devam ettirebilir bir güce kavuşturulması ve dolayısıyla gelecek kuşakların refah seviyesinin artırılması” şeklinde açıklanmıştır (DPT, 1967, s. 3).

İBYKP hazırlık aşaması dönemi, Adalet Parti’nin tek başına iktidar olduğu I. Demirel Hükûmeti zamanında gerçekleşmiştir. Plan 21.08.1967 tarihinde 12679 sayılı Resmî Gazete’ de Başbakan Süleyman Demirel’in imzasıyla yayımlanmıştır. Planın uygulama aşamasındaki yaklaşık üç yıllık bölümünde yine AP’nin tek parti hükûmetleri yer almış, geri kalan dönemde ise siyasal tarihte “12 Mart Muhtırası” olarak bilinen 1971 tarihli askerî müdahalenin yönlendirmesiyle kurulan teknokrat ve mutabakat hükûmetleri dönemine denk gelmiştir (Akkaş, 2015, s. 205).

İBYKP; I. Demirel Hükûmeti (27.10.1965-03.11.1969), II. Demirel Hükûmeti (03.11.1969-06.03.1970), III. Demirel Hükûmeti (06.03.1970-26.03.1971), I. Erim Hükûmeti (26.03.1971-11.12.1971), II. Erim Hükûmeti (11.12.1971-22.05.1972), Melen Hükûmeti (22.05.1972-15.04.1973) tarafından uygulanmaya konulmuştur.

Başbakan Süleyman Demirel’in imzasıyla yayımlanan İBYKP’nda “Kültür” konusu “Kültür Faaliyetleri” başlığı altında ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Kültür konusuna ilişkin politikalar “Toplumun yaşama düzenini geliştirmek ve yaratıcı gücünü artırmakta kültür faaliyetleri son derece önemlidir. Kültür faaliyetlerinde kullanılan vasıtalar, topluma bu faydayı sağlayacak yönde geliştirilerek geniş halk kütlelerine yöneltilecektir.” (DPT, 1967, s. 633) anlayışına dayandırılmıştır.

Kültür alanına ilişkin oluşturulan başlıca politikalar şu şekilde özetlenebilir (DPT, 1967, s. 187):

- ✓ Kültür faaliyetlerinin toplumun yaşama düzenini geliştirmek ve yaratıcı gücünü artırmak amacıyla Türk Kültür Eserlerinin nicelik ve nitelik yönünden geliştirilmesi ve zenginleştirilmesi,

- ✓ Bu amaçla, sanatçı ve eleman yetiştirilmesi yönünde çalışmalar yapılarak eski Türk sanatları ve Türk folklorunun bütün dallarında bilimsel araştırma, tespit ve tanıtma faaliyetleri oluşturulması,
- ✓ Türk Kültürünün benliğini koruyarak milletlerarası alanda yerini almasını sağlarken, diğer milletlerin kültür faaliyetlerini de Türk toplumuna kazandırılması ve kültür alış verişinin devlet desteğiyle yürütülmesi,
- ✓ İktisadî ve sosyal gelişmeyle belli yerleşim merkezlerinde farklı kültür faaliyetlerinin senteziyle ortaya çıkan yerli ve yabancı kültür değerlerinin (sergi, film, sahne sanatları, müzik eserleri) başta kırsal çevre olmak üzere yurt düzeyinde yayılması ve yaşatılması olarak belirtilmiştir.

Yukarıda sıralanan politikaların uygulanmasında ise; (DPT, 1967, s. 190-191)

- ✓ Kültür faaliyetlerinin yürütülmesinde kamu kurumlarının yanında mahalli idarelerin ve gönüllü kuruluşların da yeri vardır. Bu kuruluşların, kültür faaliyetlerini destekleyecek, kültür mirasının korunmasına yardımcı olacak, çocukları zararlı yayınlardan koruyucu tutumları desteklenecektir. Bunlardan öğrenci kuruluşları ve halkevlerinin Türk kültürünün memleket içinde ve dışında yayılması ve tanıtılmasında ve geleneksel halk kültürünün korunması ve devamındaki çalışmaları teşvik edilecektir.
- ✓ İllerde kültür faaliyetleri halk eğitimi merkezlerinde yoğunlaştırılacak ve geliştirilecektir. Halk eğitimi merkezleri bu çalışmalarda gönüllü kuruluşlardan da yararlanma yoluna gideceklerdir.

İBYKP'nin uygulandığı 1969 programında kuruluş yasasının çıkarılması öngörülen Millî Folklor Enstitüsü aslında fiilen 1966 yılında MEB çatısı altında faaliyete geçirilmiştir. Enstitünün ilk faaliyetlerinden biri İstanbul, Ankara, Bursa ve Yozgat illerinden gelen “ulusal halk dansları kuruluşları” ile Ankara’da üç gece boyunca süren ve on bin civarındaki insan topluluğunun izlediği bir şenlik düzenlemek olmuştur. Bu şenliği, yurt çapındaki diğer halk dansları dernekleriyle ilişkiye geçilmesi çalışmaları takip etmiş ve folklorla ilişkin bir kütüphanenin kurulması için gerekli hazırlıklara başlanmıştır. Bu faaliyetlerin ardından, yurdun çeşitli bölgelerini kapsayan derleme çalışmalarına girilmiş bu çalışmalarda illerdeki resmî kuruluşların yardımlarından ve özellikle öğretmenlerin katkılarından yararlanılmıştır. 1973 yılında enstitünün adı Millî Folklor Araştırma Dairesine dönüştürülmüştür. 1974 yılında ise

Millî Eğitim Bakanlığı çatısından ayrılarak Kültür Bakanlığına bağlı bir birim olarak faaliyet göstermeye başlamıştır (Öztürkmen, 1998, s. 211-215).

İBYKP’nda, müzik alanında yapılan mevcut durum değerlendirilmesinde; Birinci Plan döneminde, faaliyetlerinin yeterli boyutta hayata geçirilemediği Devlet Opera ve Balesinin, İkinci Plan’da ülke çapındaki faaliyetlerinin genişletilmesine ilişkin uygulama üzerinde durulmuş, ancak sadece Devlet Opera ve Balesinin faaliyetleri ve sahne sanatları alanındaki sanatçı yetiştirme konusuna değinilmiştir. Bu konuyla ilgili olmak üzere, “Sahne Sanatları ve Müzik” başlığında müzik ile ilgili olarak şunlar aktarılmaktadır (DPT, 1967, s. 188):

...Konser dinleyicilerinin sayısında da bir artış eğilimi vardır. Devlet Operası ve Balesinin faaliyetleri sınırlıdır... Tiyatro, müzik, bale, millî dans topluluklarının sanatçı yetiştirme imkânları bölgeler arası dengeli dağılmamıştır. Bu sanat dallarında yetişmiş sanatçı sıkıntısı vardır.

İBYKP döneminin ilk yılı olan 1968’de kültürel değerlerin geniş kitlelere tanıtılması ve korunması amacıyla çalışmaların yürütülmesi ve geliştirilmesinde, Türk Folklor Enstitüsü’nün desteklenmesi hedeflenmiştir. Bu amaç üzerinden müzik alanında gerçekleştirilmesi planlanan özel uygulamalarda, özellikle geleneksel müziklerin ön plana çıkarılarak, konservatuarlarda halk müziği bölümleri kurulması teşvik edilmiştir. Ayrıca “her türlü müzik aletinin yurt içinde yapılması” anlayışı ile ülkenin müzik endüstrisi sektörüne katkı verilmesi de hedeflenmiştir.

İBYKP döneminin ikinci yılı olan 1969’da ise bu defa devlet Konservatuarında Türk sanat müziğine yönelik eğitim-öğretim, araştırma ve çalışmaların başlatılmasına yönelik tedbirlere yer verilmiştir. “Türk karakter, zevk ve kültürüne dayalı” eserlerin üretimine yönelik görüş bir bakıma “devletçi/seçkinci” müzik politikasının temelini oluşturan ve Gökalp’in “sentezci müzik anlayışı” politikasının sorgulanması olarak da düşünülebilir. Plan dâhilinde olan yaklaşım ise “gelenekçi/liberal” anlayışa dayalı bir yaklaşım olarak da görülebilir (Akkaş, 2015, s. 212).

İBYKP döneminin üçüncü yılı olan 1970’de, özellikle yurt dışında çalışan Türk vatandaşların öz kültürlerinden uzak kalmamaları için kültür hizmetlerinin ulaştırılması amaçlanmıştır. Bu amaçla; Türklerin yoğun olarak bulunduğu ülkelerde Devlet Opera ve Balesi ile Devlet Tiyatrosu’nun temsiller, özel müzik toplulukları ile ses sanatçılarının konserler vermesini teşvik edici ve kolaylaştırıcı tedbirler alınması hedeflenmiştir (DPT, 1969, s. 92).

İBYKP döneminin son yılı olan 1972’de ise folklor öğelerinin belirlenmesi, korunması, değerlendirilmesi, geliştirilmesi ve tanıtılması ile ilgili çalışmaların koordine edilmesi ve örgütlenmesi amacıyla Millî Folklor Kurulu çalışmalarının hızlandırılması ile Ankara Devlet Konservatuarına bağlı müzik aletleri onarım ve yapım atölyesi ile nota basım ve yayınevi kurulması (DPT, 1971, s. 92) başlıca hedefler arasında ele alınmıştır.

İBYKP döneminde Türk Müziğinin yurt içinde ve yurt dışında gerçekleştirilmesi planlanan yapıcı gelişmeleri sayesinde TRT müzik yayınlarını olumlu anlamda etkilediği, Türk müziği yayınlarının arttığı gözlenmektedir. Söz gelimi, 1971 yılında TRT’de yapılan toplam müzik yayınlarının türlere göre dağılımında; hafif müziğin yüzde 29.38, çok sesli müziğin yüzde 26.88, Türk sanat müziğinin yüzde 23.53, Türk halk müziğinin yüzde 10.16 oranında yer aldığı görülmektedir. 1972 yılına ait dağılımda ise; hafif müziğin yüzde 20.11, çok sesli müziğin yüzde 16.99, Türk sanat müziğinin yüzde 38.67, Türk halk müziğinin ise yüzde 12.5 oranında yer aldığı görülmektedir. Ayrıca bu yıl içerisinde çocuk müziklerine de yüzde 5.27 oranında yer verildiği görülmektedir. İki yıla ait oranlar karşılaştırılacak olursa TRT’de yapılan müzik yayınlarında en yüksek orana sahip türün 1971 yılı için hafif müzik, 1972 yılı içinse Türk sanat müziği olduğu anlaşılmaktadır (Pak, 1988, s. 37; Coşkun, 2008, s. 178).

5.1.1.3. Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (1973-1978)

Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (ÜBYKP) “Uzun Dönemli Kalkınmanın ve Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planının Hedefleri ve Stratejisi” olarak 27.11.1972 tarihli ve 14374 sayılı Resmî Gazete’ de “12 Mart Muhtırası” olarak adlandırılan askerî darbenin komuta kademesinin önerileri ile kurulan Başbakan Ferit Melen’in imzasıyla yayımlanarak yürürlüğe konulmuştur. Yeni Strateji, Atatürkçü bir görüşle hazırlanan ve en kısa zamanda çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmayı hedef alan bir atılım stratejisidir. Plan her ne kadar 1972-1977 aralığını kapsayacak şekilde hazırlanmış olsa da ülkenin içinde bulunduğu siyasi gelişmelerden dolayı 1978 yılı da sürece dahil edilmiştir (DPT, 1972).

ÜBYKP dönemi; Melen Hükûmeti (22.05.1972-15.04.1973), Talu Hükûmeti (15.04.1973-26.01.1974), I. Ecevit Hükûmeti (26.01.1974-17.11.1974), I. Irmak

Hükûmeti (17.11.1974-31.03.1975), IV. Demirel Hükûmeti (31.03.1975-21.06.1977), II. Ecevit Hükûmeti (21.06.1977-21.07.1977), V. Demirel Hükûmeti (21.07.1977-05.01.1978) ve III. Ecevit Hükûmeti (05.01.1978-12.11.1979) dönemlerine rastlamaktadır.

ÜBYKP dönemi “Uzun Dönemli Gelişme Yönü” başlığı altında; “Türk toplumu hızlı bir sosyal değişme içindedir. Bu hızlı değişmenin başlıca yönleri kırsal bir topluluktan şehirleşmiş ve sanayileşmiş bir topluma geçmekte olması ve toplumun kültürünün de sözlü kültürden yazılı kültüre geçmesidir. Hızlı sosyal değişme sözlüden yazılıya dönüşen millî kültür değerlerinin özellikle millî folklor değerlerinin yok olması ve dış etkiler altında bozulması sonucunu doğurabilecektir. Bu da kültür değerlerimizin ve varlıklarımızın millî olma özelliğini bozacak, kültürümüzü hızlı kalkınmada itici bir güç olmaktan uzaklaştırabilecektir. Kültürel gelişmemizin bu hızlı sosyal ve ekonomik değişmeye ayak uydurmasını sağlamak, milli kültürümüzün yozlaşmasını ve değerini yitirmesini önlemek için kültür araçlarının ve faaliyetlerinin geliştirilmesi ve özendirilmesi gerekli olmaktadır. Türkiye’nin kültür politikasının uzun dönemli gelişme yönü Atatürk milliyetçiliği doğrultusunda, genç kuşakların laik ve sosyal hukuk devleti esaslarına hür ve demokratik düzene yürekten inanarak, ülkenin yararlarını, milli değer ve ülküleri, millî ruh ve heyecan duyguları içinde yapıcı ve yaratıcı yeteneklerle yetiştirilmesini, milletimizin hızlı ekonomik ve sosyal kalkınmasında itici rol oynayacak bir millî kültür ortamının yaratılmasını, fertlerin bu ortamdan, yararlanmalarını ve gelişmesine, yüceltilmesine katkıda bulunmalarını sağlayacak bilince ulaşmalarını gerçekleştirecek biçimde olacaktır. Bu ortamın yaratılmasında, Devletin elinde bulunan idari mali ve insan gücü kaynakları bu alanda öncülük, özendirme ve koruma biçimlerinde kullanılacaktır (DPT, 1972, s. 785) şeklinde ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

Bu tespitlerden yola çıkarak kültür ve müzik alanına ilişkin belirlenen ilke ve tedbirlerin başlıcaları şunlardır: (DPT, 1972, s. 786-788)

- ✓ Güzel sanatların geliştirilmesi, yeni ve değerli eserlerin yaratılması için; sanatçı ve yaratıcıların yetiştirmelerini ve yeteneklerini ortaya koymalarını sağlayacak eğitim olanakları ve araçlar geliştirilecektir. Sanatçı ve yaratıcıların sürekli olarak ve gerekirse yeni yollarla özendirilmesi ve toplumda hak ettikleri yerin ve önemin verilmesi gözetilecektir. Güzel sanatların çeşitli dallarında olmak üzere özellikle geleneksel Türk sanatı

konusunda araştırma, derleme ve öğretim yapılmasını sağlayacak bir düzen geliştirilecektir.

- ✓ Boş zamanları değerlendirmenin yapıcı ve yaratıcı sanat ve kültür faaliyetlerine yöneltilmesi okul çağından başlayarak özel programlarla özendirilecektir. Ayrıca kitle haberleşme araçlarından göze ve kulağa hitab eden radyo ve televizyon bu dönemde yaygınlaştırılacak ve eğitici programların yanı sıra kültür ve sanat programlarına önem verilecektir. Nitelikli kültür programları, millî kültür değerlerimizi işleyecek, halka hitap edecek ve ulaşacak biçimde düzenlenerek, halk kitlelerinin yararına yaygınlaştırılması sağlanacak ve bu sayede çağdaş medeniyet değerleri tanıtılacaktır.
- ✓ Halkın kültürel faaliyetlere karşılıksız veya çok düşük bir ücret karşılığında katılımlarını sağlamak amacıyla mevcut halk eğitim merkezleri, halk eğitim odaları ve halkevleri yanı sıra spor tesislerinin ve okulların tatil dönemindeki boş kapasitelerinden yararlanmayı sağlayacak bir düzen geliştirilecektir. Buralarda halka açık konser, tiyatro, sinema ve diğer kültürel gösteriler düzenlenecektir.
- ✓ Kültür ve tarih değeri yüksek olan belgelerin yok olmasını önlemek amacıyla, özellikle yurt dışı kaynakların tespiti ve toplanması gerçekleştirilecektir. Bu amaçla, Devlet arşiv sisteminin yeniden düzenleyecek ve tespit çalışmaları yapacak uzman personelin yetiştirilmesi ve arşivlerin düzenlenmesi için gereken donanım sağlanacak, yapılacak çalışmalar mevzuat düzenlemeleri ve malî kaynaklarla desteklenerek elde edilen belgeler kullanıma hazır duruma getirilecektir.
- ✓ Önceki planlı dönemlerde hazırlanmış olan Eski Eserler, Folklor Enstitüsü, Müzeler Döner Sermaye, Bölge Tiyatroları Kanun Tasarıları ve diğer ilgili mevzuatın tekrar gözden geçirilerek kanunlaştırılması sağlanacaktır. Bütün bunlara ek olarak Türk dili, Türk tarihi ve Türk kültürü üzerinde araştırmalar yapacak bilimsel bir kurumun kurulması için incelemeler yapılacaktır.

ÜBYKP döneminde müzik alanında uygulanmak istenen tedbirlerde, daha önceden kuruluşu gerçekleştirilen Millî Folklor Enstitüsü, Devlet Opera ve Balesi, TRT ve konservatuar gibi kuruluşların, araştırma, geliştirme, derleme gibi

uygulamalarına yönelik önerilere yer verilmektedir. Bu önerilerin ilki Millî folklor ve Mûsikîmizi geliştirmek ve derlemek için Millî Folklor Müzesi ile Türk Sanat Mûsikîsi Konservatuvarı kurulmasıdır. Diğer i ise telif haklarının korunması için geleceğe temel oluşturacak çalışmalar yapılması ve “Türk müziğinin gerçek unsurlarını korumak ve geliştirmek” anlayışına dayalı olarak o yıllarda gittikçe yaygınlaşan arabesk müziğin geleneksel müzikler üzerindeki olumsuz etkisini kırmak ve yaygınlaşmasını önlemek amacıyla, TRT yayınlarında “yoz müzik” olarak nitelediği bu türe ait tedbirler alınmasıdır. Bu konuya ilişkin açıklama Akkaş (2015, s. 259) tarafından şöyle ifade edilmektedir:

1960 - 1980 yılları arasında “devletçi / seçkinci” anlayış; Batıcı ve sentezci müzik politika ve uygulamalarının savunucuları olmakla birlikte, amaç bakımından önemli bir değişim içinde olmuşlardır. 1960 yılına kadar ulusal değerlerin geliştirilmesi anlamına gelen çağdaşlaşma ile çağdaş değerleri içselleştirme anlamına gelen uluslaşma, 1960 yılından sonra ise ağırlıklı olarak Batı kavramı ve Batılı değerler sistemine dayalı politika ve uygulamaların izlenmeye çalışıldığı görülmektedir. “Gelenekçi / liberal” anlayışın ise Türk kültürü ve geleneksel müzik politika ve uygulamalarının savunucuları olmakla birlikte, Batıcı ve sentezci müzik politika ve uygulamalarının devam ettirilmesi yönünde bir çizgi izlemişlerdir. “Gelenekçi / liberal” anlayışın böyle bir politika ve uygulama içerisinde olmalarındaki en önemli etken, Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte devleti yöneten bürokrasi ile kültür ve müzik alanındaki kadroların Batıcı ve sentezci anlayışın temsilcileri olmalarındandır. Bundan dolayı kendi politikalarına uygun çözüm üretememişlerdir. 1960 - 1980 yılları arasındaki toplumsal değişmeye bağlı olarak ortaya çıkan arabesk müziğe yönelik olarak gerek “devletçi / seçkinci” gerekse “gelenekçi / liberal” hükûmet ve anlayışlar çözüm üretemedikleri için bu müzik türünü yasaklama yoluna gitmişlerdir. Halbuki bir toplumda müzik türlerinin ortaya çıkışı sosyolojik bir gerçektir. Ayrıca toplumun sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasî yapısı o toplumdaki insanların müzik beğenilerini de belirler. Bu sosyolojik gerçekler dikkate alınmadan ve çözümler üretmeden yapılacak değerlendirme ve düzenlemeler beklenen sonuçları vermezler. Nitekim Cumhuriyet Dönemi boyunca devletin bütün kurum ve kuruluşlarının arabesk müziğe karşı tutumlarına rağmen, Türk toplumunun büyük çoğunluğunun hâlâ arabesk müziği dinliyor olması, bu gerçeği doğruluyor niteliktedir.

5.1.1.4. Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (1979-1983)

Türkiye, Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı (DBYKP) dönemine, Cumhuriyetin ilk yıllarından beri yürütülen gelişme atılımlarının başarıya ulaştırılması ve sürdürülmesi gibi temel bir çabanın yanı sıra, gittikçe artan iç ve dış sorunların baskısı altında girmektedir. Toplum, derlenip toparlanma ve ertelenmez boyutlara varan sorunları çözme zorunluluğu ile karşı karşıya bulunmaktadır. IV. Plan sonunda temel hedef, ülkenin birçok gereksinimi kendi olanaklarıyla karşılayacak ve diğer ülkelere önemli ölçüde dışsattım yapacak bir duruma gelmesidir. Bakanlar Kurulunca saptanmış 31.8.1978 gün ve 16393 sayılı Resmi Gazetede yayınlanmış bulunan Hedefler ve Stratejinin esasları çerçevesinde hazırlanan DBYKP, hızlı bir sanayileşme

ve buna kaynak sağlayacak kurumsal düzenlemeleri, dış satımda önemli atılımları getirmektedir (DPT, 1979).

DBYKP; maddi yaşamın sağlam temellerde gelişmesinin yanı sıra, toplum ve kültür yaşamına yeni bir yön ve canlılık kazandırılması esastır. Demokratik ve dengeli bir toplum yapısı, geniş bir alanda, önemli ölçekte düzenlemeleri gerektirmektedir. IV. Plan demokratik ve çoğulcu bir toplumun bu temel koşullarını gerçekleştirme amacıyla hazırlanmıştır (DPT, 1979, s. 4) olarak belirlenmiştir.

Ayrıca DBYKP’nda Türkiye’nin içinde bulunduğu durum özetle şöyle aktarılmıştır: (DPT, 1979, s. 655)

DBYKP dönemine girerken Türkiye bazı iç ve dış nedenlerden dolayı ağır ekonomik sorunlarla ve siyasal hayatı da etkileyen bunalımlarla karşı karşıyadır. Dış nedenlerden en önemlisi, son birkaç yıldır dünyada petrol fiyatlarındaki hızlı yükselişe bağlı olarak ara ve yatırım mallarındaki sürekli artışın, Türkiye gibi dışa bağımlı ülkelerin ekonomilerini zor duruma sokmasıdır. Buna bağlı olarak Avrupa ülkelerindeki yüksek enflasyon ve büyüme hızını sınırlama politikaları nedeniyle Türkiye’den işçi alımı durdurulmuş ve beraberinde işçi döviz girişi de durma seviyesine gelmiştir. Dolayısıyla ülkemizde işsizlik de artmıştır.

İç nedenler ise Türkiye’nin enerji ve sanayi sektöründe büyük oranda dışa bağımlı olmasından kaynaklanan; Sanayi ham madde, ara ve yatırım malı bakımından aşırı ölçüde dışa bağımlı olması ve dışarıdan çok iç tüketime yönelik nitelikte oluşu, enerji başta olmak üzere, altyapıların yatırım, üretim veya dışarıdan artışı sınırlayacak düzeyde kalması, tarımda ve kırsal alanda gerekli ölçüde gelişme sağlanmamış olması, üretken yatırımları özendirici, işsizliği azaltıcı, toplumsal adaleti yaygınlaştırıcı, görevini gereğince yerine getirebilecek nitelikte politikaların gerektirdiği düzenlemelere gidilememiş olması ve kamu yönetiminde, özellikle son yıllarda artan kopukluk ve aksaklıklar ile kamu yönetiminin ekonomik gereklere ve gelişme gereksinimlerine uygun duruma getirilmemiş olması şeklinde ifade edilmektedir.

DBYKP, yukarıda da belirtildiği gibi iç ve dış sorunları ortadan kaldırarak, ekonomiye sağlıklı bir gelişme yolunda etkili atılımlar yapabilecek gücü kazandırmayı gözetmektedir. Bu görüşten yola çıkarak; gelişmenin, ekonomik, toplumsal, kültürel, siyasal yönleriyle bir bütün olduğu ve gelişmenin niceliği kadar niteliğine de özen gösterilmesi gerekliliği bu dönemde daha da açığa çıkmıştır. Ekonomik kalkınmayı ve büyümeyi sayısal verilerle yükseltmek ne kadar önemliyse, bu aşamada toplum yapısında yaşanan değişimlerin neden olduğu sorunların tespit edilerek bu doğrultuda ulusal bütünlüğü koruyucu ve toplumun tümüne huzur, refah, sağlık ve mutluluk veren çözüm üretmek te en az o kadar önemli olduğunu vurgulamaktadır.

IV. Plan döneminde imalat sanayii teknoloji yaratma yolunda önemli aşamaları geçip, ileri ve rekabetçi bir sanayi yapısının temellerini oluşturacaktır. Bunun yanı sıra Türkiye’nin gelişmesinde, bölgenin olanakları da gözönünde tutulup değerlendirilecektir. Ülkenin ekonomik ve toplumsal gelişmesi, sorunlarla karşı karşıyadır ve başta enerji, ulaşım ve haberleşme olmak üzere altyapı yetersizlikleri, hızlı kentleşmenin yarattığı kır - kent, bölgeler-içi ve bölgelerarası dengesizlikler, sağlıklı, dengeli, hakça bir gelişme yöntemi ile giderilebilir. Gelişmenin bütünlüğü, ekonomik - toplumsal - siyasal bunalımları da kökenlerinde gidermenin çaresi olacaktır (DPT, 1979).

Anayasanın sağladığı düşünce özgürlüklerinin zaman zaman kısıtlamalarla askıya alınması sonucunda, toplumun yaratıcı gücünün baskı altında tutulması, kitap toplatılması ve yasaklanması gibi kültürel gelişmeyi ve çağdaşlaşmayı sınırlayan bir ortam yaratmıştır (DPT, 1979, s. 150).

DBYKP Dönemi'nde 1982 Anayasası yürürlüğe konulmuştur. Kültür açısından üzerinde ilk olarak durulması gereken nokta, "bilim ve sanat hürriyeti" nin açıklandığı ve güvenceye alındığı 1982 Anayasası'nın 27. maddesidir. Bu maddeye göre, "*Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir* (T.C. Anayasası: 44). Bu maddeyle bütün dallarda ve boyutlarda gerçekleştirilecek sanat eğitime ilişkin tüm faaliyetlerin devlet tarafından güvence altına alındığı ve bunun bir bireysel hak olarak tanımlandığı anlaşılmaktadır. Ancak aynı maddenin devamında getirilen hükümle bu bireysel hakların; devletin şeklinin, Cumhuriyetin niteliklerinin ve devletin bütünlüğü, resmî dili, bayrağı, millî marşı ve başkentinin açıklandığı 1, 2 ve 3. maddelerinin değiştirilmesi yönünde kullanılamayacağı belirtilmektedir. 1982 Anayasası'ndaki bir diğer önemli maddenin ise devletle sanat ve sanatçı arasındaki ilişkinin tanımlandığı 64. maddedir. Bu maddedeki hükümler şu şekildedir: "*Madde 64. Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.*" (T.C. Anayasası, 2006, s. 67). Bu maddeye göre, sanatın ve sanatçının korunması, devletin sosyal görevleri arasında ele alınmıştır. Bununla birlikte, bu madde ile sanatın desteklenmesinde Cumhuriyetin kuruluşundan itibaren sürdürülen devletçilik ilkesinin ilk kez anayasal düzlemde açık bir biçimde belirtilmesi ve devletin genel politikaları arasında süreklilik içinde bir zorunluluk hâline getirilmesi açısından önemli ve anlamlı olarak değerlendirilmektedir. (Akkaş, 2015, s. 274-275).

Türkiye, coğrafi konumunun sonucu olarak tarihsel gelişim içinde yüzyıllar boyu çeşitli kültürlerin birbiriyle etkileşime girdiği zengin bir kültür hazinesine sahiptir. Demokratikleşme sürecinde kültürün geliştirilmesi ve toplum kesimlerine yayılmasının, toplumun gelişmesinde ve çağdaşlaşmasında önemli etkileri vardır. Kültürel gelişme, teknolojik, bilimsel ve toplumsal gelişmelerden soyutlanamaz. Farklı coğrafi bölgeler ve toplumun çeşitli kesimleri arasında görülen ekonomik ve sosyal dengesizlikler kültürel alana da yansımakta, gelir grupları arasında önemli kültür farklılıklarına ve toplumsal sorunlara yol açmaktadır (DPT, 1979, s. 150).

- ✓ Ülke içinde kültür hizmetlerinin bölge farkı gözetmeksizin en üst düzeyde yararlanılmasında ve katılımında eşitliği ve bütünleşmeyi sağlamak temel ilkedir. Bu ilkedен yola çıkarak, kültürel ve sanatsal faaliyetlerde istenen düzeye ulaşmak için, mevcut maddi imkânlar gözetilerek, pahalı ve gösterişli yapıtlar yerine; toplumun büyük ölçüde katılımının sağlandığı ucuz ama etkin, yaygın ve işlevsel yapıtların sergilenmesine ağırlık verilecektir (DPT, 1979).
- ✓ Kültür araçlarının en etkinlerinden olan televizyon ve sinemada, kültür ürünlerinin özgürce yaratılmasını engelleyen yasaların yeniden gözden geçirilerek, araç ve hammadde açısından dışa bağımlılığın en aza indirilmesi

Türk film sanatının ve sanayiinin sağlıklı biçimde ve kısa sürede geliştirilmesi, dünyaya açılması yolundaki girişimler gerçekleştirilecektir (DPT, 1979).

- ✓ Halk bilimine ait çalışmalar sadece derleme boyutundan çıkarılıp toplumda üretim biçimine dönüştürülerek ürünlerin oluşturulmasına katkı sağlanacaktır. Bu kapsamda, yerel yönetimlerin tiyatro, kütüphane, kültürevi gibi kültür faaliyetlerinde etkin olmaları özendirilecektir. Örneğin; devlet tiyatrosu sanatçılarınin öncülüğünde gezici tiyatro toplulukları oluşturularak, ülkenin değişik yörelerinde amatör ve akçalı çalışmalar yapan özel topluluklar desteklenecektir. Ayrıca yerel yönetimlere bağlı ve devlet desteği almayan özel tiyatrolar da desteklenecektir (DPT, 1979).
- ✓ Ülkenin kültür yaşamında yeni sayılabilecek kültür şenlikleri gibi etkinliklerin geliştirilmesi ile sanatçılarla halkın bütünleşmesi, çeşitli yörelerin kültür etkinliklerinin ortaya çıkarılması, kültür olaylarına yaygın katılımın sağlanmasında ve kültürün yayılmasında önemli yararlar sağlayacaktır (DPT, 1979, s. 152-154).
- ✓ Halk kültür evlerinin yurt düzeyinde yaygınlaştırılmasında, yörelerdeki halk eğitim merkezleri ile diğer olanaklardan yararlanılacak ve bu amaçla Milli Eğitim Bakanlığı ile bir program çerçevesinde işbirliğine gidilecektir (DPT, 1979, s. 152-154)
- ✓ DBYKP döneminde, ulusal boyutta bugünlerde de önemi vurgulanan; toplumun tarihsel gelişim süreci içindeki kültürel yaratıları yeni kuşaklara sergileyecek ve toplumsal yaşamı tüm yanları ile yansıtacak bir ulusal müzenin oluşturulması fikri ortaya çıkmıştır. Anadolu ve Türk uygarlıklarına ilişkin yazma ve basma tüm belgelerin bir merkezde toplanması amacıyla bir ‘Ulusal Kültür Arşivi’ oluşturularak ‘Ulusal Müze’ içinde yer alması sağlanacaktır. Bütün bunların ulusal boyutta gerçekleşmesinin yanında uluslararası kültür ilişkilerinde Türkiye'nin daha etkin bir yere ulaşabilmesi için ise kültürümüzü gerçek boyutlara ve yaratıcılık yönü ile tanıttak dışa dönük bir “Kültür Politikası” oluşturulması sağlanacaktır (DPT, 1979).
- ✓ DBYKP’nda “Toplumsal Amaçlara Yönelik Araçlar” bölümü altında kültür alanına ilişkin ‘Her düzeyde eğitimi Türk Ulusunun öz değerlerini koruyarak

geliştirip, çağın teknolojik olanakları da değerlendirilerek, tüm yurda yaymak, eğitimden yararlanmada olanak eşitliği sağlamak, eğitimi hızlı ve sağlıklı gelişme gerekleriyle uyumlu kılmak üzere: Kültür ve sanat çalışmalarının ve bunlarla ilgili kuruluşların yurtda dengeli olarak dağılımı hızlandırılması ve gençlerin kalkınmaya kültür, sanat ve spor çalışmalarına yoğun ve etkin biçimde katılmaları, öğrenci yurtlarının bedensel ve ruhsal gelişme ve barış içinde öğrenim yapma açısından en elverişli duruma gelmelerinin Devletçe düzenleneceği (DPT, 1979, s. 670) belirtilmektedir.

DBYKP döneminde “müzik” alanında uygulanması istenen politikalar ise aşağıdaki gibi belirlenmiştir (DPT, 1979).

- ✓ Müziğe yönelik araç ve gereçlerin yurt içinde üretimi sağlanacaktır.
- ✓ Ulusal müziğin değerlendirilmesi için halk değerlerinin, çağdaş yöntemlerle, bilimsel araştırmalarla ve sanatsal deneylerle geliştirilmesine çalışılacak; Cumhurbaşkanlığı ve diğer devlet senfoni orkestralarının, iç ve dış gezilerle çağdaş Türk müziğini tanıtmaları ve yaymaları için gerekli önlemler alınacaktır.
- ✓ Bugüne kadar belirli bir devlet desteği görmediği halde halkın beğenisi sayesinde gelişen Türk sanat ve halk müziği üzerinde ısrarla durulacak, bu müziğin diğer türden müziklerin etkisinden kurtararak geliştirilmesi konusunda girişimler yapılacaktır. Bu arada geleneksel Türk müziği konusundaki bilimsel çalışmalara ağırlık verilecektir.

5.1.1.5. Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (1985-1989)

Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (BBYKP), 16 Ekim 1962 tarihli ve 77 sayılı Kanun gereğince, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunun 13/7/1984 tarihli 90. birleşiminde onaylanmıştır. Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nın temel amaçları; hür, medeni ve güvenli bir ortamda Türk Milletinin refahının artırılması, verimlilik ve ihracat artışını teşvik eden, mevcut birikimi değerlendiren ve geliştiren, tarımsal gelişme potansiyelini ve millî savunma gereklerini gözeterek bir yapı içinde sanayi üretimin payının yükseltilmesi, istihdamın artırılması, genç işsizliğinin azaltılması, gelir dağılımının düşük gelirli gruplar lehine değiştirilmesi, kalkınmada öncelikli yörelerde gelişmenin hızlandırılması ve ekonomik ve sosyal altyapının geliştirilmesidir (DPT, 1984),

BŞBYKP döneminde, “Sosyal Hedef ve Politikalar” ana başlığı altında yer alan “kültür” alanına ilişkin uygulanacak politikalar farklı başlıklar altında ele alınmıştır. Başlıklar ve ilgili politikaları aşağıda sıralanmıştır:

“Yurt Dışı İşçi Sorunları” başlığı altında; (DPT, 1984, s. 135)

- ✓ Yurt dışındaki işçilerin ekonomik ve sosyal problemlerinin çözümü, sosyal güvenlik hakları dahil her çeşit hak ve menfaatlerinin korunması, milli bağlarının ve kültür değerlerinin muhafazası ve geliştirilmesi için gerekli tedbirler alınacaktır.

“İnsan gücü” başlığı altında; (DPT, 1984, s. 140)

- ✓ Eğitim sisteminin her kademesinde, insan gücünün teknolojik, ekonomik ve sosyal değişmelere uyum sağlayacak temel bilgi ve kültürü kazanacak şekilde yetiştirilmesi esas alınacaktır.

“Eğitim” başlığı altında yer alan “Türk millî eğitiminin temel ilkeleri çerçevesinde”, “kültür” alanına ilişkin genel ilkeler şöyle ifade edilmiştir: (DPT, 1984, s. 141)

- ✓ Bütünüyle radyo ve televizyon hizmetlerinin kalitesi yükseltilecek; eğitime ve millî kültür değerlerinin paylaşılmasına dönük program süreleri artırılabilecek ve daha etkili olacakları zaman dilimlerinde yayınlanacaklardır.

“Millî Kültür” alt başlığı altında “12 Eylül 1980'e kadar geçen 15 - 20 yılda, Atatürk ilkelerine ve millî kültür değerlerine bütünüyle aykırı düşen yabancı ideolojilerin gençliğe hakim kılınması yönünde yoğunlaşan çabalar görülmüştür. Atatürk ilkelerinin öğretilmesinde ve millî kültürün korunmasında esas unsur olması gereken millî eğitim ise sayısal gelişmelere rağmen toplumun ihtiyaçlarına cevap vermekten uzak kalmıştır” (DPT, 1984, s. 187) görüşünden yola çıkılarak oluşturulan “kültür” alanına ilişkin ilkeler ve politikalar ise şöyle özetlenmiştir: (DPT, 1984, s. 147-148).

- ✓ Kültür alanında, millî ve manevî varlığımızı yaşatma ve tanıtmaya, değerlerimizin canlı tutulması için kültür eserlerinin bugünkü hayatın bir parçası halinde değerlendirilmesi ile ilgili tedbirler alınacak, kültür hizmetlerinden az yararlanmış bölgelere öncelik verme ve hizmetleri bölgelerin potansiyeline uygun ve bu potansiyeli geliştirecek şekilde götürme esas olacaktır.

- ✓ Devlet, Türk kültürünün ve batı kültürünün temel eserlerini aydınlara ve özellikle gençlere tanıtmak için tedbirler alacak ve bu hizmeti devamlı bir müessese halinde teşkilatlandıracaktır.
- ✓ Türk radyo ve televizyonu yayınlarında, hem ulusal hem de yurt dışında yaşayan vatandaş ve soydaşlarımıza erişebilecek şekilde, millî kültürü ve bütünlüğü güçlendiren, nitelikli bir seviyeye ulaştırılmasına ve onları her bakımdan aydınlatacak tarzda yayıncılık anlayışı benimsenecektir.
- ✓ Millî kültürün yurt içinde ve dışında araştırılmasına, geliştirilmesine ve tanıtılmasına önem verilecektir.
- ✓ Kültür hayatımızda önemli yeri olan edebiyat, resim, tiyatro ve sinema sanat dallarının geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasına ağırlık verilecektir.

“Gençlik” başlığı altında: (DPT, 1984, s. 149)

- ✓ Geleceğin teminatı olan gençlerin, ruhen, fikren ve bedenen mükemmel şekilde gelişmesini sağlamak amacıyla, millî, manevî ve kültürel değerler bakımından okul içi eğitim ve öğretime ek olarak okul dışında da fikir, kültür, sanat, spor ve folklor faaliyetleri teşvik edilerek iyi birer birey olarak yetiştirilmesi ve eğitilmesi en önemli hedeflerden birisi olarak ele alınacaktır.

“Sosyal Hizmetler, Yardımlar ve Sosyal Refah” başlığı altında: (DPT, 1984, s. 155-173)

- ✓ Korunmaya muhtaç çocukların sosyal, psikolojik ve kültürel gelişmelerinin sağlanması için çocuk yuvalarının ve yetiştirme yurtlarının niteliklerinin yükseltilmesi ve sayıca artırılması hususunda gerekli çalışmalar yapılacaktır. Bu amaçla, sosyal hizmet ve yardım açısından önemli yeri olan vakıfların, vakıf hukuku ve kültürüne uygun olarak teşviki sağlanacaktır.

“Köye Götürülen Hizmetler” başlığı altında ise “Kırsal alanda yaşayanların gelirini artırmak, sosyal ve kültürel gelişmelerine katkıda bulunarak, kalkınmalarına hız kazandırmak üzere “Entegre Kırsal Kalkınma Projeleri” uygulanacaktır (DPT, 1984, s. 158, 173) politikası belirlenmiştir.

“Hukuk ve Planlı Kalkınma” başlığı altında: (DPT, 1984, s. 174).

- ✓ Ekonomik, sosyal ve kültürel politika ve tedbirleri içeren kanun tasarılarına nihai şekli verilmeden önce Devlet Planlama Teşkilatının görüşünün alınmasına özen gösterilecektir

“Tanıtma ve Kamuoyunu Aydınlatma” başlığı altında: (DPT, 1984, s. 174).

- ✓ Yurt içi ve yurt dışı tanıtma; toplumun yapısı, kültürü, gelenekleri, ekonomisi, çağdaş nitelikleri ile bir bütün olarak ele alınacaktır

Ayrıca BŞBYKP Temel Hedefleri ve Stratejisi’nde, “kültür” alanına ilişkin belirlenen politikalar şunlardır: (DPT, 1984, s. 198-200).

- ✓ Radyo ve televizyon yayınlarının kalitesi yükseltilecek, eğitime ve milli kültür değerlerinin paylaşılmasına dönük program süreleri arttırılacak ve daha etkin zaman dilimlerinde yayınlanacaktır. Bölgesel yayınlara ağırlık verilecek, yurtdışına yönelik yayınların miktarı arttırılacaktır.
- ✓ Ülkemiz için özel bir önem taşıyan gençlerin karakter vasıflarının geliştirilmesinin yanında kalkınma, kültür, sanat ve spor çalışmalarına yoğun olarak katılma imkânları arttırılacaktır.
- ✓ Kültür ve sanat, milli ve manevî değerlerin korunmasında ve geliştirilmesinde ve dolayısıyla milli bütünlüğü ve milli dayanışmanın pekiştirilmesinde temel unsurdur. Bu Plân döneminde, kültür politikalarının; kültürün yayılmasını ve paylaşılmasını sağlayan vasıtalarla olduğu kadar, doğrudan doğruya kültür muhtevasına da yönelmesi öngörülmektedir. Geçmişin ortak kültür mirasının genç kuşaklara aktarılması ve sağlam bir tarih şuurunun geliştirilmesi yoluyla milli bütünlüğün sağlamlaştırılması sağlanacaktır. Bunun için gerekli insan unsurunun yetiştirilmesi dahil sağlam bir kültür ve sanat alt yapısının oluşturulmasına azami önem verilecektir. Bu dönemde milli kültürün yurt içi ve yurt dışında araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılmasına ağırlık verilecektir.

BŞBYKP “müzik” alanında uygulanacak politikalarda ise; bugüne kadar ihmal edilmiş olan Türk Mûsikîsinin araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılması ana ilke olarak benimsenecek ve bu kapsamda, öğretimin çeşitli kademelerinde verilen Mûsikî eğitimi, Türk Mûsikîsinin gençlere tanıtılması ve sevdirmesi amaçları ile yeniden düzenlenecektir. Bölge potansiyelleri göz önüne alınarak Türk Mûsikîsi eğitimi veren kuruluşların yurt seviyesine yaygınlaştırılması hedef alınacaktır (DPT, 1984, s. 148) olarak ifade edilmektedir.

5.1.1.6. Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (1990-1994)

Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı (ABYKP), 30.10.1984 tarihli 3067 sayılı Kanun gereğince, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunun 22.6.1989 tarihli 107. birleşiminde onaylanmıştır. ABYKP’nın temel amaçları; Türk milletinin refah seviyesini açık toplum ve rekabete açık ekonomi ilke ve esasları doğrultusunda, hür ve güvenli bir ortamda yükseltmek, hızlı, dengeli ve istikrarlı bir kalkınma süreci

içinde gelir dağılımını iyileştirmek, işsizliği, bölgesel ve yöresel gelişmişlik farkları bakımından azaltmaktır (DPT, 1989, s. 1).

ABYKP (1990 – 1994), Temel Hedefleri ve Stratejisi’nde belirtilen temel amaçlar; “Çağdaş ilerlemelere açık toplum ve rekabete açık ekonomi ilke ve esasları doğrultusunda, ülkenin temel sorunları ve gelişme potansiyeli gözönünde tutularak refah seviyesini yükseltmek” olarak ifade edilmiştir. Bu kapsamda “kültür” alanına ilişkin belirlenen temel ilkeler ‘Ekonomik, sosyal ve kültürel politikaların birbirini destekleyici bir bütünlük içinde uygulanması esasına’ dayandırılmıştır. Bu kapsamda belirlenen politikalar ise şunlardır:

- ✓ Kültür, sanat ve milli değerlerimizi araştırmak, tanıtmak ve zenginleştirerek yaşatmak ve geliştirmektir. Bunun yanında, Türk toplumunun temel taşı olan aileyi ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda desteklemek ve güçlendirmek, kadının ve çocuğun korunması ve eğitilmesine öncelik vermektir (DPT, 1989, s. 3, 343).
- ✓ “Sanayileşme, şehirleşme ve tarımda modernleşme politikaları, sosyal, kültürel ve ekolojik yapıyı koruyucu, çevre kirlenmesini önleyici ve sektörler arası ekonomik dengeyi sağlayıcı yönde uygulanacaktır.
- ✓ Kamu kesimi yatırımlarının, bölgelerarası gelişmişlik farklarını azaltmak amacıyla Kalkınmada Öncelikli Yörelere’ de yapılacak yatırımlar dışında, ekonomik, sosyal ve kültürel altyapıya dönük olması esas alınacaktır” (DPT, 1989, s. 344).
- ✓ Eğitim ve milli kültüre dönük program süreleri artırılabacaktır (DPT, 1989, s. 352).
- ✓ Gençlik kesiminin beslenme, sağlık, barınma ve istihdamının bir politikalar bütünü olarak ele alınmasına ve gençlerde kültürümüze bağlılık, teşebbüs kabiliyeti, birlikte çalışma ve sorumluluk yükleme gibi vasıfların geliştirilmesine önem verilecektir (DPT, 1989, s. 353).
- ✓ Her kademede eğitimin kalitesinin yükseltilmesi, eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanması ve müfredat programlarının ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınmanın ve teknolojik ilerlemenin gerekleri doğrultusunda geliştirilmesi esastır (DPT, 1989, s. 354).

ABYKP, milli kültürümüzün geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasının kalkınma politikalarımızın destekleyicisi ve temel hedeflerinden biri olması gerektiği görüşünden yola çıkarak; Milli kültürümüzün, kalkınma, çağdaşlaşma ve dışa açılma çalışmalarının merkezine yerleştirilecek, milli ve manevi değerlerin korunmasında ve geliştirilmesinde, dolayısıyla milli bütünlüğün ve dayanışmanın pekiştirilmesinde temel unsur olarak araştırılması ve tanıtılmasına ağırlık verilecektir (DPT, 1989, s. 355) olarak ifade edilmektedir. Bu sayede, geçmişin ortak kültür mirası milli kültürümüzü yaşatmak ve geliştirmek amacıyla geleceğin teminatı olan genç nesillere aktarılması sağlanacak ve bunun yanında kültür hizmetlerinin toplumun her kesimine dengeli bir şekilde yaygınlaştırılmasına öncelik verilecektir görüşü vurgulanmıştır.

Bu anlayış doğrultusunda; Vakıf, kurum, kuruluş ve mahalli idarelerin kültür faaliyetlerine katkıda bulunmaları teşvik edilecek, Avrupa Topluluğu (AT) ile bütünleşme süreci içinde ortaya çıkması muhtemel kültürel ilişkilerin alacağı yeni boyutlar göz önünde bulundurulacak ve kültürümüzün AT ülkelerine tanıtılmasına özen gösterilecek ve gençlerin ruh ve beden mükemmel gelişmesini sağlamak amacı ile okul içi ve dışı fikir, kültür, sanat, spor, izcilik ve boş zamanları geliştirme faaliyetleri teşvik edilerek; alkol, sigara, uyuşturucu madde, kumar ve benzeri alışkanlıklarından koruyucu tedbirler bir bütünlük içinde ele alınacaktır (DPT, 1989, s. 356).

ABYKP dördüncü bölümünde yer alan “Sosyal Hedef, İlke ve Politikalar” da belirtilen, “kültür” alanına ilişkin uygulanacak ilke ve politikalar şunlardır: (DPT, 1989, s. 284, 285)

- ✓ Ülke nüfusunun gelecek yıllardaki durumu tahmin edilerek hizmetlerin götürülmesinde, nüfus, kaynaklar, çevre, kültürel değerler ve sosyo-ekonomik farklılıklarla bu faktörlerin birbiriyle karşılıklı ilişkilerini ve etkileşimlerini dikkate alan yaklaşımlara önem verilecektir. Böylece ortaya çıkacak sosyal, ekonomik ve kültürel alanlardaki ihtiyaçlar ve muhtemel sorunların çözümüne yönelik tedbir ve kararların önceden alınabilmesi sağlanacaktır.

Geleceğin güvencesi olan gençlerin milli, manevi ve kültürel değerler, çağdaş medeniyetin ve teknolojinin bilgileri ile donatılmış olarak yetiştirilmeleri ve eğitilmeleri temel ilkesinden hareketle; oyun ve spor alanları artırılacak, okuma

alışkanlığı ve beceriler kazandırmaya yönelik kültürel faaliyetlere ağırlık verilecek, eğitici ve öğretici yazılı ve görüntülü yayın araçlarından etkin şekilde yararlanmaları sağlanacaktır. Ayrıca sunulacak hizmetlerde fırsat eşitliği ilkesi güdülecek, gençlerin yapıcı ve yaratıcı taraflarını ortaya çıkarmak üzere kişilik, düşünce ve beden yönünden gelişmelerini sağlayacak her kademe ve özellikteki eğitim-öğretim kurumlarında okul içi ve dışı düşünce, kültür, sanat, spor ve izcilik faaliyetleri teşvik edilecektir (DPT, 1989, s. 287, 288).

Her kademede eğitim kurumunun kalitesinin yükseltilmesi, eğitim programları, yöntemleri ve araçlarının ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınma ile bilim ve teknolojinin gerekleri doğrultusunda geliştirilmesi esas alınacak, eğitim-insan gücü-istihdam ilişkileri çerçevesinde hizmet sektörleri ile işbirliği sağlanarak yaygın ve meslek kazandırıcı eğitime öncelik verilecektir. Böylece bu okulların eğitim programları ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınma ile uyumlu olarak geliştirilerek ekonominin ihtiyaçlarına cevap verecek bir şekle getirilecek ve gelişen teknolojiyi izlemelerini sağlayıcı tedbirler alınacaktır (DPT, 1989, s. 295, 301).

Başta Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri olmak üzere, Kalkınmada Öncelikli Yörelere ekonomik, sosyal ve kültürel yönden kalkındırılması ile bölgeler arasındaki gelişmişlik farkının zaman içerisinde azaltılması hedefiyle, söz konusu bölgelerde ekonomik ve sosyal gelişme ve bütünleşmeyi sağlamak üzere gerekli politika ve planlama araçlarının uygulamaya aktarılması sağlanacaktır (DPT, 1989, s. 319). Ayrıca, kırsal alanda yaşayan ailelerin eğitim ve kültür düzeylerinin yükseltilmesi için düzenlenen yaygın eğitim programı ve projeleri çeşitlendirilecek ve artırılacaktır (DPT, 1989, s. 321).

ABYKP dördüncü bölümünde “Kültür” başlığı altında uygulanacak politikalarda; Milli kültürün, kalkınma, çağdaşlaşma ve dışa açılma çalışmalarının özünü oluşturacağı, geliştirilmesi ve yaygınlaştırılmasının ise kalkınma politikalarının temel ilkelerinden birisi olacağı görüşü öne çıkmaktadır. Bu görüşten yola çıkılarak belirlenen tedbirler ve politikalar şunlardır: (DPT, 1989, s. 323)

“Milli kültürün zenginleştirilerek yaşatılması ve yaygınlaştırılmasının sağlanarak gelecek nesillere intikal ettirmek için;

- ✓ Araştırma ve geliştirme faaliyetlerine öncelik verilerek kültür hizmetlerini yürütecek kurum ve kuruluşlar arasında işbirliği sağlanacak ve bu alanlara

hizmet edecek kabiliyetli kişilerin keşfedilmesi, yönlendirilmesi ve desteklenmesi için gerekli tedbirler alınacaktır.

- ✓ Vakıf, kurum, kuruluş ve mahalli idarelerin kültür faaliyetlerine katkısının geliştirilmesi teşvik edilecektir.
- ✓ Milli kültürün, kitle haberleşme araçlarından azami şekilde istifade edilecek ve TV programlarında her yaş grubuna hitab edecek kaliteli yerli yapım sayılarının artırılması için gerekli teknik altyapı oluşturulacaktır.
- ✓ Belediyelerin yıllık kültür faaliyet programları hazırlamaları ve uygulamaları desteklenecek, yurdun muhtelif yerlerine yaygınlaşması sağlanırken, tiyatro çalışmalarında, yerli eserlere ağırlık verilecek ve gezici tiyatrolarla geniş vatandaş kitlelerine hizmet ulaştırılacaktır. Milli kültüre katkı sağlayıcı nitelikte, kaliteli tiyatro eseri ve film senaryosu sayısının arttırılabilmesi için bir teşvik sistemi geliştirilecektir.
- ✓ Yurt dışındaki vatandaşların milli kültür değerlerinden kopmamaları ve bulundukları ülke ile Türkiye arasındaki dostluk bağlarını sağlamlaştırıcı ortamı oluşturmak üzere gerekli çalışmalar yapılacaktır.
- ✓ AT ile ilgili çalışmalarda millî kültür boyutu da dikkate alınacak, kültür anlaşmalarının, Türkiye'nin tanıtılmasını temin edecek şekilde ele alınması sağlanacaktır (DPT, 1989, s. 324).

ABYKP’nda “müzik” alanına ilişkin belirlenen politikalar ise şunlardır: (DPT, 1989, s. 323)

- ✓ Opera, bale ve orkestra çalışmalarında çağdaş bir yaklaşımla milli kültür birikimimizden de yararlanılacaktır.
- ✓ Telif haklarının teminat altına alınmasını sağlayacak gerekli düzenlemeler yapılacaktır.
- ✓ Milli müziğin araştırılması, eğitimi, topluma aktarılması ve geliştirilmesi desteklenecektir.
- ✓ Geleneksel Türk müziği kendi formlarında korunurken, yeni formlarda üstün ifade gücüne sahip kaliteli müzik yapımı desteklenecektir.

- ✓ İkili "kültürel değişim programları" çerçevesinde kültürümüzün yurt dışında daha iyi tanıtılması esas alınacaktır.
- ✓ Her türlü kültür hizmetlerinin gerektirdiği nitelikli elemanların eğitimi sağlanacaktır.
- ✓ İnsanın beden ve ruh gelişimini sağlayıcı etkilere sahip olan beden eğitimi ve müzik gibi faaliyetler yaygınlaştırılarak, her yaştaki kişilerin aktif olarak katılmalarını sağlayacak imkânlar artırılacaktır (DPT, 1989: 354).

5.1.1.7. Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (1996-2000)

Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (YBYKP), 30.10.1984 tarihli 3067 sayılı Kanun gereğince, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunun 18.7.1995 tarihli 142. Birleşiminde 374 numaralı karar sayısı ile onaylanmıştır (DPT, 1995).

YBYKP, yeni bir stratejik yaklaşımla ele alınmaktadır. Plan, ülkemizin kalkınma hedefleri yanında, demokratikleşme sürecine de yön veren, dünyadaki hızlı yapısal değişimler ve bunların ortaya çıkardığı rekabet ve uluslararası bağımlılık sürecinde Türkiye'nin çağı yakalamak için köklü yapısal değişim ve toplumsal dönüşümlere zorlandığı bir ortamda hazırlanmıştır (DPT, 1995). Bu bakımdan özellikle; "Demokratikleşme, hukukun üstünlüğü, insan hakları ve liberalizm gibi kavramların ortak değerler olarak önem kazandığı; mal ve finans piyasalarının, bilgi ve teknolojinin ülke sınırlarını aştığı günümüzde ekonomik ve bir anlamda da siyasal ve kültürel bir küreselleşmeye doğru gidilmektedir" (DPT, 1995, s. 1) vurgusu yapılmıştır.

YBYKP, diğer planlarda olduğu gibi ülkenin içinde bulunduğu iktisadi ve sosyal durum detaylarıyla ele alınmıştır. Ülkemizde kırk yıldır süren kentleşme olgusunun, göç eden nüfusun kent yaşamına uyum sağlayamaması, farklı bir kültüre geçişte yaşanan gecikme ve direnişler, kalkınma ve gelişme çabalarını yavaşlatma gibi sosyal sorunlara yol açtığı ifade edilmektedir. Bu bakımdan konuyu, daha geniş kapsamlı bir bakış açısıyla, kentlerin yapısal sorunları biçiminde ele almak gerektiği belirtilmektedir. Hızla artan işsizlik, gecekondu, altyapı eksiklikleri, çevre kirliliği, arsa ve arazi spekülasyonu gibi sorunların yanı sıra yeni bir kültürle karşılaşmanın yarattığı sarsıntılar, iç çatışmalar, bunalımlar gibi birey ve toplulukları derinden etkileyen sorunlar özellikle gençleri içlerine kapanmaya veya tam tersi radikal

örgütlenmelere, yasadışı işlere ve suça eğilime yöneltmektedir. Konunun bu yönüne de mutlaka eğilmek ve özellikle genç neslin kentsel kültüre geçişini kolaylaştırıcı tedbirleri almak gerekmektedir (DPT, 1995, s. 17) görüşü önemle vurgulanmıştır.

Belirtilen görüş doğrultusunda ise temel amaç ve ilkeler şöyle özetlenmiştir:

Türkiye’yi 21’inci yüzyıla taşıyacak YBYKP, küreselleşmenin avantajlarından en üst düzeyde yararlanarak çağı yakalamayı ve ülkemizin gelişmiş dünya ülkeleri arasında seçkin yerini almasını hedeflemektedir. Bu amaçla, özgür ve demokratik bir ortamın sağlanmasına, bireyin ön plana çıkarılmasına, sürdürülebilir hızlı bir büyümenin gerçekleştirilmesine, toplumun yaşam seviyesinin yükseltilmesi ve gelir dağılımının iyileştirilmesine, üretken istihdamın artırılmasına, sanayileşmenin hızlandırılmasına, teknolojiye atılım yapılmasına, dünya refahından daha yüksek pay alabilmek için eğitim düzeyinin yükseltilmesi ve toplumun tüm bireylerine yeteneklerine uygun eğitimin verilmesine, kültürel gelişmenin sağlanmasına, toplumun tümünün sosyal güvenlik ve temel sağlık hizmetlerine kavuşturulmasına ve sağlık hizmetlerinin kalitesinin artırılmasına, çevrenin korunmasına ve geliştirilmesine çalışılacaktır (DPT, 1995, s. 19).

YBYKP; orta ve uzun vadeli ekonomik, sosyal ve kültürel politika uygulamalarının genel ilkelerini ve önceliklerini belirleyecek, ekonominin piyasa mekanizması çerçevesinde öngörülen muhtemel gelişme istikametlerini tahmin edecek ve ekonomik birimlerin karar alma süreçlerine yardımcı olacak genel bir çerçeveyi sağlayacaktır (DPT, 1995, s. 21).

Yedinci Planda Temel Yapısal Değişim Projeleri “Sürdürülebilir bir büyüme ortamını korumak ve üretim normlarındaki köklü değişim dönüşüm süreciyle ortaya çıkan bilgi toplumuna ulaşabilmek için, Türkiye'nin ekonomik ve sosyal yaşamında ciddi ‘Yapısal Değişim Projelerini’ hayata geçirmesi gerekmektedir. Bu sayede, insan kaynaklarının geliştirilmesi sağlanacak, demokratikleşmeyi sağlayıcı dönüşüm projelerine önem verilecek, sanayileşmeye yeni bir ivme kazandırılacak, teknoloji yeteneği artırılacak, vergi alanında, sosyal güvenlik, tarımsal politikalarda, kamu hizmetlerinde, mahalli idarelerde ve altyapı hizmetlerinde çok önemli yapısal değişiklikler gerçekleştirilecektir. Bu yapısal düzenlemeler sonucunda devletin düzenleyici ve gözetici işlevleri ağırlık kazanacaktır.” şeklinde ifade edilmektedir (DPT, 1995, s. 22).

Eğitim Reformunun amaçlar, ilkeler ve politikalar bölümünde; eğitimin bu plan döneminde en öncelikli sektör olacağı, iyi eğitilmiş genç nüfusun 21. yüzyılda gerek ülkemizin rekabet gücünün artmasında gerekse AB'ye entegrasyon bakımından Türkiye'nin en büyük avantajı olacağı ve bu çerçevede; laik, çoğulcu demokrasiyi özümsemiş, ulusal kültürü geliştirici, düşünme, algılama ve problem çözme yeteneği gelişmiş, dış dünyaya, evrensel değerlere ve yeni düşüncelere açık, kişisel sorumluluk duygusu ve toplumsal duyarlılığı gelişmiş, bilim ve teknoloji üretimine yatkın ve beceri düzeyi yüksek insan gücünün yetiştirilmesini sağlayacak bir eğitim politikası izlenecektir (DPT, 1995, s. 25) görüşü belirtilmiştir.

YBYKP'nda "Kültür Politikası", demokratikleşmeyi gerçekleştirmiş ve insanı daha özgür kılan bir toplum oluşturmayı hedef alarak, kalkınmanın, çağdaşlaşmanın ve dışa açılmanın esasını oluşturan milli kültürün korunması, geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması temel ilkesine dayandırılmıştır. Bu kapsamda belirlenen temel yaklaşım, kültürel zenginliği kalkınma hamlesinin asli unsuru saymanın yanında, uluslararası iletişim ve etkileşimin ivmesini de ülkemizin kültürel kalkınmasına katmak ve çağdaş yaklaşım doğrultusunda Milli Kültür faaliyetlerinin demokratik bir anlayış ve ulusal bütünlük ilkesi çerçevesinde gerçekleştirilmesi hedef alınmıştır. Ayrıca yurt dışındaki vatandaşlarımızın ulusal benliklerini koruyarak Türkiye ile bağlarının kuvvetlendirilmesi, başta Türk Cumhuriyetleriyle olmak üzere bütün ülkelerle sosyal ve kültürel ilişkilerin geliştirilmesi ile yurt dışındaki tarihi ve kültürel varlıklarımızın tesbiti, korunması ve tanıtılması için gerekli tedbirler alınacağı vurgusu yapılmaktadır. Bütün bunların devlet düzeyinde gerçekleşmesi için, Kültür Bakanlığı yurtdışı teşkilatında yer alan Kültür Müşavirlikleri ve Ataşeliklerinin etkin şekilde çalışabilmelerine olanak sağlayacak Kültür Merkezleri açılarak Dışişleri Bakanlığı ile ortak değerlendirilecektir. Bu tedbirlere ek olarak yurtiçi ve yurtdışı kültürel tanıtım faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde kamu kurum ve kuruluşları dışında özel girişimler, vakıflar ve derneklerin faaliyetleri desteklenecek (DPT, 1995, s. 30-31), sendikaların, araştırma ve eğitim faaliyetlerine destek verilerek, üyelerinin yararı doğrultusunda sosyal ve kültürel yatırımlar yapmaları özendirilecektir (DPT, 1995, s. 17)

YBYKP döneminde, önceki plan döneminde gerçekleşen protokoller ve anlaşmalar etkisini göstermiştir. Türkiye ile bazı ülkeler arasında ekonomik, ticari, sosyal ve kültürel alanlarda ilişkilerin geliştirilmesi için yürütülen faaliyetlere hız

kazandırılması hedeflenmiştir. Bunlardan ilki, 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasını müteakiben Kafkaslar ve Orta Asya'daki Türk Cumhuriyetleri'nin bağımsızlıklarını kazanmasıyla 1992 yılında Ankara'da toplanan Türk Cumhuriyetleri Zirvesinde Ankara Deklarasyonu'nun kabul edilmesidir (DPT, 1995, s. 81). Diğeri ise; Türkiye, İran ve Pakistan'ın kurucu üyesi olduğu ve Kalkınma için Bölgesel İşbirliği (RCD)'nin bir devamı olarak, 1985 yılında faaliyete geçen Ekonomik İşbirliği Teşkilatı (EKİT)'na, son olarak Afganistan, Azerbaycan ve Orta Asya Cumhuriyetleri'nin de katılımıyla genişleyen Teşkilatın bölgesel işbirliğindeki önemi ve ağırlığı artmış bulunmaktadır. EKİT çerçevesinde ekonomi ve ticaret, ulaştırma ve haberleşme, tarım, sanayi, enerji, bayındırlık ve altyapı, eğitim, bilim, kültür, sağlık, çevre ve uyuşturucu kullanımının kontrolü gibi alanlarda işbirliği faaliyetleri sürdürülmektedir (DPT, 1995, s. 82-86).

YBYKP'nda “Mahalli İdarelerin Güçlendirilmesi Reformu” kapsamında öngörülen belediye sınırları içindeki nüfusun toplam nüfusa oranının yüzde seksenbeşlere ulaşacağı tahmin edildiğinden, “Mahalli idarelerin yeniden ve kapsamlı bir şekilde düzenlenmesi, kamu yönetimi reformu ile birlikte yapılacaktır. Merkezi idare ile mahalli idareler ‘üniter’ yapı içinde idarenin bütünlüğü ilkesine uygun olarak işbölümü ve koordinasyona dayalı bir yapıya kavuşturulacaktır” anlayışıyla; Turizm, çevre, kültür, spor, köy hizmetleri ve sosyal hizmetlerden başlayıp plan dönemi boyunca diğer sektörlerle de yaygınlaştırılarak, merkezi yönetim tarafından sağlanmakta olan bazı hizmetlerin il özel idarelerinden başlanmak üzere mahalli idarelerin yetki ve sorumluluğuna bırakılacak (DPT, 1995, s. 131) ve hizmetlerin götürülmesi kadar, kentlerin güzelleştirilmesi, fikir ve sanat faaliyetlerinin teşvik edilmesinde de özel sektörün katkısından yararlanılacaktır (DPT, 1995, s. 180) politikalarını beraberinde getirmiştir.

YBYKP döneminde, Turizm Bakanlığı'nın ekonomik, sosyal, kültürel ve teknolojik değişikliklere hızla ayak uydurabilecek dinamik bir yapıya kavuşturulması için Turizm Bakanlığı Teşkilat Kanunu çıkarılacaktır (DPT, 1995, s. 164).

YBYKP döneminde, yapılan tespit ve sorunların çözümleneceği “Bölgesel Gelişme” başlığı altında ekonomik, toplumsal, kültürel, siyasal yönleri ile bir bütün teşkil eden gelişmenin, ulusal birliği güçlendirecek nitelikte olması amacından hareketle, “kültür” alanına ilişkin belirlenmiş politikalar şunlardır:

- ✓ Sosyal, ekonomik, kültürel ve mekânsal politikaların birbirlerine olan etkileri dikkate alınarak sektörel politikalara mekânsal boyut kazandırılacaktır. Bu amaçla; Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri öncelikli olmak üzere, ülkenin göreceli olarak geri kalmış yöreleri için, kaynakları ve gelişme potansiyelleri göz önünde bulundurularak bölgesel gelişme projeleri hazırlanacaktır (DPT, 1995, s. 174).
- ✓ Kalkınmada Öncelikli Yörelerin ülkenin diğer bölgeleri ile ekonomik, sosyal ve kültürel uyumu için yeterli kaynak tahsisine devam edilecektir (DPT, 1995, s. 175).
- ✓ Metropoller, ülkenin en önemli merkezleri olarak finans, turizm, kültür ve sanat şehri kimlikleri ile ön plana çıkarılarak, ulusal ve uluslararası düzeyde çağdaş birer kent haline getirilecektir (DPT, 1995, s. 185).

Yedinci Planda, “Fikri Haklar” kapsamında alınan tedbirlerin başında: İçerisinde eser bulunan kitap, kaset gibi fiziki ortamlar üzerine, burada bulunan eserlerin fikri haklar kapsamında koruma altında olduğu ve izinsiz çoğaltım ve herhangi bir şekilde ticarete konu olmasının yasalara aykırı ve cezayı gerektirici haksız eylemler olduğuna dair halkı aydınlatıcı ibareler konulması (DPT, 1995, s. 94) gerektiği ifade edilmektedir.

5.1.1.8. Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı’nda Kültür - Müzik Politikaları (2001-2005)

Devlet Planlama Teşkilatı’nın kırkıncı yılında hazırlanan Uzun Vadeli Strateji ve Sekizinci Beş Yıllık (2001-2005) Kalkınma Planı (SBYKP), 30.10.1984 tarihli ve 3067 sayılı Kanun gereğince, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunun 27.6.2000 tarihli 119. Birleşiminde onaylanmıştır. “VIII. Beş Yıllık Kalkınma Planı küreselleşmenin ekonomik ve sosyal hayatı derinden etkilediği bir dönemde, insanımıza bilgi toplumunun gereklerine her yönüyle uygun özellikleri kazandıracak ulusal çabaya ışık tutan temel bir belge olacaktır (DPT, 2000, s. 26).

Toplumsal dönüşümü öngören uzun vadeli gelişme stratejisinin ilk beş yıllık dönemini kapsayacak SBYK Planında, toplumun yaşam kalitesinin artırılması, ülkemizin dünya hasılasından daha çok pay alması, Avrupa Birliği üyeliği perspektifinde dünya ile bütünleşmenin hızlandırılması, ülkemizin dünyada ve bölgesinde daha etkin bir güç haline gelmesi amaçlanacaktır (DPT, 2000, s. 219).

SBYKP, dünyada köklü ekonomik ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemde hazırlanmıştır. Dünyada yaşanan bu değişimin sunabileceği imkânlardan ülkemizin en üst düzeyde yararlanabilmesini sağlamak, uzun vadeli bir gelişme stratejisini gerekli kılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Atatürk'ün gösterdiği çağdaş uygarlık hedefi doğrultusunda, 21. yüzyılda kültür ve uygarlığın en ileri aşamasına ulaşarak dünya standardında üreten, gelirini adil paylaşan, insan hak ve sorumluluklarını güvenceye alan, hukukun üstünlüğünü, katılımcı demokrasiyi, laikliği, din ve vicdan özgürlüğünü en üst düzeyde gerçekleştiren, küresel düzeyde etkili bir dünya devleti olacaktır. Cumhuriyetin 100'üncü yıldönümüne rastlayan 2023 yılına kadar uzanan uzun vadeli amaç ve stratejiler ile VIII. Plan, dünyada kapsamlı ve hızlı bir değişimin sürdüğü bir dönemde, toplumsal dönüşümlerin yönlendirilmesi bakımından önemli bir işlev üstlenecektir. Amaçlanan dönüşümün daha uyumlu biçimde ve etkin kaynak kullanımıyla, Türkiye'nin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde gerçekleştirilmesinde Planların önemli bir katkısı olacaktır (DPT, 2000, s. 21-25).

SBYKP'nın temelini oluşturan gelişmeler ve beklentiler özetle şöyle ifade edilmektedir:

Dünyada insan hakları, hukukun üstünlüğü ve demokratikleşmenin ortak değerler olarak önem kazandığı günümüzde, ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda küreselleşmenin belirleyiciliği giderek artmaktadır. Ekonomik ve sosyal kalkınmanın temel dinamiğini oluşturan nüfusun niceliğinde ve niteliğinde önemli gelişmeler sağlanmıştır. Ülke dışındaki yurttaşlarımızın sayıya 1999 yılı sonu itibarıyla 3,4 milyonu aşmış, bir taraftan Türkiye' de ve başka ülkelerde girişimleri artarak devam ederken, diğer taraftan tanıtım ve kültür elçisi olarak önemli bir rol üstlenmektedirler. İki binli yıllara girerken hız kazanan teknolojik gelişme, bilgi ve iletişim teknolojileri gibi alanlardaki ilerlemelerle, yeni mal ve hizmetlerin kullanıma sunulduğu hızlı bir dönüşüm gerçekleşmektedir. Küreselleşmenin hız kazandığı bu ortamda, dönüşüme özellikle ekonomik ve sosyal alanlarda uyum sağlayabilen toplumlar 21. Yüzyılda etkili ve başarılı olabileceklerdir. Yıllardır devam eden ekonomik ve sosyal sorunlar toplumsal yapıyı olumsuz yönde etkilemiştir. Türkiye'nin, küreselleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan olanaklardan en yüksek oranda yararlanabilmesi ve olumsuzlukları en düşük düzeyde tutabilmesi amacıyla, sosyal yapısını güçlendirmesi, istikrar ortamını sağlaması, yapısal reformlarını tamamlaması ve bilgi toplumunun gerektirdiği temel dönüşümleri gerçekleştirmesi, geleceğe hazırlanmasında ve

dünyada daha etkili bir konuma gelmesinde kilit bir rol oynayacaktır (DPT, 2000, s. 214-216).

Türkiye'nin, jeostratejik konumu, kültürel birikimi ve ekonomik ve sosyal alanda sağlayacağı gelişmeler sonucu 2010'larda bölgesel bir güç olarak etkinliğini daha da artırması, 2020'lerde ise küresel bir güç olması hedeflenmektedir (DPT, 2000, s. 219). Türkiye'nin Avrupa Birliğine tam üyelik süreci içinde olmasıyla, binlerce yıllık tarih ve kültür birikimine sahip olan ülkemizin gerçek potansiyelini ortaya koymasana ve birikimini dünya ile paylaşmasına yardımcı olacaktır. Önemli bir jeostratejik konuma sahip olan ülkemiz, bulunduğu bölgede iktisadi, sosyal, siyasi ve kültürel etkileşimi artırarak bölge ve dünya barış ve refahına daha büyük katkı sağlayacaktır. Böylece milli kültürümüzün korunmasına, geliştirilmesine, giderek daha geniş kitlelere ulaştırılmasına devam edilerek dünya düzeyinde etkileşim, tanıtım ve bilgi akışı sağlanacaktır (DPT, 2000, s. 25).

Belirlenen hedefler doğrultusunda SBYKP “kültür” alanına ilişkin temel politikalarda özellikle Türk Cumhuriyetleriyle ekonomik, ticari, sosyal, kültürel, bilimsel ve teknik ilişkilerin geliştirilmesi için yürütülen faaliyetlere hız kazandırılması (DPT, 2000, s. 52) anlayışına önem verilmiştir. Kültürün farklı alanlarla ilişkilendirilmesi ile belirlenen politikalar ise şunlardır:

- ✓ Eğitimin her kademesinde, Türk Cumhuriyetleri ve akraba toplulukları ile eğitim ve kültür amaçlı ortak programlar geliştirilecek (DPT, 2000, s. 83), bu kapsamda gençlere sunulacak hizmetlerin kalitesi artırılacak, fırsat eşitliği ilkesi gözetilecek, kişilik, düşünce ve beden yönünden gelişmelerini sağlayacak okul içi ve dışı düşünce, kültür, sanat ve spor gibi faaliyetler teşvik edilecektir (DPT, 2000, s. 91).
- ✓ Mahalli idarelerin; çocuklara ve gençlere yönelik kültür, sanat, geleneksel sporlar başta olmak üzere spor, zekâ oyunları, satranç, folklor, okuma ve araştırma alışkanlığı kazandırıcı faaliyetleri düzenleyici ve teşvik edici programlar hazırlamaları, gençlik merkezlerinin yurt genelinde yaygınlaştırılması çalışmalarına katkı sağlamaları, özel sektörün de bu alana yatırım yapması teşvik edilecek ve bu merkezlerde uzman personel istihdamı sağlanacaktır (DPT, 2000, s. 92, 96).

- ✓ Serbest zamanların değerlendirilmesi kültürünün geliştirilmesi için yaygın ve örgün eğitim programlarında çocukların erken yaşlarda sanatla tanışmalarının sağlanması amacıyla Kültür Bakanlığının eşgüdümünde projeler geliştirilecek ve uygulamaya konulacaktır (DPT, 2000, s. 97).
- ✓ Milli değerlerin pekişmesi ve güçlü bir şekilde gelecek kuşaklara aktarılması için her kademedede verilen eğitimin muhtevasında tarih, sanat ve kültür birikimini ve bilincini geliştirici düzenlemeler yapılacaktır.
- ✓ Türk ilim, kültür ve düşünce tarihinin ortaya çıkarılması amacıyla bir araştırma başlatılacak, geleneksel Türk sanatlarının ve folklorunun korunması, geliştirilmesi ve tanıtılması sağlanacak, bütün sanat faaliyetleri desteklenecektir.
- ✓ Türk kültürünün çevre kültürler için cazibe merkezi haline gelmesi sağlanacak, bu çerçevede Türk Cumhuriyetleri ve toplulukları ile kültürel işbirliği çalışmalarına hız verilecektir.
- ✓ Kültür alanında vakıfların ve kar amacı gütmeyen kurum ve derneklerin desteği artırılacak ve özel sektörün katılımı sağlanacak, yerel sanat ve zanaatların korunması, sosyal ve ekonomik fayda sağlanması, bunların yozlaştırılmadan yeniden üretimine ve pazarlanmasına yönelik modellerin araştırılması ve bu konuda yerel inisiyatiflerin yönlendirilmesi için projeler geliştirilecektir.
- ✓ Kültür ve sanatta özgün düşünce ve eser üretimi özendirilecek, kültür hayatına katkısı bulunanlar ve sanatçılar desteklenecektir.
- ✓ Korunması gerekli kültür varlıklarına ait bilgi, belge ve görüntülü dokümanı bir araya getirilecek, Türk Kültürü Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi kurulması ile ilgili hukuki ve kurumsal düzenleme yapılacaktır.
- ✓ Kültür Bakanlığının kuruluş ve görevleri hakkındaki KHK'de, Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğünün yeniden teşkilatlanması ve Kültür Merkezleri ile ilgili kurumsal düzenlemeler yapılacaktır.
- ✓ Üniversitelerin, enstitülerin ve araştırma kurumlarının müspet ilimler ile sosyal ve kültürel alanda yapacakları bilimsel araştırma faaliyetleri, yenilikçi buluşları ve teknolojik gelişmeye sağladıkları katkılar desteklenecektir (DPT, 2000, s. 126).

- ✓ Türkiye hakkında olumlu bilinçlenme ve bilgilendirmenin temini için uluslararası siyasi, kültürel, ekonomik, ticari ve turistik ilişkilerin geliştirilmesi çabalarına tüm kamu ve özel kesim kuruluşları ile meslek ve sivil toplum örgütlerinin bir koordinasyon içinde katılımı sağlanacaktır (DPT, 2000, s.169).
- ✓ Milli kültürümüzün korunmasına, geliştirilmesine, giderek daha geniş kitlelere ulaştırılmasına devam edilerek dünya düzeyinde etkileşim, tanıtım ve bilgi akışı sağlanacaktır. Bu kapsamda; Tanıtma faaliyetlerinin sürekli ve koordineli bir şekilde; yurtiçinde vatandaşları milli ilke ve hedefler çerçevesinde bütünleştiren, serbest, doğru ve çift yönlü bilgi akışını sağlayan; yurtdışında ise Türkiye'nin kültürel birikimini, tarihi zenginliklerini dünya kamuoyuna anlatarak, yanlış izlenimleri ortadan kaldıran bir çerçeveye kavuşturulması amaçlanmıştır (DPT, 2000, s. 218).
- ✓ Ekonomik, sosyal ve kültürel yönleri ile bir bütün teşkil eden gelişme sürecinde, bölgelerarası gelişmişlik farklarını azaltacak politika uygulamalarına hız kazandırılacaktır (DPT, 2000, s. 228).
- ✓ Bölgesel gelişme politikalarının oluşturulmasında sürdürülebilirlik, bölgelerarası bütünleşme, yaşam kalitesi, sosyal ve ekonomik denge, kültürel gelişme ve katılım ilkelerine öncelik verilecektir. Bölgesel politikaların Avrupa Birliğinin bu alandaki politikalarına uyumuna özen gösterilecektir (DPT, 2000, s. 229).

5.1.1.9. Dokuzuncu Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (2007-2013)

Dokuzuncu Kalkınma Planı (DKP), değişimin çok boyutlu ve hızlı bir şekilde yaşandığı, rekabetin yoğunlaştığı ve belirsizliklerin arttığı bir döneme rastlamaktadır. DKP, küreselleşmenin her alanda etkili olduğu, bireyler, kurumlar ve uluslar için fırsatların ve risklerin arttığı bir dönemde, Türkiye'nin ekonomik, sosyal ve kültürel alanlarda bütüncül bir yaklaşımla gerçekleştireceği dönüşümleri ortaya koyan temel politika dokümanıdır. Bu kapsamda, *“İstikrar içinde büyüyen, gelirini daha adil paylaşan, küresel ölçekte rekabet gücüne sahip, bilgi toplumuna dönüşen, AB'ye üyelik için uyum sürecini tamamlamış bir Türkiye”* vizyonu ve Uzun Vadeli Strateji (2001-2023) çerçevesinde, AB'ye üyelik sürecine katkı sağlayacak temel strateji dokümanı olarak tasarlanmıştır. Bu nedenle Plan dönemi AB mali takvimi dikkate alınarak 2007-2013 yıllarını kapsayacak şekilde 7 yıllık olarak belirlenmiştir. 28 Nisan

2005 tarihinde 5339 sayılı Yasa ile 2005 yılı sonunda tamamlanan VIII. Beş Yıllık Kalkınma Planının (2000-2005) ardından yeni Planın Türkiye Büyük Millet Meclisine sunulması bir yıl ertelenmiş ve Dokuzuncu Kalkınma Planının 2007 yılında başlaması kararlaştırılmıştır. Dokuzuncu Kalkınma Planı, Bakanlar Kurulunca benimsenen strateji esas alınarak Devlet Planlama Teşkilatının koordinasyonunda tüm kamu kurum ve kuruluşlarının katkılarıyla hazırlanmıştır. Bu amaçla 5 Temmuz 2005 tarihli Başbakanlık genelgesi kapsamında, çok geniş bir alan yelpazesine sahip 57 adet Özel İhtisas Komisyonu (ÖİK) oluşturulmuş, söz konusu komisyonlara kamu kesimi, özel ve üniversite kesiminden 2252 kişi katılmıştır. Plan stratejisi ve metninin oluşturulmasında kurumsal birikimin yanı sıra ÖİK raporları ile kendi alanlarında temayüz etmiş uzman kişiler ve kamunun üst düzey yöneticileri ile yapılan istişare toplantılarının sonuçlarından da yararlanılmıştır (RG, 2006, s. 1-2).

DKP döneminde, ekonomik büyümenin ve sosyal kalkınmanın istikrarlı bir yapıda sürdürülmesi ve plan vizyonunun gerçekleşmesi yolunda aşağıda yer alan stratejik amaçlar, gelişme eksenleri; Rekabet Gücünün Artırılması, İstihdamın Artırılması, Beşeri Gelişme ve Sosyal Dayanışmanın Güçlendirilmesi, Bölgesel Gelişmenin Sağlanması ve Kamu Hizmetlerinde Kalitenin ve Etkinliğin Artırılması (RG, 2006, s. 4) olarak belirlenmiştir.

AB'ye tam üyelik görüşmeleri, 3 Ekim 2005 tarihinde başlamıştır. Plan dönemi sonunda, AB'ye katılım sürecinin tamamlanması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Dokuzuncu Planda, “kültür” alanını da kapsayan yaklaşımlar: “AB'ye üyelik, ülkemizin sahip olduğu tarihsel birikim, ekonomik potansiyel, kültürel zenginlik, genç nüfus yapısı ve enerji terminali konumu gibi nedenlerle, hem Birliğin hem de Türkiye'nin gelişmesi yolunda önemli bir sinerji yaratacaktır. Her düzeyde ve çok yönlü ilişkilerle sivil toplumlar arası bağlar, farklılık içinde birlik olma anlayışı ile kültürel zenginlik ve hoşgörü güçlendirilecektir.” (RG, 2006, s. 12) şeklinde ifade edilmektedir.

Dokuzuncu Kalkınma Planında “kültür ve sanat” alanına ilişkin politikalar, “Beşeri Gelişme ve Sosyal Dayanışmanın Güçlendirilmesi” kapsamında ele alınmıştır. Bu alandaki politikaların temel amacı, toplumun tüm kesimlerinin temel kamu hizmetlerinden ve çok boyutlu bir sosyal koruma ağından yeterince faydalanmasını sağlayarak, yaşam kalitesini ve refah düzeyini yükseltmektir. Temel kamu hizmetlerinin sağlanmasında eğitim ve sağlık; sosyal koruma ağının geliştirilmesinde

ise kapsayıcı ve sürdürülebilir bir sağlık ve sosyal güvenlik sistemi, etkinliği artırılmış sosyal hizmetler, gelir dağılımının iyileştirilmesi, sosyal içerme ve yoksullukla mücadele, kültürün korunması, güçlendirilmesi ve toplumsal diyalogun geliştirilmesi politikaları temel öncelik alanları olacaktır (RG, 2006, s. 85). Bu kapsamda önceki dönemlerdeki gibi, kültürel altyapının güçlendirilmesi, kültürel etkinliklerin yaygınlaştırılması ve dünya ülkeleri ile kültürel ilişkilerimizin geliştirilmesi amacıyla yurt içi ve yurt dışında bulunan kültür varlıklarımızın tespiti, araştırılması, bakım-onarım ve restorasyonu yönündeki faaliyetlere devam edilmiştir. Bu amaçla, yerel nitelikteki kültür hizmetlerinin yerel yönetimlere devredilmesi ve bu alanda kamu özel sektör işbirliğinin geliştirilmesi yönündeki yasal ve idari düzenleme çalışmaları başlatılmıştır. Bundan kaynaklı olmak üzere sosyo-ekonomik politikalar ile kültür politikaları arasındaki uyumu artırma gereği ortaya çıkmıştır (RG, 2006, s. 45). Toplumsal değişim sürecinde kültürel zenginlik ve çeşitliliğin korunması, geliştirilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması kültürel politikaların temelini oluşturacaktır (RG, 2006, s. 90).

DKP döneminde, Kültür Bakanlığı Turizm Bakanlığı ile birleştirilmiştir. Böylece Başbakanlığın icrai fonksiyonlarından arındırılarak asli görevine döndürülmesi ve örgütsel yapısının küçültülmesi amacıyla, Başbakanlığa bağlı 36 olan bakanlık sayısı 23'e indirilmiştir (RG, 2006, s. 50).

DKP'nın "kültür" alanında belirlenen hedef ve politikaları şöyle özetlenebilir:

- ✓ Üniversitelerde desteklenen Ar-Ge faaliyetlerinin ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimine katkı verecek şekilde tasarlanması ve bu çalışmaların bilimsel yayın dışındaki patent ve benzeri sonuçlarının da akademik yükselmede dikkate alınması sağlanacaktır (RG, 2006, s. 75). Ayrıca yaygın eğitim yoluyla kamuoyu bilincinin artırılması da sağlanacaktır.
- ✓ Kültürümüzün özgün yapısını koruyarak geliştirmek ve tanıtmak için etkin politikalar üretmek ve ilgili kurumlar arasında eşgüdümü sağlamak amacıyla ilgili bakanlığın görev ve sorumlulukları yeniden düzenlenerek evrensel kültür birikimine katkıda bulunması sağlanacaktır.
- ✓ Sosyal ve ekonomik politikalarda kültür boyutunun dikkate alınması ve kültür politikalarının hayata geçirilmesinde yerel yönetimlerin ve STK'ların da etkin katılımı ile toplumun her kesiminin kültürel etkinliklere kolay erişimi

sağlanacak, görsel, işitsel ve sahne sanatlarının gelişimi ve desteklenmesi için uygun ortamlar hazırlanacaktır.

- ✓ Yoğun göç ve çarpık kentleşme neticesinde ortaya çıkan sosyo-kültürel uyum sorunlarını azaltıcı önlemler alınacak, ekonomik, sosyal ve kültürel kalkınmayı hızlandırmak amacıyla uygun hukuksal ortam sağlanacaktır (RG, 2006, s. 90, 97).

5.1.1.10. Onuncu Kalkınma Planı'nda Kültür - Müzik Politikaları (2014-2018)

Onuncu Kalkınma Planı (OKP), 30.10.1984 tarihli ve 3067 sayılı kanun gereğince, Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunun 01.07.2013 tarihli 127'nci birleşiminde onaylanmıştır. 2014-2018 dönemini kapsayan OKP, ülkemizin 2023 hedefleri doğrultusunda, toplumumuzu yüksek refah seviyesine ulaştırma yolunda önemli bir kilometre taşı olacaktır. Plan, küresel ekonomide geleceğe dönük risklerin ve belirsizliklerin sürdüğü, dünya ekonomisinde değişim ve dönüşümlerin yaşandığı, yeni dengelerin oluştuğu, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeler arasında güç dengelerinin yeniden şekillendiği bir ortamda hazırlanmıştır. Kalkınmanın amacı, insanların refahını artırmak, hayat standartlarını yükseltmek, temel hak ve özgürlüklerini güçlendirerek adil, güvenli ve huzurlu bir yaşam ortamı tesis etmek ve bunu kalıcı kılmaktır. Bu çerçevede, OKP kalkınmanın sürdürülebilirliğini merkeze alan bir yaklaşımla hazırlanmıştır. Planın kapsayıcı bölümü dört ana başlıktan oluşmaktadır. “Nitelikli İnsan, Güçlü Toplum” başlığı altında; insan için ve insanla beraber kalkınma yaklaşımının hayata geçirilmesi ve gelişmişliğin toplumun farklı kesimlerine yaygınlaştırılması, “Yenilikçi Üretim, İstikrarlı Yüksek Büyüme” başlığı altında; üretimde yapısal dönüşüme ve refah artışı, “Yaşanabilir Mekânlar, Sürdürülebilir Çevre” başlığı altında çevreye duyarlı yaklaşımların sosyal ve ekonomik faydalarının artırılması, insanımızın şehirlerde ve kırsal alanlarda yaşam kalitesinin sürdürülebilir bir şekilde yükseltilmesi ile bölgeler arası gelişmişlik farklarının azaltılması ve son olarak “Kalkınma İçin Uluslararası İşbirliği” başlığı altında ise kalkınmanın dış dinamikleri ile ülkemizin ikili, bölgesel ve çok taraflı ilişkilerindeki temel öncelikler ve politikalar ele alınmaktadır. OKP, Kalkınma Bakanlığının koordinasyonunda, katılımcı bir yaklaşımla kamu kurum ve kuruluşlarının yanı sıra toplumumuzun tüm kesimlerinden çok sayıda temsilcinin katkılarıyla hazırlanmıştır (KB, 2013, s. 2-3).

OKP'nın ilk ana başlığı olan "Nitelikli İnsan, Güçlü Toplum" da, "kültür ve sanat" alanına ilişkin eğitimde "Düşünme, algılama ve problem çözme yeteneği gelişmiş, demokratik değerleri ve millî kültürü özümsemiş, paylaşma ve iletişime açık, sanat ve estetik duyguları güçlü, özgüven ve sorumluluk duygusu ile girişimcilik ve yenilikçilik özelliklerine sahip, bilim ve teknoloji kullanımına ve üretimine yatkın, bilgi toplumunun gerektirdiği temel bilgi ve becerilerle donanmış, üretken ve mutlu bireylerin yetişmesi" temel amacından yola çıkarak, "Okul türlerinin azaltıldığı, programlar arası esnek geçişlerin olduğu, öğrencilerin ruhsal ve fiziksel gelişimleri ile becerilerini artırmaya yönelik sportif, sanatsal ve kültürel aktivitelerin daha fazla yer aldığı, bilgi ve iletişim teknolojilerine entegre olmuş bir müfredatın bulunduğu, sınav odaklı olmayan, bireysel farklılıkları gözetten bir dönüşüm programı uygulaması" (KB, 2013, s. 31) hedeflenmiştir. Bunların yanında, gençlerin şiddete ve zararlı alışkanlıklara yönelmelerini önlemek üzere spor, kültür, sanat gibi alanlarda gelişimlerini destekleyici programların uygulanmasına da devam edilecektir (KB, 2013, s. 42).

OKP'nda, kültürel zenginlik ve çeşitliliğin korunup geliştirilerek gelecek nesillere aktarılması, kültür ve sanat faaliyetlerinin yaygınlaştırılması ile millî kültür ve ortak değerler etrafında toplumsal bütünlüğün ve dayanışmanın güçlendirilmesi temel amacından yola çıkarak; Kültürel değerlerimizin özgünlüğünü ve zenginliğini bozmadan işlenerek evrensel kültürde kendine yer bulması, kültürel ve sanatsal faaliyetlere katılımın bir yaşam alışkanlığı olarak gelişmesi sayesinde toplumsal bütünleşme ve dayanışmasının sağlanması öngörülmektedir. Bu amaca hizmet etmek üzere, hoşgörü ortamını, toplumsal diyalogu ve ortak kültürümüzü güçlendirici politika ve uygulamalara öncelik verilecektir. Kültürel değerlerimiz ve geleneksel sanatlarımızın yaşatılmasına yönelik destekler etkinleştirilerek, kültür endüstrisinin millî gelir, ihracat ve ülke tanıtımına katkısı artırılacaktır (KB, 2013, s. 45).

Görsel, işitsel ve sahne sanatları başta olmak üzere kültürel ve sanatsal faaliyetlerin gelişiminde ve sunumunda mahalli idarelerin, özel ve sivil girişimlerin rolü artırılacaktır. Tarihimizin önemli şahsiyetleri, olayları, masal kahramanları ve kültürel zenginlik unsurlarımız belgesel, dizi ve çizgi filmlere dönüştürülecek, çocukların erken yaşlarda kültür ve sanat eğitimi almaları sağlanacaktır (KB, 2013, s. 46).

Onuncu Planın ikinci ana başlığı olan "Yenilikçi Üretim, İstikrarlı Yüksek Büyüme" de, "kültür ve sanat" alanına ilişkin amaç; Fikri mülkiyetin korunması ve

hakların kullanılması için etkin, yaygın ve toplumca benimsenmiş bir fikri mülkiyet hakları sistemi oluşturularak, fikri hakların ve bu haklara konu ürünlerin kalkınma sürecine katkısının artırılması (KB, 2013, s. 94) olarak belirtilmektedir.

OKP'nın amaçlarına ve 2023 hedeflerine ulaşılabilmesi açısından önem taşıyan, temel yapısal sorunlara çözüm olabilecek, dönüşüm sürecine katkıda bulunabilecek, genellikle birden fazla bakanlığın sorumluluk alanına giren, kurumlar arası etkin koordinasyon ve sorumluluk gerektiren kritik reform alanları için “Öncelikli Dönüşüm Programları” tasarlanmıştır (KB, 2013, s. 149).

Öncelikli Dönüşüm Programları kapsamında ele alınan “Temel ve Mesleki Becerileri Geliştirme Programı” nda “kültür” alanına ilişkin amaçlar; bireylerin, çalışma hayatının gerektirdiği bilgi ve iletişim teknolojileri, yabancı dil, problem çözme, eleştirel düşünme, iletişim, liderlik, kariyer planlama ve iş arama gibi temel beceriler ile sanatsal ve sportif becerilere sahip olması (KB, 2013, s. 186) olarak belirlenmiştir. Bu amaçtan yola çıkarak; Eğitim müfredatının her gence en az bir sanat veya spor dalında performans yapabilme becerisi kazandırmak ve eğitimin tüm kademelerindeki okullarda kültür ve spor aktivitelerinin gerçekleştirilebileceği ortamın iyileştirilmesi (KB, 2013, s. 187) temel politika olarak ifade edilmektedir.

Öncelikli Dönüşüm Programları kapsamında ele alınan “Nitelikli İnsan Gücü İçin Çekim Merkezi Programı” nda “kültür” alanına ilişkin amaçlar; Türkiye'nin ekonomik, tarihi, kültürel bağlarının güçlü olduğu ülkelerle AB Çerçeve Programlarına benzer programların geliştirilmesi ve yurtdışındaki üniversite öğrencileri ile bilim, sanat ve kültür alanlarında öne çıkan yüksek nitelikli insan gücü için değişim, hareketlilik ve staj programlarının geliştirilmesi (KB, 2013, s. 189) olarak belirtilmektedir.

Öncelikli Dönüşüm Programları kapsamında ele alınan “Ailenin ve Dinamik Nüfus Yapısının Korunması Programı”nda “kültür” alanına ilişkin açıklamalarda ise; nesiller arası dayanışmanın güçlendirilerek sosyal ve kültürel değerlerin aktarılmasının sağlanması ve eğitim müfredatı, yazılı ve görsel yayınlar ile STK'ların ilgili faaliyetlerinin desteklenmesi yoluyla aile dostu kültürel ortamın geliştirilmesi (KB, 2013, s. 193) olarak ifade edilmektedir.

Öncelikli Dönüşüm Programları kapsamında ele alınan “Kalkınma İçin Uluslararası İşbirliği Altyapısının Geliştirilmesi Programı”nda ise “kültür” alanına

ilişkin, Türkiye ile paydaş ülkeler arasında kültürel işbirliğinin güçlendirilmesi (KB, 2013, s. 198) amacı ön plana çıkmaktadır.

5.2. TOPLUMA YANSIYAN MÜZİK UYGULAMALARI

Bu bölümde, Kalkınma Planları'nın uygulanmaya başladığı (1963-2018) süreç içerisinde Dünya'da ve Türkiye'de yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyal olayların doğrudan ya da dolaylı olarak etkileşimleri sonucunda ortaya çıkan müzik alanına ait değişimler ve uygulamalar sosyolojik yaklaşımlarla ele alınmıştır.

5.2.1. Popüler Müzikler

İkinci Dünya Savaşı'nın pek çok olumsuz sonuçları, dünyada ve ülkemizde her alanda olduğu gibi müzik alanında da günümüze kadar uzanan rengârenk bir etkiyi beraberinde getirmiştir.

Bin dokuz yüz altmışlı yıllar küresel dünya için unutulmaz yıllar olmuştur. Dünya'da ve Türkiye'de hızla ivme kazanan sol ideoloji, politik, ideolojik, sosyal ve sanatsal olayların gelişimini etkilemiş ve o dönemin üçüncü dünya ülkeleri için çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Meydana gelen olaylar ve olayların ortaya çıkış şekli adeta sıralanmış halkalar şeklinde devam etmekteydi. Vietnam Savaşı, aya seyahat, Martin Luther King ve Robert Kennedy'nin öldürülmeleri, Prag'da yürüyen Sovyet tankları, hepsi adeta tek bir yılda yaşanan olaylar zinciriydi. O yıl, dünyanın dört bir yanında milyonlarca genç, setlerini yıkan nehirler gibi meydanlara aktılar. Bu, 20. yüzyılın en kalabalık ve en coşkulu ayaklanmasıydı. Avrupa sokakları şiddetle tanıştı. Üniversiteler işgal ve boykotu gördü. Devrim ateşinin işçilere de sıçramasıyla hayat felç oldu ve 1968, insanlık tarihine “başkaldırı yılı” olarak geçti (Birand, 2000, s. 160).

Popüler sözcüğü, ilgili literatürde ve sözlüklerde en fazla kullanılan birinci tanıma göre “yaygın olarak beğenilen”, “tüketilen” anlamına gelmektedir. Bu tanım sosyal bilimciler tarafından “ticari” tanım olarak da adlandırılmaktadır (Özbek, 2002, s. 84). Bu tanım üzerinden görüş bildirenler, olumsuz yaklaşım sergileyenler ve kültürel seçkinciliği savunan kesimdir. Popüler sözcüğü ikinci tanımda ise kökeni 18. yüzyıla kadar dayandırılan ve “halkın beğendiği ve yaptığı her şeyi kapsayan” bir anlamı ifade etmektedir (Özbek, 2002, s. 81). Bu tanım üzerinden görüş bildirenler ise popüler kültürün toplumda olumlu açılımlara zemin hazırlayabileceği görüşünü savunmaktadırlar (Özbek, 2002; Oktay, 2002; Kahraman, 2003).

İnsanlar yüzyıllar boyunca oluşturdıkları maddi-manevi kültürel değerlerini göç, savaş, evlilik gibi olgularla gittikleri yerlere taşıyarak oradaki kültürlerle etkileşime girerek kültür sentezi oluşturmuşlardır. Kültürel unsurlar endüstrileşmenin, teknolojinin gelişimine paralel kitle iletişim araçlarının da eklenmesiyle ait oldukları sınırların dışına çıkarak küreselleşme sürecine dâhil olmuştur. Ancak bu süreç farklı iki durumu ortaya çıkardı. Bunlardan ilki, geleneksel kültür öğelerinin evrensel boyutta tanınırlığını artırırken diğeri insanları ya özünden kopartarak yok etmiş ya da başka kültürler içerisinde harmanlayarak yeniden üretime dahil etmiştir. Bu durumun müzik alanında yansıması ise geleneksel müzik türlerinin Batı popüler müzik unsurları ile harmanlanması sonucu, sentez yapıları müzik türlerinin ortaya çıkışı olarak değerlendirilebilir (Camgöz, 2019, s. 164). Ancak ülkelerin geçmişleri incelendiğinde görülen şey, her ülkenin farklı kültürlerle sahip topluluklardan oluştuğudur. Muhtemelen herkesin kültürü olarak kabul ettiği maddi-manevi değerlerin oluşma süreci bugüne kadar var olan durumla benzer bir seyir izlemiştir ve küreselleşmeyle birlikte artarak devam edecektir.

Yukarıda bahsedildiği gibi, geleneksel türler ile Batı müziği türlerine ait farklı özelliklerin birbiriyle sentezlenmesiyle oluşan popüler müzikler, ortaya çıkan alt türleriyle birlikte heterojen bir yapıya bürünmüştür. Türün en belirgin özellikleri; melodisinin akıcı ve kalıcı, sözlerinin ise anlaşılır ve etkili olmasıdır. İşte çabuk üretilip çabuk tüketilen olma özelliği sayesinde kısa sürede geniş kitlelere ulaşmış ve satış hızları da aynı hızda artmıştır.

Alt kültür müziklerinin pek çoğu tarih boyunca, daha çok sosyo-ekonomik sınıflaşma sonucu ezilen gruplardan çıkmıştır. Bu nedenle popüler müzik, belki de diğer tüm kültürel biçimlerle karşılaştırıldığında, yaygın ve güçlü bir protestonun en yoğun ve güçlü aracı olmuştur (Lull, 2000, s. 17). Maral (2019, s. 370), “Popüler müziklerin tüketimini gerçekleştiren çoğunluk 13-23 yaş arası gençlerdir” diyerek aslında günümüz teknolojisini yaygın ve etkili şekilde kullanan yaş grubunun popüler kültürün güçlenmesinde de önemli bir rol oynadığına dikkat çekmektedir.

Popüler müzik akımları, Amerika ve Avrupa’da 19. yy’ın sonlarında doğmuştur. 1950’li yıllardan itibaren ise dünyada, toplumsal ve politik olaylara bağlı olarak gelişen popüler kültür ve popüler müzikler, iktidarlarca Amerikan merkezli kapitalist politikalara kapıların sonuna kadar açılması ve teknolojinin, buna bağlı olarak da müzik endüstrisinin gelişmesiyle birlikte Türkiye’ye girmeye başlar (Kahyaoğlu,

2010, s. 227). Böylece dünyada olduğu gibi Türkiye’de de metalaşmaya başlayan popüler furyasına dahil olan müzik, “Popüler Müzik” halini almıştır. Zamanla “popüler müzik” ismi kısaca “pop müzik” olarak kullanılmaya başlanmıştır. Önceleri diğer ülkelere ait pop şarkılarına Türkçe sözler yazılmasıyla oluşan aranjmanlar daha sonra beste ve sözler özgün pop şarkıları olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde “pop” un Türkiye’deki doğuşu, politik bir yapıya sahip değildi. Ancak 60’lı yıllarla birlikte politik bir yapıya bürünmüştür (Doğan ve Dönmez, 2016, s. 53).

Cumhuriyet’in ilanından hemen sonra müzik reformu kapsamında Ziya Gökalp’in halk türkülerinin derlenerek Batı müziği formları ile işlenmesi yoluyla ‘milli müzik’ oluşturma çabalarına girilir. Bu kapsamda 1924 yılında, Atatürk’ün, ‘Bizim hakiki Mûsikîmiz’ dediği halk müziğinin derlenmesine ve işlenmesine başlanır. Aslında sonradan popüler müzik adı altında diğer türlere esin kaynağı olacak kaynağın oluşturulması da bu girişimle başlar. İlk derleme gezisi Batı Anadolu’ya yapılır ve derlenen türküler ‘Yurdumuzun Nağmeleri’ adı altında yayınlanır (1925). İstanbul Konservatuvarı, 1926-1929 yılları arasında Anadolu’ya dört derleme gezisi daha düzenler. Bu gezilerde derlenen türküler ‘Halk Türküleri’ adı altında 14 defter halinde yayınlanır (Budak, 2006, s. 108).

Yeni bir şey yaratmak için eskisini ortadan kaldırmak veya en azından etkisini azaltmak düşüncesiyle Osmanlı Klasik Mûsikîsi’nin yaşatıldığı, üretildiği ve geliştirildiği Dârülelhan ortadan kaldırılarak yüzyıllardır yaşayan bir Mûsikîyi unutturulmaya çalışılır ve 1926 yılında da okullardan klasik Türk müziği eğitimi kaldırılır. Bu çerçevede, opera gibi Batı tarzlarının yerleştirilmesi, yerelleştirilerek kurumsallaştırılması konusuna da ağırlık verilir ve bu amaçla 1931 yılında ‘Opera Cemiyeti’ kurulur. Ancak yapılan tüm çalışmalara rağmen müzik alanındaki inkılaplar çok başarılı olamamış ve Atatürk bu inkılaplara ivme kazandırmak ihtiyacı hissetmiş olacak ki, değişik yerlerdeki konuşmalarda bu konuyu daha büyük önemle vurgulamıştır. Atatürk’ün 1 Kasım 1934’te TBMM’nin Dördüncü Dönem Dördüncü Toplanma Yılıni açarken söyledikleri, aynı zamanda Türk devriminin ikinci dönemde uygulanacak olan müzik görüşünü belirtmesi açısından önemlidir. *“Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, Mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen Mûsikî yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce, genel son Mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir.*

Ancak, bu güzeyde Türk ulusal Mûsikîsi yükselebilir, evrensel Mûsikîde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim” (Budak, 2006, s. 94,95). Bu konuşmanın ardından 26 Kasım 1934 tarihinde, Ankara’da, Kültür Bakanı başkanlığında yapılan toplantıda oluşturulan Devlet Mûsikî ve Tiyatro Akademisi Komisyonu tarafından “Türkiye Devlet Mûsikî ve Tiyatro Akademisi’nin Ana Çizgileri” başlıklı bir rapor hazırlanır. Bundan sonra ise 1934’te radyolarda Türk Müziği yayını yasaklanır (Balkılıç, 2009, s. 80-89). Ancak Türk müziği yayınlarının yasaklanmasıyla, halk yoğun olarak Arap radyolarını dinlemeye yönelince yasak 1936’da kaldırılır (Budak, 2006, s. 112).

Türkiye’de müzik inkılabı yönünde rapor hazırlaması için ünlü müzisyen Lico Amar davet edilir. Amar bu raporunda kısaca, modern Mûsikînin öğretilmesi için radyonun ve konservatuarların öneminden bahseder. Rapor hazırlayan yabancı müzisyenlerden bir başka önemli isim, ünlü opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert’tir. Ebert, uluslararası opera örneklerinin Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli roller üstlenir. Türkiye’ye gelen yabancı müzisyen ve bestekârların en önemlileri ise Paul Hindemith ve Bela Bartok’tur. Hindemith; Mûsikî Muallim Mektebi’ni ve Riyaset-i Cumhur Orkestrası’nı teftiş eder, bir konservatuar kurulması konusunda çeşitli raporlar hazırlar. Bartok, 1936 yılında Halkevleri tarafından düzenlenen derleme gezisine katılır (Balkılıç, 2009, s. 91-93).

Devlet eliyle yapılan müzik çalışmalarının yanında piyasada ve sivil alanda da müzikal faaliyetler devam etmektedir. Cumhuriyetin ilk yıllarında Meşrutiyet’ten kalma birçok operet heyeti tarafından operetler oynanmakta ve ilgi görmeye devam etmektedir. Daha Osmanlı döneminde Türkiye’ye gelen Tango, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren hızlı bir gelişim gösterir. Bulunduğu ülkenin yerel müziğinden alabildiğine yararlanmayı bilen Tango, Türkiye’de de kolayca yerelleşir, birbiri ardına Tango yorumlayan ve besteleyen sanatçılar ortaya çıkar. 1935-37 yıllarında yurt dışında eğitim gören Orhan Avşar ve 1938’de Türkiye’ye gelen Macar asıllı Darvaş, bu türün ilk yerli öncüleridir. Tango gitgide özgünleşerek özellikle 60’lı yıllarda devlet radyolarının da desteğiyle altın yıllarını yaşar. Caz ise 1920’li yıllarda, Ermeni asıllı Leon Avigdor’un Avrupa’da duyup hayran olmasıyla Türkiye’ye girer. 1933 yılına dek kurduğu değişik topluluklarla cazı İstanbul’da duyurur. 1940’lı yıllarda ülkede birbiri ardına caz toplulukları kurulur ve özellikle İstanbul’daki gece kulüplerinde hızla yayılır (Meriç, 2006, s. 28-29).

Ülkemizde popüler müziğin bugün iddia edildiği üzere Doğu-Batı sentezli karma yapısının oluşmasında, Türk kültürünün tarihsel, dinsel ve coğrafi ortak geçmişiyle Doğu kültürüne yakın duruşu, Tanzimat dönemi anlayışıyla da Batı kültürünü benimsemesi etkili olmuştur. Ancak yıllardır süregelen tartışmalarda bazı araştırmacılar, Doğu kaynaklı kültürü geleneksel ve olumsuz, Batı kaynaklı kültürü ise modern ve olumlu yorumlarla açıklamaya çalışırlar. Bir diğer grup ise bu durumun tam tersi olduğunu savunmaktadırlar. Aslında Behar bu konuya teknik boyutta açıklık getirmiş ve asıl yapılması gerekeni bilimsel bir yaklaşımla ifade etmiştir: “Türk Müziği ile Batı Müziği türleri arasında yapı, ritim anlayışı, müzik duygusu ve ses yaklaşımı/sistemi açısından büyük ölçüde bağdaşmazlık/farklılık vardır. Çoksesliliği müzikte uygarlığın biricik ölçütü haline getirmek ne denli yanıltıcı ise tek seslilik-çok seslilik ikilemine yapışp kalmak da o denli yanlış. Bunun yerine çok daha temel olan tonal-makamsal müzik ayrımını ikame etmek, Türkiye’de müziğin kuramsal sorunlarının sağlıklı bir biçimde tartışılmasına zemin hazırlar” (Behar, 1987, s. 90). Batı müziğinin dikey gelişen yapısı ile Türk Müziği’nin yatay gelişen ve içinde pek çok dinamiği barındıran yapısını karşılaştırmaya çalışmak veya her şartta sentezlemeye çalışmak kabul görmemiştir. Meriam’ın da ifade ettiği gibi müzik “Kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşmış bir etkinlikler, düşünceler ve nesneler bütünüdür” (Merriam, 1964, s. 103). Türk Popüler müziği türleri de, toplumsal olarak kabul gören ve kendisine anlam yüklenen kültürel unsurlar olduğuna göre, belirli dönemlere ait kültürel anlamlar, Türk Popüler Müziği’ne ait Protest/Muhalef müzik ürünleri üzerinde de çözümlenebilir (Doğan ve Dönmez, 2016, s. 46).

Amerika Birleşik Devletleri (ABD) gibi diğer Latin Amerika ülkelerinde de devrim düşüncesi ve müzik arasında derin bir bağlantı bulunmaktadır: “*Şarkı olmadan devrim de olmaz*”... Bu sözler; 1970 yılında Şili’nin başında olan ve 1973 yılında, askeri diktatörlük tarafından katledilen Marksist lideri Salvador Allende’e aittir. 1950’lerden başlayıp 1970’lere doğru siyasal yoğunluğunu arttırıp toplumsal mücadeleye dönüşen özgürlük ve bağımsızlık savaşında müziğin yanında plastik sanatlarda, edebiyatta gibi birçok alanda bu özgürlük hareketinin etkisine rastlanıyordu. Ne baskı ne de işkence görmeleri insanların şarkı söylemelerine engel olamıyordu (Kahyaoğlu, 2003, s. 17).

Popüler müzik içinde önce Doğulu-Batılı, modern-geleneksel, kentli-köylü, alaturka-alafranga olmak üzere iki kaynaktan beslenen farklı türlerin karma yapısı, sonradan bu türlerin birbiri içine sızdığı ve benzeştiği sentez çalışmalar üreten ve kullanan bir görünüm kazanmıştır. Aslında bu yapıda neyin Doğulu neyin Batılı veya neyin modern neyin geleneksel olduğu da belirgin değildir (Dürük, 2011). Hatta Türkiye’de toplumsal boyutta gündelik hayata doğrudan yansıyan en etkin müziksel hareketin pop müzik türü üzerinden gerçekleştiği söylenebilir.

Çok partili döneme geçişte Demokrat Parti hükümetinin ilk icraatlarından Kore’ye asker göndermesi, 2. Dünya Savaşı’na katılmamış ve 30 yıldır savaşmayan Türk ordusu için önemli bir yurtdışı tecrübesiydi. Bu ve ardından gelen pek çok girişimle ülke dışa açılıyor, dünya ile bütünleşmeye çalışılıyordu. Başta caz olmak üzere yeni müzik türleri Türk kültürünü etkisi altına almaya başladı. Yine 50’li yıllarda Rock and Roll salgını Türkiye’ye ulaştı. Özellikle gençler radyolar ve plaklar aracılığıyla geleneksel türlerin önüne geçen ve dansla birleşen bu yeni müzik akımlarını izliyor ve dinliyorlardı. Bu dönemin en önemli çıkışını önce bir radyo sanatçısı olarak ünlenen ve sonradan sahneler geçiren Zeki Müren yapıyor, uzun zamandır görülmemiş bir ilgiyle karşılanıyor, plakları kapışılıyordu. Sinemada ve konser salonlarında seyircisiyle bulunduğu bu yıllar, aynı zamanda taş plak saltanatına son verildiği dönemdir. Önce 33, ardından da 16 ve 45 devirli plak üretiminin başladığı dönemdir. Ülkemizde 1963-64 yılından sonra yeni kurulan Grafson ve Columbia firmaları tarafından üretime geçilen 45’lik plaklar taksi ve özel otomobillerde bile dinlenebilir özelliğe sahipti. Taş plak üretiminin son ürünleri başta Zeki Müren ve Müzeyyen Senar olmak üzere; Sabite Tur, Suzan Yakar, Suzan Güven, Mualla Mukadder, Alaeddin Yavaşca, Aliye Akkılıç, Neriman Tüfekçi, Neşet Ertaş, Zekeriya Bozdağ, Muzaffer Akgün, Nuri Sesigüzel gibi çok satan sanatçılara aitti.³⁵

Naim Dilmener, çok partili sisteme geçilen 1950’li yıllarda taş plaklardan daha uzun süreli müzik kaydedilebilen Long Play’in radyoda çalınabilme kolaylığı sayesinde kullanılmaya başlamasının da Batı kökenli popüler müziklerinin birçok eve ulaştığını ifade etmiştir (Dilmener, 2014, s. 28-30).

³⁵ <http://turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

Başta Rock'n Roll olmak üzere Avrupalı ve ABD'li popüler müzikler ülkemizde benimsenen müzik türleri haline geldi. Bağımsızlık mücadelelerinin tüm dünyada yükseldiği ve buna bağlı olarak da taleplerin aynı oranda devinim yaşadığı bu yıllarda, tüm az gelişmiş ülkelerde halk müzikleri temel kaynak alınarak ulusal müzik sentezine doğru bir yönelim baş gösterdi. Türkiye’ de de 1960 darbesinin ardından yaşanan halkçılık ve özgürlük ideolojisiyle birlikte kentli aydın kesimin ilgisi halk kültürüne yöneldi. Türkiye’de halk müziği üzerinden geliştirilmek istenen müzik politikaları da bu dönemde dünyada etkili olan müzikal gelişmelere bağlı olarak değişti ve gelişti (Kahyaoğlu, 2010, s. 227-228).

Bin dokuz yüzlü yıllarda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından davet edilen yabancı bestecilerin (Paul Hindemit-1935, Bela Bartok-1936) önerileri doğrultusunda, Türk müziği adına yapılacak çok sesli çalışmaların mutlaka Anadolu halk ezgileri ile başlatılması önerisi (Kahyaoğlu, 2010, s. 299) yaklaşık 30 yıl sonra karşılık buluyordu. Bir başka deyişle ABD ve İngiltere’deki Folk-Rock, Anadolu-Rock’a karşılık geliyordu: Folk’un Türkçedeki karşılığı “halk”tır. Özellikle folk kaynaklı, eş deyişle halk müziği kaynaklı olan yapıtlar arasında türsel bir benzeşim vardır. Anadolu Rock ve Protest Müzik böyledir. İkisinin de ortak paydaları folk öğeleri taşıyor olmalarıdır (Doğan ve Dönmez, 2016, s. 53).

Altmışlı yılları saran savaş sonrası işsizlik, ekonomik kriz, gelecek kaygısı ve henüz fazla tanınan olunmayan teknolojik gelişmeler gibi olumsuz faktörler, birçok alanda olduğu gibi müzikte de ritm ve sözlerle kendini göstermiştir. 1960 sonlarında sanayileşme ile hızlanan göç ile Anadolu kökenli kırsal kesimin kültürü, kent kültürünü ‘köycülük’ akımıyla etkisi altına almıştır (Coşkun, 1999, s. 45).

Böylece popüler müzikler, zamanın politik gelişimlerini yansıtır. Konuya ilişkin Erol (2005, s. 185-186), *“Popüler müzik, hâkim güçler tarafından, istedikleri politikaları uygulama amacıyla kullanıldığı gibi, bağımlı toplumsal katmanlar tarafından da bu müziğin, siyasal iktidara ve uygulamalara farklı anlamlar yükleyerek kendi kültür kimliklerini inşa etmek ya da pekiştirmek için kullanıldığını”* ifade eder. Örneğin; “19. yüzyılda işçi, köle, kadın hakları hareketleri, müziği iletişim aracı olarak kullanırken, 1940-1950’lerde sendika şarkıları, Amerikan folk müziğine olan ilgiyi artırır. 1950’li yıllarda nükleer silahsızlanmaya karşı ve 1960’lı yıllarda Vietnam Savaşı’na karşı olan hareketlerin de etkisiyle, 1960 yılında asi grupların, politik hatta devrimci duygularını ve düşüncelerini dile getirmek için artan şekilde yine müziği

kullandıkları görülür (Lull, 2000, s. 60-66). İşçi-işveren anlaşmazlıkları da güçlü protest şarkıların yaratılmasında etkin olur. Şarkılardan birinde şu sözler geçer: (Lull, 2000, s. 18-19).

Patronlar için grev kırıcılığı yapmayın,
Yalanlarını dinlemeyin onların,
Biz yoksul insanların hiç şansı yok
Örgütlenmediğimiz sürece.

İstanbul’da 1955 yılında Deniz Harp Okulu öğrencilerinden Durul Gence ve Erkan Gürsal tarafından kurulan ‘Deniz Harp Okulu Orkestrası’ ile Türkiye’de Rok’n Roll tanınmaya başlamıştır. Amerika kökenli Rock müziğin ilk icracıları arasında askeri öğrencilerin olması, Türk-Amerikan ilişkilerinde ordunun yeri göz önünde bulundurulduğunda şaşırtıcı değildir. Akkaya ve Çelik’in de (2006, s. 8) işaret ettiği gibi, “Batılı müziklerin yayılmasında radyo, plaklar, kulüpler ile filmlerin dışında subay ve askerler dâhil yabancıların da etkisi olmuştur.” Askerlerin yanlarında getirdikleri çalgılar ve plaklar bu durumu etkileyen önemli bir faktördür.

Halk arasında popüler müzik türlerinin isimlendirilmesi konusunda günümüzde bile net bir düşünce oluşmamıştır. Solmaz bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Anadolu Pop” a “Yerli Rock” diyebiliriz. Gerçekten yeni bir söyleyişle kendiliğinden oluşmuş bir tür olarak Anadolu Pop yani özetle “Yerli Rock”; Türkiye’de çıkmış müzik türleri içerisinde en önemlilerindendir (Solmaz, 1996, s. 27). Solmaz, “Anadolu Pop” isminin ortaya çıkışını, Cahit Berkay’ın ifadesiyle: “....*Yapacağımız müziğin ayaklarının Anadolu’ya basması, Anadolu havası taşıması lazım. Bu doğrultuda, Anadolu kökenli Pop Müzik gibi derken Murat Ses, “Anadolu Pop” ismini önerdi, biz de bu ismi çok sevdik ve yaptığımız müzik tarzına Anadolu Pop dedik.*” (1996, s. 28) şeklinde aktarmıştır. Aslında bu sayede, müziğin en önemli toplumsal işlevlerinden olan “birleştirici” özelliği ortaya çıkmış ve kırsal hayata uzak kalmış kentli gençlerin türkülerle de tanışması sağlanıyordu.

Aranjman müzik olarak ilk Türkçe pop denemelerinin yapıldığı 1960’ların başında, Elvis Presley, The Beatles gibi dünyaca ünlü şarkıcı ve grupların yaptığı şarkılar, çeşitli Türk gruplarının sahnesinde çalınmaya ve söylenmeye başlamıştı (Erkal, 2013, s. 77). Bu yıllarda, Avrupa’da popüler olan pop müzik şarkıları Türkiye’de de popüler hale gelmiş, bu şarkıların aslına uygun çalınması akımı oluşurken sonra bu şarkılara Türkçe sözler yazılarak düzenlenmesini içeren

“Aranjman” akımı oluşmuştur. 60’lı yıllarda popüler müziğin ilk pop starı olarak görülen Erol Büyükburç söylediği aranjman şarkılarla, farklı düzenlemeler içinde seslendirdiği türkülerle ve beste çalışmalarıyla pop müziğin gazino programlarına girmesine de aracı olmuştur (Meriç, 2006, s. 243).

Büyük kentlerde yaşayan gençlerin dinlediği bu şarkılar zamanla aranjman müziğin ağırlık kazanmasına ve dönemin hakim müzik türlerinin ve danslarının (Blues, Ça-ça, Twist) Türkiye’de de yaygınlaşmasına basamak olmuştur. Türk popüler müzik tarihinde ilk aranjman müzik olarak İstanbul Radyosu disk jockeylerinden Fecri Ebcioğlu’nun “C’est écrit le ciel” adlı şarkıya Türkçe söz yazarak İlham Gencer’in seslendirdiği “Bak Bir Varmış Bir Yokmuş” adlı parça yerini almıştır (Orhan, 2002, s. 36; Erdoğan, 2018, s. 26). Aynı dönemde, batıdaki popüler parçalara “seri üretim” biçiminde mekanik sözler yazıp piyasaya sunan Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuri Önal ikilisi de Türk pop müziğinde “aranjman” kavramı ile birlikte anılmaya başladı. Ardından Fikret Şeneş ve Ülkü Aker de bu piyasaya katılmış ve inanılmaz bir patlama gerçekleştirmişlerdir. Bu tür, ilk zamanlarda pek benimsenmese de zamanla alışılmışı hatta sevilmişti. Kutluk (1994, s.15), Cumhuriyet Dergisi’ndeki Burak Eldem’in bir yazısında (1993) o döneme ait düşüncelerini şöyle aktarmaktadır: “Aranjman Dönemi, yeni ve yerli bir şey yaratmaktansa, Batı’da hazır bulunanı tez elden Türkçeleştirmek ilkesini tarz olarak benimsemiş olsa da bir ‘ara aşama’ gibi değerlendirildiğinde; en azından o ‘aranjmanları’ dinleyerek büyüyen bir kuşak, yetmişli yılların başındaki pop müzik patlamasını sağladı. Dinleye dinleye pop müziğe alışan ve bu doğrultuda verileni almaya hazır bir kitle yarattı. Bu atmosferin yoğunlaşmasıyla yerli üretime dayalı pop müzik anlayışı hız kazandı.

Aranjman müzik modası giderek yaygınlaşırken, söz ve müziği Türkçe olan eserler de gündeme gelmiş, “Anadolu Pop” sinyallerini vermeye başlamıştır. Halk müziğinin geleneksel ezgilerinden ve motiflerinden yola çıkılarak oluşturulan şarkılarda aranjman müziğine karşı “yerli” müzik tekrar gündeme gelmiştir. Tülay German’ın seslendirdiği bir türkü olan “Burçak Tarlası”, sözü ve müziği bize ait olması özelliği ile dönemin popüler müzik piyasası için adeta bir devrim niteliği taşımaktadır ve caz tarzında düzenlemesiyle, Anadolu Pop/Rock’ın ilk hiti olarak görülmektedir. Bu türkü Yugoslavya’da Balkan ülkelerinin katıldığı “10. Balkan Melodileri” festivalinde birinci olmuştur. Tülay German’ın “Burçak Tarlası” ile başlayan, “Mavi Işıklar” adlı grup ve Erol Büyükburç’un öncü çabaları ile devam eden

yerli pop akımı, Türkiye’de halk müziğinden beslenen popüler müziğin önemli isimleri olarak tarihe geçmiştir.

Aynı yıllarda Erol Büyükburç da “Little Lucy” adlı parça ile Amerika’yı kasıp kavuran Rock’n Roll tarzının Türkiye’de filizlenmesini sağlayan isim olmuştur (Erkal, 2013, s. 77). Aranjman dönemine özellikle de “Türkçe söyleyen yabancılar” modasının yarattığı furyaya 60’lı yılların sonlarında dahil olanların başında Hümeysra olmak üzere, Moğollar, Cem Karaca, Fikret Kızılok, Selda Bağcan ve Barış Manço’nun öncülüğünde yükselen Anadolu pop akımı ile set çekilebilmiştir (Dilmener, 2014, s. 86). Moğollar’ın kurucularından Cahit Berkay Anadolu Pop müzik türünü, Türk folklor temaları, çalgıları ve şiirleri ile elektronik imkânların ve sistemin birleştirilmesiyle meydana gelen bir stil olarak tanımlamıştır (Hey Dergisi, 1972).

Aslında işin hep fikir ve üretim tarafında olduğu için adı bilinmeyen bir kahraman vardı: Erdem Buri! Buri, kendi orkestrasıyla caz müziği ve bunun yanında İstanbul Radyosunda caz disk jockeyliği yapıyordu. “Türkü” düşüncesini ilk kez ortaya atanlardan biridir ve caz söylemeye hevesli Tülay German 2001 yılında Buri’nin görüşlerini şöyle aktarmaktadır: *Sen Amerikalı zenci değilsin ki, Türksün! Birak cazı onlar söylesin, sen kendi müziğini kendi dilinde söyle!* (Akt., Orhan, 2002, s. 58).

Aynı yıllarda Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında radyoda bir taraftan Devlet kontrolünde, Batı tarzı eserler ile çok sesli düzenlemeler çalınıyordu. Ancak toplumda rağbet görmeyen bu uygulama istenilen seviyeye ulaşamamıştır. Bu döneme asıl damgasını vuran müzik türü Avrupa ve Amerika’da kitleleri peşinden sürükleyen ve özellikle kentlerde gençler tarafından dinlenen popüler müziklerdir. II. Dünya savaşı sonrası Avrupa’da yaşanan toplumsal travmalar, gençlerin savaş karşıtı gösterilerine sebep olmuş ve adına “hippy” denen genç kitle, dünya siyasetinin savaş politikasına karşı bir tepki göstererek müziği bir kaçış alanı olarak görmüştür. “Savaşma seviş” sloganı da 1960’lı yıllarda “hippy” kuşağının yaşam felsefesi olarak sloganlaşmıştır. Sanayi devrimi yapmış toplumlarda yeni popüler müzikler, yeni tüketim ideolojisinin kopmaz parçası olmaya başlamış ve 1950’lerden sonra müzik endüstrisi, uluslararası ölçekte dünyada ciddi bir pazar payına sahip olmuştur (Kahyaoğlu, 2010, s. 299; Erdoğan, 2019).

27 Mayıs 1960 ihtilâli sonrasında kuvvetlenen halkçılık ilkesi, edebiyatta ve sanatta köy olgusunu açığa çıkarmıştır. Köy olgusunun doğmasındaki önemli etkenlerden biri de Batı'nın beat-hippi gençlik kuşağının modern dünyayı sorgulaması, ona karşı yabancılaşması ve modernizmi eleştirmesidir. Bu durum Doğu'ya ve Doğu kültürüne olan ilgiyi artırmış ve bunun neticesinde modern yaşam kültüründen uzak, saf, arı yerel kültürler yüceltilmiştir (Kosbatar, 2012, s. 120-121). Canbazoğlu (2009, s. 25) bu gelişimin müzikteki karşılığını Anadolu Pop-Rock olarak değerlendirmektedir.

Bin dokuz yüz altmış darbesinden sonra yapılan anayasa, toplumsal hareketlerin, değişik işçi gibi örgütlerinin önünü açınca toplumsal yaşamdaki hareketlilik te otomatik olarak artmıştır. Bu dönemde, 50'li yıllarda uygulanan plansız ekonomi uygulamalarının olumsuz sonuçları dikkate alınarak yeniden planlı bir ekonomik sisteme geçilmiş ve beş yıllık ekonomi programları hazırlanmıştır. Bu kapsamda, ekonominin güçlendirilmesi için Devlet tüm kesimlerin gelirini artırmaya ve bu şekilde hareketli bir iç pazar oluşturmaya çalışır. Bunun sonucunda büyük şehirlerin etrafında birçok sanayi tesisinin oluşması sağlanır. Sanayileşme ile şehirlerde artan işçi sayısı ve gecekondu yaşantısı, sosyal ve siyasi hareketlerin artmasına sebep olur. Ülkenin sosyo-kültürel değişimleri içinde müzikteki değişim de iktidarın ekonomi politikalarıyla paralel bir gelişme gösterir. Bin dokuz yüz ellili yıllarda ithalatın serbest bırakılmasıyla birlikte yabancı müzik türleri ve bu türlere ait şarkılar da aynı mal ve hizmetlerde olduğu gibi dışarıdan hiç değiştirilmeden alınır, nasıl mal piyasasında orijinal ithal Avrupa malı tercih edilen konumda ise müzik türleri ve parçaları da ülkemize aslına uygun şekilde, aynı dilde ve yorum katmadan söylenir. Öte yandan, yerli sanayi nasıl kanunlarla ve vergi duvarları ile desteklendiyse, müzik alanında da yabancı orkestralara getirilen kısıtlamalar ve beraberinde bir Türk grubu ile çalmak gibi zorunluluklar ortaya çıkar. Bunun sonucu olarak 1960'lı yıllarda sanayi üretimi gibi müzik üretiminde de bir altyapı ve birikim meydana gelir. 1960'lara kadar Mûsikî "alafranga-alaturka" diye ayrılıyordu ama her ikisinin de sevilen, popülerleşmiş örnekleri tercih ediliyordu. Geleneksel toplumun çözülmesiyle 1960'tan sonra bu ikilik parçalanır, klasik olanla popüler olan daha da ayrışır. Popüler olanda yepyeni türler oluşur ve daha ileri giderek türler iç içe geçer, ne alaturka ne alafranga olan yahut hem alaturka hem alafranga olan yeni türler oluşur (Aksoy, 2008, s. 269).

Türkiye’de darbeyle başlayıp darbeyle biten 60’lı yıllarda Barış Manço isminde ilk kez sahne alan bir genç ortaya çıkar. Caddebostan Budak Sineması’nda hazine yararına düzenlenen bir konserde profesyonelliğe ilk adımını atar. Barış Manço ilerleyen yıllarda “modern ozan” olarak anılacak ve Batı müziğinin seyrini değiştirecektir. Önce türkülerini twist’e uyarlayan, sonrasında “Aranjman” a daha yakın duran ve nihayet Anadolu ezgilerini kendine pusula olarak belirleyen Manço’nun “Dağlar Dağlar” isimli şarkısı bir kırılma noktası olmuştur. Barış Manço’nun “Çıt Çıt Çedene” yi twist yorumuyla söylediği günlerde Öztürk Serengil, ortalığı kasıp kavuran “Abidik Gubidik Twist” i yapmıştı. Aynı dönemde, İstanbul’un iki yakasında Abidik Gubidik Gazinosu’nu işleten Serengil, bir yandan da kurduğu plak şirketiyle film yıldızlarına plak yapmaya başladı: Fatma Girik, Suzan Avcı, Hülya Koçyiğit, Vahi Öz gibi isimler tek plakta kaldı, kariyerlerini bozmadı ama Ses Dergisi’nin düzenlediği yarışmayı kazanarak film yıldızı olan Ajda Pekkan, Serengil’in yaptığı plakla birlikte yeni yolu müziği seçti ve ilerleyen dönemde “aranjman” ın kraliçesi oldu. (<https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2020/08/23/kisa-turkiye-tarihi-degisim-ruzgarlarinin-estigi-60li-yillar>) (Erişim tarihi: 11.09.2021)

Bin dokuz yüz altmış bir Anayasası’nın vatandaşa getirmiş olduğu özgürlükçü yapı sayesinde, toplumun demokrasi çerçevesinde hareketlendiği ve sol söylemin siyaset ve toplum sahnesinde daha ağırlıklı biçimde hissedildiği demokratikleşme rüzgârı esmeye başlamıştır. Dolayısıyla 1960-1970 yılları arasında gelişen tüm ekonomik, sosyal ve siyasal gelişmelerle birlikte dönemin sanatçıları ve sanat yapıtlarını etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur (Milli, 2014, s. 217). O dönemin fotoğraflarına ve şarkı sözlerine baktığımızda ahlaki sebeplerle bugün bile bazı kesimlerce eleştirilen çok serbest kıyafetler içindeki kadın şarkıcıların, serbest bir yaşamı anlatan şarkıları söyledikleri görülür. Bundan sonra kadın şarkıcılar sadece söylediği şarkılarla değil yaşam tarzlarıyla da gündeme gelmeye başlamışlardır (Kabataş, 2017, s. 307). Benzer etkileşim durumu günümüzde de artarak etkisini sürdürmektedir.

Özellikle dünya gençliğinin savaş, emperyalizm, ırkçılık ve sömürüye karşı geliştirdiği söylemlerin sözcülüğünü yapan, dünyada folk - rock, Türkiye’de Türk halk müziği ezgilerinin rock müzikle sentezlenmesinden oluşan “Anadolu Pop-Rock” olarak doğmuştur. Bu müzik türünün temsilcileri, Türkiye’deki siyasal yaşama ve toplumsal gelişmelere duyarlıdır. Savaş karşıtı, barışçıl, işçinin yanında, sömürü

düzeninin ise karşısındaki şarkıları içerikleriyle müzikte sol görüşün ve protestonun temsilcisi olurlar (Milli, 2014, s. 217). Hasgöl (1996, s. 58) ise Anadolu Pop/Rock müziği hakkında görüşlerini “Her ne kadar sol gençlik grupları tarafından batı müziği etkisi emperyalizm olarak değerlendirilse de bu ulusalcı akım ve kırsal kültüre yöneliş, pop sanatçıların da etkilemiş ve müziksel yönelimlerini belirlemiştir” şeklinde ifade etmiştir. Bu dönemde sağ görüşü temsil ettiği düşünülen arabesk müzik te sisteme giriş yapmıştır. “Orhan Gencebay gibi, iyi düzeyde bağlama çalan, yerel müzik geleneği içinden büyük kente (İstanbul’a) gelmiş genç müzisyenlerin de, müzikal altyapı anlamında daha Ortadoğulu bir üslup benimseyerek, kalabalık yaylı gruplarıyla geleneksel motiflerden yararlanarak yaptıkları bestelere yöneldikleri göze çarpar. Tipik icrasında elektro bağlama denen ve elektrogitar teknolojisinin bağlamaya adapte edilmesiyle karakteristik bir tarz yaratan bu üslup, kısa sürede geniş kitlelerin ilgisini görür. Süslemelerin çokça kullanıldığı, yerli müziklerde ve geleneksel Osmanlı Mûsikîsinde kullanılan makamlara dayalı bir üslup geliştiren Arabesk, bir anlamda Türkiye’nin ilk sivil ve kentli müzik hareketi olur” (Öztürk, 2002).

Aynı yıllarda Türkiye’de politize olmuş bir halk müziğiyle de karşılaşmaktadır. Aşık Mahzuni, Aşık İhsani gibi yöresel sanatçıların yanı sıra, Ankara Devlet Konservatuari’nda opera-şan eğitimi almış ve Ankara Devlet Opera ve Balesi’nde bir dönem solist sanatçı olarak çalışmış Ruhi Su gibi bir müzisyence aşıklık geleneği politize olmuş haliyle yeniden canlandırılmıştır. Geleneksel halk müziği çalgılarından bağlamanın eşliğinde seslendirilmiş türküler aracılığıyla iletilmek istenen toplumsal mesajlar en çok politize olmuş öğrenci ve işçi çevrelerince ilgi toplamıştır. (Orhan, 2002). Bu süreçle birlikte âşıklık geleneğinin sembolü halk sazlarından “Bağlama” özellikle sol kesim tarafından sahiplenilmiştir. Oysa kırsal kesimde toprak evlerin başköşesinde duvarlarda asılı duran da o “Bağlama” dan başkası değildir...

Bin dokuz yüz altmış beş yılında Hürriyet gazetesi tarafından düzenlenen “Altın Mikrofon” (1965-1968) yarışması, Anadolu Pop/Rock tarzının nitelik ve nicelik yönünden gelişmesinde önemli bir adımdır. Gazetede yarışmanın ilanı şöyle başlamaktadır: Yarışmanın konusu, Batı müziği anlayışı, tekniği ve aletleriyle düzenlenmiş Türk Müziği’dir. Yarışmacılar herhangi bir Türk müziği parçasını Batı müziği anlayışıyla düzenleyecek ve yine Batı Müziği aletleriyle çalacak veya söyleyeceklerdir (Hürriyet, 1 Ocak 1965). Altın Mikrofon Yarışması, Batı müziğinin zengin teknik ve şekillerinden faydalanılarak, yine Batı müziği aletleri çalınmak

suretiyle Türk Mûsikîsine yeni bir yön vermek için hazırlanmıştır (Bengi, 2017, s. 17). Yarışmaya, 64 orkestra ve 14 tane tek saz eşliğinde solistli olmak üzere 78 başvuru yapılmış ancak bunlardan 45 yarışmacı katılmıştır. Yarışmacılar, İstanbul Teknik Üniversitesi'nden yayın yapmakta olan ve iki bin alıcıyla yirmi bin İstanbullu' ya ulaşan televizyonda programa çıkıp şarkı söylemişlerdir. Daha sonra Ankara, Adana, İzmir ve İstanbul'da biletli konser vermişlerdir. Konser çıkışlarında halk, girişte dağıtılan oy pusulalarına beğendikleri parçayı yazarak yarışmanın sonucunu belirlemişlerdir.

Sonuçta, 24 Şubat 1965 tarihli Hürriyet gazetesinde 1985 oyla Yıldırım Gürses 'Gençliğe Veda' şarkısı keman, çello, tenor saksofon, alto flüt, korno, kontrobas, timpani, banjo, vibrafon, trombon ve piyanodan oluşan 24 kişilik orkestrası ile birinci, 1407 oyla Mavi Işıklar grubunun Nevzat Toksoy solistliğinde 'Helvacı Helva' şarkısı piyano, solo gitar, basgitar, bateriden oluşan beş kişilik orkestrası ile ikinci, 1188 oyla Silüetler grubunun gitar, bateri ve basgitar gibi çalgılardan oluşan orkestrası üçüncülük ödülü almışlardır (Orhan, 2002, s. 61-62). Ancak 2000 yılında ATV'de Moğollar Grubu'nu anlatan bir programda grup, kendilerinin üçüncü olduğunu belirtmişlerdir. Hatta ikincilikleri kesinleşmek üzereyken, Hürriyet gazetesinin kurallarını ihlal edip hayranlarına imzalı resim verdikleri için disiplin puanının düşürüldüğü ve bu nedenle üçüncü olduklarını ifade etmektedirler! İlerleyen yıllarda devam eden "Altın Mikrofon" yarışmasına katılan Cahit Oben, Selçuk Alagöz, Rana Alagöz, İlham Gencer, Ferdi Özbeğin, Yıldırım Gürses, Cem Karaca - Apaşlar, Haramiler, Moğollar, Erkin Koray gibi sanatçılar 70'li yıllarda popüler olmuşlardır.

Bin dokuz yüz altmış yedi yılında Milliyet Gazetesi'nin "Liseler Arası Hafif Batı Müziği Ses Yarışması" (1967) ve Robert Kolejinin düzenlediği "Boğaziçi Müzik Festivali" (1963-64-65) ile başlayan Türk müziğine dönük kıvılcımlar, aranjman müziklerin yavaş yavaş tükendiğini göstermiştir. Şerif Muhittin Targan, Safiye Ayla, Zeki Müren ve Sezen Cumhuri Önal gibi dönemin usta müzisyenlerinin 4 yıl boyunca jüri üyeliği yaptığı Altın Mikrofon ödülleri, genç orkestralar tarafından halk ezgilerinin modernize edilmesi ve bu anlayışa dayalı şarkılar bestelenmesi ile ileride "Anadolu Pop" adıyla anılacak akıma da öncülük etmiştir. Bu anlamda ilk denemeleri yapan şarkıcı olarak anılan Erol Büyükburç'un "modern türküler" ilk kez dönemin önemli gruplarından Moğollar tarafından kullanılmıştır (Canbazoglu, 2009; Bengi, 2017, s. 24). Moğollar grubu Batı müziği konserlerinde ilke imza atarak Türk müziği

sazlarını kullanmışlar ilerleyen yıllarda birlikteliğine Cem Karaca ile devam etmişlerdir (Alpar, 2014, s. 18-20). Moğollar geçmişte müzikleriyle olduğu kadar uzun saçları ve Kapalıçarşı'dan aldıkları otantik giysileriyle kimi çevreden ilgi, kimi çevreden de tepki görmüşlerdir. Modern Türk Müziği'ne yeni bir soluk yeni bir heyecan getirmişlerdir. Türkiye'de ilk fan grubuna sahip olan Moğollar, dinleyiciyle direkt ve sürekli iletişim kurarak nabız tutma yoluna gitmişlerdir.³⁶

Bin dokuz yüz altmış sekiz yılında bütün dünyada yayılan kitle hareketleri Türkiye'de de etkilerini gösterir; sosyal, ekonomik ve politik duruma gösterdiği etkiye paralel olarak müziği de etkiler. 1960'lı yıllarda ivme kazanan müzik türlerini üreten besteciler, icra eden müzisyenler, piyasaya süren şirketler ve basın artık güçlenmeye ve kurumsallaşmaya başlamıştır. Bu kurumsal yapı gerek dünyada gerekse ülke içinde oluşan gelişmelere kendi dinamikleri içinde tepki vermeye başlar. Örgütlenir, şirketleşir, birbiriyle rekabet eder ve giderek siyasileşerek kamplaşır. 1972'de, Şanar Yurdatapan ve Atilla Özdemiroğlu tarafından kurulan ŞAT Yapım, Türkiye'nin ilk yapım şirkettir ve oldukça önemlidir. ŞAT, Topluğne Şarkı Yarışması'nın yapılmasında ve TRT denetiminin kırılmasında da etkili olur (Meriç, 2006) Alaturka, Arabesk ve Pop müziğin tercih edilen sesleri gazinolar sayesinde popüler olmaya başlamışlardır. Bunlardan bazıları günümüzde de bilinen Zeki Müren, Bülent Ersoy, Emel Sayın, Gönül Yazar, Muazzez Abacı, Erol Evgin, Nükhet Duru, Gönül Akkor, Neşe Karaböcek, İbrahim Tatlıses, Ümit Besen ve daha birçoğu... “1965 yılında Philips'in piyasaya tanıttığı ‘kaset’ formatı, Türkiye'ye 70'li yılların ortalarında gelir ve 45'lik ve 33'lüklerin tahtını ele geçirmeye başlar. 1976 yılına kadar ithal edilen kasetler, bu yıldan sonra Plaksan tarafından üretilmeye başlar. Kaset üretimiyle birlikte tüketim de hızla yaygınlaşır. Özellikle plak formatına göre daha ucuz olan kaset formatının Plaksan dışında Kamel, Yavuz, Kervan ve Sabra (sonraki ismi Raks) gibi ‘plak’ şirketleri tarafından sahiplenilmesiyle birlikte Arabesk kasetlerinde ciddi oranda bir satış artışı yaşanır”.³⁷

İzmirli besteci Ali Kocatepe, Bora Ayanoğlu ve Timur Selçuk'un açtığı yoldan ilerleyen ve özgün besteler yapan bir başka isimdir. Ali Kocatepe'nin çalıştığı yorumculardan birisi Nükhet Duru'dur. 1974 yılında yaptığı ve iki türkü düzenlemesini seslendirdiği 45'likle (Aklımda Sen/Karadır Kaşları) müzik hayatına

³⁶ www.youtube/watch?v=eVaPOpU5Drk (Erişim tarihi: 15.09.2021)

³⁷ <https://muzikturkiye.net/deniz-b/blog/4/70lerden-gunumuze-turkce-muzigin-gelisimi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

atılan Duru, 1977'den sonra Ali Kocatepe ile çalışır ve bestecinin Sabahattin Ali şiirleri üzerine yaptığı şarkıları seslendirir. Nûkhet Duru ile birlikte dönemin diğer iki yorumcusu Sezen Aksu ve Nilüfer'dir. Nilüfer ilk plağını 1972'de yapar (Meriç, 2006, s. 35-61).

Bin dokuz yüz yetmişli yıllara gelindiğinde, 01.02.1974 tarihinde kurulan 1. Bülent Ecevit Hükümeti Programı'nda, "Kültür ve sanat kuruluşlarının daha da verimli hale getirilmesini, sanatın halka dönük ve herkesin faydalanabileceği bir biçimde gelişmesini ve bu faaliyetlerin yurdun en uzak bölgelerine kadar yayılmasının sağlanacağı, 05.01.1978 III. Bülent Ecevit Hükümeti, Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın "Bütün yurttaki Konservatuarların ve sanat okullarının kurulup yaygınlaştırılmasına, bu alandaki yerel çalışmaların desteklenmesine, kültür ve sanat merkezlerinin çoğaltılmasına önem verilecektir." kararlarıyla, dönemin kültür ve sanata bakışını ortaya koymuştur. Bu dönem 1961 Anayasası'nın da etkisiyle gelen öğrenci hareketleri, ideolojik çatışmalar, yükselen sol akımlar ve CHP'nin Bülent Ecevit ile seçimlerden birinci parti çıkması ve Kıbrıs Barış Harekâtı gibi pek çok olayın yaşandığı yıllardır. Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sol ve sendikalar sokağın etkisiyle bu dönemde güçlenmektedir. Bu yıllar aynı zamanda Cem Karaca, Ersen ve Dadaşlar, Erkin Koray, Barış Manço, Moğollar gibi isimler ve gruplarla Anadolu Rock'ın da özellikle büyük şehirlerdeki gençler tarafından oldukça revaçta olduğu bir dönemdir. Genellikle arabesk eserlerde gördüğümüz karamsar temanın Erkin Koray'ın "*Psychodelic Rock*" diye adlandırılan ve oldukça tutulan eserlerinde de görebilmek mümkündür (Şahin, 2014).

Bununla birlikte 1930'ların ortalarında radyolarda Türk müziğinin yasaklanması kararına kadar dayandırılan anlayışın sonucu olarak "arabesk" müziğin doğuşu bu yıllara denk gelmektedir. Tekelioğlu'na göre arabeskin macerası şöyledir: "Göçün aynı zamanda 'kültürel beğenilerin' de göçü olduğu düsturıyla yaklaşmak zorundayız meseleye. Ancak böyle bir perspektiften bakınca, şehrin çevresine hızla yerleşen ama birbirlerini pek de tanımadan karışmak zorunda kalan homojen kültür gruplarının yarattığı heterojen bir beğeniler toplamı olduğunu fark ederiz arabeskin. Göçerlerin, yeni şehrin sakinlerinin bir "kültürel beğeniler salatası" olarak sabitleyip basitleştiremeyiz arabeski, aksine sosyolojik bir dönüşüm sürecinde bir kimliğin (çevre ya da "varoş" insanının) hem kültürel tercihler açısından bir dışavurumu hem de şehrin kültürüyle karışmasının hikâyesidir. Özetlemeye çalışırsak, varoştan doğan

şehir kültürüyle karışarak melezleşen ve merkezileşmeye çalışan bir ‘kimlik müziği’ olduğu söylenebilir.” (Tekelioğlu, 2006).

Modernleşme yolunda en önemli engellerden biri olarak görülen müzik alanındaki bu uygulamalar için farklı görüşler ileri sürülmüştür. Özbek (1991, s. 146) bu durumu; ...“modernleşme” ideolojisiinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak Batı kimliği seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki halka rağmen niteliğın bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu yasak, aydınlar katında alaturka-alafranga ikilemi olarak belirlenen doğu-batı tartışmasını keskinleştirmiştir. Yasağın asıl etkisi ise yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması.” olarak yorumlamaktadır. Tura (1983, s. 1512) ise bu duruma şöyle bir açıklama getirmiştir:

Kendi radyosunda kendi Mûsikîsini bulamayan halk, ona en yakın Mûsikîyi, Arap Mûsikîsini dinlemeye başlar. Bazı Arap müelliflerin de ifade ettikleri gibi "aslında Arap zevkine göre tadil ve icra edilen Türk Mûsikîsinden başka bir şey olmayan" bu Mûsikî ise o sıralarda batı tesirlerine de açılarak bir yenileşme hamlesine girişmiş ve bu hamlesinde Mısır filmcileri ile –başta Muhammed Abdülvehab olmak üzere- genç hanende ve bestekârların desteğini sağlamış bulunmaktadır... Mısır filmlerinin fevkalade alaka görmesi üzerine zamanın Matbuat Umum Müdürlüğü, bunların Arapça sözlü Mûsikî ile oynatılmasını yasaklamış idi. Bu yasak, bu kabil çoğu yasaklar gibi ters netice verdi. Tıpkı 1970'lerden sonra Türkçe söz giydirilen hafif batı müziğinin ortalığı kaplaması gibi o zaman da Türkçe söz giydirilen Arap ezgileri yurdu baştanbaşa sarıverdi, hatta Güneydoğu Anadolu'da halk Mûsikîsinin içine kadar sızmayı başardı. Bazı Türk Mûsikîşinasları, Mısır filmlerinin Arapça sözlü Mûsikîlerini Türkçe sözler katarak düzenlemeye, aynı tarz ve üslupta yeni bestelerle zenginleştirmeye başladılar ve bu yoldan büyük ün ve servet sağlamayı başardılar. 1970'lerden sonra ortalığı kasıp kavuran "arabesk" modasının kökleri aslında bu dönemde atılmakta idi.

Başta Saadettin Kaynak olmak üzere pek çok müzisyenin Mısır filmlerinin müziklerine yaptıkları Türkçe uyarlamalar ile 1950'ler döneminin müzikal olarak da bir geçiş dönemi şeklinde değerlendirilmesine sebep olmuştur. Tüm bu gelişmeler, 1960'lar itibariyle endüstriyel modernleşmenin beraberinde getirdiği dönüşümle sosyolojik yapının yeni bir kültürel oluşumu olarak kabul edilen arabesk müzik türünün ortaya çıkışını ve yaygınlaşmasını kolaylaştırmıştır. 1970'lerde filizlenen “Arabesk” olarak nitelendirilen müzik türünü, Türk müzik tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul etmek mümkündür. Tüm değerler sisteminin dönüşüme uğradığı bu dönem, müzikte de Arabeskle başlayacak ve bu türe ait tartışmalar günümüze kadar ulaşacaktır.

“Arabeskin Kralı” olarak ünlenen Orhan Gencebay, Özbek ile yaptığı görüşmesinde, arabeskin ortaya çıkışındaki temel nedenin, değişkenlik arzusu olduğunu söylemektedir: “Eğer TRT ve çevresi, halkı o çok sevdiği, sevebileceği şeyi, o neyse, bulabilseydi ya da en azından şöyle deseydi: biz ilkiz gelen her türlü fikre

saygımız var, Türk müziğinde katkısı olacak herkese kapımız açık, ne yapılabileceğini hep beraber araştıralım deseydi, böyle bir düşünceyle girilseydi, arabesk denen tür oluşmazdı. Çünkü dediğim gibi arabesk değişkenlik arzusundan kaynaklanmıştır.” (Özbek, 1991, s. 351).

Halkın pop müzik ve arabesk müziğe ilgisi, Unkapanı’nda ortaya çıkan müzik sektörüne önemli bir ivme kazandırmış ve çoğaltılmasına sebep olmuştur. Bu bakımdan 70’li yıllar “45’lik ve 33’lük Plaklar Çağı” olarak anılmaktadır. Araştırmacı Özgür Akgül ve Tolgahan Çoğlu, “Bugünden Geçmişe Bakarken - 60 - 70’li Yıllarda Müziğin Sektörel Arka Planı” başlıklı çalışmalarında (2006), firmaların yönelimlerini şöyle anlatmaktadırlar: “Bu dönemin firmaları özellikle aranjman-hafif müzik ve Anadolu pop türlerinde plaklar basmışlardır. Ajda Pekkan, Berkant, Erol Büyükburç gibi yıldızları transfer etmek için firmalar birbirleriyle yoğun bir rekabete girmişlerdir. Birçok festival ve yarışmanın³⁸ finalistlerinin 45’likleri basılmış (bu durum özellikle 60’lı yılların başlarında taş plaklardan 45’liklere geçişi hızlandırmış), firmalar yarışma ve festival birincilerini kendilerine transfer etmeye çalışmışlardır. Bu dönemde ciddi satış rakamlarına ulaşan bazı 45’likler şunlardır: Kamuran Akkor- Reyhan (Sahibinin Sesi), Şenay-Sev Kardeşim (Sayan), Barış Manço-Dağlar Dağlar (Sayan), Berkant-Samanyolu (Televizyon plak), Hümeysra-Kördüğüm (Melodi)...”³⁹

Şahin (2014) yazısında; “Bu noktada Orhan Gencebay’ın TRT kökenli olması ve konservatuar geçmişinin de etkisiyle yaptığı çalışmalar oldukça dikkat çekicidir. Samsunlu orta sınıf bir ailenin çocuğu olarak İstanbul’a gelerek konservatuar eğitimi görmesi, ardından Arif Sağ ile Türk müziği üzerine birlikte yaptığı çalışmalarda kendine has üslubu, kullandığı dil, şarkılarında fagottan tambura kadar uzanan bir enstrüman zenginliği ve en önemlisi daha sonra Gencebay tarzı denilebilecek şehirli bir bağlama çalış tekniğini getirmesi ile sonrasında gelecek isimlerle arasında bir ayrıma gidilmesini gerektirecektir. Öte yandan müzik hayatında TRT çok önemli bir yeri doldurmasına rağmen bu dönemde kendi müziğiyle ilgili yıllarca süren yasakların da sebebi TRT’deki sansür komisyonu olacaktır. Kendisi daha sonra bir röportajında bu dönemle ilgili “Türk müziğinin gelişmesine en büyük darbeyi TRT’nin bu katı

³⁸ Yurtiçinde; Pop Melodi Hop, Boğaziçi Müzik Festivalleri, Hürriyet Altın Mikrofon Yarışmaları, Ankara Müzik Festivalleri, Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışmaları, Hafta Sonu Gazetesi Altın Ses Yarışmaları, Amatör Topluluklar Yarışması, ³⁹ Topkapı Müzik Festivali, Altın Kupa Amatör Şantözler Müsabakası, TRT Bilim ve Sanat Ödülleri Yarışması, Toplu İğne Yarışması, Uluslararası Müzik Festivali.

Yurtdışında Türkiyeli sanatçıların katıldığı; Balkan Melodi Festivalleri, Apollonia Uluslararası Müzik Festivalleri, Barcelona Müzik Festivali, Altın Orfe Yarışmaları, Eurovision Şarkı Yarışmaları, Spot’76 Festivali (Özer, 2009: 35).

kuralları, tabuları vurmıştır. TRT'nin verdiği zararı kimse vermemiştir. Ama art niyetle, ama bilerek, ama bilmeyerek. Neticede böyle bir durum söz konusudur” görüşlerine yer vermiştir.⁴⁰

Bin dokuz yüz yetmişli yılların bir diğer önemli özelliği; “Anadolu Âşıkları”nın plak piyasası içine çekilmesidir. Bir yandan siyasal çalkantılar, bir yandan giderek etkili olan ekonomik krizler, toplumun sesi olan âşıkları harekete geçirir. Hemen hemen tümü “protest” tarzda eser veren sol akımın sözcülüğünü yapan bu âşıkların ilk temsilcileri; Feyzullah Çınar, Ali Sultan, Ali Kızıltuğ, Nesimi Çimen, Muhlis Akarsu, Mahsunî Şerif gibi halk ozanlarıdır. Aynı dönemde piyasaya giren Karslı ve Erzurumlu âşıklardan Murat Çobanoğlu, Şeref Taşlıova, Âşık Reyhanî de akla ilk gelen isimlerdir. Plak dünyasındaki “âşık” tipi; zaman içinde yetişen yerel sanatçılarla “mahalli sanatçı” veya “mahalli türkücü” gibi isimlerle anılmaya başlamış ve giderek birbirine karışan tanım ve kavramlar olarak seyrini sürdürmüştür. Bu sürecin sonunda bir akım olarak “Anadolu Pop” 70’li yıllarda patlayışını gerçekleştirdi. Batı müziği ile tanışma ve halk kültürüne yöneliş, bu türün ortaya çıkışının başlıca nedeni olmuştur. Kültürlerin kaynaşmasıyla da yepyeni bir tür, bir tarz oluşmuştur. Bu müziğin yapımcı ve yorumcuları; Tülay German, Erdem Buri, Şanar Yurdatapan, Esin Afşar, Hümeysra, Fikret Kızılok, Cem Karaca, Ersen, Selda Bağcan, Erol Büyükburç, Atilla Özdemiroğlu, Barış Manço, Edip Akbayram gibi sanatçılardı. Anadolu Pop akımının bir önemli özelliği de; solist-şarkıcı unsurunun yanı sıra, “grup müziği” yapan toplulukların sayısal olarak azımsanmayacak kadar çok oluşudur. Moğollar, Modern Folk Üçlüsü, Dadaşlar, Siluetler, Kaygısızlar, Dönüşüm, Kurtalan Ekspres, İstanbul Gelişim Orkestrası dönemin önde gelen topluluklarıydı. Pek çok 45’lik kaydı gerçekleştiren ve Türk müziği tarihine bir akım olarak geçen Anadolu Pop 80’li yıllarla beraber etkisini yitirmiş ve yavaş yavaş müzik dünyasından çekilmeye başlamıştır.⁴¹

Artık kaset dönemine girilmişti. Kolayca kopya edilebilir olması sayesinde çok ucuza temin ediliyordu. Bu teknolojik gelişme ile arabesk başta olmak üzere her tür müziğin üretimi ve çoğaltılması rahatlamıştı. Bu dönemde arabesk artık sinemada da yerini almıştı. Çünkü bu yıllarda özellikle arabesk unsurları barındırdığı düşünülen

⁴⁰ http://www.porttakal.com/haber_yazdir.php?detayID=789237 (Erişim tarihi: 11.09.2021)

⁴¹ <http://turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

müzik türlerinin Müzik Denetleme Kurulu'ndan onay alıp televizyonda yayınlanması pek mümkün görünmüyordu.⁴²

Özellikle arabesk müziğin kesin olarak varlığını kanıtlamaya başladığı 1968'den itibaren yapılan filmlerde çoğunlukla arabesk şarkıcıların başrolde oynatıldığı ve arabesk şarkıların filmde çok yoğun bir biçimde işlenmeye başladığı görülmektedir. Hatta denebilir ki nasıl bir 'Aşkın Gözyaşları', bir 'Avare', bir 'Leylâ ve Mecnun' arabesk müziğin ilk tohumlarının atılmasında öncülük etmişlerse bir 'Çilekeş', bir 'Batsın Bu Dünya', 'Beklenen Şarkı', bir 'Boynu Bükükler' de atılan o tohumların filizlenip dal budak salmasında hemen hemen aynı görevi üstlenmişlerdir. Bu görev 80 sonrasında da sinemamızın tek alternatifi olarak görülen Orhan Gencebay'ın başrolde oynadığı, Osman Seden'in filmi 'Ben Topraktan Bir Canım', Şerif Gören tarafından yapılan 'Kır Gönülümün Zincirini', Temel Gürsu'nun yapıtı 'Yarabbim', bir başka arabesk müzik sanatçısı Ferdi Tayfur'un başrolde oynatıldığı Temel Gürsu'nun yapıtı 'Boynu Bükük', Osman Seden tarafından yapılan 'Durdurun Dünyayı', gibi filmlerle de sürdürülmektedir (Scognamillo, 1988, s. 34).

Türk Pop müziği bu sefer de Eurovision'da kendini göstermeye başladı. Kısa adı EBU (European Broadcasting Union) olan Avrupa Yayın Birliği'nin 1956 yılında başlattığı Eurovision Şarkı Yarışması'na Türkiye 1975 yılından itibaren katılmaya başladı. Aynı yıl Türkiye elemelerinde birinci olan bestesi Kemal Ebcioğlu sözleri ise Münir Ebcioğlu'na ait "Seninle Bir Dakika" şarkısı Semiha Yankı tarafından yorumlandı. Stockholm'de 19 ülkenin katılımıyla gerçekleşen yarışmada 3 puanla sonuncu oldu. İlerleyen yıllarda Ajda Pekkan, Seyyal Taner, Çetin Alp gibi isimler de yarışmaya katıldı ancak iyi sonuçlar alınamadı. Bunun sorumluluğu da kimi zaman Türkiye elemelerine kimi zaman da yarışmada yapılan haksızlıklara yüklenmişti. Bu konuya ait ayrıntılı açıklamalar bu çalışmada, Eurovision Şarkı Yarışması başlığı altında verilmiştir.

Bin dokuz yüz seksenli yıllarda Türkiye artık darbe ortamındadır ve her şeyde olduğu gibi müzik piyasasında da ciddi etkilenmeler söz konusudur. Dönemin özelliğinden dolayı politik mesajlı şarkılar ve şarkıcılar geri planda kalırken aranjman pop müzik etkisini devam ettirmiştir. Bu dönemde eski şarkıcılar yeni plaklar ve kasetlerle sektörün yükselişini devam ettirirken yepyeni isimler ve türler de yerini

⁴² <https://muzikturkiye.net/deniz-b/blog/4/70lerden-gunumuze-turkce-muzigin-gelisimi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

almıştır. Aranjman şarkıların yanı sıra özgün bestelerin ve Rock müzik etkisinin öne çıkmaya başladığı 80’li yıllarda popülerleşen isimlerden bazıları; Ajda Pekkan, Barış Manço, Fikret Kızılok, Bülent Ortaçgil, Erol Evgin, İlhan İrem, Nilüfer ve Kayahan, MFÖ, Yeni Türkü, Bulutsuzluk Özlemi, Ezginin Günlüğü ve Arabesk-Rock akımını başlatan Erkin Koray olarak sayılabilir.⁴³

Bin dokuz yüz seksenli yıllara kadar topluma ucuz eğlence sunan gazinoların görevini artık televizyon devralmıştı. “TRT’nin 1970’lerin başında yaşama geçirdiği Müzik Denetleme Kurulu, yayınlanacak tüm müzik yapıtları için bir onay mercii olmuştur ve bu durum özellikle popüler müzik türleri için Demokles” in Kılıcı’ndan farksızdır. Yoz ve bozulmuş olarak görülen arabesk müziğe ve arabesk müzikte ifadesini bulan acı, ayrılık, yalnızlık, yabancılaşma ve yer yer de isyan kokan temalarla ifade edilen sözel içeriğe karşı bir tavır da devlet denetimi olarak kendisini göstermiş; arabesk müzik 1980’lerin ortalarına kadar TRT’de yasaklı konumda bulunmuştu (Karşıcı, 2010, s. 172). Üstelik TRT’nin arabeske karşı topyekûn reddetme tavrı 1960-1980 arası dönem boyunca net bir şekilde devam etmiştir (Şahin, 2014, s. 9). Ancak bu sınırlamalar arabeskin kitlesel bir hızla yayılmasını engelleyememiş; Güngör’ün de belirttiği gibi (1993, s. 81), TRT denetimini geçemeyen başta arabesk olmak üzere kendine yer bulamayan şarkılar için gazinolar, kenar mahalleler ve henüz boy gösteren gecekondu nüfusu için oldukça elverişli mekânlar olmuştur.

Bu yıllarda halkı eğlendirmek amacıyla ortaya çıkan bir başka popüler kültür ürünü de taverna müziğidir. Tavernaya gidemeyip bu müziği dinlemek isteyenler, kasetlerin hızla çoğaltıldığı o günlerde evde dinliyorlardı. Taverna müzik gerek yorumcuları gerekse mekân sahipleri için oldukça ergonomikti. Çünkü orkestra olmadığı için, hem yorumcu kazancını kimseyle paylaşmıyor hem de mekânın fiziki şartlarını zorlamıyordu. Özellikle Cengiz Kurtoğlu, Arif Susam, Metin Kaya gibi yorumcuların yaptıkları taverna kasetlerinde satışlar ciddi sayılara ulaşıyordu. Taverna müziğinde, arabeskin sözlerinde ağırlıklı olarak yer alan kaygı ve haykırış gibi ruh hallerinin yanısıra espirili sözlerle de yer veriliyordu. Bunlardan bazıları; abur-cubur adam, avare taksi, civciv yârim...

Yayın hayatına 1974’te başlayan TRT’nin (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu), 1989’da Türkiye’nin ilk özel televizyon kanalı olan Magic Box / Star 1’in

⁴³ <https://muzikturkiye.net/deniz-b/blog/4/70lerden-gunumuze-turkce-muzigin-gelisimi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

yayına başlamasıyla, müzik yayını üzerinde uyguladığı tekelleşmesi son buldu. Bu dönemde müzik sektörü birçok yerli firmanın faaliyet gösterdiği, Long Play (LP) formatının ve yeniden kaydedilebilir kaset üretiminin yaygınlaştığı, Compact Disc'in (CD) piyasaya girdiği kendi müziğini üretebilen bir yapı kazandı. Böylece, 90'lı yıllar popüler müzikte çeşitlenmenin ve üretim patlamasının yaşandığı dönem oldu. Müzik piyasasına giren yeni sanatçılar ve albümlerinin tanıtımı, pazarlama stratejisinin bir parçası olarak müziğin kendisinden daha önemli hale geldi. Müzik ve medyanın tüm kolları, birbirlerine malzeme sağlayan bir mekanizmanın çarkları gibi çalışmaya başladı. Özel televizyonların, yirmi dört saat müzik yayını yapan özel radyoların, yalnızca klip yayımlayan televizyon kanallarının bulunduğu piyasa “durmadan şarkı içip şarkıcı yiyen, açlığını da hiçbir zaman bastıramayan bir canavar” a dönüştü (Kozanoğlu, 1995, s. 144).

“1988 yılında Fatih Sultan Mehmet Köprüsü'nün açılışını kendi kullandığı otomobil ile köprüyü geçerek kutlayan Turgut Özal'ın, yanında oturan karısına “Semra tak bir kaset de, neşemizi bulalım” demesi, Semra Hanım'ın da Mısır'da kadınların kına gecelerinde peçe takarak oynadıkları Mezdeke adlı göbek dansının müziğini kasetçalara koyması”⁴⁴ arabeskin meşrulaşmasına zemin hazırlayan olaylardan biriydi. Devlet destekli gelişmeler düzeyinde; Başbakanı Turgut Özal'ın arabeski sevdiğini söylemesi, arabesk şarkıları partisinin seçim propagandasında kullanması (ANAP, 1988 seçim şarkısı olarak ‘Seni Sevmeyen Ölsün’ isimli arabesk şarkıyı kullandı), devlet resepsiyonlarında arabesk söyleyen sanatçılara yer vermesi ve arabesk müzik sanatçıları ekrana çıkarmayan TRT'nin bu müziği yayınlanmasında hiçbir sakınca olmadığını mecliste gündeme getirmesinin etkisiyle arabesk müzik artık meşrulaşmıştır. Toplum düzeyinde ise; “toplumun anlayışına göre modernleşmeyi ve Batılı olmayı işaret eden pop müzik ile benzeşmesiyle, Kayahan'ın yakaladığı tarz, daha önce Attila Özdemiroğlu imzalı Sezen Aksu'nun “Firuze” (1982), Nükhet Duru'nun “Sevda” (1985) albümlerindeki aynı adlı şarkılarla başlamıştır aslında” (Meriç, 2006a, s. 84). Kayahan'ın “Yemin Ettim” albümünün piyasaya çıkışı ve Arabesk müziğin imparatoru olarak adlandırılan İbrahim Tatlıses de “Yemin Ettim” şarkısını aynı yıl “Yetmez Mi” (1991) albümünde arabesk altyapı ve vokal tarzıyla yorumlaması, kültürel ortamın yalnızca müzikte değil her alanda belirleyici sınırların

⁴⁴ <https://web.archive.org/web/20100901105847/http://www.taraf.com.tr/ayse-hur/makale-yine-yeni-yeniden-arabesk.htm>
Erişim tarihi: 15.09.2021

silikleştiği bir tabloyu ortaya çıkarmıştır (Dürük, 2011). Böylece hem siyasi hem de toplumsal platformda arabeske yeşil ışık yakılmış, TRT’de çeşitli arabesk parçaların “popüler müzik” başlığı altında sunumuna izin verilmiştir. TRT’de gündelik yayında arabeske karşı mesafeli olunmasına rağmen 1979 yılında Orhan Gencebay’ı, 1981 yılında ise Kibariye’yi yılbaşı gecesi programına çıkarmıştır.

Halk, 12 Eylül darbesiyle politika dışında kalınca yine halk Mûsikîsine yönelmeyi bir kurtuluş olarak gördü. Bağlamaya olan ilgi giderek artıyor, özel dersanelerde eğitime katılan konservatuar hocaları bile bu talebe cevap veremiyordu. İşte böyle bir dönemde, Arif Sağ’ın önderliğinde Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu gibi sanatçıların oluşturduğu topluluklar “Muhabbet” adı altında seri kasetler yayınladılar. Büyük ilgi gören bu albümler aynı sanatçıları kişisel albüm yapmaya, hatta bir kısmını radyodaki görevlerinden ayrılmaya kadar götürdü. Yine aynı sanatçılar açtıkları dersanelerde öğrenci yetiştirmeye başladı. 90’lı yılların piyasa müzisyenlerinin çoğu bu dersanelerden yetişti. 80’li yıllar ayrıca uzun zamandır halk Mûsikîsiyle uğraşan pek çok sanatçının da parlayıp şöhret olduğu bir dönem oldu. Belkıs Akkale, İzzet Altınmeşe, İbrahim Tatlıses, Selahattin Alpay bunlardan bazılarıdır. Büyük bir çoğunluğu Doğu ve Güneydoğu Anadolu kökenli bu sanatçılardan bazıları zamanla Arabesk müziğe yöneldi, halk türküsüyle arabeski aynı albüm içinde okuyarak piyasaya sundular. Bu tarzın çok yaygınlaşması ve günümüzde de sürüyor olması yüzyılın sonlarında yaşanan dikkat çekici bir olgudur.⁴⁵

Bu dönemde, Türk müziğinin kurumsallaşması adına gerçekleştirilen önemli gelişmeler de yaşanmıştır. Bunlardan ilki Kültür Bakanlığı’nın Türk Mûsikîsi koroları kurmaya başlamasıdır ve İstanbul Devlet Korosu bu uygulamanın ilk adımıdır. Eğitime başlayan Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı da diğer önemli bir adımdır. 1980’ li yılların başında ilk mezunlarını veren bu okulda günümüzün pek çok önemli sazendesi ve okuyucusu yetişmiş, üniversite düzeyinde kesintisiz bir eğitim süreci bugünlere kadar ulaşmıştır. 80’li yılların hemen başında vefat eden Münir Nurettin Selçuk’la birlikte bir devir de kapanmıştır. Artık alanlar iyice belirlenmiş, Münir Nurettin gibi besteci, hanende, koro şefi özellikleri taşıyan sanatçılar parmakla sayılacak kadar azalmıştır. Bu dönemin dikkat çeken bestecileri; Alaeddin Yavaşca, Yusuf Nalkesen, Avni Anıl, Selahattin İçli, İsmail Baha Süreksan, Arif Sami Toker

⁴⁵ <http://turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi> (Erişim tarihi: 15.09.2021)

gibi isimlerdir. Solist olarak 80 ve 90'lı yıllarda yıldızı parlayan ve şöhreti günümüze kadar gelen sahne, radyo ve koro sanatçıları da şunlardır: Emel Sayın, Nesrin Sipahi, Nevin Demirdöven, Mülkiye Toper, Neşe Can, Behiye Aksoy, Meral Uğurlu, İnci Çayırılı. Hemen akla gelen erkek okuyucular ise: Mustafa Sağyaşar, Ahmet Özhan, Recep Birgit. Dinî ve din dışı Mûsikînin iki çok önemli okuyucusu Kani Karaca ve Bekir Sıtkı Sezgin. Son otuz yılın saz sanatçılarından önde gelenleri de: Neyzen; Niyazi Sayın, Aka Gündüz Kutbay, Tamburi; Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, Kemençeci; Cüneyt Orhon, İhsan Özgen, klarnette; Mustafa Kandıralı, Barbaros Erköse, Udî; Selahattin Erköse, Çinuçen Tanrıkorur, Kanuni; Cüneyt Kosal gibi..⁴⁶

Kültür Bakanlığı tarafından 1. Müzik Kongresi toplanmış ve birtakım kararlar alınmış, acısız arabeskin adımları işte o günlerde atılmıştı. “1989 yılında Turgut Özal hükümetinin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz, o günlerde gazetelerin "acısız devlet arabeski" diye yaftaladığı ne idüğü belirsiz bir müzik konseptini hayata geçirmeye kalkışmış, 'arabesk' sanatçısı Hakkı Bulut'a, bu konsepte uygun bir melodi ısmarlamıştı. Söz ve müziği Hakkı Bulut'a ait, düzenlemesini Hakkı Bulut ve Esin Engin'in birlikte yaptığı ‘Seven Kıskanır’ ın, Tınaz Titiz'in müzik danışmanı Cavidan Selanik, 'halkın müzik beğenisinin geliştirilmesi ve arabeskten uzaklaştırılması' amacıyla gerçekleştirildiğini açıklıyor ve 'arabesk tehlikesinin sanıldığından daha büyük olduğunu, devletin artık bu olaya sırt çeviremeyecek duruma geldiğini, o nedenle de böyle bir müdahaleye lüzum gördüklerini söylüyordu. Amaç, halkı 'çile ve mazoşizm' izleri taşıyan müzikten uzaklaştırmaktı!”⁴⁷

Ancak proje olumsuz sonuçlanmıştı. 1930'lu yıllarda, radyolarda Türk Müziği'nin devlet eliyle yasaklanması bile Türk halkına kendi öz müziğini nasıl unutturamadıysa (hatta arabesk müziğin temelleri, bu yasak sayesinde atılmıştı), bir tane “sözde” şarkıyla arabeskin unutturulması mümkün olamayacaktı ve olmadı da! Üstelik Türk Milleti ne Hakkı Bulut'u ne de parçayı benimsememiş, hatta çok komik bulmuştu!

Güneşten, gölgeden esen yellerden
Bastığın toprağın her zerresinden
Boynuna taktığın beyaz inciden

⁴⁶ <http://turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi> (Erişim tarihi: 15.09.2021)

⁴⁷ http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/nicin-hala-arabesk-dinliyoruz_998552.html (Erişim tarihi: 11.09.2021)

Elinde tuttuğun gonca güllerden
Sana selam verip geçen birinden
Nebileyim işte kıskanıyorum
Seni kendimden bile kıskanıyorum, kıskanıyorum...
Henüz üç yaşında bir kardeşim var
Seni ondan bile kıskanıyorum, kıskanıyorum...

Bin dokuz yüz doksanlı yıllarda kurulan özel televizyon kanalları aracılığıyla, arabesk müzik başta olmak üzere birçok müzik türüne ait örnekler, müzik programları vasıtasıyla yayınlanıyordu. Zaten bu yıllarda müzik türleri artık birbiriyle etkileşime girmiş, türler arası sert çizgiler yumuşamaya ve sentez türler ortaya çıkmaya başlamıştı. Başka bir deyişle artık sadece arabeskin diğer türlerden etkilendiği görüşü zayıflayarak etkileyen konumu ile arabesk, ‘pop-arabesk’ gibi bir türe evrilmişti. Bunun en önemli nedenlerinden biri müzik türlerini çalan orkestralarda yer alan çalgıların Doğu-Batı farkı gözetmeden oluşturulması diğeri ise bu çalgı çeşitliliğine bağlı olarak pop müzikte de artık makamsal yapıya yer verilmesiydi. Bu sayede arabesk kavramı da merkeze oturmuş ve popüler müzik içine girmişti. Bazı yorumcular artık Batı müziği ile arabesk müziği aynı albümde yorumluyorlardı. Yorumcu kimliği ile ön plana çıkan ve arabesk müziğin babası olarak nitelendirilen Müslüm Gürses’in farklı tarzlardaki eserleri yorumlaması veya eşlik etmesi Müslümcüler tarafından takdir görmese de daha önce hiç Müslüm Gürses dinlemeyenleri de merak edip dinlemeye sevk ediyordu. Aslında bu durum bile tek başına ‘Arabesk Nedir’ sorusuna cevap niteliğinde olmuş ve sadece müzikal dinamikler midir, sadece kullanılan çalgılar mıdır, sadece yorumlayan mıdır gibi soruları tekrar hatırlatmıştır. Örneğin; artık darbuka ve davul (bateri), bağlama ve gitar, yan flüt ve ney birlikte kullanılıyordu. Müslüm Gürses sadece sanat müziği ve halk müziği okumakla kalmıyor, caz, rock ve rap yorumcuların eserlerini de yorumluyordu. Bu durum kimileri tarafından; müzik sektörünün, piyasayı harekete geçirmeye yönelik ticari amaçlı bir çabası olarak değerlendiriliyordu. Bu yolla eski şarkılar, ilk icralarının dışında, modern teknolojinin imkânları ile farklı türlermiş gibi ısıtılıp halka sunulmaya çalışılıyor ve adına “Nostalji” deniyordu.

Doksanlı yıllar, yaşadığımız dönemde hala adından söz ettiren, pop müziğin adeta şaha kalktığı ve evrimleştiği bir dönem olmuştur. Teknolojinin gelişmesi ve ekonominin nispeten daha stabil hale gelmesiyle, popüler müzik de kendine büyük bir

oyun alanı bulmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan isimler, önceki sanatçı ve müzisyenlerden aldıkları bilgi ve destek ile hem küreselleşen pop müzik tarzlarına bir göz kırpmış hem de kendi söz ve besteleriyle benzersiz bir akım yaratmıştır. Levent Yüksel, Sertab Erener, Yonca Evcimik, Aşkın Nur Yengi, Demet Sağıroğlu, Burak Kut, Tarkan, İzel-Çelik-Ercan, Ferda Anıl Yarkın, Serdar Ortaç, Hakan Peker, Kenan Doğulu, Mustafa Sandal, Haluk Levent, Feridun Düzağaç gibi isimlerin şarkıları özellikle 80’lerde doğan nesil için kasetler ve radyo-TV kanalları vasıtasıyla bol bol çalınarak marş gibi söylenir hale gelmiştir. Aynı zamanda dünyaya da sesimizi duyurduğumuz bu dönemde, Şebnem Paker, 1997 Eurovision şarkı yarışmasında ‘Dinle’ adlı parçası ile 3. olarak o tarihe kadar Türkiye’nin yarışmadaki en iyi derecesini elde etmiştir.⁴⁸

Doksanların pop müzik sözleri diğer alanlardaki değişimlerle adeta yarışır nitelikteydi. Toplumsal olaylar artık bireysel boyuta doğru dönüşmüş ve sözler de bu kapsamda bireysellik ön plana çıkıyordu. Şov Yapma, Kıl Oldum Abi, Hey George Versen Borç, Hadi Yine İyisin... Bunun yanı sıra farklı gruplar, farklı isimlerle müzik sayesinde kimliklerini ortaya koymak üzere kendilerine bir yer bulma arayışına girmişlerdi.

Bunlardan biri, popüler müzik kültürü içinde yer alan “İslami Popüler Müzik”tir. İslami Popüler Müzik, İslam dünyasında süregelen bir değişimin; Müslüman din ve kültürünün bir ürünü olarak, tüm popüler müziklerin toplum içerisinde kullanılma biçemlerindeki “batılı” anlayışa alternatif bir ifade formu olma gayretiyle ortaya çıkmıştır. Bir bakıma Müslüman kimliğinin dayandığı ideolojinin, iletişimde en etkili ve kolay yollardan biri olan popüler müzikle buluşmasıdır denebilir. İslam’ı siyasal bir ideoloji olarak algılayan çağdaş bir popüler İslam hareketinin yani “İslamcılık” ın dolayısıyla İslam’ın (kamusal alana taşındığı 1990’lı yıllar itibariyle) müziksel bir ifade formudur. İran devrimi göstermiştir ki; İslam, toplumsal hayatın her noktasında uygulanabilir bu da ancak her alanda İslami değerleri ortaya koyabilecek yapılaşmayla mümkün kılınabilir. Burada temel olarak iki anlayışın birleşmesi söz konusudur. Birincisi; Küreselleşen bir kültürel yapının içerisinde var olma çabası ile belirli bir hedef doğrultusunda verilmek istenen mesajların, mevcut yapının avantajlarından yararlanarak toplumsal algı kapasitesinin en fazla olduğu popüler müzik türleriyle birleşimi. İkincisi; tüm bunların bir takım İslami değerlerden hareketle kendine has

⁴⁸ <https://muzikturkiye.net/deniz-b/blog/4/70lerden-gunumuze-turkce-muzigin-gelisimi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

sınırlar çerçevesinde izler kitleye sunumu. İslami popüler müziğin alternatif olma iddiası, var olan popüler müzik türlerinin insanlar üzerinde yarattığı “olumsuz, dünyasal” etkiler yerine, ilahi olana yani “olumlu, gerçeğe” yönelik farkındalıklar yaratma çabasıdır. Bu nedenle örneğin dans; İslami popüler müzik eşliğinde hoş karşılanmaz. Şarkıların sözlerinde Allah- Dünya- İnsan ilişkisini dinsel bir yaklaşımla ele alırlar ve izleyiciyi kul, dünyayı gelip geçici bir mekân, Allah’ı aşk duyulan bir yaratıcı olarak tasvir ederler. Orkestralarda ise ağırlıklı olarak ud, ney, def gibi çalgılar kullanılır. İslami Popüler müziğin öne çıkan temsilcileri, Taner Yüncüoğlu, Ömer Karaoğlu, Eşref Ziya Terzi, grup olarak ise Hâcegân İlahi Grubu, Grup Hilal, Grup Nasihat olarak sayılabilir (Kaniyolu, 2010).

Bir diğeri ise “Rap” müziktir. Hip-hop kültürünün temeli olan rap müziğin ortaya çıkışını Furkan Dilben (2016) -“Varoşların Sözü: Arabesk-Rap” Arabesk Bağlamla Rap Müzik- adlı çalışmasında şunları aktarmaktadır:

Amerika’da 1970’lerin başında ırkçılığa karşı bir isyan olarak siyahiler tarafından dile getirilen ritmik sözler, temel olarak hip-hop kültürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hip-hop’un kapsamı sadece müzik değil, onu oluşturan birçok öğenin bir arada bulunmasıdır. Bu öğeleri dört temel kolda toplayabiliriz: Break dans, grafiti, turntablism⁴⁹ yani DJ’lik ve rap müzik. Görsel bir sokak sanatına dönüşmüş grafiti, dans partileri, DJ’lerin müzik şovları, birden fazla MC⁵⁰’nin sahnede, sokakta ya da kayıt esnasında doğaçlama söyledikleri Freestyle şovlar, kozların paylaşması anlamına gelen atışmalar⁵¹; hepsi hip-hop kültürünün bir parçasıdır. Siyahilerin yaşadığı toplumsal dışlanmaya verdikleri karşılık, bodrumlarda, sokak köşelerinde, parklarda; genç insanların gece boyu yeni kimlikler, şiddetli sanat formları ve daha sonraları bütün bir endüstriyi inşa etmeleri sürecine dönüşmüştür (Watkins, 2005: 9). Rapçilerin kendi aralarında yaptıkları rap kayıtlarının elden ele dolaşmasından, 1979’da Sugarhill Gang’in ana akım radyolara ulaşan kayıtlarına kadar, zamanla dünyanın birçok bölgesine yayılan hip-hop kültürü, ulaştığı her ülkede kendi sorunlarını ifade eden bir yaşam tarzına dönüşmüştür. Jamaika’daki reggae kültürü gibi, rap müzik de Amerika’daki yoksul siyahiler için gene siyahiler tarafından icra edilmiş, kendi sorunlarını dile getirmelerine yardımcı olmuştur. Bu kültür özellikle 1980’lerde, New York’taki siyahilerin yeniden fark edilmelerini sağlamış, kimlik ve gurur mefhumlarının güçlenmesine yardımcı olmuştur. (Hebdige, 2003, s. 188)

Rap müzik üretebilmek için, herhangi bir çalgı çalmak, güzel bir sese sahip olmak, pahalı bir stüdyo ekipmanına ve hatta gerçek müzik aletlerine bile ihtiyaç yoktur. Kes-karıştır tekniği ile mevcut şarkılardan belli kesitler alınır, üzerine ritim eklenir. Geriye kalan tek şey, bu ritmin üzerine uzun sözler yazmaktır. Bu özellikleri sayesinde sadece basit bir teknolojik altyapıyla diğer müzik türleri içinde en “ekonomik” olanıdır. Üstelik günümüzde internet üzerinden hepsi yapılabilir görünen

⁴⁹ Pikap sanatı, pilak çiziktirmece şeklinde çevirebileceğimiz bir akım. Plağın, pikap üzerinde durdurularak, ileri geri ittirilerek, üzerine efektler bindirilmesi sonucunda ortaya çıkan müzik akımı.

⁵⁰ MC, açılımıyla Microphone Controller. Rap şarkılarında vokal yapan kişiye verilen isim.

⁵¹ Bu atışmalar, hip-hop kültüründe ‘diss’ olarak tanımlanır. ‘Diss’, (dislike) ‘beğenmemek’ kökeninden gelir. Rap, New York’ta ortaya çıktığı sıralar, siyahî gruplar arasında mafyalaşma ve şiddet eylemleri de fazla olduğu için, rapçiler tarafından gruplar arasındaki bazı sorunlar bu atışmalar ile çözülmeye çalışılıyordu. Şiddet içerikli fiziksel eylemler yerine, bu şiddet yapısı zaten sert olan hip-hop kültürü içerisinde diss atmalar ile yansıtılmaya çalışılıyordu.

rap müziğin hemen herkes tarafından üretilebileceği bir gerçektir. Yani, rap müzik üretmek için ciddi bir müzik bilgisi gerekmediği gibi bu müziğin imkânları ekonomik olarak da farklı sınıftan insanlara kendi evlerinde müzik yapma fırsatı tanımaktadır. Böylece isteyen herkes, eski-yeni sevdiği şarkıların belli bölümlerini kes-yapıştır yöntemi ile birleştirerek yeni bir ‘rap’ müzik üretebilir! Rap’çiler kendilerini “modern ozanlar” olarak nitelemektedirler. Çünkü bu türde, verilmek istenen mesaj sözlerdedir, özgün bir melodi üretmeye gerek yoktur. Dilben (2016) çalışmasında Rap müzikle ilgili şunları anlatmaktadır:

Türkçe sözlü rap müzik Türkiye’ye, 1995 senesinde ailesi Almanya’ya göçmüş gençlerin bu ülkede maruz kaldıkları ırkçılığa karşı gösterdikleri milliyetçi bir isyanla birlikte, Cartel grubunun aynı adı taşıyan albümüyle gelmiştir. Diasporada yaşayan gençlerin bir araya gelip bir alt kültür oluşturmalarına vesile olan birliktelikler, sadece bir otoriteye karşı isyan değildir, aynı zamanda bir dünya görüşünü de temsil etmektedir. Gençler yaşadıkları dünyaya müzik yoluyla bir anlam bulmaya çalışmış, bunu şarkılarında dile getirmişlerdir. Bu sebeple, rap müzik gençler için bir sorgulama aracıdır diyebiliriz. Türkiye özelinde rap müzik, genellikle gençlerin kişisel sorunlarını işlemiştir. Gençler müziği her seviyedeki otoriteye karşı çıkmak, kişiliklerini ortaya koymak, akran ilişkileri ve duygusal bağlar geliştirmek ve anne-babalarının ve okulların kendilerine anlatmadığı şeyleri öğrenmek için kullanırlar. Gençler müziği anne-babalarından bağımsızlıklarını ilan etme “gereksinimlerini” gidermek için de kullanırlar (Hebdige’den aktaran Lull, 197, s. 44). “İnsanlar müzikle düşünür onunla kim olduğuna karar verip, kendilerini anlatırlar” (Cook, 1999, s. 9). Özellikle rap müzik, Türkiye’de tam olarak Cook’un bahsettiği işleve sahiptir. Aileyle kurulan ilişkiler, hayata karşı var olan genellikle karamsar tutum, kimi zaman evrensel bir barışı arzulama, kimi zaman Türk tarihine övgü, kimi zaman politik konular, aşk şarkıları, hayata isyan gibi birçok konu, gençler tarafından baskıya maruz kalmadan işlenmiştir. Türkiye’de rap, gençlerin ortak bir dil kurmasını, birbirini anlamasını, kolektif olarak hareket etmesini sağlamıştır. Hip-hop kültürünün Türkiye’de geniş kitlelerce dinlenmesi ticarileşmesine sebep olmuş ve medya tarafından da ilgi görmesini sağlamıştır. Rap müzik bu ilgiden sonra, Türkiye’de farklı bir kırılma yaşamış, sürekli eleştirdiği pop müzikle ve medyayla yakınlaşmıştır. Ceza, Fuat, Sagopa Kajmer gibi ünlü isimler medyatik olmaya başlamış, Türk televizyon dizilerinde, jeneriklerde rap şarkıları kullanılmış, hatta Fuat, Ceza, Ayben gibi isimler reklamlarda, dizilerde, TV skeçlerinde oynamıştır. Bandrollü albüm yapan birçok ismin yanı sıra, bandrollü albüm yapmadan, yoluna underground olarak devam eden birçok isim var olmaya ve bu alt kültürü yaşatmaya devam etmiştir. Birçok şehrin üniversite şenliklerinde rap konserleri verilmiş, bazı müzik mekânları rap etkinlikleri düzenlemiş, belediyeler grafiti için etkinlikler yapmış, hatta Rock’N Coke’un Türkiye’de 2005 yılındaki etkinliğinde Ceza da sahne almıştır. Ceza’nın bir rock müzik etkinliğinde yer alması eleştirilmiş, konseri dinlemeye gelenlerle Ceza arasında atışmalar yaşanmıştır. Underground isimler ise, tıpkı Amerika’daki gibi yer altı mekânlarında konserler vererek bir araya gelmiştir. Daha sonra ise her şehrin ve o şehirlerde her semtin ayrı bir rap kültürü oluşmuştur. Rap müziğin alt türü olarak değerlendirilen türlerden ilk icracısı olduğu arabesk-rap türüyle ünlünen Yener Çevik, küreselleşme süreciyle hızlanan kültürler arası geçişkenliğe Türkçe rap sahnesinde bir örnektir. Dinleyicileri tarafından “Yener Baba” şeklinde kabul edilen ve saygı gören Yener, içselleştirdiği arabesk öğeleri rap müzikle birçok açıdan birleştirmiştir. Piyasaya çıkmayan “Sokak Dili ve Edebiyatı” albümündeki Çilekeş şarkısı, Yener’in arabesk tavrı sürdürdüğü ilk dönem şarkılarından. Yener, küresel olarak dolaşımda olan bir kültürel formu, Türkiye’ye has bir yerel kaynakla birleştirmiş; kendi kültür dünyasına uyarlamıştır.

İki bin üç yılında Sertab Erener 'in İngilizce sözlü “Everyway That I Can” isimli şarkısıyla Eurovision’ da birincilik kazanması, Türkiye’nin ve Türk Pop müziğinin en büyük başarılarından birisi olarak kabul edilmiştir. 2000’li yılların başına damga vuran popüler isimlerin bazıları ise Şebnem Ferah, Özlem Tekin, Teoman, Hande Yener,

Bengü, Nil Karaibrahimgil, Aylin Aslım, Murat Boz, Yalın, Funda Arar ve Emre Altuğ olarak sıralanabilir.

İki binli yılların ortalarından itibaren kaset ve CD'ler kaybolmaya başlar. Çünkü hızla dijitalleşen yeni dönemde daha dar çerçeveli “Single” ya da “Maxi Single” olarak adlandırılan 1-3 şarkılık albümleri dinleyicileriyle buluşmaya başlamıştır. Önceki dönemde plak-kaset-CD satışlarından iyi kazançlar elde eden sanatçıların gelir kaynağı artık dijital müzik platformlarından elde ettikleri satış geliri ve tabii ki yaygınlaşan konserler, etkinlikler ve bar programları olmuştur. Türk pop müziğinde ise kayıt teknolojilerindeki gelişmenin sonucu olarak elektronik altyapılar kullanılmaya başlamıştır. Ceza, Sagopa Kajmer, Fuchs ve Fuat Ergin gibi isimlerin liderliğinde Türkçe Rap ve Hip-Hop türünün yükselişine de sebep olmuştur. Sosyal medya sayesinde herkesin kolayca ünlü olabildiği hızlı tüketim sürecinde gerek eski yorumcular gerekse sektöre sağlam bir giriş yapmak isteyen yeni yorumcular, önceden bilinen ve kabul görmüş şarkıları yeniden yorumlayarak “Nostalji” albümlerine ağırlık vermişlerdir.⁵²

Son olarak ise; yakın tarihte yaşanan toplumsal olayların başında gelen 15 Temmuz Kalkışması'nın ardından müzik piyasası da ülke gündemine oturan bu olaydan fazlasıyla nemalanmıştır. Olayla ilgili; türkü, rap, marş, pop, rock, arabesk gibi birçok müzik türünde 50'den fazla beste yapılmıştır. Bunlardan bazılarını sıralayacak olursak; İbrahim Erkal “Bugün O Gündür” eseriyle, Arif Nazım, “Halil İbrahim” türküsünün müziğine şehit Halil Kantarcı için uyarladığı “Aslan be Halil Kantarcı” türküsüyle, Ayna grubu, “Millet Marşı”, Uğur Işılak “Yeniden Diriliş”, Ümit Besen “15 Temmuz Marşı”, Rock şarkıcısı SalehSabr, “Vatan Bizimdir”, Rap türünde, İsrail Yıldırım, “Sana Emanet” eserleriyle seslendiler. Senarist, yazar ve fikir adamı Hanefi Söztutan'ın sözlerini yazdığı “15 Temmuz Demokrasi Marşı”, Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı Öğretim Üyeleri tarafından yapılan “15 Temmuz Demokrasi Marşı”, Gaziantep Üniversitesi'nin hazırladığı “15 Temmuz Şehitler Marşı” eserleri de kalkışma sonrası şehir meydanlarında nöbet tutan halkın hislerine tercüman oldular.

⁵² <https://muzikturkiye.net/deniz-b/blog/4/70lerden-gunumuze-turkce-muzigin-gelisimi> (Erişim tarihi: 11.09.2021)

5.2.2. Konservatuarlar

Devlet konservatuarları, öncelikle kendi kültürünü ve sanatını iyi bilen, dünyada var olan kültür ve sanattan haberi olan ve bunları bilimsel bir inceleme alanı olarak kabul eden, sanatına, kültürüne hâkim, uluslararası platformlarda benzerlerine örnek teşkil edecek mezunlar vermeyi başlıca hedefleri arasına koymuş kurumlardır. Bununla birlikte, kültürünü ve sanatını dünyaya tanıtmak, sanatsal ve bilimsel bir bakış açısı ile geliştirmek üzere bu doğrultuda öğrencilerini eğitmek temel amaç ve görevlerindendir. TDK Güncel sözlüğe göre konservatuar, “müzik, tiyatro ve bale öğretiminin yapıldığı okul” olarak tanımlanmaktadır. MEB’ de ise konservatuar, “bünyesinde hazırlık birimleri olarak ilköğretim ve ortaöğretim kurumları da açabilen, müzik ve sahne sanatlarında sanatçı yetiştirebilen bir yüksekokuldur.” (10150158_Metaveri_20202021.pdf) (meb.gov.tr)

Türkiye’de temelde sanatçı yetiştirmek üzere kurulmuş olan konservatuarlar, belli dönemlerde yaşanan farklı kültür-sanat politikalarından dolayı yapılanma aşaması yakın tarihlere kadar anlam bulamamıştır. Aslında konservatuarları gerek kuruluşları gerekse program ve uygulamaları bakımından “politikanın sanata, sanatın politikaya” ne denli etki ettiğinin en önemli tanıkları olarak değerlendirmek hiç yanlış olmaz.

Bu bölümde, kuruluş amaçları başta olmak üzere birçok yönden, çalışmanın ana teması ile doğrudan ilgili olduğu düşünülen birkaç konservatuara ait bilgi aktarılmıştır.

5.2.2.1. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

“İmparatorluk döneminden devraldığı iki büyük sanat kurumundan biri bugünkü adı Şehir Tiyatroları olan Darülbedayi (Güzellikler Evi) diğeri ise bugünkü adı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olan Dârülelhan (Melodiler/Nağmeler Evi)’ dir. Sıkıntılı 1914 yılında Cemil Topuzlu Paşa’nın girişimleri ile İstanbul Şehremaneti’ne (Belediyesine) bağlı olarak ilk resmi sahne ve müzik sanatları okulu olan Darülbedayi’nin kurulması çalışmaları, tiyatro adamı olan André Antoine İstanbul’a çağırılmasıyla başlamıştır. Darülbedayi’nin tiyatro, sahne müziği, Türk ve batı müziği türlerini bir arada olmasını amaçlayan ulusal bir konservatuar olarak düşünülmektedir. Darülbedayi biri tiyatro diğeri de müzik olmak üzere iki bölüme, müzik bölümü de Doğu ve Batı olmak üzere iki şubeye ayrılmıştır. Darülbedayi’nin Müzik Bölümü’nde sürdürülen bu çalışmalar sonraki yıllarda Darül-Elhan’ın

hazırlayıcısı olmuştur. Savaş sürerken Darülbeytî'nin kapanmasından sonra yeni bir müzik okulu açılması için çalışmalara başlanmış ve 1 Ocak 1917 tarihli Meclis-i Vükela (Bakanlar Kurulu) kararı ile daha çok Türk Müziği'ne ağırlık verecek dört yıllık bağımsız bir okul olan, Osmanlı Döneminde İstanbul'da kurulan ilk resmi müzik okulu Dârüelhan kurulmuş, 14 Eylül 1925'te Musa Süreyya Bey'in yönetiminde Belediye'ye bağlanarak yeniden yapılmış ve yönetmeliği değiştirilerek Batı Müziği bölümü eklenmiş ve batı türü bir konservatuar şeklinde örgütlenerek 'İstanbul Konservatuvarı' adını almıştır. 1926'da Türk müziği eğitimi yasaklanmış, yönetim ve öğretim programı tamamıyla değiştirilerek 1927'den itibaren teorik ve uygulamalı olarak çeşitli derecelerde Batı müziği eğitimi veren bir kurum haline gelmiştir. Şehzadebaşı'ndaki ahşap konakta sürdürülen dersler ile birlikte Cemal Reşit (Rey), Muhittin Sadak ve Ekrem Besim'den oluşan üçlü ile başlayan oda müziği konserleri ile Atatürk'ün huzurunda çalma şansını elde etmişlerdir. Cemal Reşit (Rey) yönetiminde Konservatuar öğretmen ve öğrencilerinden oluşan orkestranın konserleri, İstanbul halkına çok sesli müzik kültürü aşılayan önemli etkinlikler olmuştur. 5 Şubat 1944 tarihli bir yönetmelik ile İstanbul Konservatuvarı 'İstanbul Belediye Konservatuvarı' adını almıştır. Bu süre zarfında Muhittin Sadak'ın kurduğu ve 28 yıllık bir çalışmanın ürünü olan Şehir Korosu Şehir Tiyatrosu'nda A capella⁵³ ve orkestra eşlikli düzenli konserler vermiştir.

Kurum 1986 yılında İstanbul Üniversitesi'ne bağlanarak "İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı" adını almıştır. 2003-2004 Eğitim-Öğretim yılında 'Müzik ve Bale İlköğretim Okulu' kurulmuş ve çocukların küçük yaşlardan itibaren sanatçı olmak üzere eğitim alabilmelerine imkân sağlanmıştır.

Başta Türk Beşleri olmak üzere her kuşaktan pek çok müzisyenin öğretmen ya da öğrenci olarak yer aldığı Konservatuarımızın yetiştirdiği önemli sanatçılar arasında Necil Kazım Akses, İlhan Usmanbaş, Leyla Gencer, Güher-Süher Pekinel ve Ayşegül Sarıca ilk akla gelenlerdendir. Böylesi köklü bir geçmişe sahip olan Konservatuarımız sanatın ve sanatçının bir ulusun kalkınmasında çok önemli bir yer tuttuğunun bilincinde olarak bugün Türkiye'nin tüm sanat kuruluşlarına değerli sanatçılar yetiştirmekte, yurt içi ve yurt dışında yaptığı etkinliklerle adından söz ettirmektedir.”⁵⁴

⁵³ Akapella, müzik terminolojisinde a cappella olarak geçen çok sesli bir müzik türü. Enstrüman olarak insan sesi kullanılır. Kelime anlamı olarak İtalyanca "kilise tarzı" demektir ve rönesans tarzı ile barok konçertosunu birbirinden ayırmak için geliştirilmiştir. 19. yüzyılda rönesans tarzı kilise müziklerinde genellikle enstrümanlar kullanılırdı, bu tarz ise aynı tip müziklerin herhangi bir enstrüman kullanılmadan seslendirilmesidir. Akapella - Vikipedi (wikipedia.org)

⁵⁴ <http://Konservatuar.istanbul.edu.tr> (Erişim tarihi: 22.03.2021)

5.2.2.2. Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı

“Türkiye’de sanatçı yetiştirmede önemli kurumlardan biri olan Ankara Devlet Konservatuvarı, ulusal müziği geliştirme, yayma ve sahne sanatlarının farklı türlerine yönelik eleman yetiştirme amacıyla, 1936 yılında Mûsikî Muallim Mektebi’ne bağlı olarak kurulmuştur. 1940 yılında çıkarılan Devlet Konservatuvarı yasasıyla, müzik ve temsil kolları birbirinden ayrılmıştır. Müzik kolu, kompozisyon ve orkestra yönetmenliği; piyano, org, arp; yaylı çalgılar; üflemeli ve vurmali çalgılar; şan dallarından oluşmuştur. Söz konusu dönem içinde Ankara Devlet Konservatuvarı’nda, orta ve yükseköğrenim verilmiş, her yıl, Devlet Operası ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının ihtiyacı doğrultusunda elemanların yetiştirilmesi için ihtiyaç oranında parasız yatılı öğrenci alınması plânlanmıştır. 1941 yılında çıkarılan yönetmeliğe göre eğitim süresi, ilkokuldan sonra biri hazırlık olmak üzere üç yıl ortaöğretim ve altı yıl yükseköğretim dönemleri şeklinde belirlenmiştir. Ankara Devlet Konservatuvarında ilk günden itibaren “Folklor Derleme Çalışmaları” yapılmıştır ve “Folklor Arşivi” düzenlenmiştir. Halk müziği derlemeleri 1937 yılında başlatılmış, 1952’de Anadolu’ya bir derleme grubu gönderilerek atılım yapılmışsa da daha sonraki yıllarda arşivleme çalışmalarının ihmal edildiği izlenmiştir. Cumhuriyet döneminde, müzik eğitiminin sağlam temeller üzerine oturtulması için bilimsel yeterliliğe önem verilmiş ve bu amaçla Atatürk’ün isteğiyle, 1925 yılında yurtdışında eğitim olanağı oluşturulmuştur. Özel yetenekli çocukların yetiştirilmesi ve çağdaş anlamda uluslararası düzeyde başarılar kazanılması için bu uygulama 1948 yılında kabul edilen 5245 sayılı yasayla özel yetenekli çocukların yurtdışında eğitimi sağlanmıştır. 1956 yılında 6660 sayılı yasayla işlemin kapsamı genişletilmiştir.” (www.konser.hacettepe.edu.tr/adk.php?action=huadkvego=fullveaid=2#)

5.2.2.3. İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı bir “Türk Mûsikîsi Konservatuvarı” kurulması hakkındaki ilk resmi teşebbüs, zamanın Milli Eğitim Bakanı Ali Naili Erdem’in resmi yazısı ile başlamış, bunu takiben zamanın Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç Ercüment Berker’den; Türk Mûsikîsi Konservatuvarı’nın müfredat program taslağı, eğitim-öğretimin verileceği branşlar, öğretim kadroları ve “Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Kuruluş Kanunu” taslağını hazırlamasını istemiştir. Bu talimat doğrultusunda 13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazetede yayımlanarak yürürlüğe giren “İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Kuruluş Yönetmeliği”

ile Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı olarak konservatuar kurulmuş ve 3 Mart 1976'da eğitime başlamıştır. 1978 yılında siyasi iktidarın değişmesi sonucunda Konservatuar, Kültür Bakanlığı'na devredilmiştir. Bu devirden sonra dönemin Kültür Bakanı Doç. Ahmet Taner Kışlalı ve Müsteşar Şerafettin Turan tarafından hiçbir gerekçe gösterilmeden Konservatuar kapatılmış, Berker ve yönetim kurulunun tüm üyeleri istifa etmiştir. Yönetim kurulu başkanlığına vekâleten Nevzat Atlığ getirilmiştir. 1978 yılı sonlarında koalisyon hükümetinin işbaşına gelmesi üzerine zamanın Kültür Bakanı, Konservatuar yönetim kurulu başkanlığına tekrar Ercüment Berker'i atamıştır. 1982'de devlet konservatuarlarının Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) kapsamına alınıp üniversitelere bağlanması sırasında Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanmıştır. 1986 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı olarak başlayan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Yüksek Lisans Programlarına 1988 yılında aynı enstitüye bağlı sanatta yeterlik programlarının eklenmesiyle, Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı'nın akademik kadronun yetiştirilmesine olanak sağlanmıştır. Bugün birçok kurumda yardımcı doçent, doçent ve profesör olarak görev yapan akademisyenler bu programlardan yetişmiştir. Daha sonraki süreçte Konservatuarda geliştirme, yapılanma ve uyum çabaları müteakip yönetimlerce devam ettirilmiştir. Günümüzde öğrenci alan ortaokul ile birlikte tabandan tavana İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı yapılanması tamamlanarak ülkemizin Türk Müziği alanında eğitim yapan ilk ve alt yapısı olan yegâne kurum olmanın ayrıcalığının ve haklı gururunu taşımaktadır.⁵⁵

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere Konservatuarların günümüzde devam eden değişimleri ve önemli problemleri bulunmaktadır. Aslında bunun en önemli sebebi, ülkelerin kimliğini yansıtan kültür ve sanatın yeterince korunmaması ve dolayısıyla sanata ve sanatçıya hakettiği değerin verilmemesindendir. Bunlar da ancak sorunları temelinden çözmeye odaklı devlet politikalarıyla mümkündür. Göktan Ay (2019)⁵⁶ bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Ülkemizde ilk konservatuarlar "Devlet Konservatuvarı" adı ile kurulmuş ve "çağdaş müzik" adı altında, "çoksesli müzik öğretimi" yaparak, "Türk sanat/halk müziğine ve çalgılarına" yer verilmemiştir. Bunun sonucu/tepkisi olarak 1976 yılında "İstanbul Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı" kurulmuş ve eğitimde "Türk sanat ve halk müziği ile evrensel müzik öğretimi" birlikte verilmeye başlanmıştır. Bu durum müzik alanında bir paylaşımı beraberinde getirmiş, ancak bazı kişileri rahatsız etmiş ve 1977'li yıllarda konservatuar kapatılmıştır. 1984 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müsikîsi Konservatuvarı, 1988 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı kurulmuş ve eğitimde İstanbul Türk Müsikîsi Devlet

⁵⁵ <https://tmdk.itu.edu.tr/hakk%C4%B1m%C4%B1zda-grup/tarihce> (Erişim Tarihi: 15.11.2021)

⁵⁶ Üniversite Konservatuarları'nda 2013 te durum nedir? (internethaber.com) (Erişim Tarihi: 14.11.2021)

Konservatuarını örnek almışlardır. Paylaşımın olumlu sonuçları, ders içerikleri, çalgı metotları, orkestra uygulamaları, yüksek lisans ve sanatta yeterlik gibi çalışmalarıyla kendini göstermiştir. Bundan rahatsız olan YÖK, 1988 yılından sonra, “Türk Müziği Devlet Konservatuarı” tekliflerini geri çevirerek (yasaklayarak) “Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı” örneğinin alınmasını tavsiye etmeye başlamıştır. Ondan sonra da “Devlet Konservatuarı” adı altında, “Türk müziği eğitimi de veren konservatuar modelleri” yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha sonra vakıf üniversitelerinin kurulması gerçekleşmiş, YÖK müzikle ilgili gelen teklifleri çok ince elemekten kabul etmiştir.

Konservatuarlar yüksekokul statüsünde olduğundan yüksekokul yönetmeliklerine göre idare edilmektedir. Ancak, kurum içi görevlendirmelerde yönetmeliklere uygun gerekli uygulamalar gözden kaçırılmaktadır. Özellikle unvan sahibi akademisyenlerin, bölüm başkanı, müdür, dekan olmak için –kendileri için- uğraşırken, görevlerine bağlılığa, mesai harcamaya, proje geliştirmeye, özellikle terminoloji birliğine de özen göstermelerinde yarar vardır.

Konservatuarların başta isimlendirmeleri olmak üzere program içeriklerinde de terminolojik olarak gözden kaçan ve doğru olmayan yaklaşımlar vardır. Örneğin;

2009’dan sonra YÖK tekrar “Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı” kurulmasına izin vermesiyle bir kural, anlayış birliği ve disiplin oluşturulmadığı için Haliç Üniversitesi’nde “Konservatuar”, Başkent Üniversitesi’nde “Devlet Konservatuarı”, Gazi Üniversitesi’nde “Türk Müziği Devlet Konservatuarı”, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi’nde “Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı” olmuştur (Doğrusu Konservatuar olmalıdır).

Gazi Üniversitesi’nde kurumun adı “Türk Müziği Devlet Konservatuarı” olduğu halde, misyon ve vizyon bölümünde kullanılan dil “Türk Mûsikîsi, Mûsikîmiz” şeklinde ifade edilmektedir. Ancak bölüm ve derslerde “müzik, Türk müziği” gibi kendi içinde farklı terminoloji kullanılmıştır.

Kurumların kalıcı olacağı gözetilerek yeni kurulan konservatuar isimleri “Türk Müziği Konservatuarı” olarak tek çatı altında toplanmalı ve böylece amaç ve terminoloji birliği sağlanmalıdır. Müzik; bir ülkenin aynasıdır, çimentosudur, ortak paydasıdır... Müzik; disiplin ister, karmaşa kabul etmez. Barış umutlarını, en iyi şekilde sanatla/müzikle yeşertebiliriz.

Bu bakımdan müzik, ana okuldan üniversitelere kadar bir bütün içinde değerlendirilmelidir. MEB ve YÖK bu gibi teklifleri, bir bütün içinde ele alarak gerekli amaç/terminoloji birlikteliğini bir an önce sağlamalıdır.

Tek Parti Dönemi’nde 1926 tarihinde Dârülelhan’dan Türk müziği bölümünün kapatılmasından sonra, devlet tarafından 1975 yılına kadar geleneksel Türk müziği ile ilgili herhangi bir kuruluş açılmamıştır. Bu bakımdan Türk Mûsikîsi/Müziği Devlet Konservatuarının kurulması Cumhuriyet dönemi boyunca “devletç/seçkin” anlayış doğrultusundaki müzik uygulamalarının aksine, “gelenekçi / liberal” anlayışa uygun ilk müzik uygulaması olarak Cumhuriyet tarihinde yerini almıştır (Akkaş, 2015, s. 256).

5.2.3. Televizyon

Adı, Yunanca uzak anlamına gelen “tele” ile Latince görme anlamına gelen “visio” sözcüklerinden yapay olarak üretilen, teknik, ekonomik ve kültürel karmaşık bir yapı ifade eden Televizyon, bir mekânda kaydedilen hareketli görüntülerin ve sesin, eş zamanlı veya kısa gecikmelerle bir başka mekândaki alıcıya yayımlanmak üzere aktarılması amacıyla 21. yüzyılın başlarında icat edilmiş ve daha sonra geliştirilmiştir (Şentürk, 2009).

Televizyon dünyada olduğu kadar Türkiye’de de kurulmadan daha önce etkisini hissettirmiştir. Teknolojide yeni bir gelişme olan televizyonun Türkiye’de 1930’lu yıllarda başlamış, II. Dünya Savaşı sonrasında uygulamaya geçen politikalarla 1950’ yeni girişimlerine dönüşerek hız kazanmıştır. Özellikle ilk iki planlı dönem çerçevesinde, ısrarla üzerinde durulmuştur. Ancak bu konuda yapılan uzun tartışmalara ve girişimlere rağmen, ilk televizyon yayınları ancak 1968 yılında başlatılabilmektedir (İlaslan, 2014, s. 482).

Mustafa Santur tarafından 1952’de kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Televizyonu (İTÜ TV) Türkiye’de televizyon tarihi bakımından önemli bir gelişmedir. İlaslan (2014) ın aktardığına göre: “UNESCO’nun girişimleriyle Ekim 1950’de “Televizyonun bugünkü vaziyeti” konusunda bir konferans düzenlenen üniversitede, yalnızca ilgili bölümün değil, rektörlüğün de bu konuyla yakından ilgilendiği görülmektedir (Cumhuriyet, 21.10.1950). Böylece, ülkenin kalkınması ve eğitiminde önemli bir rol üstleneceği düşünülen televizyon konusunda İTÜ de araştırmaları gerçekleştirmek ve gerekli teknik elemanı yetiştirmek için çalışmalara başlamış ve İTÜ Televizyonu ilk yayını 09.07.1952’de gerçekleştirmiştir (Cumhuriyet, 10.07.1952). İTÜ Televizyonu, Türkiye’de televizyona yönelik ilgi ve beklentinin artmasına da katkıda bulunmuştur. Bu çerçevede, Mart 1955’te iki Amerikan şirketi, General Electric ve NBC, İstanbul’da bir televizyon istasyonu kurmak için başvurmuşlardır (Milliyet, 31.03.1955; Cumhuriyet, 06.04.1955). Bu başvurulardan da bir sonuç alınamamıştır. Ancak, televizyon konusu gündemdeki yerini korumaya devam etmiştir”.

DP iktidarının 1950’lerin ilk yıllarında ekonomik refah yaşarken, birçok yatırım gibi televizyon konusunu da gerçekleştirme isteğine kapılmıştır. Bu çerçevede, Basın Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü bünyesinde bir Televizyon Etüt Bürosu kurulmuş ve televizyon konusunda gerekli çalışma ve hazırlıkları yapma görevi bu büroya verilmiştir. 15-17 Şubat tarihleri arasında bir komisyon toplanmış ve televizyon konusunda nelerin yapılacağına dair görüşmeler yapılmış ve bu çerçevede, 1960’ın başlarında ilk ciddi adımlar atılmıştır (Cumhuriyet, 21.02.1960, s. 3). 1959’da, DP hükümeti döneminde Basın Yayın Genel Müdürlüğü görevi verilen Altemur Kılıç, Türkiye’de yaşanan ağır kriz ortamında televizyon kurma girişimlerini başlatmıştır. Adnan Menderes’e Türkiye için televizyonun artık bir zorunluluk olduğunu ve bir an önce kurulması gerektiğini, ayrıca ondan siyasi olarak da yararlanabileceklerini söylediğini ve bu sözlerine Menderes’in olumlu cevap verdiğini belirtmektedir (Altemur Kılıç, kişisel görüşme, 03.10.2013). Menderes, aslında, en başından itibaren televizyona ilgi duymaktadır. Radyoların birer hükümet organı haline getirildiği bu dönemde, televizyondan da bu amaçlarla yararlanılabileceği fikri cazip bir tekliftir (Kılıç, 2005, s. 281-282). Televizyonun kurulmasını ısrarla savunan ve bu konuda hemen her fırsatta girişimlerde bulunan DP hükümetinin, tıpkı radyo gibi, televizyonu da bir siyasi propaganda aracı olarak kullanacağı ve bu anlamda, kurulacak televizyonun kaderinin de kaçınılmaz olduğu düşüncesi 1960’ların sonunda iyiden iyiye belirginleşmeye başlamıştır (Milliyet 25.02.1960: 1; 26.02.1960: 1). 1950’lerin sonunda televizyon kurma tartışmaları hala sürerken, ortaya çıkan tüketim eğilimlerinin bir sonucu olarak evlerin çatılarında televizyon antenleri yükselmeye başlamıştır. Bu durum televizyonun kurulup,

yayınların başlatılması konusunda bir kamuoyu baskısı oluşmasına da yol açmaktaydı (Boratav, 2005, s. 119; Şenyapılı, 1978, s. 4). Ancak, ülkenin sürüklendiği ekonomik ve siyasi kriz ortamı DP'nin yeni bir projeyi hayata geçirmesini neredeyse imkânsız bir hale getirmişti. 1960 Nisanında başlayan öğrenci hareketleri ve artan toplumsal olaylar karşısında çaresizliği daha da artan iktidarın herhangi bir konuda yeni bir adım atacak durumu da kalmamıştır (Eroğul, 2003, s. 132; Tunçay, 1983, s. 1981) (Akt., İlaslan, 2014).

Televizyonun kuruluşunun gecikmesi ve konu üzerine yürütülen tartışmalar, teknolojiyi ithal eden az gelişmiş bir ülkede, egemen sınıfların bu yeni teknoloji den beklentilerini ve devletin yayıncılığa yaklaşımını göstermesi açısından önemlidir. Radyonun devletin ağız olarak konumlandırılarak hemen her fırsatta bir siyasi propaganda aracına dönüştürüldüğü düşünülürse; iktidarların yayıncılığın gelişimi ve yaygınlaştırılması yerine, kontrolü ve kendi çıkarları çerçevesinde kullanımına öncelik vermeleri de bu adımları geciktirmiştir (İlaslan, 2014).

BBYKP'nda korumacı politikalarla ve teşviklerle desteklenen yerli sanayinin iç pazara dönük ithal ikameci politikaları uluslararası sermayenin çıkarlarına dönük anlayış, bazı kesimler tarafından da desteklenmiştir (Keyder, 2003, s. 316). Bu bağlamda, 1960 yılında radyo montaj sanayini faaliyete geçirerek işe başlayan yerli sermaye, televizyon montaj üretimini başlatmak için de hazırlıklar yapmakta ve hükümetin kendileri için gerekli ortamı yaratmasını beklemektedir (DPT, 1977, A-1).

Almanya ile Türkiye arasında 9 Nisan 1963'te imzalanan "Teknik Yardım Anlaşması" na karşın, televizyon çalışmalarına başlanabilmesi için birkaç yıl daha beklenenecekti. TRT Kanunun hazırlanması, kabulü ve bu doğrultuda, radyoları ve kurulması planlanan televizyonu yeni bir idari yapıya kavuşturan Türkiye Radyo Televizyon Kurumu nun faaliyete geçmesi 1964 yılının sonunu bulacaktı. Kurulduktan kısa bir süre sonra eleştirilere ve iktidarın baskılarına maruz kalmaya başlayan TRT'nin televizyon konusuyla ilgilenmesi daha da imkânsız bir hal alacaktı. Ayrıca, TRT'nin halletmesi gereken öncelikli konu radyolardı. Dolayısıyla bu süreçte televizyon bir süre daha geri planda kalacak ve televizyon stüdyosunun kurulup ilk çalışmalara başlanması 1966 yılında gerçekleştirilebilecekti. Bu kapsamda, Almanya'nın teknik yardımı ile gelen ekipmanlar Mithatpaşa Caddesi'nde kiralanan bir binanın bodrum katına kurulmuştur ve gerek yayın çalışmaları, gerekse 1971'e dek süren deneme yayınları buradan gerçekleştirilmiştir (TRT, 1966, s. 114). TRT, televizyon stüdyosunu kurup kapalı devre deneme yayınları yapmaya başlarken televizyonun kurulup kurulmaması konusu da tartışılmaya devam etmektedir. Bu sefer konu İkinci Beş Yıllık Plan hazırlanırken gündeme gelmiştir. Artık İkinci Plan'da televizyona yer verilmesi ve bunun için bütçe ayrılması gerektiği sıklıkla gündeme getirilmeye başlanmıştır. 1960'ların ikinci yarısında Türkiye'de televizyon şebekesinin kurulmasının zaruri olduğu, ülkede bir televizyon şebekesi olmamasına rağmen televizyon alıcısına sahip hanelerin bulunduğu ve özellikle sınır bölgelerinde insanların komşu ülkelerin televizyon yayınlarını izlediği daha yoğun bir biçimde dile getirilmeye başlanmıştır (Milliyet, 12.04.1967: 1, 7; Milliyet, 23.04.1967: 2). Böylece uzun yıllar radyo şebekesinin genişletilmesi için gündeme getirilen ulusal kaygılar ve milli güvenlik vurguları, televizyonun kurulma gerekçeleri arasında dayerini almıştır. Tam da bu dönemde, televizyonun öncelikle eğitim imkânlarından yoksun bölgelerde, özellikle doğu ve güneydoğu bölgelerinde, kurulması gerektiği fikri ağırlık kazanmaya başlamıştır. (DPT, 1966, s. 223; İlaslan, 2014)

Başbakan Süleyman Demirel eş zamanlı olarak "Türkiye'de televizyonun artık bir zaruret haline geldiğini" sık sık söylemeye başlamıştır (Milliyet, 14.04.1967: 1). AP'nin İkinci Plan'a dahil etmek istediği köprü ve televizyon projeleri bu dönemin en

çok tartışılan girişimleri olmuştur. Demirel hükümetinin bu girişimleri İkinci Plan'da karşılaşılan ve bundan sonraki süreçte de gerek siyasilerin, gerekse plancıların zihnine yerleşen “Ülkeyi bir Projeler Türkiye'si” gibi görme alışkanlığının en somut örneklerinden olmuştur (Kuruç, 2010, s. 360; İlaslan, 2014).

Türkiye'nin ilk deneme televizyon yayını Ankara'da Mithatpaşa Stüdyosu'nda, 31 Ocak 1968'de Mahmut Tali Öngören'in açılış konuşmasıyla başladı. Haftada 3 gün, üçer saat olarak başlayan deneme yayınları 1 yıl sonra haftada 4 güne çıktı. 1970'de İzmir Televizyonu, ardından 1971'de İstanbul Televizyonu faaliyete geçti.

1969'da astronotların Ay'a ayak basmaları ve Zeki Müren'in Ankara'da verdiği konser televizyon ekranından yansıdı. 1973'de ise Türkiye Cumhuriyeti'nin 2. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün cenaze töreni naklen yayınlandı. 20 Temmuz 1974'de başlayan Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan tüm Türkiye ve Avrupa TRT yayınlarıyla haberdar oldu. Eurovision Şarkı ve Beste Yarışması'na Türkiye, ilk kez 1975'de TRT'nin organizasyonu ile girdi. 1978'de ilk kez su altı kameraları kullanılarak “Derinlerdeki Geçmiş” adlı belgesel renkli film çekildi. 1979 yılında, 5 ülkeden 133 çocuk 31 liderin katıldığı ilk 23 Nisan Çocuk Şenliği düzenlendi.

1974 yılında Televizyon yayınları haftanın her günü gerçekleştirilirken, yayınlar ülke nüfusunun %55'i (19 milyon) ve ülke yüzölçümünün %28 i (210.861 km²) tarafından izlenilir oldu. Televizyonun Türkiye'ye gelişinin 10. yılında PTT merkezlerine kayıtlı Televizyon alıcı sayısı 2 milyon 250 bine ulaştı. Yurt içinden verilen ve yurtdışında alınan eşgüdüm, yayın, kayıt ve kurgu işlemlerini yapabilecek kapasitede olan Eurovision bağlantı merkezi 1982 yılında hizmete girdi. Giderek artan yayın saatleri ile birlikte ekran, 31 Aralık 1981 yılbaşı gecesinden itibaren renklenmeye başladı ve 1984 yılında tamamen renkli yayına geçildi.

1986 yılında televizyonun 2. kanalı TRT-2 yayın hayatına merhaba dedi. 1987'de “İntelsat” uydusundan kiralanan bir aktarıcından TRT-1 ve TRT-2 programları uydu yoluyla bütün Türkiye'ye ulaştı. TRT-3 ve GAP-TV, 1989 yılında hizmete girdi ve TRT'nin kanal sayısı 4'e çıktı. 1990'da ise eğitim ağırlıklı TRT-4 ile Avrupa yaşayan Türk işçilerine yönelik TRT-INT yayınları başladı. 1993'te Kafkasya ve Orta Asya'ya yönelik programların yer aldığı TRT-AVRASYA kanalı, 1995'te ise TBMM TV yayına girdi.

1998 yılında ilk yurt dışı temsilciliğimiz TRT Almanya - Berlin Temsilciliği açıldı. Bunu sırasıyla 1999 yılında Türkmenistan-Aşgabat Temsilciliği, 2000 yılında Azerbaycan-Bakü, Mısır-Kahire ve Belçika-Brüksel takip etti. 2002 yılına gelindiğinde 6'ncı yurt dışı bürosu ABD-Washington'da, 2004 yılında da Özbekistan-Taşkent bürosu açıldı.

Yurt dışında da etkin bir yayıncı olan Kurumumuz 2004 yılında (ABU) Asya-Pasifik Yayın Birliği, Asiavision sözleşmesini imzaladı.

01.11.2008'de Türkiye'nin ilk ve tek yerli çocuk kanalı olma özelliği ile TRT Çocuk yayın hayatına başlarken, 01.01.2009'da farklı dil ve lehçelerde yayın yapan ilk kanal TRT 6 Kürtçe yayına başladı. Kanalin adı, 2015 yılında TRT Kurdî olarak değişti.

Yaklaşık 250 milyon nüfuslu bir coğrafyaya hitap edecek olan TRT Avaz, 21.03.2009'da yayın hayatına başlayarak Türkçe, Azerbaycan Türkçesi, Kazakça, Kırgızca, Özbekçe ve Türkmençe programları ile yayın coğrafyasındaki bütün ülkelerin yer alacağı ve her ülkeden izleyicinin kendinden bir şeyler bulacağı “ortak kanal” oldu.

TRT Türk, 08.05.2009 tarihinde uluslararası Türkçe haber ve kültür kanalı kimliğiyle yayınlarına başlarken, aynı yıl test yayınlarına başlayan TRT ANADOLU ise TRT ile Yerel ve Bölgesel Televizyonlar Birliği'nin ortaklaşa yayın yapacağı kanal olarak öngörüldü. TRT Anadolu, 2012 yılı Ramazan ayında, 24 saat kesintisiz yayın yapan TRT Diyanet kanalına dönüştü. 16 Kasım 2009'da yayına başlayan TRT Müzik, Türk Müziği ağırlıklı olmakla birlikte geçmişten günümüze yerli ve yabancı müzik yayınlarıyla, Türkiye'nin ve dünyanın müziğini TRT farkıyla ekrana taşıdı.

2009'da ayrıca Radyo 6, TRT Nağme, TRT Ankara Kent Radyosu, TRT Türkü ile TRT Avrupa FM radyoları yayına başladı.

Ocak 2011 tarihinde yayına başlayan TRT Okul ise çeşitli yaş gruplarına yönelik hazırlanan eğitim ve kültür programlarıyla bir teknoloji ve eğitim kanalı.

10.12.2012 tarihinde açılan TRT Yayıncılık Tarihi Müzesi, 31.01.2014 tarihinde, TRT'nin kuruluşunun 50. yılı kutlamaları kapsamında hazırlanan bir müze vagonla 20 ili kapsayan bir yolculuğa çıktı.

1987'den bu yana yayınına devam eden TeleVİZYON Dergisi'ne, 2015 yılında Radyovizyon, Bir Dünya Müzik ve hakemli bir dergi olan TRT Akademi Dergileri eklendi.

TRT, bugün 14 televizyon kanalı, 14 radyo kanalı, trt.net.tr ve 41 dilde hazırlanan www.trtvotworld.com web siteleri, 5 basılı dergisiyle Türkiye ve dünyaya yayın yapmaktadır.

Kamu yayıncılığı anlayışıyla hareket eden TRT; ülkemizin kültür, sanat ve eğitimine önemli destek sağlarken, anında ve güvenilir haberciliğin adresi olarak, farklı dillerde yaptığı uluslararası yayınlarıyla da Türkiye'nin gücünü, sesini tüm dünyaya yansıtmaya devam etmektedir". (<https://www.trt.net.tr/Kurumsal/Tarihce.aspx>)

Görsel ve işitsel boyutta önemli bir yeri olan televizyon, müzik sektörünün halka ulaştırmak istediklerini ardarda açılan müzik kanalları yoluyla sağlayan önemli bir araç olmuştur.

Türkiye'de 1980'lerden sonra tüketim nesnesi olmaya başlayan pop müzik, hızlı bir ivmeyle müzik videoları ve klipleri görsel olarak televizyona taşımıştır. Böylece Türk televizyonculuğunda önemli bir yer edinen müzik televizyonu Kral TV 16 Ağustos 1994'te, o dönemde Star Televizyonu'nun da sahibi olan Uzan grubunca yayın hayatına başlamıştır. Kanal, 1 Şubat 2019 tarihinde karasal yayınlarını kapatarak sadece dijital platformlarda yayınlarını sürdürmeye devam etmiştir (Kuyucu, 2019, s. 698). İlk yıllarda telif gibi sorunlar nedeniyle müzik endüstrisi ile iyi geçinemeyen Kral TV, 1996 yılından itibaren bu sorunları görece olarak çözmüş ve rahatlamıştır. (Bektaş, 2007, s. 142). Bu arada Kral TV'nin ilgi görmesi, müzik video üretiminde büyük artışa neden olmuş ve dolayısıyla müziğin tüketim biçimini değiştirerek müzik dinlemek yerine izlemek algısını devraya sokmuştur. Dolayısıyla görüntülü şekilde sunulan müzik, evlerin dışında kafe, bar, AVM gibi ortamlarda da gündelik hayattaki yerini almıştır (Kuyucu, 2019, s. 698).

Kral TV'nin başarısı yeni müzik kanalları kurmak isteyenleri cesaretlendirmiştir. Yayına geçen ikinci müzik kanalı, 1995'te Karacan Grubu tarafından kurulan bir dönem MTV Europe ile birlikte yürüttüğü yayınında yerli ve yabancı Pop müzik türüne yer vererek Kral TV'den farklı bir politika sergilemiş olan "Number One" dır (Çelikan, 1996, s. 112). İlerleyen yıllarda müzik yayını yapan özel radyo ve televizyonların sayısı uydu, kablo ve Digitürk yayınlarıyla giderek artmıştır. Eko TV, Genç TV, MMC, Power Türk, Viva, DreamTürk, Tatlıses TV, Türkçe TV, MTV Türkiye gibi müzik televizyonu kanalları ulusal, bölgesel, kablo ve uydu

yayıncılığı ölçeğinde yayın hayatına başlamıştır (Bektaş, 2007, s. 144). 2019 yılına geldiğimizde ise bu kanallardan Powertürk TV, Number One TV, Number One TV, Milyon TV, Dream TV, Dream Türk gibi kanallar müzik yayıncılığında ağırlıklarını sürdürmektedir (Kuyucu, 2019, s. 698).

Türkiye’de müzik kanalları konusunda önemli gelişmelerden biri, kanalın yerelleşme stratejilerinin bir örneği olarak, Müzik Televizyonu (MTV) Türkiye’nin açılması olmuştur. Tanıtım çalışmaları ardından MTV Türkiye, Ekim 2006’da Nil Karaibrahimgil’in kanal için özel hazırlanan Peri video klibi⁵⁷ ile yayın hayatına başlamıştır. MTV Türkiye yetkililerine göre kanalın Türkiye’den beklentileri şu şekilde açıklanmıştır (Yağcı, 2008, s. 213):

- ✓ Müzik sektöründe eğilimi belirlemek,
- ✓ Gençlerin sosyal konularda bilinçlenmesini sağlamak,
- ✓ Genç Türklerin yüksek kaliteli müzik programlarına olan büyük iştahını doyurmak, onları tüm ekranlardan farklı izleyicilerle buluşturmak,
- ✓ Yaratıcılık yönü çok yüksek olan Türkiye’den, bu yaratıcılığı dünyanın geri kalanına taşımak,
- ✓ MTV Türkiye aracılığıyla Türk gençliğiyle olan bağları güçlendirmek,
- ✓ Ayrıca bu yeni oluşum ile bölgedeki Nickelodeon ve VH1 yayınlarını genişletmek,
- ✓ Yeni marka ve tarzları mümkün olan tüm medya platformlarına tanıtmak için fırsat sunmak,
- ✓ Türkiye’den şarkı ihracı ve Türkiye’yi küresel anlamda kültürel bir etki merkezi bir olarak dünyanın geri kalanına yaymak, Türk starlarla yapılan programları, MTV Avrupa’da yayınlatmak.

MTV Türkiye, Türk tematik televizyon pazarına çok iddialı bir giriş yapmasına rağmen, distribütörün ekonomik sıkıntıları yüzünden yayınlarını sürdürememiş ve kapanmıştır.

Kasım 2009’da yayın hayatına başlayan TRT Müzik kanalı ise müzik klibi yayıncılığından ziyade kaliteli müzik konusunda liderlik yapmak istemektedir (Kuyucu, 2015, s. 255). Kanal hem Türkiye’nin hem de dünyanın ilk kamu müzik kanalıdır. Serbest piyasa ekonomisi güden devletler içinde sadece Türkiye’de kamu kanalı olan TRT’ye ait bir tematik müzik kanalı vardır.

⁵⁷Nil Karaibrahimgil - Peri — Yandex video arama

Türkiye'ye ait müziğin izlerini süren, TSM ve THM ağırlıklı olmak üzere, Caz'dan, Rock'a, Pop'tan etnik müziklere kadar her türün kaliteli örneğini sunmayı hedefleyen TRT Müzik'in hedef kitlesi orta yaş ve üstü yaş grubudur. TRT Müzik; klip yayıncılığından çok program yayıncılığı konusunda lider olmayı hedeflemiş, eski TRT arşivini açarak geçmişle bugünün kucaklaşmasına imkan sağlamış, radyo geleneğini bugünün televizyonlarına taşıyarak izleyiciyi nostalji yolculuğuna çıkarmış, 'Geçmişten Geleceğe' uzanan bir kanal olma idealiyle ortaya çıkmış bir tematik kanal olarak kendisini konumlandırmayı amaçlamıştır. Türkiye'deki müzik kanalları içinde Türkçe sözlü müziğin egemen olduğu ortaya çıkmaktadır. Powertürk TV, Number One Türk TV, Dream Türk TV, Milyon TV gibi kanallar sadece Türkçe müzik yayınına yer verirken, Power TV, Number One TV, Dream TV yabancı müzik ağırlıklı yayınlar yapmaktadır. Bunun dışında Karadeniz TV ve Mavi Karadeniz TV, Karadeniz bölgesine özgü müziklerle, Ekin Türk TV alevi ezgileri ile kendilerini konumlandırmıştır. (İlslan, 2014)

5.2.4. Devlet Klasik Türk Müziği Korusu

Devlet Klasik Türk Müziği Korusu; Ulusal kültürümüzün, dilimizle birlikte en önemli dalı olarak değerlendirilen Türk Mûsikîsi'ni en üst düzeyde icra ve temsil etmek, gelecek kuşaklara aktarmak ve klasik Mûsikîmizi yurtiçinde ve yurtdışında olması gerektiği gibi tanıtmak ve yaygınlaştırmak amacıyla, Kültür Bakanlığı tarafından 1975 yılında kuruldu ve 1976'da faaliyetlerine başladı. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan ilk Türk Mûsikîsi icra kurumudur. Konya Milletvekili, tarihçi, yazar ve müzikolog Yılmaz Öztuna'nın, dönemin hükûmeti kontrolünde yaptığı altyapı çalışmalarının üzerine, Prof. Nevzad Atlığ tarafından kurulan koronun ilk şefi ve ilk sanat kurulu başkanı da Atlığ'dır. (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2238/tarihce.html>)

İbrâhim el-Mevsîlî (ö. 804), M. IX. yüzyılda, Mûsikînin de önemli aşama kaydettiği ve bir ilim haline geldiği dönemde yaşamış aslen İranlı müzisyen ve teorisyendir. İslam Dünyası'nda ilk defa bir koro kurması ve “baget” ile bu koroya şeflik yapmasıyla bilinir. İbrâhim'in bizzat satın aldığı ve müzik eğitimi verdiği kabiliyetli câriyelerden oluşturduğu 80 kişilik bir okulu, korusu ve ud orkestrası, İslam dünyasında bir ilki temsil etmektedir. İbrâhim, değerli câriye kızlara müzik -şarkılar- öğretirken onların değerini artırarak daha fazla ücrete satan ilk müzisyendir. Daha önce herhangi bir örneğine rastlamadığımız bu koroyla İbrâhim, İslam dünyasında “toplular icra geleneği” ni başlatmıştır (Turabi, 2005)

Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Türk müziğinde toplular icranın gelişimi hız kazanmış ve büyük ilerlemeler kaydetmiştir. Dini Mûsikî, gerek Türk müziği toplular icra üslubunun temelini oluşturması bakımından gerekse Türk kültürü üzerinde birleştirici özelliği ve toplumu bir arada tutan ortak bir değer olması ile önemini daha da artırmaktadır. İtri'nin bestelemiş olduğu segâh makamındaki tekbir, bu kaynaşmaya en güzel örneklerden biridir (Bardakçı, 1986, s. 118).

Osmanlılarda Türk sanat müziği geleneğinde Mehterhâneler, Mevlevîhâneler, Câmî Mûsikîsi ve küme fasıllarında, toplu icra şekilleri yer almakla birlikte, şef yönetiminde koro icrası örneğine rastlanmamaktadır. Cem Behar’a göre; Türk sanat müziği geleneği, gerek icra tarzları gerekse toplulukta yer alan icracıların sayısı bakımından “oda müziği” olarak nitelendirilebilir. Oda müziği dinletilerine benzer olarak icra edilen fasıl heyetlerinin başında elinde tef, bendir gibi sazlarla usul vurarak ve sesiyle de icraya eşlik eden serhanende yer almaktaydı ve müzisyenler bir yöneticiye uymaya çalışarak değil, birbirlerini dinleyerek uyumu sağlamaktaydılar (Behar 1993, s. 122; Doğruöz: 2018, s. 74-75). Ayas bu durumu “Osmanlı’nın son yıllarında koroyla Türk müziği icrası, dışarıdan dayatılmayıp bizzat gelenek mensupları tarafından Batılılaşmadan etkilenerek girilmiş istisnai nitelikte bir yenilik arayışını temsil etmektedir” şeklinde yorumlamaktadır (Ayas, 2013, s. 295).

Cumhuriyet döneminde ise, “Klasik Koro” icra şeklinin temelleri Tamburi Cemil Bey’in oğlu Mesut Cemil Tel (1902-1963) tarafından atılmıştır. Mesut Cemil Tel, 1950 yılında yeni İstanbul radyosu hizmete girince Tarihi Türk Müziği Korosunun şefliğini üstlenmiş, Ankara’daki koronun yönetimini Ruşen Ferit Kam’a devretmiştir (Özalp, 2000, s. 229).

Ancak koronun adında yer alan “tarihi” sıfatının, bu müziği algısal olarak güncel kültürel alanın dışına çıkarmaya çalıştığı algısı, tartışmalara sebep olmuştur. Konu ile ilgili olarak General Pertev Demirhan’ın düşünceleri şöyledir; “...Güzel eserlerimizi Tarihi Türk Müziği adı altında radyodan dinliyoruz. Bu ‘Tarihi’ sözü bana pek acı geliyor ve bende adeta bu Mûsikî artık maziye aittir, kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz diyorlarmış gibi bir tesir hâsıl ediyor...(Ayas, 2015, s. 300)”. Benzer uygulama günümüzde de devam etmekte ve Türk Müziğinin önüne eklenen “Geleneksel” sıfatıyla aynı anlayışın devam ettirildiği söylenebilir.

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan Türk Müziğinin ilk icra kurumu olması bakımından çok önemlidir. Ancak Koro’nun uygulamalarına ait farklı görüşler vardır. Bu görüşlerden en önemlisi olduğu kabul edilen görüş, merhum besteci Cinuçen Tanrıkorur tarafından şöyle ifade edilmiştir:

Koro, devlet eliyle kurulan “klasik” anlamdaki geleneksel sanat müziğine yönelik ilk seslendirme kuruluşu olmakla birlikte, bu türün icrasında da ortaya koyduğu nitelikler açısından dikkat çekmektedir. Kurucusu Nevzad Atlığ’ın hocası olan Mesud Cemil’in “klasik”i yücelten ve disiplini her şeyin önüne koyan” anlayışı doğrultusunda seslendirmeler gerçekleştiren koro,

Mevlevi Ayinlerinin icrası dışında, geleneksel sanat müziğinin klasik “usul” çalgısı olan kudüm gibi vurmali çalgılara yer vermemiş, bu çalgıların görevi kanun, tambur ve ut gibi diğer çalgılar arasında paylaştırılmıştır. (Tanrıkorur, 2003, s. 107-108)

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, ilk konserini Batı müziği ve çok sesli Türk müziği taraftarı çevrelerin şiddetli karşı çıkışlarına rağmen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) Konser Salonu’nda vermiştir. Türk müzik kültürünün önemli bir ögesi olan koronun, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Konser Salonu’nda konser vermesine karşı çıkan bu anlayışın, 1926 yılında Dârülelhan’dan Türk Müziği Bölümünü kapatan, 1927 yılında Türk müziğini eğitim sisteminden çıkaran ve 1934 yılında Türk müziğini radyolarda yasaklayan anlayışın bir devamı olduğu düşünülmektedir (Akkaş, 2015, s. 257).

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, yetmişli yıllarda toplumsal hayattaki değişim ve dönüşümle birlikte gün geçtikçe yaygınlaşan disiplinsiz “popüler müzik” akımına karşı devlet eliyle açılan savaşın yansıması olarak düşünülebilir. İsminde yer alan “klasik” sıfatı ile geleneksel olanın itibarı korunmaya çalışılmıştır.

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun, günümüze yakın bir zaman diliminde, 12 Ekim 2012 tarihli ve 28439 sayılı Resmi Gazete’de yayınlan yönetmeliğin yürürlüğe girmesiyle adı “Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu” olarak değiştirilmiştir. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu halen T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı olarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Koronun resmi internet sitesinde kuruluş amacı, “Ulusal kültürümüzün, dilimizle birlikte en önemli dalı olarak değerlendirilen Türk Mûsikîsi’ni üst düzeyde icra ve temsil etmek, gelecek kuşaklara önemiyle paralel biçimde aktarmak ve klasik mûsikîmizi yurtiçinde ve yurtdışında olması gerektiği gibi tanıtmak ve yaygınlaştırmak” olarak belirtilmektedir. (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2238/tarihce.html>) (Erişim tarihi: 02.12.2021)

Kırk fasikülden oluşan bir nota yayınına ek olarak, yirmi beş kadar da kaset, plak ve CD ile bir 25. Yıl Albümü-Tarihçe çalışması yayınlanmış olan koro, Türkiye’nin çeşitli şehirlerinde konserler vermiş; Almanya, Tunus, Cezayir, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Mısır ve Fransa gibi ülkelerde yaptığı konser ve TV-radyo programlarına ek olarak, ayrıca küçük gruplar halinde ABD, Kanada, Japonya, Hindistan, Orta-Asya’daki bazı Türkî ülkeler, Fas, Bosna, Hırvatistan, Letonya, Hollanda, İsveç, Macaristan ve İspanya gibi çok sayıda ülkede Türk Mûsikîsi’ni tanıtmak ve sergileme

etkinliğinde bulunmuştur. (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2238/tarihce.html>)
(Erişim tarihi: 02.12.2021)

Günümüzde; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde Korolar, Topluluklar ve Orkestralar başlığı altında faaliyetlerine devam eden farklı gruplar bulunmaktadır.

5.2.5. Seçim Müzikleri

Tarihi Antik Yunan'a kadar uzanan seçim kampanyalarının amacı, seçmenlerin ilgisini çekerek etkilemek ve seçim kampanyası yürütülen aday ya da siyasi parti lehine olumlu algı yaratmak üzere propaganda ve iletişim faaliyetleri gerçekleştirmektir. Bu amaçla görsel ve işitsel pek çok propaganda malzemesi kullanılır. afişler, bayraklar, açık oturumlar, atasözleri, toplantılar ve sembolik hediyeler bunlardan bazılarıdır. Fakat bunların içinde öne çıkan ve hatta propaganda bitse bile yıllardır unutulmayan seçim şarkıları zihinlerde önemli bir yer tutar.

Seçim müzikleri, siyasi partilerin seçim kampanyalarında, adayların seçmenlere kendini daha kolay anlatmak amacıyla, seçmenlerin ilgisini çekecek görsel, işitsel gibi farklı malzemeler kullanma ihtiyacından doğmuştur. Etki alanı geniş olan müziğin bireysel ve toplumsal işlevleri, yapılan çalışmalarla artık kanıtlanmıştır. Müziğin bireysel işlevi ile davranışları, tercih ve ruh hallerini etkileyerek bireyleri belli bir hareketin içine çeker, toplumsal işlevi ile de bireyler arasında bağ kurmaya, dayanışmaya, kaynaşmaya ve bütünleşmeye katkısı ile siyasal iletişim konusunda etkili olabilecek özelliklere sahiptir. Bu etkilerin avantajlarından faydalanmak üzere iletişim araçları sayesinde; yürürken, otururken, eğlenirken gibi durumda kolay erişim özelliği sayesinde hayatın her alanında dinlemeye elverişli müziğin kullanımı, seçim kampanyalarının vazgeçilmez malzemesi olmuş, hatta önemli bir sektör haline gelmiştir. “İnsan beyninin güzeli seçme, izleme, dinleme gibi davranışlara eğilimi olduğunu ve bu davranışlardan haz aldığını ortaya koyan bilimsel çalışmaların var olduğu bilinmektedir. Bu durumda beynin bazı bölgelerinde özel hareketlerin olduğu, tıbbi görüntüleme cihazlarıyla bile tespit edilmiştir. Bu tür çalışmaların yanı sıra, beynin müziğe karşı tepki verme, ona eşlik etme yeteneğine sahip olduğuna dair çalışmalar da bulunmaktadır” (Erdal, 2007).

Psikolog Senem Eke Yıldız müziğin farklı etkilerinden yola çıkarak seçim şarkılarının bireylere hissettirdiklerine ilişkin düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

Sokaklarda ve televizyonlarda duyduğumuz seçim şarkıları seçmenleri birçok açıdan etkiliyor. Müziğin eğitici ve tedavi edici etkisi göz önüne alındığında seçim döneminde yayınlanan parti şarkılarının da seçmenleri etkilediği söylenebilir. Bu şarkıların müzikleri genelde birçok kesimin tanıdığı bildiği eski şarkıların müziklerinden seçiliyor. Böyle olması hatırlanabilirliği artırıyor, seçimde eşlik etme ve ortak bir paydada buluşma isteği yaratabiliyor. Tabii ki şarkı sözleri de ait oldukları partilerin politikalarını destekliyor. Bu sözlerin bilindik müzikler üzerinden söylenmesi, ortak kültürel öğeler içermesi, seçmenlerin yaşantılarına ve duygularına hitap etmesi, geleceğe dair olumlu bir bakış açısı oluşturmalarının seçmenleri etkilediğini söyleyebilirim. Bunu, marşları duyduğumuzda tüylerimizin diken diken olması ve hissettiğimiz coşkunluk, gurur ve birliğin (seçim şarkılarıyla kıyaslanması mümkün olmasa da) kısa süreli yarattığı duygu, benzer olabiliyor. (<https://www.aksam.com.tr/pazar/siyasetten-dogan-sarkilar/haber-743835>)

Seçim müziği sayesinde seçmenleri ve dolayısıyla toplumu etki altına alarak düşünceleri üzerinde yarattığı etkiyle onları istediği yöne çekebileceği düşünülmektedir. “Dolayısıyla, güzel bir müziği duyan bir kişinin ilgi gösterme, beğenme, ona eşlik etme gibi davranışlar vasıtasıyla, müziğin içerdiği kodlar doğrultusunda bir harekete dahil olması, bir duygu ya da düşünceye yönelmesi mümkün olabilmektedir. Bu nedenle siyasal iletişim kanallarının ve uzmanlarının, müziği etkili bir yönetme / yöneltme aracı olarak kullandıkları söylenebilir.” (Akçay, 2016, s. 850).

Günümüz seçim kampanyalarında kimi zaman aynı şarkı için partilerin ve adayların birbirleriyle adeta savaştığı seçim müziklerinin kullanımı artık geleneksel bir hal almıştır.

Ünal ve İmİK (2019, s. 573-574) yaptığı çalışmada seçim müziklerini üç farklı kullanım şeklinde ele almaktadır. Bunlar:

- ✓ Müziğin sözleri ya da bestesinin siyasi bir mesaj vermek üzere, bir adayı ya da partiyi övmek için değil bir siyasi düşüncenin ifade edilmesi amacıyla kullanılmasıdır.
- ✓ Adayın ya da siyasi partinin bilinçli olarak bir eser yazdırdığı ya da var olan bir eseri kendi tanıtımı için uyarlatmasıdır.
- ✓ Seçim şarkısının direkt olarak bir kişiyi hedef aldığı, övücü ya da eleştirel bir şekilde hazırlanan eserlerdir.

Silber (1960), ABD’deki profesyonel anlamda ilk seçim kampanyasının 1840 seçimlerinde yapıldığını ve bu seçimlerde tüm halkın “Tippecanoe and Tyler, too” adlı şarkıyı söylediğini, bu tarihten I. Dünya Savaşı’na kadar olan süreçte seçim şarkılarının seçim kampanyalarının önemli bir politik silahı olarak tanımlanmaktadır.

“Bu döneme ait popüler ezgilere ve yurtsever temalara sahip şarkılar seçim kampanyalarının malzemeleri haline gelmiştir” (Dunaway, 2000, s. 56).

İki Dünya Savaşı arasındaki dönemde, Almanya ve Sovyetler Birliği’nde propaganda amaçlı kullanılan marşlar, siyasi iletişim alanında müzik kullanımının ilk örnekleri olarak kabul edilebilir. 1960’lı yıllarda ABD Başkanlarından Roosevelt ve Eisenhower için hazırlanan şarkılar, Varşova Paktı ile girişilmiş ideolojik rekabetin etkisiyle bestelenmiş şarkılar olarak bilinmektedir (Öztürk, 2014, s. 199).

Tarihimizde politik amaçla çalınan ilk taş plak; 1908 (II. Meşrutiyet) Temmuz Devrimi sonrasında toplanan Osmanlı Meclisi’nin açılışında çalınan Mehmet Zati Bey bestesi “Mebusan Marşı” idi: “Osmanlılar oldu bugün muzaffer/ Fethetti yeniden vatani asker/ Açtı mebuslara yolu süngüler/ Yaşasın Niyazi yaşasın Enver...”

Tek parti döneminde ise plaklar “haber bülteni” amacıyla kullanıldı. Atatürk ve İsmet İnönü’nün çeşitli konuşmaları plaklara kaydedildi. Örneğin, Atatürk’ün 1935’teki CHP Kurultayı’ndaki konuşması gibi... (Yıllar sonra, 1966’da Milliyet gazetesi bu plağı “Kendi Sesinden Atatürk” diye satışa sundu) CHP ilk kez 1943 seçimlerinde siyasi amaçla taş plak kullandı. Plak şehirlere gönderildi ve belediye hoparlöründen halka dinletildi.

Çok partili hayatta Demokrat Parti’nin vazgeçilmez propaganda aracı taş plak oldu. Örneğin... Başbakan Adnan Menderes uçak kazası sonrası yattığı Londra hastanesinden mesajını plağa kaydetirip Türkiye’ye gönderdi. Ancak Taş plaklar “saltanatını” 1950’li yılların sonunda kaybetti. (<https://www.sozcu.com.tr/2015/yazarlar/soner-yalcin/secim-sarkilari-tarihi-827991/>)

Türkiye’de seçim kampanyalarında müziğin kullanılması, 1939’da seçim plaklarının ortaya çıkmasıyla başlatılabilir.(Geçmişten günümüze Türkiye’de seçim şarkıları - Video 7, haber7.com)

Fakat bu plaklarda sadece seçim şarkıları değil marşların da yer aldığı görülmektedir. Meriç ve Öztürk’e göre; “siyasal iletişim anlamında ilk müzik kullanımı 1946’da kurulan Demokrat Parti ile başlamaktadır. Siyasal iletişim aracı anlamında “seçim meydanlarında ilk seçim şarkısı, Mehmet Ali Aybar, Behice Boran ve Kemal Türkler gibi Türkiye solunun önde gelen isimleri tarafından kurulan Türkiye İşçi Partisi (TİP) tarafından 1965 genel seçimlerinde kullanılmıştır. Şarkı, Erdem Buri tarafından bestelenen ve Tülay German tarafından okunan ‘Yarının Şarkısı’ adındaki eserdir. Şarkı, ‘’bir şarkı olmalı özlemi söyleyen, bu koyu günlerden yarına seslenen’ dizeleri ile başlamaktaydı ve seçmene yarınlara dönük umut ve farklı bir siyaset tarzı vaat etmekteydi. Şarkının etkisi ve TİP’ in söylemi başarılı olmuş ve TİP 15 milletvekili çıkararak parlamentoya girmeye hak kazanmıştır (Meriç, 2013; Öztürk, 2014). Fakat TİP, 12 Mart 1971 Muhtırası sonrasında ideolojik sebeplerle kapatılmıştır.” Şarkının başarısını fark eden diğer partiler bir sonraki seçimde slogan kullanmak yerine müzik üretmeyi tercih etmişlerdir.

1965 seçimlerinde ilk kez politik mizah şarkıları da çıktı. Bunun en çarpıcı örneği, seçimi kaybeden İsmet İnönü'yü teselli eden Yavuz ile Fuat tarafından seslendirilen “Ağlama Değmez Paşa/ Çoban Sülü Geçti Başa” şarkısıydı. Aynı ikili “Ortanın Solu” plağında şöyle diyordu: “Hani benim İsmetim, İsmetim/ Gitti kısmetim...”

İnönü devri 1970'lerin başında sona erdi. Bülent Ecevit'in genel başkan olmasıyla CHP'nin marşı “Ak Günlere” oldu. Yeni çağın müzik aleti artık pikap olmuştu. 1960'lı yıllarda siyasi heyecanın ve özgürlüklerin artmasıyla plaklar eskisine oranla daha sık başvurulmuş propaganda aracı oldu. Kuşkusuz bir numarası “Plevne Marşı” uyarlamasıydı: “Olur mu böyle olur mu/ Kardeş kardeşi vurur mu/ Kahrolası diktatörler/ Bu vatan size kalır mı...” Askeri müdahaleden sonra bu marş - sözleri biraz değiştirilerek- ihtilalin resmi propaganda malzemesi haline geldi. Sanatçı Behiye Aksoy tarafından okunan bu marş, Turizm ve Enformasyon Bakanlığı plağı İngilizce olarak da hazırladı! Plağın arkasında “Zafer Yolları” adlı türkü vardı... Ünlü sanatçı Hikmet Şimşek'in de “27 Mayıs Marşı” adlı bestesi vardı: “Selam olsun orduya/ Selam bütün millete/ Selam aziz vatana/ Hürriyete bin selam...”⁵⁸

Bin dokuz yüz yetmiş üç seçimleri Türkiye’de müzik eksenli seçim çalışmalarının tam olarak başladığı seçimler olarak kabul edilmektedir (Meriç, 2007; Öztürk, 2014). Takip eden yıllarda artık müzik güçlü bir propaganda ve siyasi reklam aracı olarak hayatımıza girmiş, gerek seçim dönemlerinde gerekse seçim öncesi ve sonrası dönemlerde sıkça kullanılmıştır. Bu şarkılarda lidere vurgu ve övgünün yanı sıra mizah, taşlama, eleştiri gibi özelliklerde abartıya kaçıldığı, negatif söylemlerin neredeyse hakaret sınırına dayandığı da görülmüştür (Meriç, 2007, 2013; Akçay, 2016, s. 28-29).

İlk müzik çalar kutusu gramafonun dönemi bitiyordu... Siyasi parti liderleri arasında Süleyman Demirel, hakkında marş yazılan ilk siyasi lider oldu. Yılmaz Türkoğlu'nun, 12 Mart 1971 askeri darbesiyle iktidardan olan Demirel için yazdığı ve 1973'te okuduğu “Demirel” marşının sözleri şöyleydi: “Barajlar köprüler fabrikalar açtın/ Milliyet uğrunda yılmadan savaştın/ En yüksek zirveye ulaştın/ Bize nurlu ufuklar açtın/ Demirel Demirel iktidara yine gel/ Millet seni istiyor kimse olamaz engel/...” Şarkıları Adalet Partisi'nin amblemi kırat ve lideri Demirel üzerineydi: “Yine Kırat Şahlandı”, “Şimdi Kırat Modası”, “Kıratın Zaferi”, “Bastır Süleyman Bastır”, “AP'de Buluşalım”, “Cin Gibisin Süleyman”, “Hoş Geldin Süleyman”...⁵⁹

Bin dokuz yüz yetmiş üç seçimleri Türkiye’de en etkili propaganda araçlarının başında gelen seçim müziklerinin kullanılmaya başladığı yıl olarak kabul edilmektedir. Bin dokuz yüz yetmiş iki yılında CHP Genel Başkanlığına İsmet İnönü'yü yenerek Bülent Ecevit oturdu. Partiye yeni bir heyecanla “Ortanın Solu” kavramını getiren Ecevit’le, 1973 seçimlerinde popüler şarkıların birebir kullanıldığı ilk örnekleri olarak, heyecan ve sevgi kavramlarını öne çıkaran “Hayat Bayram Olsa” ve “Sev Kardeşim” şarkıları kullanıldı. Türk siyasi tarihinde hakkında en çok şarkı yapılan siyasi figürlerden biri de Demirel’den sonra Ecevit’tir. “Kurtar Bizi Karaoğlan”, “Ecevit Geliyor”, “Canım Ecevit” gibi şahsa yönelik yapılmış birçok beste bulunmaktadır.

⁵⁸ <https://www.sozcu.com.tr/2015/yazarlar/soner-yalcin/secim-sarkilari-tarihi-827991/>

⁵⁹ <https://www.sozcu.com.tr/2015/yazarlar/soner-yalcin/secim-sarkilari-tarihi-827991/>

Yetmişli yılların sonuna doğru artık plak dönemi yerini teyple birlikte kaset dönemine bırakmıştır. Bunu en iyi kullanan da Erbakan ve Milli Selamet Partililer oldu. Oysa ilk yıllarda buna en soğuk duran parti MSP idi. Hatta seçim çalışmalarında şarkı çalınmasının günah olup olmadığını bile tartışmışlardı. MSP'yi öven ilk plak “Ak Günlere Selametle” şarkısı idi. Şarkı; 1973'te kurulan CHP-MSP koalisyon hükümetini övüyordu ve CHP'nin “Ak Günlere” ile MSP'nin “Selamet”ini birleştirmişti: “Ecevit Karaoğlan/ Erbakan gelin oldi/ Demirel'in gözleri/ Şimdi yaş ile doldi.”

1977 seçimleri, partilerin seçim kampanyalarını profesyonel zemine taşıyarak reklam ajanslarından yararlanılan bir dönem olmuştur. Böylece seçim propagandalarına malzeme olabilecek herşey artık sektör haline gelmiştir. Afişler, bayraklar, toplantılar ve müzik... “Zamanın TRT Genel Müdürü İsmail Cem döneminde ilk defa televizyonda parti liderlerinin propaganda yapmalarına izin verilmiştir.” (Özkan, 2004).

Demirel'in 1977 yılında kullandığı şarkı, popüler müziklerin seçim şarkılarına uyarlanmasının ilk örneğidir. Sözleri değiştirilerek kullanılan şarkı AP'nin en çok ses getiren plağı, komedi oyuncusu Öztürk Serengil'in “Milliyetçi Zühtü” şarkısıydı: Oyuncu Serengil bir yıl önce Demirel'i eleştiren “Unuttun Bizi Süleyman” şarkısını yapmıştı ama Türkiye'de bir yıl çok uzun bir süreydi; unutulmuştu! “Sen oyunu kime verecen seçimlerde Zühtü/ Aklını topla Zühtü/ Adalet Partisi, Süleyman'dır yolun Zühtü...” “Ecdadının kemikleri sızlıyor be Zühtü/ Aklını topla Zühtü/ Şehitler olmasaydı sen var mıydın Zühtü/ Komüniste kanma Zühtü/ Ar namus gider Zühtü/ Din iman kalmaz Zühtü...” Zehra Sabah adlı şarkıcı da “Baba Ecevit” şarkısından bir yıl sonra Demirel'i öven “Kıratın Zaferi” şarkısını söylemişti.

12 Eylül 1980 darbesinden sonra “sivilleşen” siyasal hayatta, partilerin tercihleri pop müzik oldu. Türk pop müziğinin patladığı yıllarda Anavatan Partisi, dönemin pek çok popüler şarkısını partiye uyarlıyordu. Darbenin ardından gelen 1983 seçimlerinde Turgut Özal, dönemin popüler parçalarının sözlerini değiştirilmesini tercih etmiş ve “Anavatan Şarkısı” adlı kasetle ilk defa parti kaseti çıkartmıştır. Seçimlere, partinin simgesi olan “Arı ve Petek” ten dolayı: “Arım balım peteğim, Anavatan çiçeğim. Bilsen ki öleceğim, Yine sana oy vereceğim...” şarkısı damgasını vuruyordu.

Aynı dönemin satış rekoru kıran Sezen Aksu imzalı “Hadi bakalım sandıklara/ iki binli yıllara/ 20 Ekim Pazar günü/bütün oylar ANAP’a” şarkısı, “Yonca Evcimik’in “Abone” siyle “ANAP’lıyız ANAP’lı/ biz çok farklıyız çok farklı” şarkılarıyla karşımıza çıkıyor. Tansu Çiller’in tercihiyse o günlerin bir başka hit şarkısı olan Mustafa Sandal’ın “Bu Kız Beni Görmeli” si oldu. Aynı dönemde Refah Partisi ne popüler şarkı ve türkü yerine mehter marşlarını tercih ediyor. Bu kaideyi bir tek Yıldırım Gürses’in parti için “Türkiye’me Hep Refah Yağacak” ve “Müjdeler olsun Refah geliyor” şarkılarıyla bozuyorlar ve meydanlara bu şarkıyla çıkan Refah Partisi koalisyonun büyük ortağı oluyordu.

MHP 1995'te tarihinde olmayacak bir seçim şarkısı tercihi yaptı; Sosyalist Grup Yorum'un söylediği “Dağlara Gel” şarkısı, “Türkeş'e Gel” olarak uyarlandı. Sosyalist bir grubun seslendirdiği şarkının milliyetçi kesim tarafından kullanılması seçim politikası olarak değerlendirildi ve bu grubun temsil eden siyasi anlayışa yakın kesime mavi boncuk dağıtarak oy toplanacağı düşünüldü. Ancak bu tür manipülasyonların geri dönüşlerinde olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçların da olacağı göz ardı edilmemeliydi.

1999 seçimlerinde artık türküler ön plana çıktı. MHP Mustafa Yıldızdoğan’la ‘Ölürüm Türkiyem’, DYP Tansu Çiller ile Harran Ovası; “Sensin buraların Tansu anası/ Tansu bacısı/ şahlanıyor ülkem/ Harran Ovası/ Harran Ovası” ve “Gel ha böyle/ Gel ha böyle bu yana/ müjdeler olsun sana/ Türkiye’ m karar verdi/ Tansu Çiller’den yana” ile alanlarda yerini aldı. Aynı dönemde DSP, sözlerini Ecevit’in yazdığı “Ak Güvercin Geliyor” şarkısıyla 1999 seçimlerinde 1. parti oldu.

2002 yılında artık partilere özel şarkılar gündeme gelmişti. Ak Parti popüler şarkılara astronomik ücretler ödemek yerine söz ve müziği Özhan Eren’e ait “Bundan Böyle” isimli şarkıyı seçim meydanlarında kullanma kararı aldı. Ana şarkının yanında her bölge için bölgenin müzik kültürünü yansıtacak türde seçim şarkıları da hazırlatıldı. Seçim sonucunda yüzde 34, 28 oy oranıyla tek başına iktidara geldi. “Bundan Böyle/Sevdaların vaktidir üzülme/Bulutlara aldırma/Yıldızlar yerindedir/Yeter ki dünü unut/Yeter ki yarına bak/Yeter ki olsun umut/Yeter ki kalbime AK/Bundan böyle/Sevdaların vaktidir üzülme.”

2004 yerel seçimlerinde ise CHP, Kenan Doğulu’nun “Güzeller İçinden” şarkısıyla oy istedi.

Partiler arasında sadece sandık için değil şarkılar için de dönem dönem çekişmeler oldu. 29 Mart 2009 yerel seçimleri için bütün partilerin gözü tek isme çevrilmişti. O günlerde popüler olan Ceza adıyla bilinen ünlü rapçi Bilgin Özçalkan'ın bir televizyon dizisiyle parlayan şarkısı "Fark Var" için slogan ve müzik arayışına giren partilerin hemen hemen tümü talip oldu. Birçok partinin miting alanlarında çalınan şarkıyı Saadet Partisi seçim sloganı yapsa da ünlü rapçi Ceza'dan şarkının kullanımı için izin çıkmadı. Daha sonra Adalet ve Kalkınma Partisi "Haydi Bir Daha" şarkısıyla 2011 genel seçimini, "Dombra" şarkısıyla da 2014 yerel seçimi kazandı.

Sözleri Aşkın Tuna'ya ait olan "Beraber Yürüdük Biz Bu Yollarda" Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın AK Parti seçim kampanyaları ve mitinglerinde slogan haline gelen, en çok kullandığı şarkılardan biri oldu. (<https://www.sozcu.com.tr/2015/yazarlar/soner-yalcin/secim-sarkilari-tarihi-827991/>)

24 Haziran 2018 seçimlerinde partiler artık pek çok seçim şarkısıyla kendini ve politikalarını anlatmaya çalışıyorlardı. Ancak bu döneme damga vuran belli başlı seçim şarkıları ve ne kadar çok dinleniyorsa o derece kabul gördüğü önemli bir kriter olarak değerlendirilen Youtube tıklanma sayıları şunlardır:

AK Parti, bestesi Arslanbek Sultanbekov imzalı Dombra'nın "Vakit Türkiye Vakti" yle katıldı ve 63 bin YouTube tıklanma sayısı aldı.

CHP, Ali Kocetepe şarkısı olan Hey Gidi Dünya Hey'in sözlerini kendine uyarladığı "Artık Tamam" şarkısıyla, 76 bin YouTube tıklanma sayısı aldı.

İYİ Parti "Gözleri Yıldız Gibi" şarkısıyla katılırken müzik platformları üzerinden özellikle genç kesimi yakalayan "Yüzünü Güneşe Dön" şarkısıyla da seçim kampanyalarını yürüttü. Yüzünü Güneşe Dön - 2.7 milyon YouTube tıklanma sayısı aldı.

HDP, "Senle Değişir" ve Türkçe Rap şarkısı "Yeter Be" ile katıldı. Senle Değişir – 18 Bin YouTube tıklanma sayısı aldı.

MHP "Cumhur İttifakı" şarkısı ile katıldı. Cumhur İttifakı – 141 Bin YouTube tıklanma sayısı. (<https://www.aksam.com.tr/pazar/siyasetten-dogan-sarkilar/haber-743835>)

5.2.6. Kültür ve Turizm Bakanlığı

İlk olarak 1920'de Maarif Vekâletinin alt birimlerinden "Türk Asar-ı Atıkaşı Müdürlüğü" olarak kurulan Kültür İşleri, 1922 yılında "Hars Müdürlüğü"ne dönüştürüldü. 1926 yılında Hars Müdürlüğü'ne bağlı olarak Müzeler, Kütüphaneler ve Yayınlar daireleri kuruldu. 1935 yılında yeni dil uygulamasıyla günümüzdeki Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nün ilk hali olan "Art Direktörlüğü" eklendi. Zamanla kültürle ilgili eğilimler arttığı için, 1935 yılında Maarif Vekâletinin adı Kültür Bakanlığı olarak değiştirilerek, 1941 yılına kadar bu isimle çalıştı. Ancak bu isim uygulamada fazla ilgi görmedi ve Maarif Vekaleti adı daha fazla kabul gördü. 1960 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın tam olarak kurulmasından sonra bünyesindeki Kültürle ilgili müdürlükler de genel müdürlüklere dönüştürüldü. 1965'te Milli Eğitim Bakanlığı'nın bünyesinde kültürle ilgili birimlerin artması üzerine, Kültür Müsteşarlığı kuruldu. Arşiv, Güzel Sanatlar, Kütüphaneler, Milli Kütüphane, Eski Eserler ve Müzeler, Devlet Tiyatroları ve Yayınlar genel müdürlükleri ile CSO'nun

bağlandığı Kültür Müsteşarlığı'na, Mehmet Önder getirildi.
(<http://arsiv.ntv.com.tr/news/210476.asp>)

2 Nisan 1971 tarihinde, TRT ve Kültür Bakanlığı kurulmasıyla ilgili konular, yapılan meclis oturumunda gündeme gelmiş, anayasanın öngördüğü kültürel kalkınmanın etkin bir şekilde gerçekleştirilebilmesi için eğitim ve kültür işlerinin birbirinden ayrılarak ayrı bakanlıklar olarak kurulması ele alınmıştır. Böylece Kültür Bakanlığı kabine içinde ilk kez yer almış ve ilk Kültür Bakanı Talat Sait HALMAN olmuştur. Ancak 12 Mart muhtırası ve yaşanan gerginlikler sonrası oluşan bu yapılanma kısa bir süre görev yapabilmiş, 17 Kasım 1974 tarihine kadar Kültür Bakanlığı, görev yapan diğer hükümetlerin kabinesinde yer almamıştır. (<http://www.tbmm.gov.tr/hukumetler/HB33.htm>)

Kültür ve Turizm Bakanlığı 10.07.2018 tarih ve Cumhurbaşkanlığı Teşkilatı Hakkında Cumhurbaşkanlığı 1. Nolu Karamamesi ile kurulmuştur. Bu Kanunun amacı; kültürel değerleri yaşatmak, geliştirmek, yaymak, tanıtmak, değerlendirmek ve benimsetmek, tarihî ve kültürel varlıkların tahribini ve yok edilmesini önlemek, yurdun turizme elverişli bütün imkânlarını ülke ekonomisine olumlu katkı sağlayacak şekilde değerlendirmek, turizmin geliştirilmesi, pazarlanması, teşvik ve desteklenmesi için gerekli önlemleri almak, kültür ve turizm konularıyla ilgili kamu kurum ve kuruluşlarını yönlendirmek ve bu kuruluşlarla işbirliğinde bulunmak, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları ve özel sektör ile iletişimi geliştirmek ve işbirliği yapmak üzere Kültür ve Turizm Bakanlığının kurulmasına, teşkilât ve görevlerine ilişkin esasları düzenlemektir.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı resmi internet sitesinde de belirtildiği gibi, “Ülkemizin evrensel kültür, sanat ve turizm değerlerinin sürdürülebilir korunmasını sağlayarak yaşatmak ve tanıtmak, toplumsal bilincin oluşmasında bilgiye erişimi kolaylaştırmak ve ülkemizin dünya turizminden alacağı payı artırmak” görevleri ve “Üstün evrensel değerlere sahip kültür mirasımızın, ulusal ve uluslararası sürdürülebilir korunma çabalarını başarı ile yöneten ve ülkemizi turizm alanında dünya liderleri arasında ilk sıralara taşıyan güçlü, saygın ve vazgeçilmez bir kurum olmak” vizyonu ile hareket etmektedir. (<https://www.ktb.gov.tr/>)

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı birimler şunlardır:
(<https://www.ktb.gov.tr/TR-96682/birimlerimiz.html>)

- **İl Kültür ve Turizm Müdürlükleri:** Seksen bir ilde bulunmaktadır. İl Kültür ve Turizm Müdürlüklerimizin web siteleri için tıklayınız.
- **Merkez Birimler**
 - ✓ Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü
 - ✓ AB ve Dış İlişkiler Dairesi Başkanlığı

- ✓ Basın ve Halkla İlişkiler Müşavirliği
- ✓ Bilgi Teknolojileri Genel Müdürlüğü
- ✓ Destek Hizmetleri Dairesi Başkanlığı
- ✓ Döner Sermaye İşletmesi Merkez Müdürlüğü (DÖSİMM)
- ✓ Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü
- ✓ Hukuk Hizmetleri Genel Müdürlüğü
- ✓ İç Denetim Birimi Başkanlığı
- ✓ Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü
- ✓ Kütüphaneler ve Yayınlar Genel Müdürlüğü
- ✓ Özel Kalem Müdürlüğü
- ✓ Personel Genel Müdürlüğü
- ✓ Sinema Genel Müdürlüğü
- ✓ Strateji Geliştirme Başkanlığı
- ✓ Tanıtma Genel Müdürlüğü
- ✓ Teftiş Kurulu Başkanlığı
- ✓ Telif Hakları Genel Müdürlüğü
- ✓ Yatırım ve İşletmeler Genel Müdürlüğü
- ✓ Yunus Emre Enstitüsü

• **Bağlı ve İlgili Kuruluşlar**

- ✓ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu
- ✓ Çanakkale Savaşları Gelibolu Tarihi Alan Başkanlığı
- ✓ Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü
- ✓ Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü
- ✓ Kapadokya Alan Başkanlığı
- ✓ Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
- ✓ Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı
- ✓ Vakıflar Genel Müdürlüğü
- ✓ Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı
- ✓ Yurtdışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı

• **Kütüphaneler**

- ✓ Milli Kütüphane
- ✓ Yazma Eser Kütüphaneleri
- ✓ Türkiye Yazmaları

✓ Halk Kütüphaneleri

- **Rölöve ve Anıtlar:** Yirmi ilde bulunan Rölöve ve Anıtlar Müdürlükleri.
- **Koruma Bölge Kurulu Müdürlükleri:** Seksen bir ilde bulunan Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü.
- **Müzeler**
- **Diğer Siteler**
 - ✓ E-Kitap
 - ✓ Konuşan Kitaplık
 - ✓ TEDA
 - ✓ Avrupalı Seçkin Destinasyonlar (EDEN)

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, “kültür, sanat ve turizm” ana başlıkları altında toplanmıştır. Bunlardan, kültür alanına ilişkin başlıklar Türk Kültür Tarihi (Tarih, Türk Kültür Tarihinde Yazı, Dil ve Edebiyat, Türklerin Kullandıkları Takvimler, Ekonomi) ve Halk Kültürü’dür.

5.2.7. Devlet Sanatçılığı

Devletin, kendi beklentileri doğrultusunda eser üretimini artırmak ve desteklemek amacıyla; sanatçı yetiştirilmesinin ve sanatçıları nitelikli eser üretmeye teşvik etmek amacıyla ödül sisteminin kurulmasının üzerinde durduğu görülmektedir. 1961 - 1965 yılları arasında yaklaşık dört yıl boyunca hükûmet Başkanlığı yapmış olan İnönü’nün, 1942 yılında müzik alanında verilmek üzere kendi adına düzenlediği ödüller, bu uygulamanın ilk örneği olarak gösterilebilir (Akkaş, 2015, s. 204).

Tarih itibariyle değerlendirildiğinde, darbe öncesinde alınmış 32. Hükümetin başında olan Süleyman Demirel’in Hükümet politikası uygulaması olan Devlet Sanatçılığı, darbeden hemen sonra alınan bir kararla, 12 Mart muhtırasından üç gün sonra 15 Mart 1971 tarihinde, Resmi Gazete’de Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Başkanlığı tarafından yayınlanmıştır. Kararda, “Devlet Sanatçısı Olacak ve Bu Haktan Faydalanacak Sanatkârlar ve Bunların Niteliklerine Dair Yönetmelik” yayınlanmıştır. Yönetmeliğin ikinci maddesinde yer alan “Devlet Tiyatrosu’nda, Devlet Opera ve Balesi’nde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nda sanatçı olarak görevlendirilmiş bulunanlar ile Devlet Konservatuarında öğretmen olarak görevlendirilmiş sanatçılar ve bu müesseselerin kuruluş kanunlarında belirtilen esaslar dahilinde sanatçılık ve sanatçı öğretmenlik vasıflarına haiz olanlar.” (R.G. 15.03.1971, 13779, s. 3) olarak tanımlanmıştır. Devlet Sanatçısı olmasına karar verilen

11 ismin müzik alanından belirlenmiş olması hem Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen müzik politikalarının devamı olarak hem de devletin kendi eliyle yetiştirmiş olduğu değerlere sahip çıkarak ödüllendirmesinin müzik alanına özgü pozitif ayrımcılık olarak düşünülebilir.

Bunlardan besteci olanlar: Prof. A. Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Mithat Fenmen ve Prof. İlhan Usmanbaş; Piyano sanatçısı olanlar: Gülay Uğurata, İdil Biret, Ayşegül Sarıca ve Verda Erman, keman sanatçısı olanlar: Suna Kan ve Ayla Erduran'dır. Listede yer alan sanatçıların hepsi Cumhuriyet dönemi batılılaşma politikaları kapsamında uygulanmaya çalışılan müzik politikaları doğrultusunda, Klasik batı müziği alanında faaliyet gösteren sanatçılardır.

23 Haziran 1981 (darbeden üç ay önce) tarihinde yeniden düzenlenen yönetmelik çerçevesinde ise önceki listeden farklı olarak sanatın diğer alanlarında yer alan sanatçıların da olduğu on kişilik bir liste belirlenmiştir. Bunlardan müzik alanında besteciler: Prof. Nevid Kodallı, Cemal Reşit Rey, orkestra şefi: Prof. Hikmet Şimşek, Prof. Gürer Aykal, keman sanatçısı: İsmail Aşan, Tunç Ünver, tiyatro sanatçısı: Prof. Cüneyt Gökçer, Yıldız Kenter ile balerin Meriç Sümen ve opera sanatçısı Suna Korad'dır. Devlet Sanatçılığı anlayışının ortaya çıktığı 1971 ve 1981 yıllarındaki on yıllık zaman diliminde devletin sanata yaklaşımında, Tek Parti Dönemi Politikalarından farklı bir seyir izlenmemiş, batılılaşma anlayışında tercihler devam ettirilmiştir. Aynı anlayış 1 Şubat 1987'de yeniden düzenlenen yönetmelikte de değişmemiş ancak listeye "Türk Müziği" alanında sadece bir kişi eklenmiştir. Devlet Sanatçısı unvanı verilen sanatçılar, koro şefi Prof. Dr. Nevzat Atlığ, flüt sanatçısı Prof. Mükerrerem Berk, Piyano Sanatçısı Gülsin Onay, Opera Sanatçısı Ayhan Baran ve tiyatro sanatçısı Vasfi Rıza Zobu, Bedia Muvahhit ve Ayten Gökçer olmak üzere yedi kişi olarak belirlenmiştir. 1988 yılında ise "Devlet Sanatçılığı" unvanı, opera sanatçısı olan iki isim Aydın Gün ve Leyla Gencer ile sınırlandırılmıştı.

Bu tarihe kadar sadece belli alan ve türde hizmet veren ve uluslararası arenada tanındığı iddia edilen sanatçılara verilen unvan, 1991 yılında dönemin sanata ve özellikle müziğe bakışını yansıtır mahiyette değişmiştir. Hürriyet Gazetesi'nin 21 Nisan 1993 tarihinde Turgut Özal ile yapılan bir röportajda özetle şunlar yazmaktadır:

Türk Popüler müziği yorumcularından Adnan Şenses ile aynı dönemde Amerika'da tedavi için bulunduğu, hatta kan grupları aynı olduğu için Adnan Şenses, ihtiyaç halinde Özal'a kan vermek için Cleveland'dan Houston'a gidebileceğini fax ile bildirmiştir. Adnan Şenses bu durumu, "O'nun şahsında biz sanatçılar bir baba bulduk" şeklinde ifade etmiştir. Özal'ın başta müzik

olmak üzere sanatın her alanına karşı ilgisi ve sevgisinin olduğu bilinmekteydi. Devlet adamlığının ötesinde sanatçıların şahsi sorunlarıyla da ilgilenir ve yardımcı olurdu. Katıldığı toplantılarda yorumcularla ve eşiyile birlikte şarkılara eşlik ederdi.

Yukarıda bahsedilen anlayışın ağır bastığı sanat politikaları çerçevesinde 1991 yılında belirlenen “Devlet Sanatçıları” listesi artık sanatın her alanına açık bir anlayışla hazırlanmaya başlamıştı. Müzik, sadece batı müziği yorumcularını değil o yıllarda halkın yoğun olarak ilgi gösterdiği “popüler müzik” yorumcularını da kapsıyordu. Örneğin; TRT televizyonunda hafta sonlarında en çok izlenen çocuk programı yapan Barış Manço, Türk halk müziği ve Klasik Türk müziğinin yanı sıra sanatın farklı alanlarından isimler de artık listede yer alıyordu.

1991 Yılında “Devlet Sanatçısı” unvanı verilen isimler şunlardır:

Klasik Türk müziğinde; Necdet Yaşar, İsmail Baha Sürelsan, Alaattin Yavaşca, Zeki Müren, Teoman Önalı, Yesari Asım Arsoy, Türk halk müziğinde; Sadi Yaver Ataman, Nida Tüfekçi, Mustafa Geceyatmaz, halk danslarında; Mustafa Turan, pop müzikte; Barış Manço, batı müziğinde; Hüseyin Sermet, Güher Pekinel, Süher Pekinel, Okan Demiriş, Mete Uğur, tiyatrodada; Macide Tanır ve Prof. Bozkurt Kuruç, yönetmen; Osman F. Seden, sinema oyuncusu; Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit, şair; Orhan Şaik Gökyay, yazar; Tarık Buğra ve Atilla İlhan, ressam; Ali Avni Çelebi, Prof. Sabri Berkel, Prof. Dr. Turan Erol, Prof. Devrim Erbil, heykeltıraş; Hüseyin Anka Özkan, seramik sanatçısı; Sadi Diren.

Yıllar içinde “Devlet Sanatçılığı” unvanlarının verilmesini düzenleyen yönetmelik 4 kez tekrar düzenlenerek yürürlükteki son şeklini almıştır. En son verilen unvanların üzerinden uzun zaman geçmiş olmasına rağmen mevcut yönetmeliğin uygulanmaması ise bu uygulamanın uzun bir süre daha gündeme gelmeyeceğini düşündürmektedir. Bunun sebeplerinden en önemlisi de, Devlet Sanatçılığı unvanını kabul etmeyip iade eden sanatçıların sanatın devlet için değil toplum için yapıldığı ve dolayısıyla halkın sanatçısı oldukları iddiasının kabul görmesi olduğu düşünülebilir.

5.2.8. Eurovision Şarkı Yarışması

Elli yılı aşan bir geçmişi ile başladığı dönemlerde birçok sektöre ciddi katkılar sunan “Eurovision Şarkı Yarışması”, aslında sadece bir sanat etkinliği değil aynı zamanda dünyada televizyondan izlenen, en büyük müzik yarışmalarından biri olarak tarihe geçmiştir.

Eurovision ismi ilk olarak 1950’li yıllarda Avrupa yayın birliğine bağlı olan kurumların birbirleri ile yayın alışverişini yapmak amacıyla ortaya atılan bir ağ paylaşım sistemi olarak doğmuştur (Aziz, 1998, s. 5).

Beste yarışması olan “Eurovision Şarkı Yarışması” (İngilizce: Eurovision Song Contest, Fransızca: Concours Eurovision de la Chanson) veya Eurovision olarak da, Avrupa Yayın Birliği üyesi ülkelerin katılımı doğrultusunda 1956 yılından bu yana gerçekleştirilen bir yarışmadır. Yarışma, çoğunlukla Mayıs ayı olmak üzere Mart, Nisan ve Mayıs aylarında yapılmaktadır.

1950’li yıllarda II. Dünya Savaşı’nın ardından kendini yeniden inşa etmeye başlayan Avrupa’da bir komite önderliğinde halkları “ışılıklı bir eğlence programı” aracılığıyla bir araya getirmek amacıyla İsviçre’de Avrupa Yayın Birliği (AYB) kuruldu. Söz konusu komite 1955 yılının Ocak ayında Monako’da bir araya geldiğinde komiteye başkanlık eden İsviçre televizyonu genel müdürü Marcel Bezençon, birliğe üye olan tüm ülkelerin devlet kanallarının aynı anda televizyonda göstereceği bir şarkı yarışması fikrini ortaya attı. İtalya’da gerçekleştirilen Sanremo Müzik Festivali, yarışmaya esin kaynağı oldu. Eurovision Şarkı Yarışması’na katılmak için Avrupa kıtasında bulunmaya gerek yoktur. Avrupa Yayın Birliği’ne üye olan her ülke katılabilir. (<https://eurovisionmerkezi.wordpress.com/eurovision-tarihcesi/>)

“İtalya’da 1951’de düzenlenmeye başlanan San Remo Şarkı yarışmasından esinlenen proje, literatürde variety show (varyete-eğlence programı) olarak anılan formatın bir türevidir (Hare, 2003). Yarışmanın üretim sürecinin merkezindeki kurum 1950’de kurulan ve günümüze dek varlığını koruyan EBU’dur. En büyük yayıncılık birliklerinden biri olan EBU’nun ortaya çıkışı, 2. Dünya Savaşı’nın alt üst ettiği Avrupa’nın yeniden şekillenmesi sürecinde gündeme gelen, uluslararası girişimlerin hız kazandığı döneme dayanır (Feddersen ve Lyttle, 2003). Birliğin kuruluşunda yer alan Avrupa ve Akdeniz havzasındaki 23 televizyon yayıncısının arasında yaşanmakta olan teknik uyum sorunlarını aşmak, paylaşımı artırmak ve üyelerin ortak çıkarlarını savunmak amacıyla (Eugster, 1983, s. 57) kurulan birlik, 1925 yılında kurulan Uluslararası Yayın Birliği’nin (International Broadcasting Union-IBU) kurumsal mirasını devralmıştır. IBU’ nun kuruluşundaki temel amacı; farklı ülkelerde bulunan radyo yayıncılığının sınır tanımayan yapısı, yayıncıların radyo sinyallerinin birbirlerinin alanlarına müdahalesi ve yayınların birbirleriyle çakışması gibi sorunların

ortaya çıkmasıyla yaşanan güçlüklerin çözümü aşamasında uluslararası bir kurum aracılığıyla radyo yayıncılarının bir araya gelmesidir.” (Akın, 2010).

Eurovision Şarkı Yarışması’nın bir festival ya da konser değil, “yarışma” olarak tasarlanmasında, 1954-55 yıllarında EBU’nun düzenlediği Eurovision Program Haftaları’nda en çok izleyici toplayan programlarının spor-futbol karşılaşmaları olmasının da etkisi vardır. EBU zaman içinde program değişim sisteminin yegâne içeriğinin spora dönüşmesinden endişe duymuş ve bu sebeple kültürel yanı ağır basan bir yarışmada karar kılmıştır. 1956’da İsviçre yayın kuruluşu SSR’ın ev sahipliğinde Cenevre kentinde düzenlenen ilk yarışmaya, Belçika, Fransa, İtalya, Lüksemburg, Hollanda, İsviçre ve Batı Almanya’yı temsil eden yayıncılar ve onların belirledikleri şarkılar katıldı; kazanan eser İsviçre’yi temsil eden Lys Assia tarafından seslendirilen “Refrain” oldu. 10 ülkede canlı olarak yayımlanan yarışma, programın EBU tarafından üretilmesi ve sahiplenilmesi sebebiyle tarihi bir sürecin kapısını aralamıştı (Akın, 2010, s. 121).

TRT, 1974 yılında Avrupa Yayın Birliği’ne üyeliğinden sonra 1975’de EBU tarafından tüm üye ülkelere gönderilen Eurovision Şarkı Yarışması teklifini, Bülend Özveren’in yarışma için yaptığı özel girişimler sonucu kabul etti. Özveren, Eurovision Şarkı Yarışması için Hey dergisine yaptığı açıklamada 1972 yılına gelinceye kadar Eurovision Şarkı Yarışması ile Türkiye’nin bir ilgisi olmadığını, 1973 yılında Lüksemburg’un, 1974 yılında İngiltere’nin yarışmalarını yayınlandığını ve bir program teklifi hazırlayarak TRT Müzik Dairesi Başkanına sunduğunu belirtir. Yılmaz Dağdeviren’e sunulan proje kabul edilir. Timur Selçuk’un müzik danışmanlığı ve Bülent Özveren’in yapımcılığıyla yarışmanın çalışmalarına başlanır ve 1975 yılında Türkiye ilk defa yarışmaya katılır (Kuyucu, 2011, s. 18).

Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi popüler kültür alanına da katkı sağlayan müzik ve televizyon sektörlerinde önemli bir organizasyon haline gelmiştir. TRT, 1950’de EBU’ya ve 1973 yılında ‘Eurovision Program Değişim Ağı’ na üye olmuş ve bu bağlantının etkisiyle, Türkiye toplumunun yarışmayla ilk teması 1975 öncesinde dönemin popüler müzik dergileri aracılığıyla gerçekleşmiştir. 1973 yılının galibi Anne-Marie David’in parçası ‘Tu Te Reconnaîtras’ın ve 1974’te birinci olan ABBA’nın ülkedeki müzikseverler tarafından bir hayli beğenilmesi, TRT’nin yarışmaya katılması yönündeki isteğini kamçulamıştır. Türkiye katılmadığı halde yarışmanın 1974’te ilk kez televizyonda canlı olarak yayınlanması, ülkede

sayıları yavaş da olsa artmakta olan televizyon izleyicileri için büyük bir heyecan yaratmış ve TRT 1975'te ulusal seçmelerin yapılması için süreci başlatmıştır. Yarışmaya ilk katılımın gerçekleştiği 1975 yılından 1990'ların başına dek, çok sayıda şarkıcı, müzisyen ve grup ilk kez ulusal elemelerde izleyicilerle buluşma imkânı yakalamıştır. Televizyon açısından düşündüğümüzde ise yarışma her yıl tekrarlanan önemli bir toplumsal hadiseye dönüşmüş, televizyon tarihinde hatırı sayılır bir yer edinmiştir. Yarışma hem TRT'nin müzik alanında söz sahibi olmasına, hem de müzisyenlerin ve yapımcıların TRT'ye yaklaşmasına önemli katkılar sağlamıştır. Aslında daha önceki bölümlerde de belirtildiği üzere Türkiye daha önceki yıllarda Balkan Müzik Festivali ya da Altın Orfe Festivali gibi uluslararası organizasyonlara katılmıştı. Ancak bunların hiçbiri Eurovision Şarkı Yarışması kadar geniş katılımlı değildi ve televizyonda canlı yayınlanmamıştı (Akın, 2010, s. 123). Eurovision Şarkı Yarışması toplumun çoğunluğuna hitap etmesi bakımından çok önemlidir.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın ilk Türkiye seçmelerine katılım için, TRT'nin hazırladığı şartnameye uygun olarak kuruma yollanan eserlerden, seçici kurul⁶⁰ tarafından finale seçilenler, dört hafta boyunca televizyondan yayınlanıyor, seçim ise jüri ve halkoyuyla yapılıyordu. Semiha Yankı'nın seslendirdiği Seninle Bir Dakika şarkısı 1975'te Stockholm'de düzenlenecek yarışmada sahne almaya hak kazanıyor. Yarışmanın düzenlendiği Mart gecesi, tüm ülke adeta televizyonlara kilitlenmişti. Ancak Seninle Bir Dakika ile Semiha Yankı sadece Monako'dan aldığı 3 puanla sonuncu olarak ilk "Eurovision hüsranı" toplumsal bellekte yerini almış oldu (Genç, 2019). Başarısızlıkla başlayan yarışma süreci, farklı yorumları beraberinde getirdi. Bunlardan ilki, dünya basınında Türkiye'nin 1974 Kıbrıs Müdahalesi'yle ilgili hoş olmayan haberlerin çıktığı bir dönemde Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmasının büyük bir cesaret örneği olduğu idi. Diğer sebeplerden bazıları da, Semiha Yankı'nın kıyafeti, duruşu gibi ... Aslında ilginç olan, şarkı yarışmasında şarkıyla ilgili olmayan, toplumsal ya da siyasi konular üzerine yorumlar yapılıyordu. Türkiye de bu konuda çok yeni ve hazırlıksızdı.

TRT yönetimi, olumsuz sonuca bir de olumsuz tepkiler eklenince 1976 ve 1977 yıllarında yarışmaya girmeme kararı aldı. Ancak yine de yarışma televizyondan canlı olarak verildi. İki yıllık küskünlükten sonra 1978'de yarışmaya tekrar katılma kararı

⁶⁰ Profesyonel müzisyenler ve bu yarışmayla ilgili ayrıntılardan sorumlu TRT'de çalışan sayısı net olmayan kişilerden oluşan kuruldur.

alındı. Eseri belirlemek üzere bütün aşamalar tamamlandıktan sonra Ankara Orkut Stüdyosu'nda naklen yapılan ve Türkiye'de ilk defa yayınlanan eser seçimi final gecesinde, Nilüfer ve Grup Nazar'ın birlikte seslendirdiği "Sevince" şarkısı, Türkiye'yi temsil etmek üzere seçildi. Sözlerini Hulki Aktunç'un yazdığı, bestesini Dağhan Baydur'un yaptığı Sevince'yi seslendiren Nilüfer ve Grup Nazar, İngiltere ve İsveç'in verdiği birer puanla, toplam iki puan almış, hiç puan alamayan Norveç'in önüne geçip, 20 ülke arasında sondan ikinci olmuştuk. İkinci kez yaşanan başarısızlık "bu yarışmaya katılmayalım" fikrini ortaya çıkarsa da, Türkiye Eurovision Şarkı Yarışması'ndan vazgeçmedi.

Eurovision Şarkı Yarışması'nı 1978 yılında İsrail kazanmıştı ve kural gereği 1979 yılında yarışma İsrail'de düzenlenecekti. Önceden Tel Aviv olarak belirlenen yarışma merkezi, İsrail'in yarışmayı Kudüs'te düzenleyeceğini açıklaması üzerine Türkiye, Kudüs'te yapılacak bir yarışmaya katılamayacağını açıkladı. Bu duruma ilişkin detaylı açıklama Bülend Özveren tarafından şöyle aktarılmaktadır:

Yarışmanın Tel Aviv'de yapılmasını bekliyorduk ama yarışmadan sadece birkaç ay sonra bir haber geldi ki İsrail resmi yayın kurumu başkent Tel Aviv'i değil Kudüs'ü tercih etti. Şimdi biliyorsunuz Kudüs çok önemli bir kent üç dinin Müslümanlığın, Hristiyanlığın, Museviliğin sembol kenti ve o sırada o bölgedeki coğrafi şartlar, sosyo-politik şartlar Arap dünyası ayağa kalktı. Nasıl Tel Aviv değil de Kudüs tercih edilir diye ve Arap ülkeleri Türkiye'ye çok ciddi baskı yaptı. Yine siyasi politik şartları gereği de Dışişleri Bakanlığı TRT'ye bir yazı gönderdi. Bu bir öneri yazısıydı ama Dışişleri Bakanlığı'ndan öneri yazısı geldi demek emir sayılır. Çünkü Dışişleri Bakanlığı da katılmamanın daha iyi olduğunu söylüyor o yazıda ve bu yazıya bağlı olarak da TRT Yönetim Kurulu katılmama kararı aldı ve yarışma yayınlanmadı bile Türkiye'den. (Eurovision'a Doğru 8. Bölüm)

Yarışmanın 1975 ve 1978 sonuçlarının başarısızlıklarıyla ilgili olarak Türkiye finallerinde görev yapan seçici kurulun taraflı davrandığı ve toplumun istediği sonuçları vermediği yönünde eleştiriler gündeme gelmeye başlamıştır. Bu eleştiriler doğrultusunda TRT yeni bir yöntem uygulamaya karar verir ve şartnameyi değiştirerek; yorumcunun tespit edilmesi, daha sonra da tespit edilen yorumcuya uygun olacak beste siparişi verilerek elemelere devam edilmesi eklenir. Çünkü Türkiye 1980 Eurovision Şarkı Yarışması'na bu kez güçlü bir biçimde katılmaya kararlıdır. Müzik yapımcıları, besteciler, aranjörler ve gazetecilerden oluşan bir heyet İstanbul'da toplanır. TRT binasında toplananlar arasında yapılan küçük çaplı bir oylama sonucunda, 1980 yılında Türkiye'yi temsil etmek üzere karar verilen isim o dönemin süper starı Ajda Pekkan olarak belirlenir. 24 Şubat 1984 tarihinde eleme jürisinin finale bıraktığı üç şarkı arasından seçilen Petr'oil (Petrol) şarkısı Ajda Pekkan'ın yorumuyla yarışmak üzere seçilir. Şarkının melodik ve ritmik yapısının

arabesk-alaturka olması nedeniyle Avrupa kriterlerinde bir yarışmaya gidilemeyeceği eleştirileri ağır basmaktadır. Söz yazarı Şanar Yurdatapan ve bestesi Atila Özdemiroğlu'na ait olan şarkı, klip çekimlerinde ağırlıklı olarak Türkiye'nin tarihi ve turistik unsurlarını içerse de, o zamanlarda yaşanan petrol krizine dikkat çekilmek istenmiş ve petrol istasyonunda boş pompa, Mercedes marka bir araba ve arabayı atların çekmesi gibi pek de hoş karşılanmayan sahneler yer almıştır. Hatta başka bir kriz daha çıkmış ve markanın sahibi Almanlarla “bizim arabamızı atlara nasıl çektirirsiniz” diyerek sıkıntılar yaşanmıştır. Yarışmaya hazırlık sürecinde de bir başka kriz yaşanmıştır: Yarışma için gidilen Hollanda Lahey'de, diğer bütün gruplar prova yaparken, Türk ekibi prova yapmak için on gün boyunca şarkının düzenleme notalarının gelmesini beklemişlerdir. Bütün olumsuzluklardan sonra 19 Nisan 1980'de yapılan yarışma, orkestranın ve Ajda Pekkan'ın kötü performansı sonrası 23 puanla 15. sırada tamamlandı. Hatırı sayılan insanların ısrarıyla yarışmaya katıldığını ifade eden o yılların starı Ajda Pekkan çok üzülmüş olduğu için iki yıl boyunca dışarı çıkmamıştır. Ancak Petrol şarkısı Philips etiketli plak şirketi tarafından pek çok ülkede farklı dillerde çalınmış ve söylenmiştir.

Böylece 1981 yılının yarışması ulusal elemeleri için 1980'de uygulanan sipariş yönteminden vazgeçilir ve önceden olduğu gibi tüm bestecilere açık bir ön eleme yarışması düzenlenir. Türkiye finalleri için 17 il merkezinde oluşturulan halk jürisi tarafından belirlenen oylama sonucunda “Dönme Dolap” isimli şarkı toplamda 87 puan alarak birinci olur. Fakat ulusal elemelerin yapıldığı 14 Şubat 1981 tarihi darbe döneminin devamı olduğu için sıkıntılı bir süreç yaşanmıştır. Bülend Özveren bu süreci şöyle anlatmaktadır:

1981'deki düzenleme İstanbul'da yapıldı ve şöyle bir karar alındı: finalde yine halk oylaması yapılacak, 7 coğrafi bölgede TRT radyo TV'nin olduğu kentlerde Eurovision finalinde olduğu gibi halk jürileri toplanacak ve izledikleri eserlere puanlar verecekti. 14 Şubat 1981 ilginç bir geceydi. 1980 darbesi dolayısıyla Türkiye çapında sokağa çıkma yasağı vardı ve 24.00'den sonra herkes evinde olmak mecburiyetindeydi. Yarışmanın da saat 21.00'de yapılması planlanmıştı ama İstanbul televizyonunda elektrikler kesildi. Yayına bir türlü geçilemiyordu ve saatler 22.00'ye doğru geldiğinde hepimiz (TRT çalışanları) çok huzursuzduk. Geç saatte elektrikler gelirse yayın yapılacak ancak evlere dönüş sorun olacaktı. Neyse ki 22.00'ye doğru işler düzeldi. Halk jürisinden gelen oylarla da Ali Kocatepe'nin “Dönme Dolap” adlı eseri birinci oldu. (Eurovision'a Doğru 8. Bölüm).

Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1981 yılına ait bir başka önemli boyutu ise Kıbrıs adasını temsilen yarışmaya katılan Kıbrıslı Rumlar'ın bazı çirkin uygulamalarıdır. Bunlardan ilki, yarışmaya Kıbrıs bayrağı ve kendi sanatçıları ile katılmasıdır. TRT bu durumdan rahatsız olur ve 4 Nisan gecesi yayınlanan yarışmada

Kıbrıs adına sahne alan Monika sahne aldığı sırada protesto etmek için yarışmayı keser ve Kıbrıs adıyla yarışan şarkıyı yayınlamaz. Kıbrıs adasının, adadaki Rumlar tarafından temsil edilmesi siyasi anlamda dikkatleri çekerken, kamuoyunda gündem oluşturan bir diğer konu da Kıbrıs'ın yarışmaya hazırlanış şekli olur. Böylesine önemli bir yarışmada, yarım milyar insana reklam yapabilme fırsatını iyi değerlendiren Kıbrıslı Rumlar, hem siyasi mesajlarını verir hem de bunun bir adım ötesini gerçekleştirmek amacıyla yarışmada birincilik elde ederek bir sonraki yarışmaya ev sahipliği yapmanın planlarını yaparlar (Kuyucu, 2011, s. 99). Sonuç olarak 1981'de Ayşegül Aldinç ve Modern Halk Üçlüsü' nün birlikte seslendirdiği “Dönme Dolap” şarkısı toplam 18 puan toplayarak yarışmayı 18. sırada tamamlar.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1982 yılının ulusal elemeleri için TRT tarafından oluşturulan seçici kurulun kendi arasında yaptığı oylama sonucunda, sözleri Faik Tuğsuz'a, bestesi Olcayto Ahmet Tuğsuz'a, orkestra düzenlemesi ve yönetimi Garo Mafyan'a ait olan Neco'nun seslendirdiği “Hani” adlı şarkıyı seçer. 24 Nisan 1982'de İngiltere'nin Harrogate şehrinde yapılan yarışmada 5. sırada sahne alan Neco “Hani” adlı şarkısıyla toplamda 20 puan alarak 15. olur.

Eurovision Şarkı Yarışması'nın 1983 yılındaki ulusal elemelerine, TRT'ye yetmişli yıllara oranla önemli oranda azalarak (bu durumun 80'li yıllarda ortaya çıkan Arabesk furyasının da rolü olduğu söylenir) seksen şarkı başvurur ve seçici kurul bunlardan sekizini finale bırakır. Bu şarkılar içinden yarışma şarkısı olarak, Kısa Dalga adlı vokal grubunun eşlik ettiği, Çetin Alp'in seslendirdiği “Opera” adlı şarkı seçilir (Kuyucu, 2011, s. 117). Yarışma gecesine kadar süren eleştirilerin en ilginç olanı siyasetçilerden gelir. Dönemin Başbakan Yardımcısı Baykara: “Hiçbirisini beğenmedim, bu şarkı ile derece almamız mümkün değil” derken, Turizm Bakanı İlhan Evliyaoğlu “Gece oturup şarkıları izledim, hiç bir parçaya üçüncülük dahi verememiştim. TRT Genel Müdürü ile görüşeceğim” diyordu. Çalışma Bakanı Turhan Esener ise “Bizim müzik sistemine uymuyor. Parça içerisinde Tosca, Figaro, Wagner, Puccini, Mozart gibi isimler var. Acayip, nereden akıllarına geliyor yarabbim! Neresini beğendiler anlayamadım” diyordu (Kuyucu, 2011, s. 120).

Çetin Alp ve “Opera” şarkısı belki de Eurovision tarihinin ülkemiz için en çok tartışılan şarkısıdır. Eleştiriler sadece siyasetçilerden değil sanatçılardan da geliyordu. Özellikle o günlerde popüler olan müzik insanları farklı olmakla birlikte aynı noktada buluşan yorumlar yapıyorlardı: “Yıldırım Gürses: ‘Her zamanki gibi pek parlak bir

parça çıkmadı. Parça yapısı bizden değil. Kendi temalarımız varken niçin opera temasını işliyoruz anlamadım', Fikret Kızılok: 'Yapılan iş pazarlama değildir. Tek dışı kalmış Batı uygarlığının pazarlama organizasyonudur', Edip Akbayram: 'Bu tür yarışmalarda her ülke çıkıp kendini propaganda yapıyor, biz ise kalkıp Batı'yı taklit ediyoruz. Batı'yı Batı'dan daha iyi taklit edemeyeceğimize göre yapılan iş de kötü oluyor', Ali Rıza Binboğa: 'Bir şarkıda 20 kez opera diyerek ne amaçlanıyor. Dede Efendi'ler, İtri'ler, Sadettin Kaynak'lar opera opera diyerek mi yüce yapıtlar yarattılar. Halk seçerse Ali Rıza Binboğa'yı seçer diye halk jürisi kurulmuyor', Onno Tunç: 'Ne diyeceğimi bilemiyorum, her geçen gün beste kalitesi daha da düşüyor. Böyle parçaların seçilmesinde ana neden seçici kurul', Erol Evgin: 'Opera Türk toplumunu fazla ilgilendiren bir şarkı değil. İlgilendirmediği için de toplumumuzu yansıtmaya da temsil etmeye de hakkı olmamalı'. Safiye Ayla: 'Kültürümüzü Batı'da tanıttacak parçalar olmalıdır' (Kuyucu, 2011, s. 121). Bütün yorumlar sonrası sonuç hiç de şaşırtıcı değildir ve 1983 yılında Münih'te yapılan yarışmada Çetin Alp "Opera" adlı şarkısıyla sıfır puan alarak sonuncu olmuştur.

Türkiye 1983 yılı yarışma sonucuna rağmen umudunu kaybetmemiş, 1984 yılının Eurovision Türkiye finali hazırlıklarına bir yıl öncesinden başlamıştı. TRT'nin radyo ve televizyondan yaptığı Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'na katılacağını açıklaması üzerine besteciler hazırlığa başlar. Yine TRT'ye 88 şarkı başvurusu olur ve 22 seçici kurul üyesi tarafından belirlenen 10 tane şarkı finale kalır. Bu şarkıların kimler tarafından seslendirileceğini belirleyen TRT, yine aynı seçici kurul tarafından yönetmeliğe uygun olarak yapılan oylamanın ardından "Halay" şarkısı 14 oy alarak gerekli olan salt çoğunluğu geçer ve birinci olur (Kuyucu 2011, s. 134). Bir yıl önce "Opera" ile sonuncu olan Türkiye bu yıl da "Halay" şarkısı ile şansını denemek istemişti. Bununla ilgili olarak Çetin Alp Halay şarkısı için şunları söylemiştir: "Her halde geçen yıl "Opera" ya dil uzatanlar bu yıl finalist on şarkıyı dinleyince yaptıklarından utanmışlardır. Çünkü "Opera" hepsinden daha iyiydi. Eurovision Hafif Müzik yarışmasıdır, folklor yarışması değildir".

1984 yılı ulusal finalinin sonuçlarına sanatçılar tarafından farklı yorumlar getirilir: "Doğan Canku: 'Bugüne kadar içinde Türk motifi olmayan parçalar denendi. "Halay" beste ve arajman açısından en güzel parçalardan biri. Bence derece önemli değil, Türk müziğinin tanıtılması, ülkemizin iyi temsil edilmesi önemli', Nil Burak teknik açıdan bir görüş bildirmiştir: Halay, kesinlikle Eurovision parçası değil.

Anadolu motifleri taşıması güzel ama ne inişi ne de çıkışı var. Dışarıdaki şansımız konusunda ümitsizim’, Ajda Pekkan: ‘Halay’ı çok beğendim. Dışarıdaki mesele politik bir mesele olduğu için bir şey diyemeyeceğim.’” (Kuyucu, 2011, s. 135-136). 1984 yılında Eurovision Şarkı Yarışması’nda, Beş Yıl Önce On Yıl Sonra grubuna Türkiye’de yapılan elemelerde Arif Sağ bağlama ile gruba eşlik etmişti. Ancak Avrupa finalinde Arif Sağ Avrupa’ya gitmiş olmasına rağmen sahnede yer almamış üstelik grup farklı bir düzenleme ve koreografiyle sahneye çıkmıştır. Bütün bu olanlara rağmen yarışmanın sonucunda Türkiye adına yarışan Beş Yıl Önce On Yıl Sonra Grubu, “Halay” şarkısıyla toplam 37 puan toplayarak o güne kadar en iyi dereceyi alıp yarışmayı 12. sırada tamamlamıştır (Kuyucu, 2011, s. 140).

1985 yılında TRT Kurumu amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler. Seçici kurul ulusal elemelerde belirlenen üç şarkı içerisinde final için Mazhar-Fuat-Özkan (MFÖ) grubunun “Aşık Oldum” diğer adı da “Diday Diday Day” olan şarkısını seçer. Şarkının düzenlemesini yapan Garo Mafyan MFÖ grubuyla birlikte parçanın büyük orkestra aranjmanı için çalışmalara başlar. Yarışma sonucundan özellikle toplum çok mutludur. Çünkü 1984 yılında “Ele Güne Karşı” adlı şarkıları ile büyük başarı elde eden grup MFÖ, o dönemin en parlak topluluğudur (Kuyucu, 2011, s. 148). Yarışmanın Avrupa finali İsveç’in Göteborg kentinde yapılır. Yarışmada 19 ülke arasından finalde “Diday Diday Day” şarkısıyla yarışan MFÖ 36 puan alarak yarışmayı 14. sırada tamamlar.

15 Mart 1986’da ulusal eleme yarışmasına az sayıda şarkı başvuru arasından seçici kurul tarafından sadece dört eser finalde yarışmaya değer bulunur. Ankara Arı Stüdyosu’nda yapılan Türkiye finalinde yarışan dört şarkıdan Melih Kibar’ın “Halley” şarkısı ve bir başka şarkı eşit oy alırlar. TRT’nin şartnamesi gereği jüri başkanının oy verdiği şarkı çift oy sayılacağından, sözleri İlhan İrem’e, beste ve düzenlemesi Melih Kibar’a ait “Halley” Türkiye’yi temsil etmek üzere seçilir. Fakat “Halley” parçası Norveç’e gitmeden önce grubun kadrosunda yer alan Seden Kutlubay (sonradan Gürel) özel nedenlerle yarışmaya gitmekten vazgeçtiğini açıklaması üzerine Melih Kibar, birlikte reklam cıngılı ve benzeri küçük denemeler yaptığı Candan Erçetin’i gruba dahil ederek sorunu çözer (Dilmener, 2003, s. 321). 3 Mayıs 1986 tarihinde Norveç’in kıyı kenti Bergen’de yapılan yarışma, Klips ve Onlar grubunun seslendirdiği “Halley” adlı şarkı, 9 ülkeden toplam 53 puan alarak yarışmayı 9. sırada tamamlar. Bu durum Türkiye’de çok olumlu karşılanır. Türkiye Eurovision Şarkı

Yarışması serüveninin onbirinci senesinde ilk ona girmeyi başarmıştır (Kuyucu, 2011, s. 158).

Eurovision Şarkı Yarışması için 1987 yılında seçici kurul, Türkiye elemelerinde daha önceki yıllarda olduğu gibi başvuran şarkılar arasından on parçayı finalde yarışmaya değer bulur. Bu on şarkıyı yorumlayanlar arasında amatör kimse yoktur, hepsi profesyonel sanatçıların şarkılarıdır. Ancak seçilen on şarkı içinden yarışmaya gidecek şarkıyı belirlemek üzere Kurum Personeli, Hafif Müzik Denetleme Kurulu Üyeleri, Besteciler, Kuruluş Temsilcileri, ses sanatçıları Neco ve Ajda Pekkan ve sinema sanatçıları Ediz Hun ve Hülya Koçyiğit'ten oluşur (Kuyucu, 2011, s. 165). Yapılan oylamada salt çoğunluk ile bestesi Olcayto Ahmet Tuğsuz'a, düzenlemesi Garo Mafyan'a ait, Seyyal Taner ve Grup Lokomotif tarafından yorumlanan "Şarkım Sevgi Üstüne" isimli şarkı toplam 9 oy ile birinci seçilir. Ancak sonuç yine hüsrandır. 9 Mayıs 1987'de Belçika'nın başkenti Brüksel'de yapılan yarışmada, Seyyal Taner ve Grup Lokomotif'in birlikte seslendirdiği "Şarkım Sevgi Üstüne" şarkısı sıfır puan alarak yarışmayı sonuncu olarak tamamlar. Bu sonuç Türkiye için hiç yabancı değil Eurovision tarihinde ikinci kez yaşadığı bir durumdur. Sonuçla ilgili kimileri iyi niyetle siyasi olduğunu söylerken kimileri de performans yetersizliğinden kaynaklandığını ileri sürer (Genç, 2019, s. 162). Yarışmanın yapıldığı sıralarda Seyyal Taner, "Leyla" adlı son albümüyle listelerdedir. Türkiye finali sonrasında gelen birincilik sonucu, normalde satışı fazla olmayan albüm satmaya başlar fakat yarışmanın Avrupa finallerinden sonra sanatçının albüm satışı tamamen düşer (Dilmener, 2003, s. 326).

Türkiye 1988 yılı finalleri için daha önce uyguladığı sipariş yöntemiyle 17 besteciye görev verir. Teklifi kabul eden 16 besteci arasında Kayahan, Grup Gündoğarken, MFÖ, Esin Engin, Ali Kocatepe, Erol Sayan, İlhan İrem, Selahattin İçli gibi isimler de vardır. 13 Şubat 1988 akşamı gerçekleşen ulusal finalde 16 eser arasından seçici kurul "Sufi" ve "On İkiden" i eşit oy alınca yine şartname gereği jüri başkanının oyu çift sayıldığından finalin kazananı MFÖ ile "Sufi" şarkısı olur. Kamuoyunda Eurovision kalıplarından uzak olduğuna dair eleştirilere maruz kalan şarkıya, MFÖ tarafından Alman aranjör Peter Schon'a yeni bir düzenleme yaptırılır. Yarışmanın Avrupa finalleri için "Sufi" nin İngilizce versiyonu da hazırlanır ve şarkının Türkçe ve İngilizce versiyonunun makara bantları İsveç, Hollanda, Yugoslavya, İtalya, Fransa, Belçika, Almanya, İrlanda ve İsviçre gibi ülkelere, video

klipleri de bazı ülkelere gönderilir. MFÖ yarışma için TRT'den iyi tanıtım desteği alır. Şarkının bant kayıtları da Amsterdam'da Wisseloord stüdyosunda yapılır (Kuyucu, 2011, s. 179). 1988 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finalleri Dublin'de 21 ülkenin katılımıyla gerçekleştirilir. Yarışmada “Sufi” 37 puan toplayarak 15. olur. Aslında yarışmanın bir Türk bestecisi birinci olmuştur. Atilla Şereftuğ'un, İsviçre adına bestelediği şarkının Celine Dion tarafından yorumlanması ile birinci olması çok konuşulmuştur (Kuyucu, 2011, s. 181). Ancak gerek Türkiye'de gerekse Avrupa'da MFÖ ve “Sufi” şarkısı çok sevilmiş ve uzun yıllar gündemde kalmayı başarmıştır.

1989 yılı Türkiye finalinde halk jürisi sistemine geri dönülmüştü. Halk jürileri: 7 coğrafi bölgede TRT'nin radyo televizyon istasyonlarının olduğu illerde, Avrupa final jürisine uygun olarak 16-65 yaş grubu arasında 8'i erkek 8'i kadın değişik yaş gruplarından ve kesinlikle profesyonel müzisyen olmayan kişilerden oluşmaktadır. Halk jürisi tıpkı Eurovision Şarkı Yarışması'nın Avrupa finallerinde olduğu gibi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 şeklinde puanlama sonucunda Timur Selçuk'un bestesi “Bana Bana” isimli şarkıyı 71 puan ile yarışmaya taşır. İsviçre'nin Lozan kentinde 6 Mayıs 1989 yılında düzenlenen 1989 Eurovision Şarkı Yarışması, Türkiye adına Grup Pan tarafından yorumlanan “Bana Bana” şarkısı ile toplamda 5 puan alarak yarışmayı 21. sırada tamamlamıştır.

Yarışma sonrasında Türkiye'den yarışmayı izleyen yorumcuların eleştirileri ise Timur Selçuk'un başarılı bir yarışma çıkarttığı yönündedir. Bazı sanatçıların yarışma sonrası yorumları şöyledir: Edip Akbayram: “Şarkımız Avrupa normlarına uygun değil”, Orhan Gencebay: “Bana Bana” pek sıcak değildi. Yarışmaya daha başka parçalarla gidebilirdik. Bence Eurovision'a giderken iki noktayı göze almak gerekiyor. Ya batılı ülkelere uygun bir şarkı yapmalıyız ya da öz müziğimizin en iyisini yapmalıyız”, Barış Manço: “Parçamız kötü filan değildi. Bizim ne müziğimiz, ne aile yapımız ne de sosyal yapımız Avrupalı değil”, Yıldırım Gürses: “Manevi bir dayak yemiş gibiyim. Timur'dan herkes çok iyi şeyler bekliyordu. Demek ki biz Batı'yı bu kadar taklit edebiliyoruz”, Cem Karaca: “Hala sonucu sindiremedim. Şarkının değeri kesinlikle bu değildir. Demek ki bir takım lobi numaraları var. Timur Selçuk özellikle orkestrasını çok başarılı yönetti.” (Kuyucu, 2011, s. 191-192).

Artık dünyada olduğu gibi Türkiye'de de pek çok değişim ve dönüşümün yaşandığı küreselleşme ile doksanlı yıllar, müzik ve ilgili alanlarda da etkisini göstermeye başlamıştı. Bunlardan en önemlisi de TRT'nin kuruluşundan itibaren

sürdürdüğü tek elden yayıncılık anlayışı, özel kanalların devreye girmesiyle hükmünü kaybediyordu. Çünkü daha öncesinde başlayan serbest piyasa ekonomisi, müzik piyasasına da etki ederek profesyonelliğe giden yolda önemli adımlar atılmasına imkân veriyordu. Şöyle ki; özel kanallarda yayınlanan farklı programlar sayesinde artık TRT’de yayınlanan programların vazgeçilmez olmadığı da anlaşılmıştı. Dolayısıyla birçok programda olduğu gibi Eurovision Şarkı Yarışması’nın da eski cazibesi kalmadığı gibi zaten bu yıla kadar hiç de iyi bir sonuç alınmamıştı.

Bütün bunlara rağmen Türkiye, TRT tarafından bir anlamda devlet politikası haline gelen Eurovision Şarkı Yarışması’na katılmaya devam etmiştir. Ancak bu yıllara kadar gelen olumsuz sonuçların da etkisiyle yarışmaya ilgi azalmış ve heyecanını kaybetmiştir.

Doksanlı yıllarda Eurovision Şarkı Yarışması’na katıldıktan sonra müzik endüstrisinde yer bulan iletişim araçlarının da katkısıyla bu günlerde adından söz ettiren Sertab Erener, İzel, Çelik, Ercan Saatçi, Candan Erçetin, Sibel Tüzün, Reyhan Karaca gibi isimler, yarışmanın da etkisiyle kendilerini tanıtmaya imkân bulurlar.

Eurovision Türkiye finali 24 Şubat 1990 tarihinde gerçekleştirilir. 7 coğrafi bölgede bulunan TRT’nin radyo televizyon istasyonlarında toplanan halk jürileri tarafından verilen puanlarla toplanan oylar sunucunda 89 puan alan “Gözlerinin Hapsindeyim” şarkısıyla Türkiye finallerine dört kez katılan Kayahan beşinci kez katıldığı yarışmayı birinci sırada tamamlar. 5 Mayıs 1990 tarihinde Zagreb’de yapılan 1990 Eurovision Şarkı Yarışması finallerinde Kayahan’ın yorumladığı “Gözlerinin Hapsindeyim” adlı şarkı 21 puan toplayarak yarışmayı 17. sırada tamamlar. Yine pek çok eleştirinin ardında o günler için en önemli yorumlardan birisi, söz konusu şarkının pop müzik standartlarına uymadığı idi. Kayahan’ın bu şarkısı Türkiye’de sadece o günlerde değil günümüze kadar popülerliğini koruyan şarkılardan oldu. Aslında Kayahan için şarkılarında makamsal unsurları kullanan ilk popüler müzik temsilcisi de denilebilir. Pop müzik repertuarına yüzlerce eserle katkı sunduğu da bir gerçektir.

1991 yılındaki yarışmanın Türkiye finalleri için TRT, 19 Mart 1991 tarihinde Ankara’da yapılan Türkiye finalinde 1975’den bu tarihe kadar uygulanmayan bir yöntemi uygular ve yorumcular şarkılarını, orkestra eşliğinde değil önceden hazırlanan playback alt yapılar üzerine okuyacaklardır. Oylama sonucunda “İki Dakika” şarkısıyla İzel Çeliköz, Can Uğurluer, Reyhan Karaca grubu halk jürisinden aldıkları

68 puanla birinci olur. Yarışmanın Avrupa finali 4 Mayıs 1991 tarihinde Roma’da yapılır ve “İki Dakika” şarkısıyla 7 ülkeden toplam 44 puan alan Türkiye yarışmayı 12. sırada tamamlar. “Halley” şarkısından sonra Türkiye’nin kazandığı en iyi ikinci derecedir.

Eurovision 1992 Türkiye finali bir gün önce 13 Mart’ta Erzincan’da meydana gelen deprem nedeniyle canlı yayında yayınlanmaz ve bir hafta sonraya ertelenir. Canlı yayında yayınlanmasa da 14 Mart akşamı sanatçılar Ankara’da büyük orkestra eşliğinde şarkılarını okur ve band kayıtları yapılır. Yarışmanın Türkiye finalleri bir hafta sonra 21 mart tarihinde yayınlanırken de o yarışmaya katılan bütün besteci, söz yazarı, aranjör gibi herkes yarışmayı İstanbul’dan izleme imkanı bulur. Yarışmanın final oylaması daha önceki iki yılda olduğu gibi halk jürisi tarafından yapılır fakat bu yarışmanın final oylamasında bir ilk yaşanır. 1992 yılında Türkiye’de çok yaygın olan ve kısa mesaj servisi gibi çalışan 900’lü hatlar vardır. O yılda isteyenler bu 900’lü hatlardan da oylarını göndererek yarışmanın sonucuna katkıda bulunur. Yarışmanın sonucunda da halk jürisinden gelen oylar ve 900’lü hatlardan gelen oyların toplam sonuçları alınır. Sonuç olarak 1992 finalinde yarışan 13 eser arasından Aylin Vatanköş’un seslendirdiği “Yaz Bitti” adlı şarkı birinci olur (Genç, 2019, s. 170). profesyonel şarkıcıları tercih eden Türkiye uzun bir aradan sonra ilk kez tanınmayan bir solisti Avrupa finaline göndermiştir. 23 ülkenin katılımıyla 9 Mayıs 1992 tarihinde İsveç’in Malmö kentinde gerçekleşen 37. Eurovision Şarkı Yarışması’nda sonuç yine fazla değişmemiş ve Türkiye adına yarışan Aylin Vatanköş “Yaz Bitti” adlı şarkısıyla toplamda 17 puan toplayarak yarışmayı 19. sırada tamamlamıştır.

1993 yılında TRT Eurovision Şarkı Yarışması ulusal elemelerinde ilginç bazı yenilikler yaşanır. Bunlardan biri, “Türkiye final elemeleri için amatör, profesyonel herkesin katılabildiği herkese açık bir yarışma düzenler. Diğer, yarışmanın Türkiye elemeleri şartnamesine, finalist şarkıların büyük orkestra modeline uygun yapılan playback kayıtlarının üzerine solistlerin canlı icraları ile sunulması gerektiği maddesini ekler” (Kuyucu, 2011, s. 226). Bu şartlar doğrultusunda başvuran 127 şarkıdan sadece sekizine finalde yarışma hakkı verilir. Bir diğeri ise; elemeler, İstanbul’un o dönemdeki ünlü diskoteği Andromeda’da canlı olarak gerçekleştirilir. 18 ile 30 yaş arasındaki gençler bu yarışmayı izler ve dinledikleri şarkılar için oy kullanır. Onların verdiği oylarla sonuç belirlenir. Ayrıca bu gecede diğer final elemeleri gecelerinden farklı olarak oy sayımı yapılırken zaman kazanmak için Sertab

Erener bir konser verir. Oy sayımı bittiğinde ise toplam 565 oyun 275'ini alan “Esmer Yarım” adlı şarkısıyla Burak Aydos birinci seçilir (Genç, 2019, s. 171). Yarışmanın Avrupa finali, Dublin’de yapılacağı düşünülürken İrlanda’nın küçük nüfuslu bir kasabası olan Millstreet’de gerçekleştirilir. Finalde Burak Aydos, “Esmer Yarım” adlı şarkısıyla 10 puan alarak yarışmayı 21. sırada tamamlar (Kuyucu, 2011, s. 231).

1993 Eurovision Şarkı Yarışması’nın finalinden sonra Avrupa Yayın Birliği yarışmaya katılan ülkelerin sayısındaki artıştan ötürü önemli bir karar alır. Bu karar 1994’de Türkiye’nin Eurovision’a katılamamasına yol açacaktır. Bülend Özveren bu kararın alınma sürecini şöyle aktarır:

Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla İntervision’a bağlı olan Varşova’da merkezi olan Doğu blok ülkelerinin yayın kuruluşuydu İntervision, oraya bağlı olan eski Doğu Avrupa ülkeleri artık hürriyetlerini kazanınca Avrupa Yayın Birliği’ne üye olmaya başladılar ve birden bire de yarışmaya katılan ülkelerin sayısı çoğalmaya başladı. Böyle bir durum olunca da Avrupa Yayın Birliği bir karar aldı. Yarışma tamamlandıktan sonra son yedi ülke bir sonraki yarışmaya katılamayacaktı. Ve Burak Aydos otomatik olarak aldığı on puanla 21. Sırada yer aldığı için Türkiye bir sonraki sene yarışmaya katılamadı. Avrupa yayın Birliği herkes katılmak istediği için yarışmaya dedi ki: Önce kendi aranızda bir eleme yapmanız gerekiyor. Bu elemelerde başarılı olan üç ülkeyi alıcaz ve neticede Bosna Hersek, Slovenya, Hırvatistan, Macaristan, Slovakya, Romanya ve Estonya eski Doğu Avrupa ülkesi yedi ülke 3 Nisan 1993 tarihinde Slovenya’nın başkenti Ljubljana’da özel bir elemantasyon yarışmasına katıldılar ve oradaki sonuca göre Bosna Hersek, Hırvatistan ve Slovenya ilk kez Doğu Avrupa ülkeleri olarak Eurovision’da yarışma hakkını elde etmiş oldu. (Eurovision'a Doğru 14. Bölüm Part 2 - YouTube)

1995 yılında TRT, 1993 yılındaki başarısızlığın ardından Türkiye elemeleri için tekrar ünlü bestecilere şarkı sipariş etme yöntemine dönüş yapar ve Türkiye’de isim yapmış on besteciye sipariş verilir. 18 Mart 1995 tarihinde Ankara’da gerçekleştirilen Türkiye final elemelerine TRT Hafif Müzik Orkestrası ve Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrası’ndan elemanlar katılır. 49 kişiden oluşan bu orkestrayı Turan Yükseler yönetir. Final gecesi yarışan 10 şarkı arasından Arzu Ece, “Sev” ile birinci olur (Genç, 2019, s. 173).

1995 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali 13 Mayıs 1995 tarihinde İrlanda’nın başkenti Dublin’de ikinci kez The Point Theatre’da gerçekleştirilir. Yarışmaya 23 ülke katılır, puanlama ve jüri sistemi aynıdır. Yarışmanın finalinde Arzu Ece “Sev” adlı şarkısıyla 21 puan alır ve yarışmayı 16. sırada tamamlar. Alınan bu derece bir sonraki yıl Türkiye’nin yarışmaya katılabilmesini sağlayan bir sonuçtur.

1996 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye elemeleri için bir önceki yıl uyguladığı sipariş sisteminden yine vazgeçer ve halka açık bir yarışma düzenler. Seçici kurul elemelere katılan 96 şarkıdan on tanesini finalde yarışmaya değer bulur. 17 Şubat 1996 tarihinde gerçekleşen Türkiye elemelerinde “Beşinci Mevsim” adlı

şarkı birinci seçilir. 1996 Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali Norveç'in başkenti Oslo'da yapılır ve Şebnem Paker yarışmayı 57 puanla 40 ülke arasından 12. sırada tamamlar.

1997 yılı Eurovision Şarkı Yarışması finalleri 1 Mart 1997 günü Bülend Özveren ve Meltem Ersan'ın sunumu ile Ankara Arı Stüdyosu'nda gerçekleşir. 14 kişilik TRT seçili kurul tarafından 10 şarkı finale kalır ve yapılan değerlendirme sonucunda 1996'da Türkiye'yi temsil eden Şebnem Paker Grup Etnik'le birlikte seslendirdiği "Dinle" şarkısıyla bir kez daha birinci olur. Böylece Levent Çoker, iki yıl üst üste besteci olarak birincilik kazanmış olur (Genç, 2019, s. 176). TRT o yıl birinci olan şarkı için bir CD-Rom hazırlar, Avrupa basına ve protokole dağıtılacak olan bu CD-Rom'da Türkiye'yi temsil edecek olan şarkı ve Türkiye'yi tanıtan görüntüler yer alır. Eurovision Şarkı Yarışması tarihinde ilk kez bir Türk şarkısına CD-Rom hazırlamak "Dinle" ye kısmet olur. 24 Prodüksüyon'un sahibi Oya Demirtok'un girişimi ve Raks'ın Desteği ile hazırlanan CD-Rom Türkçe-İngilizce- Fransız olmak üzere üç dilde hazırlanır (Kuyucu 2011, s. 248). 1997 yılı aynı zamanda oylamada Televoting sisteminin ilk kez kullanıldığı yıldır. 1997 yılı Eurovision Şarkı Yarışma'sı finaline 25 ülke katılır. Şebnem Paker ve Grup Etnik, Türkiye için o zamana kadar en iyi derece olan üçüncülüğü kazanır. "Dinle"nin elde ettiği derece üzerine çeşitli yorumlar yapılır. Bu yorumların başında bu başarının en büyük sebebi olarak, artık bu yarışmada telefon ile oy verilebiliyor olması gösterilir. Yarışmadan sonra görüş bildiren sanatçılar şaşkın olmakla beraber sonuçtan memnundur: Nilüfer: "Demek ki insanlar otantik müzikten hoşlanıyorlar. Bütün yüreğimle inanıyorum ki bundan sonra da aynı başarıları kazanacağız". Atilla Özdemiroğlu: "Türkiye, eski heyecanını başarısızlıklardan dolayı kaybetmişti. Sanırım bu başarıdan sonra tekrar gündeme gelecek." (Kuyucu, 2011, s. 250-251).

1997 yılında alınan başarılı sonucun ardından TRT, 1998 yılı için yine amatör ve profesyonel sanatçılara açık bir yarışma düzenler. Seçici kurul tarafından belirlenen on şarkı 28 Şubat 1998 günü Ankara'da final için yarışır. 9 Mayıs'ta İngiltere'nin Birmingham kentinde yapılacak olan Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finalinde Türkiye'yi temsil etme hakkını Tüzmen "Unutamazsın" adlı şarkısıyla elde eder. 1998 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil eden Tüzmen, 25 ülke içerisinde 14. olur. Televoting sayesinde Almanya'dan özellikle Türk göçmenler

tarafından verildiği aşık ar olan 12 puan sayesinde Türkiye, bir sonraki Eurovision Şarkı Yarışması'nda yarışma hakkı kazanır (Genç, 2019, s. 178).

1999 yılında TRT, daha önceki yıllarda olduğu gibi yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler ve seçici kurul tarafından on eseri finale bırakır. 12 Mart 1999 tarihinde Ankara'da canlı yayınla gerçekleşen Türkiye finalinde yarışan 10 şarkı arasından Erdiñ Tunç'un "Dön" adlı eseri birinci seçilir. Yarışmanın Avrupa finali 29 Mayıs 1999 tarihinde İsrail'in Kudüs kentinde yapılır. Televoting sistemiyle gelen oylar sonucunda Türkiye adına yarışan Tuba Önal ve Grup Mistik 21 puan toplayarak yarışmayı 16. sırada tamamlar (Genç, 2019, s. 179).

2000 yılında Ankara Arı Stüdyosu'nda gerçekleştirilen Türkiye final elemelerine on eser katılır ve değerlendirme yine TRT seçici kurulu tarafından yapılır. Eleme gecesinde önceki yıllarda yarışmaya katılan Semiha Yankı, Candan Erçetin ve Şebnem Parker küçük bir konser verir. On eser arasından birinciliği Pınar Ayhan ve Grup SOS'un yorumladığı "Yorgunum Anla" adlı şarkı kazanır. 13 Mayıs 2000 tarihinde İsveç'in Stockholm kentinde düzenlenen Eurovision Şarkı Yarışması'nda 22. sırada yarışan Türk ekibi, o yılki yarışmada Eurovision'un Türkiye tarihi ile ilgili bir ilke imza atar ve "Yorgunum Anla"nın bir bölümü yarışmada İngilizce olarak seslendirilir. Yarışmanın finalinde Türkiye 59 puan alarak yarışmayı 10. sırada tamamlar (Genç, 2019, s. 180).

2001 yılında TRT, daha önceki yıllarda olduğu gibi yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenler ve şartname gereği seçici kurul 10 eseri finale bırakır. Finale kalan 10 şarkı arasından seçici kurulun kararıyla 46. Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etmek üzere "Sevgiliye Son" adlı şarkısıyla Sedat Yüce seçilir. Yarışmanın Avrupa finali Kopenhag'da 23 ülkenin katılımıyla yapılır. Sedat Yüce "Sevgiliye Son" adlı şarkısıyla 41 puan alarak yarışmayı 11. sırada tamamlar (Genç, 2019, s. 181).

2002 yılında TRT, yine amatör profesyonel herkese açık bir yarışma düzenlemeye karar verir ve 10 kişiden oluşan seçici kurul, final için başvuran 195 şarkı arasından bu kez sadece beşini finalde yarışmaya değer bulur. Sertab Erener'in küçük bir konser verdiği, bu konserden sonra geçen iki yılın birincileri Pınar Ayhan ve Grup SOS ve Sedat Yüce'nin şarkılarını seslendirdiği Türkiye final elemeleri Ankara'da 15 Şubat 2002 tarihinde yapılır. Seçici kurul beş şarkı arasından Buket Bengisu ve Grup

Safir'in birlikte seslendirdiği "Leylaklar Soldu Kalbimde" adlı şarkıyı Eurovision finaline göndermeye karar verir. Yarışmanın Avrupa finali Estonya'nın başkenti Talin'de 25 Mayıs 2002 tarihinde yapılır ve yarışmaya toplam 24 ülke katılır. Finalde Buket Bengisu 29 puan toplar ve yarışmayı 16. sırada tamamlar (Genç, 2019, s. 182).

2003'e gelindiğinde Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye'de etkisini tamamen kaybetmişti. Başlangıcından günümüze kadar alınan olumsuz sonuçlarını unutturmaya ve kaybedilen zamanı telafi etmeye çalışan TRT, Türkiye'nin belki de yarışmadaki kaderini değiştirmek için yeni arayışlara girmesi gerektiğini düşünüyordu. Artık macera aramaya gerek yoktu ve Sertab Erener ile anlaşmaya varıldı. O yıllarda Türkiye'de en popüler yorumcularından olan Erener'i genç kuşak ta seviyor ve izliyordu. İnsanların Eurovision'a karşı kaybolan ilgisinin tekrar kazanılması için doğru bir tercih olduğunu düşünen TRT Serab Erener ve Demir Demirkan'a yarışma şarkısı için tam yetkiyi verdi.

Sertab Erener teklifin yapılmasından şarkının hazırlanmasına kadar geçen aşamaları, verdiği bir röportajda şöyle özetlemektedir: "Tamam ben yaparım, katılırım Eurovision'a dedikten sonra birkaç ay debelendim. Tam olarak nasıl bir şey yapmak istediğimi kurguladım ve bunun sadece Eurovision'la kalmayıp, Avrupa'ya taşınma ihtimali de olduğunu düşündüm. Bunun için araştırdım. Doğru kaynaklardan olabilirliğini aldım. Öyle bir şarkı olmalıydı ki hem gerçekten benim Avrupa'daki duruşumla ilgili kendi kararlarımı kendi müzikalitemi ortaya koyacak, hem Eurovision'da da hit olabilecek bir şarkı olmalıydı. Bütün bunları düşünmek oturtmak zaman aldı. O sıra birileriyle çalıştık bir şey çıkmadı. Sonra Demir'le oturalım bunu biz yazarız dedim. Teklif edildiğinde "Ben Türkçe söylemem" dedim. Onlar da TRT olarak kabul etti" (Kuyucu, 2011, s. 282).

Sertab'ın şarkıyı İngilizce seslendirme isteği, ulusalcı çevreler tarafından İngilizce bir şarkının Türkiye'nin yurtdışında temsil edilmesi açısından iyi bir fikir olmadığı tepkisiyle karşılaştı. Ancak TRT bunu yapmaya kararlıydı ve. Türkiye'nin Eurovision'da birinci olabilmesi adına, İngilizce şarkı söylemeyi yasaklayan şartnameyi yeniden gözden geçirerek politik kazanımı öne çıkardı.

Sertab Erener ve Demir Demirkan'ın birlikte çalıştıkları "Every Way That I Can" şarkısı üzerinde uzlaşıldı. Parçanın ilk düzenlemesini Ozan Çolakoğlu yaptı. Şarkı tamamen İngilizce sözlerle kurgulanmış Batılı normlara, vokal tekniklere

sahipti. Erkeğe bağımlı bir kadını anlatan bu şarkı aslında Sertab Erener'in imajına pek de uygun değildi, daha çok kendi ayakları üzerinde durmayı savunan ve bu görüşe uygun şarkıların yorumcusu olarak tanınan Sertab Erener, kendi imajının aksine erkeğe, bir aşka bağımlı bir şarkı seslendirdi. Sony Müzik ile çalışmalarına devam eden Sertab Erener şarkıya Fransa'nın önemli aranjörlerinden biri olan Galleon'a bir remix yaptırdı. Bu remix, Erener'in yarışmada seslendireceği versiyon oldu. Şarkıyı çektiği video klipi yarışma finallerinde önce yayınlanmak üzere TV kanallarına yollayan Sertab Erener ve ekibi bir ilke daha imza attı. İlk kez bir Eurovision Şarkı Yarışması şarkısının video klip ve şarkısı, Türkiye ve yurt dışındaki radyo ve televizyonlarda yayınlandı (Kuyucu, 2011, s. 282).²⁶ ülkenin katıldığı Eurovision Şarkı Yarışması'nın 2003 yılı finali Letonya'nın başkenti Riga'da yapıldı. Sertab Erener performansını gerçekleştirmeden önce, şarkı Avrupa'da geniş bir izleyici kitlesini zaten cezbetmiştir. Uluslararası tanıtım kampanyası başladıktan sonra, Sertab'ın kendi hayranları bile onun yarışmayı kazanmaya ne kadar yakın olduğunu öğrendikleri zaman şaşırılmışlardır. Rakibine gelince; Sertab Erener TATU ile başedebilirdi, üstelik bir kozu daha vardı: dansçıları. Çok çekişmeli geçen yarışmanın final oylaması sonucunda Türkiye, toplam 167 puanla 28 yıl sonra ilk kez Sertab Erener ve "Every Way That I Can" ile birinci oldu (Genç, 2019, s. 185).

Yıllar sonra Eurovision'da kazanılan birincilik Türkiye'de çok büyük etki yarattı. Bütün gazete manşetleri Sertab Erener'in başarısına odaklanmıştı. Ayrıca siyaset ve sanat dünyası için de ilk gündem maddesi olmuştu. Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer "Türkiye'nin birinci olmasından büyük mutluluk duydum. Sanatçımız Sertab Erener ile söz ve müzik yazarı Demir Demirkan ve şarkının düzenlemesini yapan Ozan Çolakoğlu başta olmak üzere herkesi kutluyorum" derken sanatçıyı telefonla arayan Başbakan Recep Tayyip Erdoğan da sonuçtan çok mutlu olduğunu belirtti. Meclis Başkanı Bülent Arınç ise TRT Genel Müdür Vekiline "genç sanatçılarımızın elde ettiği bu başarı, milletimiz tarafından kıvançla karşılanmıştır" (Kuyucu, 2011, s. 292) ifadelerinin yer aldığı bir kutlama mesajı gönderdi.

Bu başarının tek kişilik olmadığı ve asıl arka planda yer alan dinamiklerin etkisi de göz ardı edilemezdi. Çünkü bu tür başarılar karar verildiği andan itibaren beraberinde büyük bir maliyet gerektirir. Bunun karşılanmasında da başta tanıtımı sağlayan reklam ajanslarının, medya desteğinin, kayıt şirketlerinin, televoting sistemin, Avrupa'da yaşayan Türklerin ve çok küçük de olsa pek çok sektörün

eşgüdümlü çalışmalarının payı büyüktür. Yani bütün bu dış dinamiklerin, müzikal dinamiklerle (İç dinamikler: kararın verilmesinden bestenin yorumlanmasına kadar emeği geçen herkes ve herşey) işbirliği ve uyum halinde olması başarıya ulaşılmasında çok önemli etkenlerdir. Hepsinden önemlisi de gerek yorumcusu, gerek orkestrasyonu, gerek koreografisi gerekse dili gibi tüm bileşenleriyle sadece 2003 Eurovision Şarkı Yarışması'nda birinciliği kazanmamış, bir Orta Doğu ülkesi olmaktan ziyade sonunda Avrupalı bir ülke olarak kabul görmenin zaferini yaşamıştır. Hatta daha da ötesinde Türkiye'nin Avrupa Birliği'ne katılım sürecine katkısı olacağını düşünenler bile olmuştur.

2004 yılında, Türkiye Eurovision 2003 yarışmasını birinci sırada tamamlayınca, Avrupa Yayın Birliği Eurovision komitesinin şartnamesi gereği, Türkiye'den bir yetkili Eurovision referans grubunda görev alır. TRT adına referans grubunda hizmet vermeye başlayan bu kişi Türkiye'deki ulusal yarışmaları defalarca gerçekleştirmiş olan ve yurt dışına gidildiğinde de delegasyon başkanlığı yapan Bülent Osma'dır (Genç, 2019, s. 191).

2004 yılında Eurovision'da, ulusal final yapmayan TRT, düzenlenen yarışma sonrasında yine İngilizce şarkı yeğledi ve bir ska/punk grubu olan Atena'yı ülkenin temsilcisi olarak tayin etti. Türkiye İstanbul'daki organizasyonda başarılı oldu ve gerçekten iyi iş çıkardı. Yarışmayı Türkiye'den 41 ülke üç saat canlı yayınladı. Her bir şarkı arasında Türkiye'nin tanıtım filmleri vardı. Yarışma Avrupa'da 'prime time'da olduğu için, Türkiye'nin bu saatler arasında reklam vermesi durumunda 2,2 milyar dolar ödemesi gerektiğini söyleyenler bile oldu. Bu rakamlar ne kadar gerçekçi ve teyit edilmeye muhtaç bilinmez ama bu söylemin Eurovision'un 'ekonomik boyutu' ile ilgili olduğu ve ev sahipliği yapan ülkeye ciddi bir tanıtım ve döviz girdisi sağladığı açıktı. 15 Mayıs 2004'de İstanbul Abdi İpekçi Arena'da gerçekleşen final, Sertab Erener'in küçük bir konseriyle başladı. Finalde 24 ülke içerisinde Athena grubu "For Real" şarkısıyla toplam 195 puan toplayarak yarışmayı 4. sırada tamamladı. Athena grubunun elde ettiği dördüncülük bir başarı olarak değerlendirildi ve Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'nda bu zamana kadar aldığı en iyi sonuçlardan biriydi (Genç, 2019, s. 192).

2005 yılında TRT yönetimi, Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil edecek şarkı için daha önceki yıllarda uyguladığı bir yöntem olarak halka açık bir yarışma düzenler. Halka açık olan bu yarışmaya 136 şarkı başvurur ve seçici kurul bu

şarkılar içerisinde sadece yedi tanesini finale bırakır. Ancak TRT son anda tekrar bir karar değişikliği yaparak final oylamasını yine seçici kurula yaptırır ve Erdinç Tunç'un bestesi "Rimi Rimi Ley" Gülseren'in yorumuyla birinci seçilir. 2005 yılı Eurovision Şarkı Yarışması Avrupa finali 25 Mayıs 2005 tarihinde Ukrayna'nın başkenti Kiev'de yapılır. Finalde aynı İstanbul'da olduğu gibi 24 ülke yarışır ve Türkiye adına yarışan Gülseren "Rimi Rimi Ley" adlı şarkısıyla 92 puan toplayarak yarışmayı 13. sırada tamamlar (Genç, 2019, s. 194).

2006 yılında TRT, Eurovision Türkiye finali için tekrar sipariş yöntemine döndü. Müzik Daire Başkanlığı'nın yaptığı ön çalışma sonrasında görev Sibel Tüzün'e teklif edildi. Teklifi kabul eden Sibel Tüzün 2003 yılında Sertab Erener'in ve 2004 yılında Athena'nın yaptığı gibi yarışma için 3 eser hazırladı. Bu 3 eserden "Süper Star" adlı şarkı seçildi. TRT bu tercihi 4 Şubat 2006 tarihinde İstanbul'da gerçekleştirdiği bir basın toplantısıyla kamuoyuna duyurdu. Şarkının TRT tarafından Türkçe seslendirilmesinin talep edildiğini belirten Sibel Tüzün, "İngilizce katılırsak kazanıyoruz, Türkçe katılırsak kazanamayız diye bir şeye ben inanmıyorum. Bana destek olanlar destek olur. Beni eleştiren sanatçı arkadaşlarım da buyursunlar seneye yarışmaya katılsınlar ve istediklerini yapsınlar" ifadelerini kullanmıştı. Türkçe İngilizce tartışmasına TRT Genel Müdür Vekili Ali Güney ise şöyle katılmıştı: "Türkçe katılım her zaman tartışma konusu olmuştur. Hakikaten İngilizce şarkıyla katılarak birinciliği elde ettik. Ama unutulmaması gereken bir nokta var. 1997 yılında da Türkçe şarkıyla katıldık ve önemli bir başarı ettik, üçüncü olduk. Ben bu eserde önemli bir başarı elde edeceğimize inanıyorum" (Kuyucu, 2011, s. 343). Atina'da gerçekleşecek yarışma finali öncesi Sibel Tüzün, Kıbrıs Rum kesiminde bir programda yer alan ilk Türk şarkıcısı olmak üzere birçok ülkede tanıtım programı hazırlayarak basın toplantısına katıldı. Sibel Tüzün ayrıca Atina'da yapılan tanıtım gecesinde "Süper Star" adlı parçasını Yunanca seslendirerek Yunan halkından büyük bir beğeni topladı. Sibel Tüzün'ün yarışma öncesi yaptığı bu hazırlıkların sonuçlar üzerinde önemli etkisi olduğunu belirten Michael Kuyucu (2011, s. 343) o dönem için en iyi pazarlamayı yapanın Sibel Tüzün ve ekibi olduğunu ifade etti. 20 Mayıs 2006 tarihinde Atina'da yapılan finalde Sibel Tüzün, 91 puan toplayarak yarışmayı 11. sırada tamamladı (Genç, 2019).

2007 yılı için TRT'nin ne yapacağı merak edilirken Aralık ayında bu görevi bir basın toplantısıyla Kenan Doğulu'ya verildiği ve 9 Mart tarihinde gerçekleşen basın

toplantısında ise Türkiye'yi temsil edecek şarkının “Shake it up Shekerim” olarak açıklandı. Bu toplantıda Kenan Doğulu “Elimizden gelenin en iyisini yaptığımıza inanıyorum. İnşallah yarışmada birinci olacağım” açıklamasını yaptı (Kuyucu, 2011, s. 386). Kenan Doğulu, Eurovision Şarkı Yarışması'na çok iyi bir destekle hazırlandı. En büyük destek ise bir GSM şirketinden (Turkcell) geldi. Turkcell, Kenan Doğulu'ya Eurovision Şarkı Yarışması öncesi yurtdışında gerçekleştireceği promosyon turlarına destek olurken, Kenan Doğulu da Turkcell reklam kampanyasının yüzü oldu. Dolayısıyla 2000'lerden sonra olgunlaşan “promosyon transferi” yolu ile her iki taraf ta simbiyotik ilişkinin eşit olmasa da karşılıklı fayda sağlamada keyfini çıkarmıştı. 2007 yılı Eurovision Şarkı Yarışması'nın Avrupa finali 12 Mayıs 2007 yılında Helsinki'de yapıldı. 24 ülkenin yarıştığı finalde oy verme sistemi yalnızca Televoting sistemiyle gerçekleşti. Kenan Doğulu 163 puan toplayarak yarışmayı 4. sırada tamamladı (Genç, 2019).

2008 yılında TRT yine sipariş yöntemini seçerek Mor ve Ötesi grubuna teklif götürdü. Mor ve Ötesi grubu bu teklifi kabul ettikten sonra diğer katılanların yaptığı gibi 3 tane şarkı hazırladı ve 15 Şubat'da İstanbul'da gerçekleştirdiği basın toplantısında “Deli” şarkısı ile Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil edeceğini açıkladı. Yarışmaya katılım arttıkça kurallar da güncelleniyordu. Avrupa Yayın Birliği kurallar gereği ilk ve ikinci yarı finalde Televoting ile gelen oylar sonucunda yalnızca ilk ona giren ülkelere finalde yarışma hakkı veriliyordu. 2008 yılında uygulamaya konan kurallar gereğince yapılan kura ile ikinci grupta yarışan Türkiye, 22 Mayıs 2008 tarihinde yapılan yarı finalde toplam 85 puan aldı. Böylece yarı finali yedinci sırada tamamlayarak finalist olmayı başardı. 24 Mayıs 2008 tarihinde Belgrad'da yapılan Avrupa finalinde, Mor ve Ötesi grubu “Deli” adlı parçasıyla 138 puan toplayarak yarışmayı 7. sırada tamamladı (Genç, 2019). Ancak uygulamaya konan bu kural EBU'nun ayrıcalıklı 5 üyesi Almanya, Fransa, İngiltere, İspanya ve İtalya için geçerli değildir. Bu ülkeler yarı final elemelerine katılmadan doğrudan finalde yarışmaktadırlar. Bunun başlıca sebebinin bu ülkelerin son yıllarda elde ettiği başarısız sonuçların etkili olduğudur.

2009 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması'nda Türkiye'yi temsil etmek üzere 6 Kasım 2008 tarihinde “Hadise” yi seçtiğini duyurdu. TRT'de düzenlenen basın toplantısında TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin, Hadise'nin üç şarkı seçip TRT'ye teslim edeceğini, bunların hangi dilde olacağının kararını ise sanatçıya bıraktıklarını

açıkladı. Şahin, şarkı dili olarak Türkçe'yi tercih ettiklerini, ama şarkının İngilizce olmasında hiçbir sakınca bulunmadığını dile getirerek “Bu konuda kendisini serbest bırakıyoruz” dedi. Şahin, toplantıda şarkıda Türk enstrümanların kullanılması konusundaki hassasiyetinin altını çizdi. Bir gazetecinin “Hadise'nin kıyafetiyle ilgili iddialar olduğunu” belirtmesi üzerine “Bugüne kadar uyguladıklarım, bundan sonra için de cevap olur herhalde. Herhangi bir müdahalede de bulunmadık. Hem şarkısına, hem kıyafetine, hem nasıl okuyacağına karışmayacağız” (Kuyucu, 2011, s. 444) ifadelerini kullandı. 31 Aralık 2008 akşamını 1 Ocak 2009'a bağlayan yeni yılın ilk dakikalarında Hadise Türkiye'yi 2009 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'nda temsil edeceği “Düm Tek Tek” adlı şarkısıyla sahneye çıktı. Hadise 12 Mayıs 2009 akşamı yapılan yarı finalde toplam 172 puan toplayarak ikinci oldu ve finale çıkmaya hak kazandı. Yarışmanın finalinde ise “Düm Tek Tek” adlı şarkısıyla 177 puan toplayarak yarışmayı dördüncü sırada tamamladı (Genç, 2019, s. 197).

2010 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması için yine sipariş yöntemini tercih etti ve Manga grubuyla görüşmeler yaptı. Manga grubu teklifi kabul ederek Şubat ayında üç şarkısını TRT'ye teslim etti. TRT yaptığı değerlendirme sonucunda “We Could Be The Same” adlı şarkının Türkiye'yi temsil etmesine karar verdi. Yarışmanın Avrupa finali 29 Mayıs 2010 tarihine Norveç'in başkenti Oslo'da yapıldı. Finalde Manga grubu “We Could Be The Same” adlı şarkısıyla 170 puan toplayarak Türkiye adına ikinci oldu (Genç, 2019, s. 199).

2011 yılında TRT, Eurovision Şarkı Yarışması için sipariş yöntemini sürdürdü ve Yüksek Sadakat grubuna teklifte bulundu. Yüksek Sadakat grubu bu teklifi kabul ederek yarışma için üç şarkı hazırladı. TRT bu üç şarkı içerisinden 2011 Eurovision Şarkı Yarışması için “Live it up” adlı şarkıyı seçti. TRT tarafından yarışmada Türkiye'yi temsil edecek “Live it up” şarkısı için dil konusunda hiçbir müdahale yapılmadığını belirten grubun bas gitaristi Özmakinacı, o zaman için herkese ulaşan bir dil olduğu için parçayı İngilizce seslendirmeyi tercih ettiklerini belirtti (Genç, 2019, s. 199). Yüksek Sadakat grubu 10 Mayıs 2011 tarihinde gerçekleşen birinci yarı finale beşinci sırada çıktı ve toplamda 47 puan alarak yarışmanın yarı finalini 13. sırada tamamladığı için kurallar gereği yarışmadan elenerek 2011 yılında Türkiye'yi temsil edemedi.

2012 yılında TRT, bir önceki yıl aldığı sonuca rağmen tekrar sipariş yöntemine başvurarak Can Bonomo'ya teklifte bulundu. 2011'deki yarışmada derece

alınamamasının pek çok nedeni olduğunu belirten TRT Müzik Dairesi Başkan'ı Deniz Çakmakoglu, 2012 yılı için kimin gideceğini belirlerken bazı çalışmalar yaptıklarını ve bu çalışmalar sonucunda Can Bonomo'da karar kıldıklarını belirtti. Yarışma teklifini kabul eden Can Bonomo, yarışmaya daha önce bu prensiplerle katılanlar gibi üç eser hazırladı. TRT bunların içinden "Love me Back" adlı şarkıyı Eurovision Şarkı Yarışması için uygun buldu. 24 Mayıs 2012 tarihinde ikinci yarı finalde yarışan Can Bonomo 80 puan alarak sekizinci sırada tamamladı ve finale çıkmaya hak kazandı. Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de yapılan yarışmanın finalinde Türkiye adına yarışan Can Bonomo "Love me Back" adlı şarkısıyla toplam 112 puanla yarışmayı yedinci sırada tamamladı (Genç, 2019, s. 200).

Türkiye'nin Eurovision Şarkı Yarışması'ndaki belki de en önemli kırılma 2013 yılında yaşandı. 2013'de Türkiye'yi Eurovision'da kimin temsil edeceği sorusu, dönemin TRT Genel Müdürü'nün açıklamalarıyla yerini 2019 yılına kadar sürecek boykot niteliğinde bir karara bıraktı. TRT Genel Müdürü İbrahim Şahin'in 2013 yılında dönemin hemen tüm gazetelerine yansıyan demeçlerinde kararı şöyle gerekçelendirmişti: "Türkiye Eurovision'da SMS oylarının fazla olmasına rağmen jüri oylarıyla alt sıralara düşüyor. SMS oylarının ağırlıkta olduğu sistemde Türkiye yüksek puan alıp ve üst sıralarda yer alırken, Eurovision Düzenleme Komitesi SMS ve jüri oylarının ağırlığını yüzde 50'ye getirerek puanımızı aşağıya çekti. Bunun değiştirilmesi yolundaki itirazlarımız sonuç vermeyince Eurovision'a katılmama kararı aldık". İbrahim Şahin ayrıca beş kurucu ülkenin elemelere katılmadan finallerde yer almasının adaletli olmadığını, bu ülkelerin sonuncu olsa bile durumun değişmediğini, yani finallere doğrudan katılma hakkı olduklarını belirterek, bunun hiç adil olmadığını ifade etti. Benzer sözleri dönemin Başbakan Yardımcısı ve TRT'den sorumlu Bakanı Bülent Arınç da dile getirmişti. TRT Genel Müdür İbrahim Eren, 2019 Eurovision Şarkı Yarışması'na Türkiye'nin katılma durumuna ilişkin soruya şu karşılığı verdi: "Şu anda katılmayı düşünmüyoruz. Oylama sistemi gibi gerekçelerimiz var. Bir de kamu yayıncısı olarak, Avusturyalı birinci olan sakallı, etekli, cinsiyet kabul etmeyen, herhangi bir cinsiyeti olduğunu söylemeyen, 'Aynı anda hem erkeğim hem kadını' diyen birini saat 21.00'de, çocukların seyrettiği bir zamanda ben canlı yayımlayamam ki. Avrupa Yayıncılar Birliğine, Eurovision'la ilgili olarak 'Siz saptınız değerlerinizden' dedim. Bundan dolayı başka ülkeler de çıktı. Orada bir zihin

karmaşası var, yöneticilerinden dolayı. O düzelirse tekrar Eurovision'a gireriz.” İfadelerini kullanmıştır.⁶¹

2020 yılında Pandemiden dolayı Avrupa Yayın Birliği tarafından ertelenen 65. Eurovision Şarkı Yarışması 2021 yılında yapılmıştır.

Türkiye Eurovision Şarkı Yarışması’na 1975 yılında başlamak üzere; 1976, 1977, 1994 ve 2013 yılları dışında 2019 (hariç) yılına kadar katılmıştır. Türkiye katıldığı 40 kadar yarışmada, bir birincilik, bir ikincilik, üç tane de üçüncülük olmak üzere toplam 6 kez ilk üçe girmiştir.



⁶¹<https://www.yeniakit.com.tr/haber/2019-eurovision-sarki-yarismasina-turkiye-katilacak-mi-trtin-en-yetkili-ismi-acikladi-501491.html>

SONUÇLAR

Müzik ve politika kavramları birbirinden çok farklı alanları temsil etmelerine ve farklı anlamları taşımalarına rağmen tarih boyunca birbirlerinden pek uzak kalamamışlardır. Müzik, bireysel ve toplumsal işleviyle, toplum ve yöneticiler arasında farklı biçimlerde iletişim aracı olarak kullanılmıştır.

Konfüçyüs'e ait olduğu düşünülen "Bir toplumun müziği bozuldu mu, o toplumda pek çok şey bozulmuş demektir" tespiti bir milletin yaşantısıyla müziğinin arasındaki ilişkiye dikkati çekmektedir. Bu tespit ile aslında, toplumun öncü dinamiklerinden biri olan müziğin, toplumda bozulmaya sebep olacak kadar önemli bir etken olduğu ifade edilmektedir.

Günümüz şartlarında toplumlar yaşanan hızlı dönüşümlere ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Dolayısıyla toplumu ilgilendiren her konuyu belirlemek, düzene sokmak, bütünleştirmek ve koruma altına almak üzere planlar yapmak ve uygulamak, devlet adına siyasal gücü elinde tutan hükümetlerin görevidir.

Müzik politikalarının bugünlere kadar süren etkisi Osmanlı'da Batılılaşma ile başlayıp Tanzimat'la birlikte belli bir düzeye kadar uzanan bir süreci kapsamaktadır. Yirminci yüzyılın başında bir ulus devlet olarak kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti siyasi, sosyal ve kültürel yapıda topyekûn gelişmeyi ve kalkınmayı amaçlamıştır. Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde bütüncül bir yaklaşım ile hayata geçirilen Türk İnkılabı ile toplumun sosyal ve kültürel yaşamında yenilikler ve değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişiklikler içinde Atatürk'e göre de inkılaplar içinde en zoru olacak olan "Mûsikî İnkılâbı", Cumhuriyet'in kültür ve müzik alanındaki resmî ideoloğu Ziya Gökalp'in fikirlerinin de kabul görmesiyle milli kültür ve milli Mûsikî olarak belirlenmiştir. İnkılâbın temeli ülkede Batı müziğini yaymak amacıyla başta eğitim kurumları kurmak üzere, pek çok alanda etkisini göstermiştir.

Cumhuriyetin kurulmasından sonra Türkiye'de inkılapları gerçekleştirecek olanlar, Osmanlı Devleti'nin mirası olan siyasi kültürden gelen elitler bu süreçte büyük ölçüde gücünü korumuş ve devletin bütün kurum ve kuruluşlarının şekillenmesinde

etkili olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk ve kadrosuyla ekonomik, siyasi ve sosyal alandaki gelişmelerin yanında kültür alanında da önemli politikalar hayata geçirilmeye başlanmıştır. Kültürün en önemli unsuru olan müzik alanına yönelik çalışmalara yoğunlaşmış ve Atatürk'ün ifadesiyle “güzel sanatlarda başarılı olmayan/olamayan milletlerin, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatı ile tanınmaları imkânsızdır” anlayışı öne çıkmıştır.

Mûsikî inkılabını ve modernleşmesini gerçekleştirecek elitler arasından dört farklı anlayış ortaya çıkmıştır. Bunlardan birincisi; bu anlayışın temsilcisi kabul edilen Ziya Gökalp'e dayandırılmış, Türk halk müziği ezgilerinin Batı müziği çok seslendirme tekniklerine dayalı bir sentez olarak işlenmesi, ikincisi; yerli müzikleri tasfiye ederek tümüyle Batı müziğinin alınması ve Türk eğitim sistemine ikame edilmesi, üçüncüsü, Atatürk'ün temsilcisi olduğu; “Her milletin kendine özgü gelenek, kendine göre milli özellikleri vardır. Hiçbir millet, aynen diğer bir milletin taklitçisi olmamalıdır... Dünyanın her türlü ilminden, buluşundan, gelişmesinden istifa edelim, lakin unutmayalım, asıl temeli kendi içimizden çıkarmak mecburiyetindeyiz.” görüşü, dördüncüsü ise; Tek Parti Dönemi boyunca devletin kültür politikasını Batıcı Helenistik yönde etkilemiş Marksist düşüncelere sahip devlet yöneticilerinin, Türk İnkılabını rejim ithal ederek yönlendirmeye çalışan anlayışlarıdır.

İlk köklü değişim, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda batılılaşma hareketleri içinde Mehterhâne'nin kaldırılarak yerine Batılı tarzda kurulan “Muzıka-i Humayun” adlı kuruluş ile başlamıştır.

Mûsikî İnkılâbı çerçevesinde, ele alınması gereken en önemli konunun eğitim olduğu düşünülmüş ve bu yönde çalışmalar hızla başlamıştır. Bu süreçte, tespit edilen sorunlara çözüm getirmek ve laik, modern ve milli bir toplum yaratmak üzere, 16 Temmuz 1921'de Milli Mücadele devam ederken, Ankara'da Maarif Kongresi eğitim konusunu tartışmak üzere toplanmıştır.

1924'de ise İstanbul'da bulunan Muzıka-i Humayun Ankara'ya taşınmış ve aynı yıl ortaöğretim kurumlarına müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla Mûsikî Muallim Mektebi Ankara'da açılmıştır. Mektebe yeterli sayıda öğretmen ve müzik adamı bulunamadığı için Batı müziği eğitimi almak üzere 1924 yılından itibaren Osman Zeki Üngör, Ahmed Adnan Saygun başta olmak üzere birçok yetenekli genç yurtdışına gönderilmeye başlanmıştır. Avrupa'ya Batı müziği eğitimi için gönderilen bu

öğrenciler, 1930'lu yıllarda yurda dönmüş ve Ankara'da Mûsikî Muallim Mektebi'nin öğretmen kadrosuna katılarak Türkiye'de modern müziğin gelişmesinde etkili olmuşlardır. 1924 yılında yürürlüğe giren Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu da müzik alanında başka bir önemli gelişmedir.

Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1920 yılında açılmasıyla, Ankara'da kurulan hükümet, yeni bir devlet yaratmak üzere bedelini fazlasıyla ödediğimiz böyle bir zamanda insanları vatan, millet, bayrak gibi kutlu bir amaçta birleştirip heyecanlandıracak, gönülleri coşturacak, yeni kurulan devletin, birlik ve bütünlüğünün sembolü bir “Milli Marş” ihtiyacı olduğunu farkettiler. Türkiye Cumhuriyeti ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin Milli Marşı “İstiklâl Marşı”nın güftesi Mehmet Âkif Ersoy'un Milli Mücadele Hareketi'ne destek maksadıyla yazdığı bir şiirdir ve açılan yarışmanın sonucunda Meclis'in 12 Mart 1921 tarihli oturumunda “Milli Marşımız” olarak kabul edilmiştir. Şiirin bestelenmesi için açılan ikinci yarışmaya ise 24 besteci katılmış, 1924 yılında Ankara'da toplanan seçici kurul, Ali Rıfat Çağatay'ın bestesini kabul etmiştir. Bu beste 1930 yılına kadar çalındıysa da 1930'da değiştirilerek, dönemin Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Şefi Osman Zeki Üngör'ün bestelediği ve bugün de söylenen beste yürürlüğe konmuştur. Ancak ilginç olan, İstiklâl Marşı'nın “milli marş” olduğuna ilişkin kararın 1982 Anayasası'nın 3. maddesinde yer almasıdır.

Yeni Türkiye Cumhuriyeti için ekonomistler, hukukçular, felsefeciler ve sanatçılar yetiştirilmesi amacıyla Cumhuriyetin birinci kuruluş yıldönümü olan 29 Ekim 1924'te açılan “Maarif Vekâleti Avrupa Sınavıyla” *yurtdışı eğitimi uygulaması* özellikle devletin Batı müziğini yayma politikası kapsamında açılan eğitim kurumlarında Batı müziğini öğretecek öğretmen ihtiyacını karşılamak üzere de yurtdışına öğrenci gönderilmeye başlanmıştır. Türk Beşleri'nin doğuşu da bu kapsamda hayata geçirilmiştir. Aslında “Rus Beşleri” diye bilinen bestecilerin Rus müziğinde “ulusal sentez”i sağladıkları Rus ekolüne dayanan, Gökâlp başta olmak üzere Gazimihal ve Yönetken gibi Mûsikî İnkılabı'na fikirleriyle yön veren birçok aydın tarafından hayata geçirilen bu uygulama, ulusal senteze dayalı kabul gören bir müzik yaratmayı başaramadıklarından Türk müziğine evrensel bir itibar kazandıramadığı gibi toplum tarafından da ilgi çekmemiştir. Çünkü Rus örneğinin aksine hem Türkiye'nin öncüsü olduğu Şark-İslam müzik geleneğini terk etmiş, hem de Batı müziğine entegre olamamıştır.

1923 yılında Osmanlı Devleti'nin ilk resmi konservatuvarı olan Dârüelhan, İstanbul Valiliği'ne bağlanmış ve Türk Mûsikîsi şubesinin yanı sıra Batı müziği şubesi eklenmiştir. Dârüelhan bünyesinde halk türkülerinin kayda alınması için 1929 yılına kadar devam edecek derleme gezileri gerçekleştirilmiş ancak yerinde tespite dayanmayan, yönlendirmelerle veya teknolojik olarak yeterli olmayan kayıt cihazlarıyla toplanan türküler gereken ihtiyaca karşılık verememiştir.

Resmî anlamda ilk derleme gezisi 1925 yılında, Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk tarafından Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Ancak, derleme çalışmaları yaparken fonograf gibi kayıt cihazları kullanılmamış, ezgileri çalan ya da söyleyenleri dinleyerek notaya almışlar, bunu yaparken de aldıkları eğitim gereği Batı müziği kurallarını uygulamışlardır. Bu nedenle yapılan derleme çalışması, notalama sistemindeki yanlışlıklardan dolayı ciddi eleştirilere uğramış ve başarısız olarak değerlendirilmiştir. İkinci derlemeler dönemi 1937-57 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilmiş, on bin kadar ezgi, Ferit Alnar, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen ve Ragıp Gazimihal gibi isimler tarafından derlenmiştir. TRT ise 1961, 1967 ve 1971 yıllarındaki gezilerinde öncelikli olarak kendi repertuarını oluşturmak üzere derlemelere ağırlık vermiştir.

Müzik alanında yabancı uzmanlara rapor hazırlamaları yönündeki fikir, Batılılaşma yolundaki “Mûsikî İnkılâbı” için, en kısa yoldan gelişmiş ülkelerin donanımında bulunan her türlü teknik yardımın gelişmekte olan ülkelere transferi anlayışına dayandırılmıştır. Bu amaçla ilk rapor veren ünlü müzisyen Lico Amar, modern müziğin öğretilmesi için radyonun ve Konservatuarların öneminden, ünlü opera ve tiyatro yönetmeni Carl Ebert, uluslararası opera örneklerinin Türkçe olarak sahnelenmesinde önemli rol üstlenmiş, klasik ve milli bir sahne edebiyatının oluşturulması amacıyla devlet tiyatro akademisi kurulması gerektiğinden bahsetmektedir. Joseph Marx hazırladığı raporda, İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın kuruluşu, öğretim kadrosu ve ders programları ile öğretimin geliştirilmesi ile öncelikle milli Mûsikîden ve Türk halkının Mûsikîyle ilişkisinden bahsetmiştir. Rapor hazırlayan Bela Bartok, halk Mûsikîsi arşivi kurulmasını ve nasıl olması gerektiğini, Paul Hindemith ise verdiği dört raporda sırasıyla; Ankara'da bir devlet konservatuarının nasıl kurulması gerektiğini, Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'nın çalışmaları hakkındaki görüşlerini, orkestra çalgılarının yenilenmesine

ilişkin yaklaşımlarını ve Türkiye’de müziğin toplumsal katmanda nasıl geliştirilebileceğine ilişkindir.

Türk Ocakları, Askerî Tıbbiye Mektebinde okuyan 190 Türk öğrencinin, o dönemin önde gelen Türkçü aydınlarına gönderdikleri eğitim, tarım, sanayi ve ticaret gibi birçok alanda sosyal bir reformun gerekliliğini belirten bir mektup ile ilk temelleri atılmış ve 1912’de kurulmuştur. Türk milliyetçiliğini özellikle bilimsel alanda yaygınlaştırmak amacıyla kurulan Türk Ocakları, Cumhuriyet Döneminde de varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyetin ilanından sonra, Türk İnkılabının öne sürdüğü yeni toplum düzenine dair değer ve yargıların koruyuculuğunu üstlenen Türk Ocakları’nın programında, müzik ile ilgili olarak, Batı müziğinin gençler arasında sevdirilmesine ve yaygınlaştırılmasına yönelik öneriler bulunmaktadır. İlerleyen zamanlarda Türk Ocakları’nın dünya çapında yaşanan ekonomik kriz ve uluslararası gerginlikler karşısında gösterdiği tavır ile CHP karşısında siyasal bir güç niteliği kazanmaya başladığı algısı oluşmuştur. Hatta Atatürk de Türk Ocaklarının inkılapların ülke çapında yaygınlaştırılmasında yetersiz buluyordu ve 10 Nisan 1932 tarihinde Türk Ocakları lağvedilerek CHP’ye devredilmesine karar verilmiştir.

Devamında Türk Ocakları yerine her türlü kültür ve sanat etkinliklerini de içerecek yaygın eğitim kurumları olarak Halkevleri açılmıştır. Halkın eğitiminde devlet ve halk arasında bir köprü görevi göreceği düşünülen kurumlardan biri olarak düşünülen Halkevleri, siyasi bir kurum özelliğine sahip, CHP’nin halkevleri talimatnamesine göre güzel sanatlar şubesi görev ve sorumluluk ilkeleri çerçevesinde işliyordu. Çok partili döneme geçildikten sonra Halkevlerinin konumu giderek tartışma yaratıyordu. Halkevleri, halkı kendi kültürü etrafında birleştirmeye ve Tek Parti Dönemi’nin ideolojisini yaymayı amaçlarken, köylülerin bu tür çalışmalarda fazla etkin olmaması yüzünden başarısızlıkla sonuçlanan yaygın eğitim kuruluşlarından biri olarak cumhuriyet tarihinde yerini almıştı. Adnan Menderes’in Aydın Halkevini açarken övgüler düzdüğü Halkevleri, “faşist kurum” olarak nitelemesi sonunda 1951’de kapatıldı.

Müzikli sahne sanatı olarak tanımlanan Opera’nın, ilk olarak Tanzimat’ın henüz başlangıç dönemlerinde İstanbul’da gösterime girmiş olduğunu dönemin gazetesi Ceride-i Havadis’te çıkan haberlerden anlaşılmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu’nda opera besteciliğinin temellerini atan ilk isim Ermeni asıllı bir Osmanlı vatandaşı Dikran Çuhacıyan (1837-1898) dir. Daha sonra gerçekleşen sunumlar ile Cumhuriyet

dönemi sonrasında Türk opera ve operetlerinin temelini oluşturması sağlanmıştır. Cumhuriyet Dönemi'nde operalar, operetler, müzikaller ve revüler bestelemiş ilk besteci ise Cemal Reşit Rey'dir. 1934 yılında "Türk Beşleri" olarak anılan isimlerden A. Adnan Saygun üç perdelik ulusal bir Türk operası olan "Özsoy" adlı operasını İran Şahı Rıza Pehlevi'nin Türkiye'ye ziyareti sırasında, Ankara Halkevi'nde devlet başkanlarının huzurunda sahneye koydu. Türk-İran tarihini birleştiren konu, Atatürk'ün önderliğinde hazırlanmıştır. 1940'da Devlet Konservatuvarı'nın kurulmasıyla opera bölümü açılmış ve opera çalışmalarına akademik anlamda başlanmıştır.

Kitle iletişim aracı olan radyo, 1920'de dünya ülkeleriyle tanıştıktan kısa bir süre sonra ülkemizde aktif duruma gelmiştir. Hatta 1921 yılında Muallim Mektebi'nde verilen bir Mûsikî konserinin İstanbul Üniversitesi'nde radyo vasıtasıyla dinletildiği kayıtlarda yer almaktadır. Dünyada yaşanan kutuplaşma ve totaliter rejimlerin yükselişiyle mevcut iktidarlar keskin uygulamalar alma ihtiyacı duydu. Böylece radyo yayınları ile toplumu kontrol altına alma, yönlendirme ve biçimlendirmede etkin bir rol oynayacağı düşünüldü. 1930'larla birlikte ortaya çıkan "planlı devletçilik" politikalarıyla hakim ideolojiyi halka yaygınlaştıracak ve Mûsikî İnkılâbının yayılmasını sağlayacak en etkili araçlardan biri olarak görülen radyo 1936 yılında devlet tekeline alınmış oldu. Çok partili dönemle birlikte "Küçük Amerika" vaadiyle başlayan dönüşümle devletler, iktidarlar, liderler gibi girişimciler için megafon görevi gören radyolar, Türkiye'de devlet yönetimine geçtikten sonra Türk siyasal yaşamında "devlet radyosu" kavramı yerini almıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın olağanüstü koşullarının da etkili olduğu dönemde siyasi iktidar, 31 Mayıs 1940 tarihli 3837 sayılı Matbuat Umum Müdürlüğü Kanunu ve 16 Temmuz 1943 tarihli 4475 sayılı Basın Yayın Umum Müdürlüğü Kanunu ile radyo yönetimini ve yayınlarını kontrolü altına almıştır.

Telsiz Telefon Anonim Şirketi'nin (TTAŞ) hükümet ile yaptığı anlaşma sonrasında ilk düzenli radyo yayınları başlar ve 1927-1936 yıllarında yapılan radyo yayınlarının çok büyük kısmını müzik yayınları oluşturmuştur. Çünkü zor günler geçiren halkın tek eğlence aracı radyoydu ve onlar için eğlence demek müzik demektir. Ancak müzikte reform çerçevesinde önce 1926'da Dârüelhan'dan Türk müziği bölümünün kaldırılması ardından 1927'de okullarda tek sesli müzik eğitiminin yasaklanması kararlarının devamı olarak radyoda müzik yayınlarında Batı müziğine

daha fazla yer verilmesi halk arasında hoş karşılanmamıştır. Atatürk'ün 1 Kasım 1934 tarihinde yaptığı meclisi açış konuşmasında yer alan “yüz ağartacak değerden yoksun” olan müzikten, çalınan Türk müziği şarkısı anlaşılmış ve alelacele ertesi günü radyolardan Türk müziği yayını tamamen kaldırılmış ve bu uygulama 5 Şubat 1936 tarihine kadar sürmüştür. Bugün bile Atatürk'ün tam olarak ne söylemek istediği üzerinde ciddi tartışmalar yaşanmaktadır.

Köy Enstitüleri 17 Nisan 1940'da köy öğretmeni ve köye yarayan diğer meslek erbabını yetiştirmek amacıyla açılmıştır. Söz konusu amaçları gerçekleştirmek üzere kabul edilecek öğrencilerde; köy ilkokullarını bitirmiş, sağlıklı, zeki, kendi yaşitlarına göre bilgi ve başarı düzeyi daha iyi olan köylü çocuğu olma şartı aranıyordu. Seçilen öğrencilere beş yıllık öğretim süresi içerisinde, %50 kültür dersleri, %25 tarım, %25 sanat ve teknik dersleri okutuluyordu. 19 Haziran 1942'de Köy Okulları ve Köy Enstitüleri Teşkilat Yasası çıkarıldı. Böylece köy enstitüleri ile köyler ve köy okulları arasında yasal bağlantı kurulmuş oldu. 1943'te oluşturulan Köy Enstitüleri Öğretim Programı haftada 114 saatlik kültür derslerini, 58 saatlik teknik dersler ve çalışmaları, 58 saatlik tarım dersleri ve çalışmalarını içeriyordu. 1947'de Köy Enstitüleri'nin kurucusu İsmail Hakkı Tonguç'un sanat eğitimcisi kimliği sayesinde “sanat yoluyla eğitim ve iş içinde eğitim” anlayışını okulların programında hakim kıldığı bilinmektedir. 1953 yılında ilköğretmen okullarıyla birleştirilmesi veya bütünleştirilmesi amacıyla hazırlanan Üçüncü Öğretim Programı'nda sanat derslerine son verilir. Beş yıllık öğretim hayatında öğrenciler, ilk sınıflarda haftada iki saat üst sınıflarda ise 4 saat olmak üzere, özel çalışmalar dışında ortalama toplam 450 saat müzik eğitimi alıyorlardı. Müzik eğitiminde gerek kuramsal gerekse uygulamaya yönelik olmak üzere hem öğreniyorlar hem de öğretmek üzere yetiştiriliyorlardı. Şöyle ki; her öğrencinin zorunlu olarak katıldığı, her sabah gruplar halinde ve müzik eşliğinde oynanan halk oyunları ve hep bir ağızdan söylenen türküler ve marşlarla güne başlanırdı. Ayrıca her öğrencinin mandolin zorunlu olmak üzere, keman, akordeon veya saz gibi bir müzik aletini çalabilme zorunluluğu vardı. Bu nedenle öğrenciler boş zamanlarının çoğunu bir müzik aleti çalarak, bir türkü veya marşı söyleyerek geçirirlerdi. Mandolini hem öğrenmek hem de öğretmek üzere ileri derecede öğreniyorlardı. Günümüzde de geçerliliğini koruyan “yaparak –yaşayarak öğrenme” ilkesi doğrultusunda başta eğitim olmak üzere kültür, sanat, inşaat, ziraat ve hayvancılık alanlarında ülkemize önemli katkıları olan Köy Enstitüleri 1954 yılında

kapatılmasına rağmen, bugün hala tartışılmaktadır. Çünkü bu kurumlarda yetişmiş, bilim ve sanata önemli katkılar sağlamış, bugün yaşayan-yaşamayan pek çok isim; bilim ve sanat alanındaki yapıtlarıyla yerlerini korumakta ve siyasi arenada hala lokomotif güç olarak kabul edilmektedirler.

Kitle iletişim araçlarının ilklerinden ve en önemlilerinden olan radyoda beğenilerek dinlenen ilk açıklamalı halk müziği programı “Bir Türkü Öğreniyoruz” saatinden sonra, 1940’lı yılların başında Yurttan Sesler adı ile yine açıklamalı, yeni bir halk müziği programı yayın hayatına başlamıştır. Kuruluşundaki temel sebep, o yıllara kadar Türk Halk Müziği’nin ayrı bir disiplin olarak görülmemesi nedeniyle genellikle halk müziğinin klasik müzik sanatçılarınca icra edilmesinin önüne geçmek ve halk müziğinin bağımsız olarak icra edilmesini sağlamaktır. Koro şefi Muzaffer Sarısözen koronun temel hedefinin sadece türkü söylemek, eğlenmek olmadığını bütün memleketi bir araya toplamak ve tek yürek haline getirmek olarak ifade etmiştir. Yurttan Sesler programı kendi döneminde konservatuar gibi hizmet vermiş ve bugünlere kadar uzanan birçok oluşuma direk etki etmiştir. Bunlardan en önemlileri şunlardır: Derleme gezilerinde toplanan türkülerin ortaya çıkarılması ve icra edilmesi, diğer kurumlarda kurulacak korolara örnek olması, program içinde mahalli sanatçıların tanıtılması, halk müziğinde yörelerin farklılıklarını ortaya çıkaran ve bağlama icrasında önemli olan “tavır” denilen çalma ve söyleme tekniğine yaptığı katkılardır. Daha da önemlisi bu program sayesinde farklı yöreler birbirlerinin halk müziği örneklerini dinleme şansı elde etmişlerdir. Böylece radyo aracılığıyla kullanılan müziğin birleştirici ve bütünleştirici gücü bir kez daha ortaya çıkmıştır.

Müzik; sessiz film döneminde projeksiyonun, salondaki koltukların, seyircinin gürültüsünü engellemek üzere fon olarak kullanılmış, sesli filmlerde ise hem vurgulanmak istenen duygunun gibi durumların güçlü biçimde ifade edilmesi için hem de sahne geçişlerinde akıcılık sağlamak üzere kullanılmıştır. Önceleri pek önemsenmeyen film müzikleri sonradan önemli bir sektör haline gelmiştir. Öyle ki; son yıllarda yapılan araştırmalarda, filmdeki duyguyu ortaya çıkaran en önemli kaynağın müzik olduğu görüşü ağır basmış hatta bazı filmlerin sadece müzikleri için izleyici çektiği gözlenmiştir. Buna rağmen bir grup araştırmacı ve film müziği bestecisi de sinemadaki müziğin destek müziği olduğunu, müziğin filmin önüne geçmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Özellikle 1934 yılında radyolarda yasaklanan Türk Müziği’nin, halkı Mısır Radyosu dinlemek zorunda bırakmasından ortaya çıkan

alışkanlık bu sektöre de sirayet etmiş ve Mısır'ın usta ses sanatçılarının rol aldığı şarkılı filmlerinin gösterime girmesiyle Türk sinema tarihi yeni bir döneme girmiştir. Yine aynı dönemde Mısır'da yaşayan ve Mısır filmlerine yaptığı müziklerle öne çıkan Sâdettin Kaynak Türk sineması için de besteler yapmıştır. Kaynak'ın müzik direktörlüğünü yaptığı “Allah'ın Cenneti” adlı filmde Münir Nurettin Selçuk, ses sanatçısının başrolde olduğu ilk film olarak tarihe geçmiştir. Bu sayede halk sadece radyodan severek dinlediği ve yüzünü görmediği sanatçıları görme şansı da yakalamıştır.

Günümüzde sinema ve müzik, küresel çapta iş yapan dev şirketler tarafından üretiminden, dağıtım ve gösterimine kadar tekelleşmiş bir endüstriyel yapıya sahiptir. Bu şirketlerin önemli bir kısmı aynı zamanda CD, müzik üretimi ve dağıtımını da kontrol etmektedir (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s. 33). Sinema sektörü de, tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de, farklı alanlarda ortaya çıkan her yeni girişim gibi sistemi kontrol altında tutmak ve güvence altına almak üzere büyük holdinglerin elindedir. Öncelikli amacı maddi gelir elde etmek olan holdingler, benzer sektörleri farklı amaçları için de kullanmaktadırlar.

Gazinolar, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren müziğe sadece işitsel anlamda radyo ve plaklar aracılığıyla ulaşabilen halk için sanatçıları canlı izleyebilmenin tek yolu olmuştur. Geçiş dönemi olarak nitelendirilen 2. Dünya Savaşı sonrasında, Türkiye’de belli başlı gazino ve lokaller büyük şehirlerde faaliyet göstermişlerdir. Önceleri radyodan yetişmiş sanatçıların sahne aldığı bu mekânlar dinleyici isteğinin ön planda tutulmasıyla sanattan uzaklaşarak “eğlence mekânı” olarak anılmaya başlanmıştır. Bunun sonucu olarak ta kulağa hitap edenler yerlerini gözlere hitap edenlere yönelmiştir. Hatta Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Başbakan Adnan Menderes’in gazinolarda görünmesi halkın bu mekânlara ilgisini daha da artırmıştır. İşte o günlerde sahneye çıkan Zeki Müren, dikkat çeken incili kostümleri, makyajı, tavırları ve alışılmışın dışında “T” sahne düzeniyle farklılık sergilemiş ve “sanat güneşi” lakabını almıştır. Yetmişli yıllarda televizyonun yaygınlaşmasıyla eğlence dünyasında seçenekler artmış ve gazino kültürü gerek değişen müzik türleri gerekse dinleyen-izleyen profili bakımından daha da kontrol edilemez hale gelmiştir. Çünkü aileler artık evde televizyon ile eğlenmeyi tercih eder olmuşlardır. Özellikle 80’li yıllardan itibaren kapitalist düzenin doğal getirisi olarak bütün ilişkiler farklı

kimlikleri ve kültürleri karşı karşıya getirmiş ve dolayısıyla bazı tüketim alışkanlıkları yerini modern tüketim araçlarına bırakmıştır.

Matbaanın on beşinci yüzyılda kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkan fikri hakların korunması, üretilen eserden, üreticisinin değil, bir başka sınıfın kazanç sağlaması nedeniyle hukuki bir düzenleme ihtiyacından doğmuştur. FSEK’te belirtilen müzik eserleri kapsamına; güfte (söz) ve besteden (ezgi) oluşan sözlü müzik eserleri ile sadece besteden oluşan sözsüz müzik eserleri girer. Türkiye’de fikir ve sanat eserleri konusunda halen yürürlükte olan ve Prof. Dr. E. Hirsch tarafından hazırlanarak, 1 Ocak 1952 tarihinden itibaren yürürlüğe giren 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” (FSEK) uygulanmaktadır. Kanun, telif haklarını belirleyerek, eser üreticilerinin anayasal olarak korunmasını sağlamaktadır. Bu kanunla esas olan, üretenin emeğine saygının sadece yasal zorunluluk ile korunamayacağı, bunun bir ahlaki sorumluluk olduğu gerçeğidir.

Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden biçimlenen güç dengeleri değişmiş, siyasal, ekonomik ve kültürel olarak yeni bir düzen başlamıştır. Bu kapsamda Türkiye’de ellili yıllarda geçilen çok partili ara dönemle birlikte 1960 yılından sonraki dönem “planlı dönem” olarak tarihe geçmiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Sovyet merkezli olarak geliştirilen ve uluslararası örgütler tarafından “az gelişmiş” ülkelere sunulan kalkınma teorileri, ekonomide yaşanmaya başlanan sıkıntıların sonucudur. 1950-1960 yılları arasında yaşanan plansızlığın olumsuz etkilerinden sıyrılmak üzere 1961 Anayasası’nda planlarla ilgili hükümlere yer verilmiş ve Devlet Planlama Teşkilatı (yeni adıyla Kalkınma Bakanlığı) kurulmuştur. Beş Yıllık Kalkınma Planları Türkiye’nin iktisadi, sosyal ve kültürel kalkınmasını sağlayacak tek araç olarak kabul edilmiştir.

Kalkınma Planlarının temelde amacı, o döneme ait her türlü gelişmeden insanın birey ve toplum olarak en üst seviyede fayda sağlayarak geleceği şekillendirme çabasıdır. “Planlı Dönem” olarak nitelendirilen 1960’lı yıllar Türkiye için önemlidir. Çünkü kültürel haklar kavramından bahseden 1961 Anayasasının, İktisadi ve Sosyal Hayatın Düzeni bölümünü düzenleyen 41. maddesine göre, devletin ödevi, “İktisadî, sosyal ve kültürel kalkınmayı demokratik yollarla gerçekleştirmek; bu maksatla, milli tasarrufu arttırmak, yatırımları toplum yararının gerektirdiği önceliklere yöneltmek ve kalkınma planlarını yapmak” olarak tanımlanmıştır (1961 Anayasası).

BBYKP döneminde, kültür ve müzik alanında yaygınlaştırma ve destekleme görüşü ön plana çıkmıştır. Batı kökenli sanatın ön plana çıkarılması ve yurt çapında tanıtılmasına ağırlık verilmesi, Türk sanatının da dünyada tanıtılması hedeflenmiştir. 1961-1965 yılları arasında yaklaşık dört yıl boyunca hükûmet başkanlığı yapmış olan İnönü, Hükûmetin kendi beklentileri doğrultusunda eser üretimini artırmak ve sanatçı yetiştirilmesi amacıyla, sanatçıları güdüleyecek bir ödül sisteminin kurulması gerekliliği üzerinde durmuştur.

İBYKP döneminde kültür konusu “Kültür Faaliyetleri” başlığı altında geniş bir şekilde ele alınmıştır. Dönemin ilk yılında, kültürel değerlerin tanıtılması ve korunması amacıyla Türk Folklor Enstitüsü’nün desteklenmesi hedeflenmiştir. Bu amaç üzerinden müzik alanında geleneksel müziklerin de ön plana çıkarılarak, konservatuarlarda halk müziği bölümlerinin kurulması ve çalgıların yurt içinde yapılması sağlanarak müzik endüstrisi sektörüne katkı verilmesi planlanmıştır. İkinci yılı olan 1969’da, devlet konservatuarında Türk sanat müziğine yönelik eğitim-öğretim, araştırma ve çalışmaların başlatılmasına yönelik tedbirlere yer verilmiştir. İBYKP döneminin üçüncü yılı olan 1970’de, özellikle yurt dışında çalışan Türk vatandaşların öz kültürlerinden uzak kalmamaları için kültür hizmetlerinin ulaştırılması amacıyla Türklerin yoğun olarak bulunduğu ülkelerde Devlet Opera ve Balesi ile Devlet Tiyatrosu’nun aktif görevler alması hedeflenmiştir. İBYKP döneminin son yılı olan 1972’de ise folklor öğelerinin belirlenmesi, korunması, değerlendirilmesi, geliştirilmesi ve tanıtılması ile ilgili çalışmaların koordine edilmesi ve örgütlenmesi amacıyla Millî Folklor Kurulu çalışmaları hızlandırılmış, Ankara Devlet Konservatuarına bağlı müzik aletleri onarım ve yapım atölyesi ile nota basım ve yayınevi kurulması hedefler arasında yer almıştır. İBYKP döneminin TRT müzik yayınlarında Türk müziği yayınlarının artmasına ilişkin önemli katkıları olduğu da söylenebilir. Müzik ile ilgili olarak “Sahne Sanatları ve Müzik” başlığı altında, güzel sanatların birçok dalında yetişmiş eleman sıkıntısı yaşandığı belirtilmiş ancak çözüm önerisi getirilmemiştir.

ÜBYKP döneminde Türkiye kırsaldan sanayileşmiş bir topluma geçerek hızlı bir sosyal değişim içine girmiştir. Bu değişim özellikle millî kültür değerlerinin yok olması ve/veya dış etkiler altında bozulması kültür değerlerimizin ve varlıklarımızın millî olma özelliğini bozabileceği kaygısını doğurmuştur. Bu amaçla; güzel sanatların geliştirilmesi, yeni ve değerli eserlerin yaratılması, boş zamanların

değerlendirilmesinde her yaş grubundan bireylerin eğitim ya da iletişim araçları yoluyla kültür, sanat faaliyetlerine düşük ücretlerle yönlendirilmesi, kültür ürünlerinin korunması ve arşivlenmesi ve önceki planlama döneminde kültür, sanat adına eksik kalanların gözden geçirilmesi hedeflenmiştir. Milli Folklor Müzesi ve Türk Sanat Mûsikîsi Konservatuvarı kurulması da bu dönemde ele alınan tedbirlerdir.

DBYKP dönemi içte ve dışta ekonomik ve siyasi bakımdan sıkıntılı bir süreçle başlamış ve devamında da darbe gelmiştir. Darbe Anayasasının baskıcı bir anlayışla yaratıcı özgürlükleri kısıtlaması, sanatsal gelişmelere de etki etmiştir. Bölgeler arasındaki ekonomik ve sosyal dengesizlikler kültürel alan başta olmak üzere birçok alanda toplumsal sorunlara yol açmaktadır. Bu amaçla kültür hizmetlerinin bölge farkı gözetmeksizin en üst düzeyde yararlanılması amacıyla, ekonomik fakat işlevsel yapıtların sergilenmesine ağırlık verilecektir. Televizyon ve sinemanın özgürlüğünü kısıtlayan yasalar gözden geçirilerek yeni kültürel ürünlerin üretilmesi ve sinema sanatının gelişmesi teşvik edilecektir. Halkın sanatçılarla bütünleşmesi adına her bölgede kültür şenlikleri düzenlenecek, Halk kültür evleri yurt genelinde yaygınlaştırılarak halkın hizmetine sunulacaktır. Müzik alanında uygulanması hedeflenen politikalarda ise somut öneriler yerine sadece Türk müziğini diğer tür müziklerin etkisinden kurtarmak ve çağdaş yöntemlerle işlemek, Batı müziği orkestralarının iç ve dış gezilerle çağdaş Türk müziğinin yayılması olarak belirlenmiştir.

BŞBYKP döneminde “Kültür” alanına ilişkin uygulanacak politikalar, “Sosyal Hedef ve Politikalar” ana başlığı altında; yurt dışı işçi sorunları, insan gücü, eğitim, milli kültür, gençlik, sosyal hizmetler, yardımlar ve sosyal refah, köye götürülen hizmetler, hukuk ve planlı kalkınma ve tanıtma ve kamuoyunu aydınlatma alt başlıkları olarak ele alınmıştır. Bütün bu başlıklar altında genel olarak ifade edilenler; radyo ve televizyon yayınlarında eğitime ve milli kültür değerlerinin paylaşılmasına dönük program süreleri artırılması ve daha etkin zaman dilimlerinde yayınlanması, bölgesel yayınlara ağırlık verilmesi ve yurtdışına yönelik yayınların miktarının artırılması yönündedir. Üçüncü planda olduğu gibi gençlerin boş zamanlarının kültür-sanata yönelik faaliyetlerle doldurmaları amacıyla eğitim kurumlarındaki dersler olmak üzere kültürel faaliyetlerin yayılması ve paylaşılmasına yardımcı olacak yollarla da desteklenmesi hedeflenmiştir. BŞBYKP “müzik” alanında uygulanacak politikalarda ise; ikinci plandan itibaren dile getirilen, bugüne kadar ihmal edilmiş olan

Türk Mûsikîsinin araştırılması, geliştirilmesi ve tanıtılması amacıyla öğretimin çeşitli kademelerinde verilen Mûsikî eğitiminde, bölge potansiyelleri de göz önünde tutularak Türk Mûsikîsinin gençlere tanıtılması ve sevdirmesi amaçları ile yeniden düzenlenmesi yönündedir.

ABYKP dönemi, “kültür politikaları”, ekonomik, sosyal ve kültürel politikaların birbirini destekleyici bir bütünlük içinde uygulanması esasına dayandırılmıştır. Bu kapsamda belirlenen politikalar, kültür mirası olan milli kültürümüzü yaşatmak ve geliştirmek amacıyla genç nesillere aktarılması sağlanacak ve bunun yanında kültür hizmetlerinin toplumun her kesimine dengeli bir şekilde yaygınlaştırılmasına öncelik verilecektir görüşü vurgulanmıştır. Bu amaçla, başta Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri olmak üzere, Kalkınmada Öncelikli Yörelerin ekonomik, sosyal ve kültürel yönden diğer bölgelerle arasındaki gelişmişlik farkının azaltılması hedeflenmiştir. Bütün bu hedeflerin gerçekleşmesi için kültür eksenli işlevi olan eğitim ile kurum ve kuruluşların araştırma, geliştirme ve uygulamaya dönük faaliyetlerinin desteklenmesi ve uygulamaya dönüştürülmesi planlanmıştır. Müzik alanında ise önceki planlar tekrarlanmıştır.

YBYKP döneminde, diğer planlarda olduğu gibi ülkenin içinde bulunduğu iktisadi ve sosyal durum detaylarıyla ele alınmış, küreselleşmenin avantajlarından en üst düzeyde yararlanılması gerekliliği vurgulanmıştır. Bu plan döneminde AB'ye entegrasyon bakımından, iyi eğitilmiş genç nüfusun yirmi birinci yüzyılda ülkemizin rekabet gücünün artmasında eğitim politikasının önemli bir rol oynayacağı düşüncesinden hareketle, milli kültürü geliştirici unsur da dahil olmak üzere eğitimin her bakımdan güçlendirilmesi gerektiği önemle vurgulanmıştır. Altıncı planda olduğu gibi yurtiçi ve yurtdışı kültürel tanıtım faaliyetlerinin gerçekleştirilmesinde kamu kurum ve kuruluşları dışında özel girişimler, vakıflar ve derneklerin faaliyetlerinin desteklenmesi ve bu alanda yatırıma destek verilmesi öncelikli hedefler olarak yer almıştır. Bu plan döneminde, müzik alanını ilgilendiren “Fikri Haklar” kapsamında; kitap, kaset gibi fiziki ortamlar üzerine, yasalara aykırı ve cezayı gerektirici haksız eylemler olduğuna dair halkı aydınlatıcı ibareler konulması gerektiği belirtilmiştir.

Devlet Planlama Teşkilatı'nın kırkıncı yılında hazırlanan Uzun Vadeli Strateji ve Sekizinci Beş Yıllık (2001-2005) Kalkınma Planı (SBYKP), dünyada köklü ekonomik ve sosyal değişimlerin yaşandığı bir dönemde, toplumun yaşam kalitesinin artırılması, ülkemizin dünya hasılasından daha çok pay alması, Avrupa Birliği üyeliği

perspektifinde dünya ile bütünleşmenin hızlandırılması, ülkemizin dünyada ve bölgesinde daha etkin bir güç haline gelmesi amacıyla hazırlanmıştır. Önceki dönemlerden farklı olarak somut bir adımla, Türk Kültürü Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi kurulması ile ilgili hukuki ve kurumsal düzenleme yapılmasına karar verilmiştir. Ayrıca ilk kez, üniversitelerin, enstitülerin ve araştırma kurumlarının müspet ilimler ile sosyal ve kültürel alanda yapacakları bilimsel araştırma faaliyetleri ile yenilikçi buluşları ve teknolojik gelişmeye sağladıkları katkıların desteklenmesi gündeme gelmiştir. Müzikle ilgili olarak ise; kültür ve sanatta özgün düşünce ve eser üretimin özendirilmesi ile kültür hayatına katkısı bulunanlar ve sanatçıların destekleneceği belirtilmiştir. Ancak bu desteklerin nasıl olacağına dair yeterli açıklama yapılmamıştır.

DKP döneminde yer alan “kültür ve sanat” alanına ilişkin politikalar, “Beşeri Gelişme ve Sosyal Dayanışmanın Güçlendirilmesi” kapsamında ele alınmıştır. Bu alandaki politikaların temel amacı ise; toplumun tüm kesimlerinin temel kamu hizmetlerinden ve çok boyutlu bir sosyal koruma ağından yeterince faydalanmasını sağlayarak, yaşam kalitesini ve refah düzeyini yükseltmek olarak belirtilmiştir. Kültür Bakanlığı Turizm Bakanlığı ile birleştirilmiştir. Üniversitelerde desteklenen Ar-Ge faaliyetlerinin ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel gelişimine katkı verecek şekilde tasarlanması ve bu çalışmaların bilimsel yayın dışındaki patent ve benzeri sonuçlarının da akademik yükselmede dikkate alınmasının sağlanması olarak belirlenmiştir.

OKP, kalkınmanın sürdürülebilirliğini merkeze alan, Kalkınma Bakanlığının koordinasyonunda, katılımcı bir yaklaşımla kamu kurum ve kuruluşlarının yanı sıra toplumumuzun tüm kesimlerinden çok sayıda temsilcinin katkılarıyla hazırlanmıştır. Planın kültür, sanat ve müzik alanını kapsayıcı başlıkları şunlardır:

- ✓ “Nitelikli İnsan, Güçlü Toplum” başlığı altında; öğrencilerin ruhsal ve fiziksel gelişimleri ile becerilerini artırmaya yönelik sportif, sanatsal ve kültürel aktivitelerin daha fazla yer aldığı,
- ✓ “Yenilikçi Üretim, İstikrarlı Yüksek Büyüme” başlığı altında; “kültür ve sanat” alanına ilişkin amaç; Fikri mülkiyetin hakları sistemi oluşturarak, bu haklara konu ürünlerin kalkınma sürecine katkısının artırılması olarak belirtilmektedir.
- ✓ Öncelikli Dönüşüm Programları kapsamında ele alınan “Temel ve Mesleki Becerileri Geliştirme Programı” nda “kültür” alanına ilişkin amaçlar;

bireylerin, çalışma hayatının gerektirdiği bilgi ve temel beceriler ile sanatsal ve sportif becerilere sahip olması gereğinden yola çıkarak, eğitim müfredatının her gence en az bir sanat veya spor dalında performans yapabilme becerisi kazandırmak ve eğitimin tüm kademelerindeki okullarda kültür ve spor aktivitelerinin gerçekleştirilebileceği ortamın iyileştirilmesi olarak belirlenmiştir. Aynı kapsamda “Ailenin ve Dinamik Nüfus Yapısının Korunması Programı” nda ele alınan “kültür” alanına ilişkin hedefler ise; nesiller arası dayanışmanın güçlendirilmesi olarak belirlenmiştir.

- ✓ Bu dönemde kültür alanında alınan önemli kararlardan biri de, Türkiye ile paydaş ülkeler arasında kültürel işbirliğinin güçlendirilmesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Popüler Müzikler” başlığı altında ele alınan bölüm, içerikte detaylı bir şekilde anlatıldığı üzere, Kalkınma Planları uygulamaya konmadan önce vardı ve hep var olacaktır. Müziğin, insanlık tarihiyle var olduğunu düşünürsek bu sonuç kaçınılmazdır. Ancak müziğin “popüler” sıfatına bürünmüş hali yaşadığımız yüzyıla dayanmaktadır. Özellikle bu bölüm, oluşumu ve gelişmesi toplumsal olaylarla doğrudan ilişkili olduğu için çalışmada incelenen on Kalkınma Planı dönemini de kapsamaktadır.

Savaşa girsin girmesin İkinci Dünya Savaşı’yla geçiş dönemi yaşayan tüm ülkeler için özellikle 60’lı yıllardan itibaren küreselleşmenin etkisiyle ideolojik, sosyal ve sanatsal olaylar bakımından çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Türkiye’de popüler müzik olgusu her zaman dünyayla eş zamanlı olarak hareket etmiştir. Ait olduğu dönemin politik gelişmelerini yansıtan popüler müzikler, dönemin hakim güçleri tarafından savundukları politikaları uygulayarak, kültür kimliklerini oluşturmaya çalışırlar.

Çok partili dönemle başlayan hükümet icraatları Türkiye’nin dışa açılmasının kapılarını aralıyordu. Kore’ye giden askerler, radyo yayınları ve plakların Türkiye’de satışa sunulması bunlardan başlıcalarıdır. Yani gerek siyasi bir kararla Kore’ye gönderilen askerler ve geri dönüşte getirdikleri, gerekse teknolojinin araçları radyo ve plaklar. Hepsinin uzantısında müziğin adı geçiyordu. Bin dokuz yüz ellili yıllarda nükleer silahsızlanmaya karşı ve 1960’lı yıllarda Vietnam Savaşı’na karşı olan hareketlerle protest şarkılar, Deniz Harp Okuluna Amerika’dan gelen öğrencilerin

yanlarında getirdikleri algılar ve plaklar ile “Rock’n Roll” türünde batı kaynaklı müzikler, radyoda yayınlanan hazır melodiler üzerine Türkçe söz yazılmış “Aranjmanlar”, Aranjmana karşı yerli pop olarak düşünölen Türk folklor temaları, algıları ve şiirleri ile elektronik imkânların ve sistemin birleştirilmesiyle meydana getirilen halk türköleri ile “Anadolu Pop” sırayla ortaya çıkıyordu.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları kapsamında radyoda bir taraftan Devlet kontrolünde, Batı tarzı eserler ile çok sesli düzenlemeler çalınıyordu. Ancak toplumda rağbet görmeyen bu uygulama istenilen seviyeye ulaşamamıştır.

Bin dokuz yüz altmış ihtilâli sonrasında kuvvetlenen halkçılık ilkesi ile Türkiye’de edebiyatta ve sanatta köy olgusunu açığa çıkması ile Batı’da beat-hippi gençlik kuşasının modern dünyayı sorgulaması, ona karşı yabancılaşması ve modernizmi eleştirmesi aynı döneme denk gelmektedir. Bu durum Doğu költürüne olan ilgiyi artırmış ve bunun neticesinde müzikteki karşılığı Anadolu Pop-Rock olarak ortaya ıkmiştir.

Türkiye’de âşıklık geleneğı politize olmuş haliyle yeniden canlandırılmış, bağlama eşliğinde seslendirilmiş türkölür aracılığıyla iletmek istenen toplumsal mesajlar en çok politize olmuş öğrenci ve işçi çevrelerince ilgi toplamıştır. O yıllarda bağlama, sol kesim tarafından sahiplenilmiştir.

BBYKP dönemi müzik alanında yaşanan bütün bu gelişmeleri, kırk yıl öncesine dayanan “Müzik İnkılâbı” anlayışına dayalı “Altın Mikrofon” (1965-1968) yarışması izler. Yarışmanın konusu, Batı müziğı anlayışı, tekniğı ve aletleriyle düzenlenmiş Türk Müziğı’dir.

Bin dokuz yüz yetmişli yıllarda farklı müzik türlerini üreten besteciler, icra eden müzisyenler, piyasaya süren şirketler ve basın artık güçlenmiş ve kurumsallaşmıştır. Philips’in 1965 yılında tanıttığı ‘kaset’ formatı, Türkiye’ye 70’li yılların ortalarında gelir ve 1976 yılına kadar ithal edilen kasetler sonraki yıllarda üretimiyle birlikte plağı göre göre daha ucuz olması sayesinde tüketimin de hızlanmasına neden olur.

CHP’nin Bülent Ecevit ile seçimlerden birinci parti çıkması ve Kıbrıs Barış Harekâtı gibi pek çok olayın yaşandığı yıllarda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de sol ve sendikaların etkisi hissedilir. Cem Karaca, Ersen ve Dadaşlar, Erkin Koray, Barış Manço, Moğollar gibi isimler Anadolu Rock’ın da özellikle büyük şehirlerdeki gençler tarafından oldukça revaçta olduğu bir dönem haline gelir.

Diğer taraftan aynı dönemde sağ görüşü temsil ettiği düşünülen arabesk müzik te sisteme dahil olmuş ve Türk müziğinde kullanılan makamlara dayalı bir üslup ile Türkiye'nin ilk köylü-kentli müzik hareketi olmuştur. Radyolarda Türk müziğinin yasaklanması ve arabesk müziğin doğuşunun en önemli sebebi olarak görülen şey; yasak sırasında radyoda kendi müziğini dinleyemeyen halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlamasıdır. 1980'li yıllara kadar devlet radyo ve televizyonlarında sadece yılbaşında çıkarılan arabesk yorumcular, Başbakanı Turgut Özal'ın arabeski sevdiğini söylemesi, arabesk şarkıları partisinin seçim propagandasında kullanması ve arabesk müzik sanatçıları ekrana çıkarmayan TRT'yi mecliste gündeme getirmesinin etkisiyle arabesk müzik artık meşrulaşmıştır. 1989 yılında aynı hükümetin Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz "acısız devlet arabeski" diye isimlendirdiği ucube bir eseri (!) 'halkın müzik beğenisinin geliştirilmesi ve arabeskten uzaklaştırılması" gerekçesiyle ortaya çıkarmıştı. Ancak 1930'lu yıllarda, radyolarda Türk Müziği'nin devlet eliyle yasaklanması bile Türk halkına kendi öz müziğini nasıl unutturamadıysa (hatta arabesk müziğin temelleri, bu yasak sayesinde atılmıştı), böylesine garip bir şarkıyla da unutturulması mümkün olamayacaktı ve olmadı da. Böylece proje başarısızlıkla sonuçlanmış oldu.

1990'lı yıllardan itibaren artık müzik türünde ne doğu-batı, ne köylü-kentli, ne pop-arabesk ne de akla gelebilecek başka ikilikler kalmıştı. Çünkü sektör büyümüşü ve teknolojinin de etkisiyle farklı türler ortaya çıkıyordu. İçlerinden kabul görenler devam ediyor, kabul görmeyenler kaybolup gidiyordu. Bu dönemlerde artık iletişimi müzik ile yumuşatarak anlatmayı tercih eden, sözlerin önem kazandığı marjinal türler ve gruplar ortaya çıkmaya başlamıştı. Bunlardan başlıcaları; Müslüman kimliğinin dayandığı ideolojiyi temsil eden "İslami Popüler Müzik", Almanya'ya göçmüş gençlerin bu ülkede maruz kaldıkları ırkçılığa karşı gösterdikleri milliyetçi bir isyanla doğan "Rap Müzik" tir.

Konservatuvarlar, gerek kuruluşları gerekse program ve uygulamaları bakımından "politikanın sanata, sanatın politikaya" ne denli etki ettiğinin en önemli tanıkları olarak değerlendirilebilir. Şöyle ki; Türkiye'de ilk konservatuvarlar "Devlet Konservatuvarı" adı ile kurulmuş ve "Türk sanat/halk müziğine ve çalgılarına" yer verilmemiştir. Ancak 1976 yılında "İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı" kurulmuş ve eğitimde "Türk sanat ve halk müziği ile evrensel müzik öğretimi" birlikte verilmeye başlanmıştır. 1977'li yıllarda konservatuvar tekrar kapatılmıştır. 1926

tarihinde Dârüelhan'dan Türk müziği bölümünün kapatılmasından sonra, devlet tarafından 1976 yılına kadar Türk müziği ile ilgili herhangi bir kuruluş açılmamıştır.

İBYKP döneminde karşımıza çıkan Televizyon, 1969'da astronotların Ay'a ayak basmaları, Zeki Müren'in Ankara'da verdiği konser, 1973'de Türkiye Cumhuriyeti'nin 2. Cumhurbaşkanı İsmet İnönü'nün cenaze töreni, 20 Temmuz 1974'de başlayan Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan tüm Türkiye ve Avrupa TRT yayınlarıyla haberdar oldu. 1975'de Eurovision Şarkı ve Beste Yarışması'na ilk kez katılan Türkiye TRT'nin organizasyonu ile canlı yayınladı. 1978'de ilk kez su altı kameraları kullanılarak “Derinlerdeki Geçmiş” adlı belgesel renkli film çekildi. 1979 yılında, 5 ülkeden 133 çocuk 31 liderin katıldığı ilk 23 Nisan Çocuk Şenliği düzenlendi.

TRT Müzik kanalı, hem Türkiye'nin hem de dünyanın ilk kamu müzik kanalıdır. Serbest piyasa ekonomisi güden devletler içinde sadece Türkiye'de olan kanal, Türkiye'ye ait müziğin izlerini süren, TSM ve THM ağırlıklı olmak üzere, Caz'dan, Rock'a, Pop'tan etnik müziklere kadar her türün kaliteli örneğini sunmayı hedeflemektedir.

Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, ÜBYKP döneminde, Kültür Bakanlığı tarafından 1975 yılında kuruldu ve 1976'da faaliyetlerine başladı. Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan ilk Türk Mûsikîsi icra kurumudur. Koro ilk konserini Batı müziği ve çok sesli Türk müziği taraftarı çevrelerin şiddetli karşı çıkışlarına rağmen Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası (CSO) Konser Salonu'nda vermiştir. Devlet Klasik Türk Müziği Korosu, yetmişli yıllarda toplumsal hayattaki değişim ve dönüşümle birlikte gün geçtikçe yaygınlaşan “popüler müzik” akımına karşı “klasik” sıfatı ile geleneksel olanın itibarının devlet eliyle açılan koruma altına alınması olarak düşünülebilir. 12 Ekim 2012 tarihli ve 28439 sayılı Resmi Gazete'de yayınlan yönetmeliğin yürürlüğe girmesiyle adı “Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu” olarak değiştirilerek T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak faaliyetlerini sürdürmektedir.

Seçim müzikleri, siyasi partilerin seçim kampanyalarında, adayların seçmenlere kendini ifade etmek amacıyla, onların ilgisini çekecek görsel, işitsel gibi farklı malzemeler kullanma ihtiyacından doğmuştur. Müziğin bireysel ve toplumsal işlevleri

itibarıyla geniş bir etki alanı olduğu bilinen bir gerçektir. Seçim müziği sayesinde seçmenleri ve dolayısıyla toplumu etki altına alarak düşünceleri üzerinde yarattığı etkiyle onları istediği yöne çekebileceği düşünülmektedir. Siyasal iletişim anlamında ilk kez müzik kullanan 1946'da kurulan Demokrat Parti olmuştur. Tarihte ilk seçim şarkısı ise Türkiye İşçi Partisi (TİP) tarafından 1965 genel seçimlerinde kullanılmak üzere bestesi Erdem Buri'ye ait ve Tülay German'ın yorumladığı 'Yarının Şarkısı' dır.

Kültür Bakanlığı 2 Nisan 1971 tarihinde İBYKP döneminde kabine içinde ilk kez yer almıştır. Ancak 12 Mart muhtırası ve yaşanan gerginlikler sonrası Kültür Bakanlığı 17 Kasım 1974 tarihine kadar görev yapan diğer hükümetlerin kabinesinde yer almamıştır. Kültür ve Turizm Bakanlığı 10.07.2018 tarih ve Cumhurbaşkanlığı Teşkilatı Hakkında Cumhurbaşkanlığı 1. Nolu Kararnamesi ile kurulmuştur.

Devlet Sanatçılığı kararı, 12 Mart muhtırasından üç gün sonra 15 Mart 1971 tarihinde yayınlanmıştır. Kararda, "Devlet Tiyatrosu'nda, Devlet Opera ve Balesi'nde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nda sanatçı olarak görevlendirilmiş bulunanlar ile Devlet Konservatuarında öğretmen olarak görevlendirilmiş sanatçılar ve bu müesseselerin kuruluş kanunlarında belirtilen esaslar dahilinde sanatçılık ve sanatçı öğretmenlik vasıflarına haiz olanlar" olarak belirtilmiştir. Devlet Sanatçısı olmasına karar verilen 11 ismin Batı müziği alanından belirlenmiş olması Cumhuriyet'in ilk yıllarında izlenen müzik politikalarının devamı niteliğinde olarak düşünülebilir.

İkinci Dünya Savaşı'nın alt üst ettiği Avrupa'nın yeniden şekillenmesi sürecinde, halkları eğlenceli bir ortamda buluşturmak üzere İsviçre'de Avrupa Yayın Birliği (AYB) kuruldu. Birliğe üye Avrupa ülkelerinin devlet televizyonlarında aynı anda gösterilecek bir şarkı yarışması düzenlenmesi fikri ortaya çıktı: Eurovision Şarkı (Beste) Yarışması. TRT'nin 1950'de EBU'ya ve 1973 yılında 'Eurovision Program Değişim Ağı' na üye olmasıyla Eurovision Şarkı Yarışması Türkiye'de de popüler kültür anlamında müzik ve televizyon sektörlerinde önemli katkılar sağladı. Türkiye 1975 yılından 1990'ların başına kadar, çok sayıda müzisyen ve grupla yarışmaya katılmıştır. Yarışmanın gerek ulusal gerekse uluslararası pek çok alana ve sektöre etkisi ve katkısı olmuştur. Bunlardan en önemlileri; Ulusal eleme aşamasında yeni isimlerin ortaya çıkması ve kazanmasa bile zamanla ülke içinde tanınır olması, yeni eserler üretilmesi, yeni eserlerin ve müzisyenlerin televizyon yoluyla halkla buluşması, yarışmanın toplumsal bir olaya dönüşmesiyle ülkede adeta geleneksel hale gelmesi, yarışma saatinde televizyonun başında toplanan halkın aynı milli duygularda

birleşmesi ve yarışma amacıyla buluşan ülkelerin birbirleriyle tanışmaları olarak sayılabilir.

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre aşağıda yer verilen hususlar önerilmektedir:

Aradan geçen bunca zaman ve olumsuz bütün sonuçların tekrar tekrar yaşanmasına rağmen, Kalkınma Planları kapsamında müzik politikalarının çok yüzeysel ele alındığı veya alınan kararların halkın isteklerine cevap niteliğinde olmadığı gözlenmiştir. Daha doğrusu toplumsal boyutta insan hayatının her döneminde birlikte olduğu müzik konusu devlet nezdinde pek kıymet görmemiştir. Hatta kimi zaman halk için değil halka rağmen kararlar alınmış, kararlardan kaynaklanan olumsuz sonuçların sorumlusu olarak yine halkın kültürsüz oluşu gerekçe olarak gösterilmiştir. Bu nedenle Türkiye’de müzik politikaları istenilen seviyede olamamış, başarıyla gerçekleştirilememiş ve uygulama alanı yaratılamamıştır. Bu durumun diğer önemli sebebi ise Türkiye’nin hep “Gelişmekte Olan Ülkeler” grubunda olması nedeniyle önceliğin her zaman ekonomik gelişmeler üzerine olmasındandır.

Kültür ve müzik alanında hem kendi tarihî köklerimizden beslenerek millileşmek hem de dünyaya açılarak modernleşmek önemlidir. Bu amaçla, köklerini zengin kültürümüzden alarak dünyaya açılan ve Batı’yı birebir taklit ederek Batılılaşmak yerine tecrübe ettiklerimizle buluşturduğumuz modern politikalar üretilmelidir.

Bu amaçla; başta müziğin eğitim, bilim ve sanat alt alanları olmak üzere üniversitelerde, devlet ve STK’larda toplumsal gelişmelerin objektif yaklaşımlarla tespit edilmesi için çalışmalar yapmak, Ar-Ge çalışmalarını desteklemek ve güçlendirmek, basın-yayın organlarının geri dönüşlerinden herhangi bir siyasi çıkar gözetmeden sonuç almak gibi öneriler getirilebilir. Bunun yanında, politikaların belirlenmesi aşamasında güçlü olan doğrudur anlayışından sıyrılarak, sadece iktidarın ideolojileri doğrultusunda değil, bu konuda etkili ve yetkili isimlerin görüşlerine başvurulmalı ve dikkate alınmalıdır.

KAYNAKLAR

- Ağartan, K. (1997). Kemalizm ve Türk Mûsikîsinin Batılılaşma Sorunsalı. *Mûsikîşinas*. Bahar. no.1.
- Akbilek, M. (2011). *Fikir ve Sanat Eserleri Kanununa Göre Meslek Birlikleri*. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ticaret Hukuku Anabilim Dalı Fikri Mülkiyet Hukuku Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Akçay, Ö. (2016). Seçim Çalışmalarında Müzik Kullanımının Seçmenlerin Oy Tercihlerine Etkisi. *1. Ulusal Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu*. Erzurum.
- Akgül, Ö. ve Coğulu, T. (2006). *Bugünden Geçmişe Bakarken 60'lı-70'li Yıllarda Türkiye'de Müziğin Sektörel Arka Planı*. (s. 79-88, A. Akkaya ve F. Çelik, Der.). BGST Yayınları. İstanbul.
- Akın, A. (2010). Eurovision Şarkı Yarışması Üzerine Monografik Bir İnceleme. *İletişim: Araştırmaları*, C. 8, S. 2. *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları ve Uygulama Merkezi*.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Kültür ve Müzik Politikaları*. Ankara: Sonçağ.
- Akkaya, A. ve Çelik, F. (2006). *Aranjmandan Anadolu Pop'a Türkiye'de 1960'lı ve 1970'li Yıllar, 60'lardan 70'lere 45'lik Şarkılar* (A. Akkaya ve F. Çelik, Yay. Haz.). İstanbul: BGST Yayınları.
- Akkaya, M. A. (2015). *Bilgi Kaynağı Olarak Müzik Notaları ve Türkiye'deki Erişim Tercihlerine İlişkin Genel Bir Bakı*. *Türk Kütüphaneciliği* 29, 1, 6-27.
- Aksoy, B. (1985). Türk Mûsikîsinin Kökeni Sorunu Aşıldı mı? *Tarih ve Toplum*. Sayı: 44, Cilt: 8.
- Aksoy, B. (1999). *Tanzimat'tan Cumhuriyete Mûsikî ve Batılılaşma*. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi. C: 5. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aktaş, A. O. (2012). Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 15. Sayı: 62.
- Aktüze, İ. (2003). Müziği Anlamak. *Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. (I. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aladağ, İ. (2012). Televizyon Dizilerinin Kültürel Yozlaşma Açısından İncelenmesi: Fırat Üniversitesi Öğrencileri Üzerinde Bir Alan Araştırması. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı*.
- Alaner, A. B. (2002). *Türkler. Osmanlı İmparatorluğu'nda Çoksesli Müziğin Gelişimi* (c.15, 458-464). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Alaner, A. B. (t.y.). İmparatorluk Dönemi'nden Cumhuriyet Türkiye'sine Çok Sesli Müzik Kurumlarının Öyküsü. *Anadolu Üniversitesi Ders Notları*.
- Alkan, U. (2014). Geçmişten Günümüze Türklerde Ezan Mûsikîsi. *Kırklareli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 37.
- Alpar, A. (2014). Türk Pop Müzik Kültüründe Anadolu Rock Müziği Temsilcileri ve Kullanılan Halk Türkülerinin Analizi. *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri ve Teknolojisi Bilim Dalı*. Yüksek Lisans Tezi. Malatya.
- Alpyıldız, E. (2012). Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler. *Milli Folklor Dergisi*.
- Altar, M. C. (1989). *Opera Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınlar. İstanbul.
- Angı, E. Ç. (2013). Müzik Kavramı ve Türkiye'de Dinlenen Bazı Müzik Türleri, *İdil Dergisi*. Cilt: 2, Sayı: 10, Volume: 2.
- Aracı, E. (2006). *Donizetti Paşa: Osmanlı Sarayının İtalyan Maestrosu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Arıkan, Z. (2002). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *Halkevlerinin Kuruluşunun 70. Yıldönümü Anma Programı*. Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

- Armağan, İ. (1992). *Sanat Toplum Bilimi. Demokrasi Kültürüne Giriş*. İzmir: İleri Kitap Evi.
- Asker, A. (2014). DP'nin Radyoyu İktidar Aracı Yapması: 1957 Seçim Sonuçlarının Radyo Aracılığıyla Erken Yayınlanması. *İletişim Araştırmaları*. 12 (1).
- Atasoy, F. (2010). Kültürel Mirasımızın Kültür Yolu Bağlamında Değerlendirilmesi. *Türk Yurdu Dergisi "Kültürel Miras-Müzecilik Özel Dosyası"*. C: 30. S: 270. (s. 40-46).
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi (1997). *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III*, c.3, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ateş, M. (2003). *Fikir ve Sanat Eserleri Üzerindeki Hakların Kapsamı ve Sınırlandırılması*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Ateş, M. (2007). *Fikri Hukukta Eser*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim: Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarına Karşı Uyum ve Direnç Örüntüleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul. Tez No: 351615.
- Ayas, O. G. (2014). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi-Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Ayas, O. G. (2016). Erken Cumhuriyet Dönemi Müzik Tartışmalarında Meşrulaştırıcı Bir Enstrüman Olarak Türk Tarih Tezi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (1), 1057-1075.
- Aysan, N. (2005). Anadolu'da Aydınlanma Hareketinin Doğuşu: Köy Enstitüleri. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*.
- Ayvazoglu, B., Behar, C., ve Savasır, I. (1994). Müzik ve Cumhuriyet [*Music and the Republic of Turkey*]. *Defter*, 22, 7-30.
- Aziz, A. (1998). *Türkiye'de TV Yayıncılığının Otuz Yılı*. Ankara: TRT Yayınları.

- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik: Türkiye’de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim, Türkiye’de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Baltacıoğlu İ. H. (1950). *Halkın Evi*. C.H.P. Halkevleri Bürosu, Ankara.
- Bardakçı, M. (1986), *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul.
- Barış, D. A. ve Ece, A. S. (2007). Cumhuriyet’ten Günümüze Toplumsal Kültürel Değişim Sürecinde Müzik ve Müzik Eğitimi. *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*. Ankara.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü (2003). *Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayın Nu: 62 Belgelerle Mustafa Kemal Atatürk (1916-1922)*, Ankara.
- Başgöz, İ. (1986). *Folklor Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Baydar, E. K. (2011). 19. Yüzyıl Osmanlı Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler. *Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Cilt: 4. Sayı:1. ISSN: 1986-1303 / 2235-3186.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Behar, C. (2005). *Mûsikîden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: YKY.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi*. (Y., Demirel, Ed.). 1. Baskı. İstanbul: YKY.
- Bengi, D. (2017). *60’lı Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Dünya Durmadan Dönüyor”*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, (2012). *Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayını*. No: 1117, Eskişehir.
- Berker, E. (1986). *Türk Mûsikîsinin Dünü Bugünü Yarını*. Ankara: Sevinç Matbaası.

- Berkes, N. (2002). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. (6. Baskı). (A. Kuyaş, Yay. Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkli, A L. (2018). Sanat İktidar İlişkisi ve Topluma Yansıması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü*. Erzurum.
- Beşiroğlu, Ş. (2003). Popülerleşme Sürecinde Bir Bestekâr Saadettin Kaynak. *Popular Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi*. İzmir.
- Bilecikli, D. (2012). *Çoksesli Müziğin Osmanlı İmparatorluğu’nda Gelişme Süreci*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Mûsikîsi Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Bilgin, S. (2009). *Piyano Eşlikli Marşlar*. Evrensel Müzikevi.
- Bilgin, V. (2010). *Türkiye’de Değişimin Dinamikleri – Köylülükten Çıkış Yolları*. Ankara: Binyıl Yayınevi.
- Bolat, M. (2019). Fikir ve Sanat Eserleri ile İlgili Yasal Düzenlemeler ve 1951 Tarihli “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” nun Kabulü. *Karadeniz Araştırmaları*. XVI/62.
- Boran, İ. ve Şenürkmez, K. Y. (2010). *Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği* (2.bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Budak, O. A. (2006). Türk Müziğinin Kökeni. Gelişimi. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Budak, O. A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- C. H. F. (1932). *Halkevleri Talimatnamesi*. Hâkimiyeti Milliye Matbaası.
- Camgöz, N. (2019). *Anadolu Türkülerinin Anadolu Pop-Rock Müzik Türüne Uyarlanmasının Halkbilimsel İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi. İstanbul.
- Canbazoglu, C. (2009). *Kentin Türküsü: Anadolu Pop-Rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Canver, C. M. (2019). Türkiye’de 1934 –1936 Yılları Arasında, Ankara ve İstanbul Radyoları’ndan Geleneksel Türk (Alaturka) Mûsikîsi’nin Yayınlarının Yasaklanması ve Türk Toplumu Üzerindeki Etkileri. *Başkent Üniversitesi*

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik ve Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

- Carlin, Dan Sr. (1991). *Music in Film and Video Productions*. London: Focol Pres.
- Cebe, R. ve Suçin, H. (2014). Fikir ve Sanat Eserleri Kanununun Kısa Tarihçesi ve Eser Üreticileri Açısından Önemi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. II/1: 120-127.
- Cengiz, R. (2011). Sosyolojik Bir Olgu Olarak Müzik (Tokat Örneği). *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 4-18.
- Coşkun, M. (2008). *Türk Müzik Kültürüne Yönelik Planlı Kalkınma Dönemi Politikaları ve Türk Müzik Eğitime Etkileri*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara.
- Coşkun, Z. (1999). *Azınlık Sesleri*. G. Paçacı (Ed.), Cumhuriyet'in Sesleri. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- Çandarlıoğlu, G. (2004). *Uygur Devletleri Tarihi ve Kültürü*. İstanbul: Özrenk Matbaa Yayınları.
- Çav, E. (2019). Turkish Studies, Historical Analysis, Volume 14 Issue 1, 2019, p. 53-84. DOI: 10.7827/TurkishStudies.14367 ISSN: 2667-5552, Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY.
- Çeçen, A. (1984). *Kültür ve Politika*. İstanbul: Hil.
- Çeçen, A. (1990). *Atatürk'ün Kültür Kurumu Halkevleri*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Çelik, L. (2009). *Türkische Spuren in Deutschland - Almanya'da Türk izleri 2, Auflage, Logophon Verlag GmbH, Mainz. s. 256.*
- Çeren, S. (1944). Muzaffer Sarısözen'le Bir Konuşma. Radyo, c, 3.
- Dalgın, M. Y. (2011). *1896 ve 1950 Yılları Arasında Türkiye'de Film ve Film Müziği Üretimi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Demirkıran, G. (2014). "90'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi Dönüşümü", Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Devran, Y. (2011). *Siyasal İktidar-TRT İlişkisinin Dünü*. İstanbul: Başlık Yayınları.

- Dilben, F. (2016). *Varoşların Sözü: Arabesk-Rap Arabesk Bağlamla Rap Müzik*. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Bilimleri Anabilim Dalı, İletişim Bilimleri, Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Dilmener N. (2003). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş, Hafif Türk Pop Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dilmener, N. (2014). *Bak Bir Varmış Bir Yokmuş – Hafif Türk Pop Tarihi*. 4. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Doğan, E. (2009). *Sinema Filmlerinde İzleyicinin Etkilenmesinde Önemli Rol Oynayan Öğelerden Biri Olarak Film Müziği*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Doğan, E. Dönmez, B. (2016). Türkiye’de Altmış Sekiz Kuşağı Dünya Algısının Popüler Müziğe Yansıması. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*. Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 1. Malatya.
- Doğruöz, M. D. (2018). Türkiye’de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında “Klasik Koro” Örneği. *EKOD / (12)*: 69-81.
- Dolgun, Ş. A. (2019). *Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Kapsamında Eser Sahipliği*, İstanbul Okan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Duman, D. ve İpekşen, S. S. (2013). Türkiye’de Genel Seçim Kampanyaları (1950-2002). *Electronic Turkish Studies*. 8 (7).
- Durgun, Ş. (2005). *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayınları.
- Dürük, E. F. (2011). *Türk Popüler Müzik Üretimi Ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal Ve Müziksel Etkiler*. Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt 3, No 1, 2011 ISSN: 1309-8012 (Online).
- Ece, A. S. (2016). 1904-2004 Yılları Arasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Biyografik Özellikleri ve Eğitim Süreçleri. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 6(3) s. 28-41.
- Elçi, A.C. (2008). Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları. Ankara: *Milli Folklor Dergisi*. Sayı: 78.

- Erdoğan, A. (2009). Türkiye’de Yurt Dışına Öğrenci Gönderme Olgusunun Sosyolojik Çözümlemesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı*. İstanbul.
- Erdoğan, G. (2019). Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi-Journal of Ağrı İbrahim Çeçen University Social Sciences Institute *AİCUSBED* 5/1 Nisan. Ağrı.
- Erdoğan, İ. ve Solmaz, P. B. (2005). *Sinema ve Müzik*. Ankara: Erk Yayıncılık.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi, c.3-4, İstanbul: Eser Matbaası*.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1. Basım. İstanbul.
- Erol, A. (2002). *Bir Dönemin Popüler İkonu Olarak Zeki Müren. Biyografya: Zeki Müren* 3. s. 43-98. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erverdi, Z. (2011). *Eser Sahipleri Meslek Birlikleri İle Üyeleri Arasındaki İlişki - Müzik Meslek Birlikleri Üzerinden Bir Değerlendirme*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Hukuk Yüksek Lisans Programı (Ekonomi Hukuku). İstanbul.
- Fichter, J. (1994). *Sosyoloji Nedir?* Ankara.
- Fischhoff, S. (2005). The Evolution of Music in Film and its Psychological Impact on Audiences, <http://web.calstatela.edu/faculty/abloom/tvf454/5filmmusic.pdf>, (Erişim Tarihi:19.09.2020).
- Galley, C. C. (2001). Cultural policy, cultural heritage and regional development. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. *The State University of New Jersey*, New Jersey.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye Avrupa Münasebetleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk Askeri Muzıkları Tarihi*. İstanbul.
- Göher, F. (2009). Müziğin Toplumsal İşlevi: Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi. *Müzik Kültürü ve Eğitimi*. C: 2. Ankara: Fayton Tanıtım Yayınları.
- Gökalp, Z. (2004), *Türkçülüğün Esasları* (Y. Akbaş, Yay. Haz.) İstanbul: Eflatun Yayınları.
- Gökyay, O.Ş. (1941). *Devlet Konservatuvarı Tarihçesi*. Ankara.

- Güdek, B. (2014). Cumhuriyet Dönemi Müzik Alanında Yabancı Uzman Raporları. *Tarih Okulu Dergisi*. Yıl 7, Sayı XVII, SS. 629-659.
- Gündoğdu, Ö. (2006). *Cumhuriyetten Günümüze Milli Eğitim guraları ve Müzik Eğitime Yansımaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi. Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Ankara.
- Güngör, N. (1990). *Sosyo-kültürel Açından Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. 2. Basım. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Gürten, C. (2019). Müzik Eserlerinde Benzerlik ve İntihal İddiasının Tespitinde Bilirkişilik ve Uzman Görüşleri. *İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Adli Tıp Ve Adli Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul.
- Güvenç, B. (2002). *İnsan ve Kültür*. 9. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güzel, E. C. (2006). Türkiye’de 1950 – 1960 Arasında Kültür Politikaları ve Müzelere Etkileri. *Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*. Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Müzecilik Programı Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Hali, S. ve Rencüzoğulları, S. (2017). İslamiyet Öncesi Dönemde Türklerde Eğitim. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplu. Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt 6. Sayı 17, (s.425-438).
- Halkevleri 1932-1935, *Halkevi Geçen Yıllarda Nasıl Çalıştı*.
- Hasgöl, N. (1996). *Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri*. Folklor Doğru, Dans, Müzik, Kültür. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü. Sayı: 62.
- Hayat Ansiklopedisi* (1980). 6. Cilt. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Hayat Ansiklopedisi*, C:VI.
- Hebdige, D. (2003). *Alt Kültür: Tarzın Anlamı*. (S. Nişancı, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Hey Dergisi* (1972). Sayı: 34. İletişim Yayınları.

- İçke, A. (2015). *Atatürk Dönemi Yurt Dışı Eğitimi (1923-1938)*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih (Türkiye Cumhuriyeti) Anabilim Dalı. Ankara.
- İçöz, O., Var, T. ve İlhan, İ. (2009). *Turizm Planlaması ve Politikası*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- İlaslan, S. (2014). Türkiye’de Televizyon Yayıncılığının Kuruluşu Üzerine Temel Tartışmalar: Kalkınma, Eğitim ve Milli Güvenlik. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, Cilt 69, No. 3, S. 481 – 510.
- İlyasoğlu, E. (1999). *Zaman İçinde Müzik*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- İlyasoğlu, E. (2001). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*, 6.Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnalcık, H. (2005). *Doğu-Batı Makaleler I*. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- İnönü, İ. (1936). *Halkevleri 1932-1935*, 41.
- Kahramankaptan, Ş. (2009). *Mehter’den Alaturka’ya*. Ankara: Ak Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2010). *Caz’dan Pop’a Müzikli Yolculuk*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2003). *Caz ve Ötesi*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahyaoğlu, O. (2010). *Yarım Yüzyıl, Elli Şarkı: Yarım Yüzyıllık Türk Pop Müziğinin Şarkılarla Panoraması. Caz’dan Pop’a Müzikli Yolculuk* içinden. S: 223-236. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kaniyolu, C. E. (2010). *Popüler Müzikte Din Teması: Yeşil Pop. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi*, İzmir.
- Kansu, Nafi A. *Halkevleri 1932-1935*. İlk sayfa.
- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kaptan, M. N. ve Kaptan, V. (2019). Osmanlı Döneminde Mûsikî Eğitimi Veren Kurumlar Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*. Yıl:2, Sayı: 2.

- Kaptan, V. ve Kaptan, M. N. (2019a). Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 8/58.
- Karabük, S. (2018). 1914–1951 Yılları Arasında Türk Müziği'nin Türk Sineması'na Katkıları. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*.
- Karahasanoglu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). Müzikte Araştırma Yöntemleri. İstanbul: İTÜ.
- Karşıcı, G. (2010). *Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü*. Folklor/Edebiyat, 16/61, 169-178.
- Katoğlu, M. (2000). *Halkevleri, Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye 1908- 1980*. Yayın Yönetmeni: Sina Akşin. İstanbul: Cem Yayınları,
- Katoğlu, M. (2002). *Cumhuriyet Türkiye'sinde Eğitim, Kültür, Sanat*. (S. Akşin, Ed.). Türkiye Tarihi Ansiklopedisi. Cem Yayınevi. Cilt: 4.
- Kaya, E. E. (2012). Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir Hazırlık Evresi Olarak 1826-1920 Dönemi, *Turkish Studies*, Volume 7/1.
- Kayacan, M. (2018). *1960 ve 1970 Yılları Arasında Hayat Dergisi Özelinde Türkiye'de İmaj Üretimi ve Dönemin Sanat Pratikleriyle İlişkisi*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Görsel Sanatlar Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Kaygısız, M. (2000). *Türkler'de Müzik*, Kaynak Yayınları.
- KB (2013). *Türkiye Cumhuriyeti Kalkınma Bakanlığı Onuncu Kalkınma Planı 2014-2018*.
- Khan, M. (2020). Televizyon Dizilerinin Uluslararasılaşması ve Kültürlerarası İletişimde Rolü ve Etkisi: Türk ve Kore Televizyon Dizilerinin Karşılaştırmalı Bir Çözümlemesi. *İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı*, Doktora Tezi. İstanbul.
- Kızıldağ, Ş. (2001). *Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları*. İstanbul: Şehir Yayınları.
- Kocabaşoğlu, U. (1980). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna. A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları*. Ankara.

- Kocabaşoğlu, U. (2010). *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Kolukırık, K. (2014). Osmanlı Devleti'nde İlk Resmî Konservatuar Olan Dârülelhanda Derleme ve Yayın Faaliyetleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. Konya.
- Kolukırık, K. ve Çelik, A. (2012). Türkiye’de Müzik Hakkında İlk Derleme Çalışması Olan Yurdumuzun Nağmeleri Adlı Kitap Üzerine Bir İnceleme. *Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XVI/1, Sivas.
- Konuralp, S. (2004). *Film Müziği, Tarihçe ve Yazılar*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Kosbatar, Ö. (2012). *Taşlar Kimin İçin Yuvarlanıyor*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Koşal, V. (1999), Osmanlı İmparatorluğu’nda Klasik Batı Müziği. Ankara: *Osmanlı Ansiklopedisi*, cilt: 10, sayfa: 639-652.
- Kozak, N., Kozak, M. A., ve Kozak, M. (2009). *Genel Turizm: İlkeler-Kavramlar* (8. baskı). Ankara: Detay Yayıncılık.
- Kozanoğlu, C. (1988). *Radyo Hatıralarım*. TRT Müzik Dairesi Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Körükçü, Ç. (1998). *Türk Sanat Müziği*. İstanbul: Hürriyet Matbaacılık.
- Kutluk, F. (1994). *Türkiye'deki Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. *Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*. İzmir.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Kutluk, F. (2018). Müzik ve Politika. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu*, Bursa: Sunuş Konuşması.
- Kuyucu, M. (2018). Radyo Kanallarında Yayımlanan Popüler Müzik Eserleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Uluslararası İletişimde Yeni Yönelimler Konferansı*. İstanbul Ticaret Üniversitesi.
- Küçük, E. (2008). Kalkınma Planları Kapsamında Yapılan Eğitim Planlarının Analizi (1963-2005). *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara Üniversitesi, Ankara.

- Lull, J. (2000). *Popüler Müzik Ve İletişim* (T. İbلاغ, Çev.). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.
- Lüleci, Y. (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*. İstanbul: İskenderiye Kitap.
- Mardin, Ş. (1983). *Yenileşme Dinamiğinin Temelleri ve Atatürk. Türkiye’de Toplum ve Siyaset* (12. Baskı, 2004) içinde (s. 203-239) (M. Türköne ve T. Önder, Der.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (2006a). *Pop Dedik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (2006b). *Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği, Pop Dedik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meydan Larousse, (1979). s. 5634
- Milli, M. S. (2014). 1960-1970 Yılları Arasında Türkiye’de Resim Sanatı ve Müzik Alanında Sosyal Realizm. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü* Doktora Tezi. Haziran, Denizli.
- Mimaroglu, İ. (2011). *Müzik Tarihi*. 9.bs. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mutlu, F. A. (2014). *Cumhuriyet’in İlanından Sonra Türkiye’de Çağdaş Müzik Politikaları (1923-1945)*. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. Samsun.
- Mülayim, S. (2008). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Nalbantoğlu, Ü. (2007). *Şerif Mardin: Bir Söylemin Metafizik Ard Alanı. Türk Sosyolojisinde Üç Bilim İnsanı: Cahit Tanyol - Mübeccel B. Kıray - Şerif Mardin (2010) içinde* (s. 127-140) (Ç. Kovanlıkaya ve E. Çav, Haz.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Oğuz, E. S. (2011). Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı. *Edebiyat Fakültesi Dergisi*. / Journal of Faculty of Letters Cilt/Volume 28 Sayı/Number 2.
- Oğuzkan, A. F. (1990). Kuruluşlarının 50. Yıllarında Köy Enstitüleri. *Eğit-Der. Yayınları*, 12-37.
- Ok, A. (1995). *Film Müzikleri, Türk Sinemasında Film Müzikleri*. İstanbul: Arion.

- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un Sineması*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Onay, A. T. (1936). *Açık Mektup, Çankırı'da Duygu*. 25 Nisan 1936 ve 2 Mayıs 1936.
- Orak, F. (2020). Tarihsel Araştırma Yöntemi. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi*.
- Oransay, G. (1983). Çoksesli Mûsikî. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (Cilt 6). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Oransay, G. (1985). *Atatürk ile Küğ*. İzmir: Küğ Yayınları.
- Oransay, G. (1988). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikîmiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 6, 1496–1509.
- Orhan, A. H. (2002). 1960-2000 Yılları Arası “Anadolu Pop/Rock” Olarak Adlandırılan Müzik Kültürü. *Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Eylül, Ankara.
- Otyam, N. (1979). *Sinemada Müzik ve Folklor*. İstanbul, M. S. Ü. Sinema ve Televizyon Merkezi Arşivi.
- Ögel, B. (1982a). *Türklerde Devlet Anlayışı*. Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Ögel, B. (1982b). *Ekin (Kültür) Alanında Atatürk Devrimi, Devrimin En Büyük Atılımı ve Başarısı. I. Milli Kültür Şurası, Kurum ve Kurum Temsilcisi Bildirileri*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Öktem H. R. (1991). *Mütareke ve İşgal Anıları*, (Arıkan, Z. Yay.), Ankara: TTK.
- Önal, G. F. (2019). *Yayımlanmamış Müzik Sosyolojisi Ders Notları*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özacun, O. (1996). *Halkevlerinin Dramı*. Kebikeç, II/3.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. 1. Cilt. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Özaydın, N. ve Doğanıyigit, S. (2017). *Türkiye’de Operanın Tarihsel Gelişimi. Kültür-Sanat-Edebiyat-Eğitim ve Mimarlık Üzerine Akademik Araştırmalar*. Eğitim Yayınevi.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Özcan, N. (2012). Tekke Mûsikîsi. *TDV İslam Ansiklopedisi*. C:40. S: 384-385.
- Özdemir, N. (2008). *Medya Kültür ve Edebiyat*, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. 10.Basım, İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Özkeçeci, İ. (2014). Milli Sanatlarımız Ve Mûsikîmize Bugünden Bir Bakış. *Yıldız Journal of Art and Design*, Volume: 1, Sayı: 1.
- Özlem, D. (2000). *Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*. İstanbul: İnkılap.
- Özön, N. (1962). Türk Sinema Tarihi. *Dünden Bugüne, 1896-1960*. İstanbul: Artist Reklam Ortaklığı Yayınevi.
- Özön, N. (1970). *Fuat Uzkınay*. Türk Sinematik Derneği.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*. Hil Yayın.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. Birinci Basım, İstanbul: Agaro Kitaplığı.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayınevi.
- Öztrak, İ. (1971). *Fikir ve Sanat Eserleri Üzerindeki Haklar*. Ankara: AÜSBF Yayınları.
- Öztuna, Y. (1976). *Türk Müziği Ansiklopedisi*. Cilt III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi-II*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, E. (2012). *Cumhuriyet Dönemi Aydın Kimliği. Sekülerleşme ve Köy Enstitüleri*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Özürk, B. ve Sağır, A. (2015). Sosyolojik Bağlamda Müzik ve Kimlik: Karabük Üniversitesi Örneği. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Volume 8. Issue 2.
- Paçacı, G. (1994). Dâr-ül-elhân ve Türk Mûsikîsinin Gelişimi I. *Tarih ve Toplum*. (121), 48-55. İstanbul.
- Paçacı, G. (1999). *Cumhuriyet Dönemi’nde Halk Müziği, Cumhuriyet’in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

- Paçacı, G. (2010). *Osmanlı Müziğini Okumak*. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bak. Yayınları.
- Pak, A. S. (1988). Atatürkçü Çağdaşlaşma Açısından TRT'nin Televizyon Müzik Yayın Politikasının İncelenmesi” *I. Müzik Kongresi Bildiriler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Refiğ, G. (1981). Atatürk Dönemi Mûsikî Devrimi. *Atatürk ve Sanat Sempozyumu*. İstanbul: İDGSA Yayını.
- Sağır, T. (2010). İstiklâl Marşı Besteleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. ISSN: 1308–9196. Yıl: 3, Sayı: 5.
- Sakaoğlu, N. ve Akbayan, N. (1999). *Binbir Gün Binbir Gece, Osmanlı'dan Günümüze İstanbul'da Eğlence Yaşamı*, İstanbul, Deniz Bank, Creative.
- Sarıhan, Z. (1984). Vatan Türküsü (İstiklal Marşı, Tarihi, Anlamı s. 15). Ankara: Öğretmen Dünyası Yayınları.
- Savaşır, V. (1977), Halkevlerine Doğru. *Halkoyu*. XI/9 20-28.
- Say, A. (2012). Müzik tarihi. (8.bs.). İstanbul: *Müzik Ansiklopedisi*.
- Saygun, A. (1936) *Ülkü Halkevleri Dergisi*, Ulus/Ankara s. 419.
- Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi*. C: II. Metis Yayınları. İstanbul.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. 1. Baskı. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Selçuk, T. (1983). Müzik Dünyamız. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevengil, A. R. (1968). *Meşrutiyet Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sevengil, R. A. (1966). *Devlet Konservatuvarı'nın Kısa Tarihi*. Ankara Devlet Konservatuvarı Otuzuncu Yıl (G. Oransay, Haz.). Ankara: Şark Matbaası.
- Sevengil, R., *Türk Tiyatrosu Tarihi IV, Saray Tiyatrosu*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1970.
- Sevimli, A. (2007). *Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu Çerçevesinde Müzik Eserlerinin Korunması*. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Özel Hukuk Anabilim Dalı. İstanbul.

- Sezen, S. (1999). Devletçilikten Özelleştirmeye Türkiye’de Planlama. Ankara: Türkiye ve Orta Doğu Amme İdaresi Enstitüsü Yayını, No: 293.
- Sipos, J. (2005). *Macarların Türk Halkları Arasında Gerçekleştirdiği Halk Müziği Araştırmaları*. Türk-Macar Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Araştırması. Macaristan Cumhuriyeti Ankara Büyükelçiliği’nin Yayını. 1. Basım. Ankara: Aydan Yayıncılık.
- Solmaz, M. (1996), *Türkiye’de Pop Müzik: Dünyü Ve Bugünü İle Bir İnfilak Masalı*, Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Somakçı, P. (2017). Osmanlı Saraylarında Uygulanan Müzik Eğitimi ve Müzik Kurumları. *Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*. Cilt: 2, Sayı: 2, 171 -182.
- Soykan, Ö. N. (2012). Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*. Yıl: 15, Sayı: 62.
- Sönmez, D. (2008). *Antik Dönemde Anadolu’da Müzik ve Müzik Aletleri*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Sözen, M. (2015). Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Müzik Kullanımı Yapılanmalar, İşlevler, Analizler. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 18, Aralık 2015, s. 34-65.
- Stokes, M. (1996). Kural, Sistem ve Teknik: Türk Halk Müziğinin Yeniden İnşası. (A. K. Saysel, Çev.). *Dans, Müzik Kültür Folkloru Doğru*, Sayı: 62. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü.
- Sucuoğlu, E. (2018). Demokrat Parti Döneminde Sanat (Müzik-Tiyatro-Sinema). Yüksek Lisans Tezi. *Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*.
- Sun, M. ve Katoğlu, M. (1993). *Türkiye’nin Kültür Sanat Sorunları*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Şahin, M. ve Duman, R. (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *ÇTTAD*. VII: 16-17.

- Şentürk, R. (2009). McLuhan'ın Televizyon Teorisi. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Yıl:8 Sayı:15.
- Şenürkmez, K. Y. (2006). Tarihsel, Toplumsal, Ekonomik ve Yasal Perspektifte Klasik Müzikte Kurumsallaşma ve Türkiye Örneği. *Basılmamış Doktora Tezi*. T.C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Genel Müzikoloji Anabilim Dalı.
- Şeren, M. (2008). Köye Öğretmen Yetiştirme Yönüyle Köy Enstitüleri. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. C. 28, S. 1, s. 214.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyıldızı, N. İ. (2010). *Filmde Müzik Kullanımı: "Mutluluk" Filmi Örneğiyle*. Volume, Issue 14, 169 – 187.
- Tanyol, C. (1990). *Çankaya Dramı: Silahlı Ordu/Silahsız Ordu*. İstanbul: Altın Kitaplar (2. baskı).
- Taydaş, O. ve Sert, H. (2021). *Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu*. Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Dergisi. S: 45, s: 210-222 - İletişim Çalışmaları / Araştırma.
- Tekelioğlu, O. (1999). *Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Müsîkî İnkılabının Sonuçları*. İstanbul: Cumhuriyet'in Sesleri.
- Tekelioğlu, O. (2006). *Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Pop Müziğin Tarihsel Arkaplanı*. Pop Yazılar. s: 92-118. İstanbul: Teos Yayıncılık.
- Tekin, E. (2018). Cumhuriyet Halk Fırkası Tarafından Kurulan Halkevleri ve Demokrat Parti Döneminde Teşkil Edilen Bando Takımları ve Bandoculuk Faaliyetleri, *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu. Müzik ve Politika*, Sempozyum Bildiri Kitabı, Bursa,
- Tekinalp, Ü. (1979). Eser Sahipleri Mesleki Birlikleri, *BATİDER*. C.10, S.1, Ankara. Mesleki Birlikler.
- The New Grove Dictionary Music and Musicians (1980). Edited by Stanley Sadie, Published by Macmillan Publishers Limited, London.
- Toker, H. (2016). *Elhân-ı Aziz; Sultan Abdilaziz Devrinde Sarayda Müsîkî*. İstanbul: TBMM Milli Saraylar Yayınevi.

- Tonguç, E. (1997). *Bir Eğitim Devrimcisi: İsmail Hakkı Tonguç—Yaşamı, Öğretisi, Eylemi*. Ankara: Güldiken Yayınları.
- Toprak, M. (1999). *Kültür Bakanlığının Kültür Politikaları ve Uygulamaları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Tufan, F. (2010). *Radyo Yayıncılığı Radyo TV Sinema Bölümü. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayını*.
- Tunaya, T. Z. (1960). *Türkiye'nin Siyasi Hayatında Batılılaşma Hareketleri*. Yedigün Matbaası. İstanbul.
- Tunçay, Ç. (2009). *Atatürk Döneminde Müzik Alanında Yapılan Çalışmalar*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Tunçay, M. (1981). *Türkiye Cumhuriyetinde Tek Parti Yönetiminin Kurulması*, Ankara.
- Tunçdemir, İ. (2007). *Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları*. 16. *Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi*. Tokat.
- Tura, Y. (1983). *Cumhuriyet Döneminde Türk Müsikîsi*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tura, Y. (1983). *Cumhuriyet Döneminde Türk Müsikîsi*. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, c: 6. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tura, Y. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Müsikîsi*. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 6. Ankara.
- Tura, Y. (1998). *Türk Müsikîsinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Turabi, A. H. (2005). İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsîlî. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 5/1.
- Turan, M. (2014). *Fikir ve Sanat Eserleri Kanununda Eser Çeşitleri: Karşılaştırmalı Bir Analiz*. *Bilgi Dünyası*. 15 (1).
- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi*. 7. Basım. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Tüfençibaşı, T. (1965). *Doğan Ay Mehter*. Bursa: Mehter Yayınları.

- Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter*. İstanbul: AVK Yayın Dağıtım.
- Uçan, A. (1989). Türkiye'de Cumhuriyetin İlk Altmış Yılında Müzik Eğitimi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Cilt: V. Sayı: Ankara: 1'en Ayrı Basım. Gazi Üniversitesi Basın- Yayın Yüksek Okulu Basımevi.
- Uçan, A. (1994). İnsan ve Müzik, İnsan ve Sanat Eğitimi. Ankara: *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*.
- Uçan, A. (1996). İnsan ve Müzik – İnsan ve Sanat Eğitimi. (İkinci Basım). Ankara: *Müzik Ansiklopedisi Yayınları*.
- Uçan, A. (2000). *İnsan ve Müzik İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Uçan, A. (2012). Atatürk ve Türk Müzik Eğitimi Devrimi: Genel Durum, Sorunlar ve Çözümler. *X. Ulusal Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. 22-52.
- Uçman, A. (1995). *Encümen-i Daniş*. TDV İslam Ansiklopedisi. C. 11. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ulusoy, M. (2005). *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1972). *Cumhuriyet'le Birlikte Türkiye'de Folklor ve Etnografya Çalışmaları*. Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Üngör, E. (1966). Türk Marşları. *Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları*: 11. Seri: IV-Sayı: A3. Ankara.
- Ürün, T. ve Çakır, M. S. (2019). Cumhuriyet Dönemi (1923-1950) Müzik Politikalarına Asker Müzisyenlerin Katkıları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Yıl: 7, Sayı: 88.
- Üstel, F. (1993). Mûsikî İnkılabı ve Aydınlar. *Tarih ve Toplum Dergisi*. Sayı:113, Cilt:19.
- Üstel, F. (2017). *İmparatorluktan Ulus-Devlete Türk Milliyetçiliği Türk Ocakları (1912-1931)*. İstanbul: İletişim Yay.
- Vakkasoğlu, V. (1997). *Mehmet Akif Hayatı-Sanatı-Eserleri*. İstanbul: Boğaziçi.
- Vural, T. (2012). Osmanlı Dönemi Mehter Teşkilatı. *Journal of World of Turks*. Vol. 4, No. 1. 315-330.

- Vural, T. (2014). Türklerde Askeri Müzik Geleneği. *Yeni Türkiye*. 10 (57), 1066-1077.
- Yardımcı, R. ve Çıvgın, İ. (2007). *İslam Öncesi Türk Tarih*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Yıldırım, T. (2007). *Milli Mücadele’de Mehmet Akif*. İstanbul: Selis Yayınları.
- Yılmaz, A. (1998). *İlk Köy Enstitüsü*. İstanbul: Görkem Yayınları.
- Yöre, S. (2008). Osmanlı / Türk Müzik Kültüründe Levanten Müzikçiler. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 24, 413-438.
- Zeyrek, S. (2006). *Türkiye’de Halkevleri ve Halkodaları (1932-1951)*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Zürcher E. J. (2004). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, (Y. S. Gönen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

İnternet Kaynakları

- Aksoy, B. (t.y.). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma. <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/134328/001642251010.pdf?sequence=2> (Erişim Tar. 02.02.2022)
- Alkar, R. (2013). İzmir Kadınlar Matinesi Örneğinde Zeki Müren Nostaljisi. https://www.academia.edu/download/38569956/Izmir_Kadinlar_Matinesi_Orneginde_Zeki_Muren_Nostaljisi97.pdf
- Baydar, E. K. (2010). http://dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/88/kutlay_baydar - (Eriş. Tar. 27.11.2021)
- DPT, (1963). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı. Kalkınma Planı (Birinci Beş Yıl) 1963 — 1967. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan1.pdf>)
- DPT, (1967). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, İkinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1968 – 1972. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan2.pdf>)
- DPT, (1972). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1973 – 1977. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan3.pdf>)

- DPT, (1979). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Dördüncü Beş Yıllık Kalkınma Planı 1979–1983. Yayın No, DPT: 1664. Ankara. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan4.pdf>)
- DPT, (1984). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı, Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1985 – 1989. Yayın No, DPT: 1974. Ankara. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/plan5.pdf>)
- DPT, (1989). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, Altıncı Beş Yıllık Kalkınma Planı 1990–1994. Yayın No, DPT: 2174. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/plan6.pdf>)
- DPT, (1995). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, Yedinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1996 – 2000. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/vii/plan7.pdf>)
- DPT, (2000). T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı, Uzun Vadeli Strateji ve Sekizinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 2001–2005. Ankara. (<http://ekutup.dpt.gov.tr/plan/viii/plan8str.pdf>)
- Duygulu, M. ve Ünlü, C. (t.y.). <http://turkishmusicportal.org/tr/makaleler/son-yuz-yilda-turkiyenin-muzik-hayati-tarih-turler-ses-kaydi-sektorel-yapi> (Erişim Tar. 11.09.2021)
- Erdem, N. (t.y.). <http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/ati2.pdf> (Erişim Tar. 13.11.2021)
- Erol, T. (2020). Radyo Çocuk Kulübü ve Müzik Yayınları Üzerine Bir Araştırma. Volume 26, Issue Müzik Özel Sayısı. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.684023>
- Gönülaçar, Ş. (2014). Kalkınma planları ve eğitim. *Erişim*: https://www.academia.edu/8310870/Kalk%C4%B1nma_Planlar%C4%B1_ve_E%C4%9Fitim, (Erişim Tar. 2019)
- Güner, S. S. (2007). Çok Sesli (Alafranga) Müziğin Türk Toplumuna Giriş Süreci ve Sarayın Etkisi Türk Müziğinin Tarihteki Yeri. C: 7, S: 49. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/215603>
- <http://arsiv.ntv.com.tr/news/210476.asp>
- <http://cevadmemduhaltar.com/CarlEbertraporu.html>

<http://radyo.trt.net.tr/Icerik.aspx?OID=901a5da1-caf9-4438-83a3-f7be73dcf295>

Erişim Tar. 03.10.2021

http://www.bbc.co.uk/worldservice/history/story/2007/02/070123_html_1930s.shtml

<https://mevzuat.gov.tr/mevzuatmetin/1.5.2709.pdf> (Erişim Tar. 26.01.2022)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Melih_Kibar

<https://turkiyeningazinotarihi.blogspot.com/>

<https://web.archive.org/web/20100901105847/http://www.taraf.com.tr/ayse-hur/makale-yine-yeni-yeniden-arabesk.htm> (Erişim Tar. 15.09.2021)

<https://www.ktb.gov.tr/>

<https://www.ktb.gov.tr/TR-96530/turk-Mûsikîsininyasaklanması.html> (Erişim Tar. 20.01.2021)

İmîk, Ü. ve Ünal, A. (2019). Seçim Kampanyalarında Kullanılan Seçim Müziklerin Analizine Yönelik Bir Araştırma. *İnönü University International Journal of Social Sciences(INIJOSS)*. 8 (2) , 571-58. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/en/pub/inijoss/issue/51375/620579>

Kabataş, M. (2017). *Türkiye’de Darbe ve Müzik*. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 12/16, p. 307. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11371>

Kalelioğlu, U. B. (2018). Sosyoloji’de Hakim Eğilim Pozitivizm: Toplumbilime Eleştirel Bir Bakış - Uğur Berk Kalelioğlu - Google Kitaplar.

Kubbealti Lugati - MÛSİKÎ kelimesi anlamı, MÛSİKÎ nedir? (lugatim.com) (Erişim Tarihi: 02.02.2022)

Kubbealti Lugati - müzik kelimesi anlamı, müzik nedir? (lugatim.com) (Erişim Tarihi: 02.02.2022)

Levendoglu, O. (2005). Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilgiler Enstitüsü Dergisi*. Sayı: 19, 253-262. <http://sbe.erciyes.edu.tr/dergi/> (Erişim Tarihi: 10.10.2018)

Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı’dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği. Volume 1, Issue 1.

<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/19561> (Erişim Tarihi: 15.10.2020)

R.G. 15.03.1971, 13779.

RG (2006). TBMM Kararı. Dokuzuncu Kalkınma Planı 2007-2013. Sayı: 26215.

Sağer, T. ve Yurtseven, G. (2018). Türkiye Cumhuriyeti'nin Müzik Kurumları Yapılanması ve Müziksel Değişim-1950 Sonrası. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/39995/363653>

Sağer, T. ve Zahal, O. ve Gürpınar, E. (2013). Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Müzikte Modernleşme Hareketleri ve Müzik Politikaları (1923-1952). İnönü Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, Güzel Sanatlar, ISSN: 2147-0936, Cilt. 2, Say. 1, , 71-89.www.inijoss.com

sinema ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr) (Erişim Tarihi: 30.11.2021).

sinematograf ne demek TDK Sözlük Anlamı (sozluk.gov.tr) (Erişim Tarihi: 30.11.2021)

Türkmenoğlu, . ve Laçın, G. (2021). *Osmanlı Döneminden Günümüze 'Operetler'*. ZfWT Vol 13, No.1 (2021) 313-333 // DOI: 10.46291/ZfWT/130116. <http://dieweltdertuerken.org/index.php/ZfWT/article/view/1348/1348-6570-1>

Uğurlu, A ve şinoforoğu, T. (2021). Gazi Journal of Physical Education and Sport Sciences » Submission » Sokol Hareketi: Nasyonalist ve Politik Bir Araç Olarak Jimnastiğin Kullanımı (Erişim Tar. 02.02.2022)

Vikipedi, Cahit Berkay.

Vikipedi, Nedim Otyam.

www.cevadmemduhaltar.com/marx-raporunun-ozeti.html

Yavuz, H. (2010). http://www.zaman.com.tr/hilmi-yavuz/nicin-hala-arabesk-dinliyoruz_998552.html (Erişim Tar. 11.09.2021)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:

Doğum Tarihi:

Yabancı Dil:

Eğitim Durumu:

Lisans:

Yüksek Lisans:

Doktora (Müzik):

Çalıştığı Kurum/Kurumlar ve Yıl/Yıllar:

Gazi Üniversitesi:

Kırıkkale Üniversitesi:

Selçuk Üniversitesi:

Yayınları (Diğer):

- **Kitap:** Müzik Bildirileri Bibliyografyası (1993-2010 Yılları Arası), (GECE KİTAPLIĞI-2018)
- **Kitap Bölümü:** Gündelik Hayat ve Müzik (Gündelik Hayat Sosyolojisi Üzerinden Okumalar-Teoriden Uygulamaya, ATLAS AKADEMİK BASIM YAYIN DAĞITIM TİC. LTD. ŞTİ., 2021)
- **Makaleler ve Bildiriler:**
 - ✓ Ortadoğu Ülkeleri Milli Marşları'nın Söz ve Müzik Bçimi Açısından İncelenmesi (Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi 5 (9), 153-177)

- ✓ Bildirilerin Bibliyometrik Profili: IX. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu (Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi 18 (3), 1079-1097)
- ✓ Kırıkkale Üniversitesinde Çalışan Kadın Personelin Boş Zaman Değerlendirme Etkinliklerinin İncelenmesi (Uluslararası Kadın Araştırmaları Sempozyumu. Eskişehir Osmangazi)
- ✓ Gaziantep’te Unutulmuş Bir Meşk Geleneği: İkinci Sazı Rast Müzikoloji Dergisi 4 (3), 1293-1298
- ✓ Ortaokul Öğrencilerinin Müziğe Yönelik İlgilerinin Bazı Değişkenlere Göre İncelenmesi (Eğitim Ve Öğretim Araştırmaları Dergisi Journal Of Research İn Education And Teaching Issn: 2146-9199)
- ✓ Müzik Bölümünde Okuyan Öğrencilerin Aile Profilleri ve Meslek Tercihlerinde Ailenin Rolü: Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Örneği (Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi 2 (2), 27-43)
- ✓ Flüt Eğitiminde Kullanılan Giuseppe Gariboldi Twenty Studies Op. 132 Etüt Kitabının İncelenmesi
- ✓ Orta Anadolu Türkülerinde Kadınlarımız

Araştırma Alanları: Müzik, Müzik Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Müzikoloji