
Konservatoryum - Conservatorium

Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 1, 2018

ISSN: 2146-264X

E-ISSN: 2618-5695



Baş Editör / Editor in Chief

Doç. / Assoc. Prof. Tufan KARABULUT, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

Bölüm Editörü / Section Editor

Doç. Dr. / Assoc. Prof. Seyit YÖRE, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

Yardımcı Editör / Assistant Editor

Araş. Gör. / Res. Asst. Özgür DEMİR, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

Dil Editörü / Language Editor

Elizabeth Mary EARL, İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye)

YAYIN KURULU / EDITORIAL MANAGEMENT

Prof. Eser BİLGEMAN ŞAKİR
Prof. Begüm ÇELEBİOĞLU
Prof. Suat Nazmi ÖZTURNA
Prof. Şebnem ÜNAL
Prof. Armağan ELÇİ
Doç. / Assoc. Prof. Beste Tıknaz MODİRİ
Oral YAZICI

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Papers and the opinions in the Journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually in June and December.

Sahibi / Owner

İstanbul Üniversitesi / Istanbul University

Yayın Sahibi Temsilcisi / Representative of Owner

Konservatoryum dergisinin sahibi adına temsilcisi:

Prof. Aygül Günaltay (İstanbul, Türkiye)

Representative of Conservatorium on behalf of owner is

Prof. Aygül Günaltay (İstanbul, Turkey)

Yazışma Adresi / Correspondence Address:

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Rıhtım Caddesi, No.1, 34710, Kadıköy, İstanbul - Türkiye
Telefon / Phone: +90 (216) 418 76 39 / 27248
e-mail: konservatoryum@istanbul.edu.tr
http://cons.istanbul.edu.tr

Yayıncı Kuruluş / Publishing Company

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul - Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Yayına Hazırlayan / Prepared by

Yerküre Tanıtım ve Yayıncılık Hizmetleri A.Ş.

Cumhuriyet Caddesi 48/3B Harbiye 34367 İstanbul - Türkiye

Phone / Telefon: +90 (212) 240 28 20

Fax / Faks: +90 (212) 241 68 20

www.yerkure.com.tr

Baskı / Printed in

Hamdioğulları İç ve Dış Ticaret A.Ş.

Zübeyde Hanım Mh., Elif Sk., No.7/197 Altındağ / Ankara - Türkiye

Phone / Telefon: +90 (312) 342 08 00

Fax / Faks: +90 (312) 342 08 01

Sertifika No: 35188

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Özgün Makale / Original Article

- Kültür Endüstrisinde Oyunculunun Ekonomi Politikğine Eleştirel Bir Bakış
A Critical Overview to Economy Politics of Acting in Cultural Industry
Orkun ÖNGEN 1-18
- Yaylı Çalgılarda Kullanılan Modern İcra Teknikleri ve Grafik Notasyonu
Modern Extended Techniques and Graphic Notations used in String Instruments
İlke KARCILIOĞLU 19-38

Deneme / Essay

- La Gitanilla and the Bohemian Girl: A Musical Encounter on the Stage
La Gitanilla ve Bohemyalı Kız: Sahnedeki Müzikal Bir Karşılaşma
Julián Jesús PÉREZ FERNÁNDEZ 39-54

Özgün Makale / Original Article

- Çaykovski, Erkin, Prokofiev'in Orkestra Eserlerindeki Viyolonsel Partilerinde Karşılaşılan
Teknik Zorluklar
Technical Difficulties of The Cello Parts in Tchaikovsky, Erkin, Prokofiev's Orchestral Works
Ezgi Nihan UZUNONAT 55-73

"KONSERVATUVAR 100 YAŞINDA" ÖZEL BÖLÜMÜ

Özgün Makale / Original Article

- Dârülelhan'dan Konservatuvara Türk Makam Müziğinin Görünümü
Appearance of Turkish Maqam Music from Dârülelhan to Conservatory
Esra BERKMAN 77-95
- Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan
Dârülelhan in Archive Documents
Erhan ÖZDEN..... 97-130
- Dârülelhân Sürecinde Garpcıların Şark Müsikişiyle Baş Etme Stratejileri
Strategies of the Westernizationist for Coping with Oriental Music in the Process of Dârülelhân
Okan Murat ÖZTÜRK 131-157
- Folklor Tatbikatı'ndan Konservatuvar Topluluğu'na Bir Halk Müziği İcra Geleneği
Turkish Folk Music Performance Tradition From Folklore Application to Conservatory Ensemble
Mehtap DEMİR 159-206

EDİTÖRDEN

Değerli okuyucularımız,

“Konservatoryum” dergimizin Bahar 2018 sayısıyla bir kez daha karşınızda olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayımızda müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanında birbirinden değerli akademik çalışmaların yanı sıra İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın 100. yılı nedeniyle hazırladığımız bir de özel bölümümüz yer alıyor.

Dergimizin bu sayısında Arş. Gör. Orkun Öngen, Adorno'nun Kültür Endüstrisi'ne yaptığı eleştirel bakış çerçevesinde, sinema-televizyon endüstrisindeki ve ticari tiyatrolardaki oyunculuk sanatının özgünlüğünü ve öznelliğini tartışıyor.

Dr. Öğretim Görevlisi İlke Karcılıoğlu, 20. yüzyılda yaylı çalgıların genişletilmiş icra ve yazım tekniklerini inceleyerek, modern çalgı tekniklerinin bestecilerin ses dünyalarını nasıl genişlettiğini, orkestra, oda müziği ve solo repertuarında değişik tınların keşfine nasıl olanak sağladığını, bu tekniklerin literatürde nasıl kullanıldığını ve notasyonu hakkında faydalı olabilecek bir çalışmaya imza atıyor.

Dr. Julián Jesús Pérez Fernández ise Michael William Balfe'nin Romantik bir opera bestecisi ve şarkıcısı olarak önemini vurguladığı makalesinde, Miguel de Cervantes'in uzun öyküsü “La Gitanilla” (Çingene) ile Balfe'nin “The Bohemian Girl” (Bohemyalı Kız) operası arasındaki ilişkiyi irdeliyor.

Arş. Gör. Ezgi Nihan Uzunonat, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Viyolonsel Sanat Dalı'nda lisans seviyesinde öğrenim gören öğrencilere derslerde çaldırılan Çaykovski, Erkin ve Prokofiev'den seçilmiş orkestra eserlerindeki viyolonsel partilerinde deşifre yapılırken karşılaşılan teknik zorlukları inceliyor.

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nın 100. yılı nedeniyle hazırladığımız özel bölümümüz de ise dört değerli yazarımızın makalesi yer alıyor:

Dr. Öğretim Üyesi Esra Berkman, kuruluşundan İstanbul Üniversitesi'ne bağlandığı tarih olan 1986 yılına kadar, İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesindeki Türk makam müziğinin görünümünü, eğitim/öğretim, kuramsal çalışmalar ve icrâ faaliyetleri yönünden değerlendiriyor.

Doç. Dr. Erhan Özden ise I. Dünya Savaşı'nın ağır şartları altında kurulmuş olan Dârülelhan'ın Türk müzik eğitimimize kazandırmış olduğu yöntem, program, icra disiplini ve notasyon çalışmaları ile günümüz konservatuarlarına nasıl örnek teşkil ettiğini, özellikle Türk müziği eğitim sistemine getirmiş olduğu pedagojik yaklaşım ve sistemli çalışmalar sayesinde klasik Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasındaki önemini ve Avrupa'da yürütülmekte olan müzik eğitimi yöntemlerinin ülkemizde de uygulamaya geçirilmesindeki rolünü inceliyor.

Doç. Dr. Okan Murat Öztürk, Dârülelhan'ın kuruluş sürecini, Garpcılık cereyanı içinde ortaya çıkan Avrupa medeniyetini bir bütün olarak gören Küllî Garplılaşmacılar ve seçici bir anlayışla Batıdan sadece bilim ve teknolojinin alınmasını yeterli gören ve mevcut kültürel özelliklerin dönüştürülmesine karşı çıkan kısmî Garplılaşmacılar çerçevesinde ele alıp inceliyor.

Dr. Öğretim Üyesi Mehtap Demir ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğunu ele aldığı Etnografik çalışmasını, konser programları, afişler ve fotoğrafların toplanması ile sözlü tarih verilerine dayandırıyor. Halk Müziği Topluluğunda görev yapmış sayın Handan (Saraç) Tunca ile derinlemesine bir mülakata da yer verdiği çalışmasında, Sayın Demir geçmişin ruhunu anlamak, dönemin repertuar biçimini ve konserlerini sistematik olarak belgelemek açısından önemli veriler sunuyor.

Son olarak, "Konservatoryum" dergimizin bu sayısının da hayata geçmesini sağlayan yayın kurulu üyelerimize, özel bölüm editörlüğünü üstlenen Doç. Dr. Seyit Yöre hocamıza, tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve başta Nüket Dillmen ile Esmâ Çavuşoğlu olmak üzere dergimizin titizlikle yayına hazırlanmasını sağlayan İstanbul Üniversitesi'nin yayıncı firması Yerküre Yayıncılık'ın tüm çalışanlarına ve dergimizi bizimle paylaşan siz değerli okurlarımıza teşekkürlerimizi sunar, keyifli okumalar dileriz.

Doç. Tufan KARABULUT

Baş Editör

EDITOR'S NOTE

Dear Readers,

With the Spring 2018 edition of our "Conservatorium" journal, we are once again happy to be with you. In this edition, we present valuable academic studies in the field of music, musicology and performing arts, as well as a special episode we have prepared on the occasion of the 100th anniversary of Istanbul University State Conservatory.

In this issue of our journal, Res. Asst. Orkun Öngen discusses the originality and peculiarity of acting art in the cinema-television industry and commercial theaters, within the framework of Adorno's criticism of Cultural Industries.

Lecturer Dr. İlke Karcilioğlu examines the extended performance of and writing techniques employed in compositions for stringed instruments in the 20th century and explains how modern instrumental techniques expand the sound worlds of composers and enable the exploration of different sounds in orchestra, chamber music and solo repertory.

In his paper, Dr. Julián Jesús Pérez Fernández emphasizes Michael William Balfe's importance as a romantic opera composer and singer, focusing particularly on the relationship between Miguel de Cervantes' long story "La Gitanilla" (Gypsy) and Balfe's "The Bohemian Girl" opera.

Res. Asst. Ezgi Nihan Uzunonat examines the technical difficulties encountered when sight-reading cello parts of orchestral works selected from Tchaikovsky, Erkin and Prokofiev, which are taught to undergraduate students at Anadolu University State Conservatory, Violoncello Department.

In this special edition which we have prepared for the 100th anniversary of Istanbul University State Conservatory we include the articles of four valuable writers:

Lecturer Dr. Esra Berkman considers the rise of Turkish classical music within the Istanbul Municipal Conservatory, as well as its education and training, theoretical studies and performance activities until 1986, when the conservatory was established by Istanbul University.

Assoc. Prof. Erhan Özden emphasizes that the methodology, program, performance discipline and notation studies that Dârülelhan established under the severe conditions of the First World War gave his Turkish music education a pedagogical and systematic approach that has set an example for today's conservatoires, and he studies the importance of classical Turkish music for future generations while examining the role of music education methods practiced in Europe in our country.

Assoc. Prof. Okan Murat Ozturk deals with the establishment process of Dârülelhan within the frame of two westernization aspects. The first of these regarded the European civilization as a whole. On the contrary the second aspect claims only the removal of science and technology from the West with a selective understanding and opposes the transformation of existing cultural features.

Lecturer Dr. Mehtap Demir displays his ethnographic work on Istanbul University's Conservatory Turkish Folk Music Society with a collection of concert schedules, posters, photographs and oral history data.

Handan (Saraç) Tunca, who has worked in the Folk Music Society, presents an in depth interview, and Sayın Demir presents important data in order to systematically document the repertory and concerts of the period.

Finally, we thank our editorial board, the section editor Assoc. Prof. Seyit Yöre, the writers, the referees, Esmâ Çavuşoğlu and Nuket Dilmen who allow this issue to be published. We also thank our esteemed readers who share our journal with us.

Sincerely,

Assoc. Prof. Tufan KARABULUT
Editor in Chief

Kültür Endüstrisinde Oyunculüğün Ekonomi Politikğine Eleştirel Bir Bakış

Orkun ÖNGEN¹



DOI: 10.26650/CONS392844

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, kültür endüstrisinin ekonomi politikği çerçevesinde sinema-televizyon endüstrisi ve ticari tiyatrolarda oyunculuk sanatının ne şekilde ve nasıl gerçekleştirildiğini Adorno'nun kültür endüstrisine yaptığı eleştirel bakış doğrultusunda inceleyerek tespitlerde bulunmaktır. Kültür endüstrisi üzerinden kültür metalarının üretim biçimi ve bu metaların tüketicilerde yarattığı ihtiyaçlar doğrultusunda ne şekilde pazarlandığı; iletişim çalışmalarına yön vermiş düşünürlerin düşünceleri doğrultusunda, oyunculuk mesleğini icra eden sanatçının bu sistemdeki özgünlüğü ve özneliği yapılan tespit ve değerlendirmeler üzerinden tartışılacaktır. Bu çalışmayla ulaşılmak istenen amaç, bu zamana kadar göz ardı edilerek üzerine düşünülmemiş olan oyunculuk mesleğinin ekonomi politikğinin ne olduğunun tanımını yapmak ve kültür endüstrisinin kavramları üzerinden yapılan diyalektik çözümlenmelerle günümüzde oyunculuk mesleğinin geldiği noktaya dair tespit ve açıklamalarda bulunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kurgu, Kültür Endüstrisi, Oyunculuk

ABSTRACT

A Critical Overview to Economy Politics of Acting in Culture Industry

The goal of this study is to determine how the art of acting in the film industry and commercial theater is realized within the culture industry, examining specifically the Culture Industry of Adorno from a critical perspective. We will discuss the way in which cultural commodities are managed through the culture industry and how these commodities are marketed in accordance with consumers' needs. We will also discuss the originality and the nature of the artists' performances in the acting profession within this system by evaluating the thoughts and ideas of communication studies directors. The purpose of this study is to define the political economy of the acting profession, which has been ignored until now, and to explain it using a dialectical analysis method based on the concepts of the culture industry.

Keywords: Fiction, Culture Industry, Acting

¹Öğr., Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema-Tv Sanatta Yeterlik Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Orkun Öngen,
Beykent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Sinema-Tv Sanatta Yeterlik Bölümü, İstanbul,
Türkiye

E-posta/E-mail: orkunongen@msn.com

Geliş tarihi/Received: 09.02.2018

Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Öngen, O. (2018). Kültür endüstrisinde oyunculüğün ekonomi politikğine eleştirel bir bakış. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 1-18.
<https://doi.org/10.26650/CONS392844>

EXTENDED ABSTRACT

The capital system is constructed in a hegemonic structure that determines people's consumption relations. The key concept to be considered here is the word fiction: because the capital system generates all of the fictions that masses can consume. These fictions undermine individuals' true needs and cause them to create counterfeit demands. This describes the most basic contradiction of reality that the individuals experience in today's society.

The capital system constantly generates empty and unnecessary requirements for the masses to consume, and the masses consume these empty and unnecessary things without knowing why they consume them. The capital system successfully produces these artificial needs for the purpose of reproducing them again and again so that the masses depend on these counterfeit needs. Because they are dependent on the production and consumption of counterfeit needs, the masses are therefore trapped in this production relationship by the capital system, and they are being pressured by the system unaware as long as they are satisfied with their lives.

Most people claim that these counterfeit products and needs give them pleasure. They claim that these delightful products meet their everyday needs, and therefore they do not see or experience any exploitation by those who compensate these needs. Those who exploit adapt their efforts in order to make it seem as though they are providing the most important necessities. Because the masses do not define the notions of pleasure and happiness they are provided by the results of the exploitation, they are actually under the illusion that they are not being exploited by the system. In reality, the sense of pleasure that the masses experience is not a true happiness; in fact, they constantly experience a sense of deprivation.

Within this context, in our evaluation of the culture industry, it is obvious that this industry is based on the production of fictions and illusions. The production of basic commodities in the culture industry is usually an act carried out by media institutions and organizations that have control over the mass media. The real issue is that the amount of cultural and art products are important in this industry, but the quality of these products is not. These cultural and artistic commodities are constantly artificially produced and pumped to masses through mass media with the aim of awakening a sense of happiness and pleasure in the individual. As McLuhan says, the mass media has transformed itself

into the message itself. But the meaning of the message itself disappears into the infinite amount of information produced by the mass media. In this structure, where the dualities turn into each other and the meaning of the actual message is lost, the player is instrumentalized by mass media. The player leads the way to the loss of meaning by presenting his own creative forces to the management of the capital system to be exploited.

The aim of this research is to define the players (actors or actresses) in the culture industry depending on the economic conditions. The purpose of this article is to discuss how economic conditions dominate and determine the statuses of the actors within the culture industry. We also examine how these statuses allow the system to affect and manipulate players as passive objects. Thus, we are able to share our understanding of these manipulative relationships within the acting arts and professions.

Research about acting generally consists of studies about acting methods; in other words, one typically learns about the performance and ability of the player on the stage. This research is important because it creates an awareness of how economic conditions affect an actor's presence on the scene or stage today and discusses how the culture industry shapes these conditions. The main idea of this work is to learn how an actor in this system is instrumentalized as a passive object. At this point the player realizes that his creative acts on the stage are related to a relationship based on self-interest in the capital system and manipulated by the dominant capital actors, not related to his own ability.

The method used for this study is review and discussion of the political economy of acting in Adorno's Culture Industry with a descriptive approach in the relevant chapters and subheadings. This study will conclude with determinations and descriptive analyses made using the qualitative method.

Giriş

Kapital sistem Marcuse'in de değimiyle yanlış ve sahte ihtiyaçlar üretir (Marcuse, 1975, s. 17–18). Buna örnek olarak içerisinde cola vb. maddeleri ihtiva eden gazlı ürünler verilebilir. Bu gazlı içecekler üzerlerinde uygulanan pazarlama stratejisi doğrultusunda tüketicilere sanki onların susuzluk ihtiyaçlarını gidermek üzere tasarlanmış ürünler gibi görünür ve bu şekilde onlara pazarlanırlar. Gerçekte ise bu ürünler hiçbir somut ihtiyacı karşılamadığı gibi kendi yapısı itibariyle insanın susuzluğunu daha çok doyumsuz hale getiren sahte ve kurgusal ürünlerdir. Günümüzde artık bu içeceklerden şekeri ve kafeini de çıkarttılar. Tüketicinin konumunda bulunan insan, bu içecekleri tüketirken ne tadı ne de -sözde amacı olan- susuzluk ihtiyacını gidermek için tüketmektedir. İnsanın herhangi bir ihtiyacını karşılamayan bu ürünler aslında Zizek'in de tabiriyle *'bir şey kılığında hiçbir şeydir'* (Zizek, 2005, s. 324). Başka bir deyişle aslında birey bir hiç için bir hiç tüketmektedir.

Sahip olduğumuz sistem yapısı itibariyle insanların tüketim ilişkilerinin ne şekilde olması gerektiğini belirleyen baskın bir yapıda kurgulanmıştır. Kurgu kelimesi burada üzerine düşünülmesi gereken anahtar kavramdır. Çünkü kapital sistem kitlelerin tüketebileceği kurgular bütünü oluşturur. Kurgu, bireylerin gerçek ihtiyaçlarını baltalar ve onlarda sahte ihtiyaçların uyanmasına neden olur. Bu durum, günümüz toplumunda bireyin içinde bulunduğu en temel yanılsamadır.

Sistem sürekli olarak kitlelerin tüketebileceği boş ve gereksiz ihtiyaçlar üretir. Kitleler ise bu boş ve gereksiz ihtiyaçları neden tükettiğini bilmeden tüketir. Kapital sistemin ürettiği bu suni ihtiyaçların amacı, bu ihtiyaçları yeniden ve tekrar tekrar üreterek, bu sahte ihtiyaçlara koşutlu kitleler yaratmaktır. Sahte ihtiyaçların üretim ve tüketimine koşutlu olan kitleler, sistemin bu üretim ilişkileri içinde sıkışmakta ve bu üretim ilişkileri ile aynı zamanda toplumu buldukları durumdan memnun bir şekilde baskı altında tutmaktadır.

Çoğu kişi bu sahte ürünlerin ve ihtiyaçların kendilerine zevk verdiğini ileri sürmektedir. Kendilerine zevk veren bu ürünlerin sırf verdikleri hazdan dolayı ihtiyaçlarını karşıladıklarını ileri sürerler ve böylece sömürü kendisini bu ihtiyaçları benimseyen kitlelere sömürü olarak göstermez (Fuchs, 2016, s. 93). Sömürü kendisini sanki zaruri bir amacı olan ihtiyaçlar bütünüymiş gibi kitlelere benimsetir. Sömürüyü kendilerine sağladığı haz ve mutluluk kavramları üzerinden tanımlayamayan kitleler temelde sömürülmediklerinin yanılsaması içindedir. Gerçekte kitlelerin yaşamış oldukları haz ve mutluluk duy-

gusu reel bir mutluluk değil sürekli olarak kaçındıkları ve yaşamak istemedikleri yok-sunluk duygusunun başka bir deyişle mutsuzluğun mutluluğudur.

Bu bağlamda kültür endüstrisi değerlendirilecek olursa; bu endüstrinin, yapısı gereği kurgu ve yanılsamalar üzerine temellendirildiği açıkça ortadadır. Kültür endüstrisinin temel metalarının üretimi genellikle medya kurum ve kuruluşlarının kitle iletişim araçlarının mülkiyetini elinde bulundurarak gerçekleştirdikleri bir eylemdir. Aslolan burada üretilen kültür ve sanat öğelerinin niteliği değil, niceliğidir. Bu kültür ve sanat metalarının bireyde mutluluk ve haz uyandırmak gayesiyle sürekli olarak suni bir şekilde üretilip kitlelere kitle iletişim araçları vasıtasıyla pompalanmasıdır. Kitle iletişim araçları ise McLuhan'ın deyişiyle mesajın bizzat kendisine dönüşmüştür. Fakat mesajın kendi anlamı da kitle iletişim araçları üzerinden sonsuz sayıda üretilen enformasyon ile yok olmaktadır. İkiliklerin birbirine dönüşerek anlamın ortadan kalktığı bir yapı içerisinde oyuncu kitle iletişim aracının bir aracı haline gelmektedir. Oyuncu; sahip olduğu özgün, biricik yaratım güdüsünü sistemin çarklarının emrine sokarak ürettiği anlamın kültür endüstrisi içinde yitimine kendi elleriyle zemin hazırlamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, kültür endüstrisi çerçevesinde oyunculuk sanatını icra eden aktör ve aktrislerin bu endüstri içerisindeki hangi ekonomik koşullara bağlı olduğunu tanımlamaktır. Bu ekonomik koşulların başta kültür endüstrisi içerisindeki sanatçının bulunduğu koşulları ne şekilde belirlediği ve belirlenen koşullar doğrultusunda nasıl sistemin manipüle edilebilir bir nesnesi haline dönüştüğü ve bunun oyunculuk sanatı ile olan ilişkisini incelemek bu çalışmanın amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Oyunculuk ile ilgili yapılan araştırmalar genel itibarıyla oyunculuk yöntemleri, diğer bir deyişle sahne üzerinde oyuncunun ifade kabiliyeti ve yeteneği üzerine edimleri hakkında yapılan çalışmalardan oluşmaktadır. Bu araştırmanın önemi günümüzde oyuncunun sahne üzerindeki varoluşunu etkileyen ekonomik koşulların kültür endüstrisi içerisinde nasıl şekillendiğini ve oyuncunun araçsallaşarak sistem tarafından nasıl edilgen bir nesne haline dönüştüğü üzerinde bir farkındalık oluşturmaktır. Bu sayede oyuncu, sahne üzerindeki yaratıcı ediminin salt kendi yeteneği ile bağlantılı olmadığını, bunun üretim ilişkileri çarkındaki çıkar ilişkileri ve başat aktörler tarafından manipüle edildiğini kavrayacaktır.

Yöntem

Araştırmanın amacına uygun olarak bu çalışmanın yöntemi, Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı üzerinden oyunculunun ekonomi politikasını ilgili bölüm ve alt başlıklarda betimleyici bir yaklaşımla, kalitatif bir yöntem doğrultusunda yapılan tespitler ile incelemek ve bir değerlendirme mahiyetinde irdeleyerek sonuçlandırmaktır.

Tanımlar

Kültür Endüstrisinin Ekonomi Politikisi ve Sanatçı

Kültür endüstrisinde sektör kârlılık esasıyla oluşturulur. Sanayileşme sürecinin ve kitle üretiminin bir sonucu olan kültür ve sanat ürünlerinin alım-satımı ve ticarete konu edilmesi kültür ve sanat ürünlerinin metalaşmasına yol açmıştır (Adorno, 2011, s. 111). Meta haline gelen bu ürünler, sistemin değer biçicisi rolündeki bir başka aktör olan paranın tahakkümü altındadır. Para ise küresel sermayenin başat aktörleri tarafından yönetilir. Kültür endüstrisinde hangi ürünün alım-satımına konu olacağı ise bu aktörler ve onların ideolojileri doğrultusunda şekillenir. Sinema ve film endüstrisinde üretilen ve vizyona giren çoğu film, ticari tiyatrolarda oynanan çoğu oyun kültür endüstrisinin hegemonyası altındadır. Bu oyunları ve filmleri tüketen seyirci tamamen kendi haz ve mutluluk duygusuna göre seçim yapmaktadır. Bu seçimler çoğu zaman bireyde ortaya çıkan kültürlenme veya aydınlanma duygu ve düşüncesiyle yapılmaktadır. Kültürlenme ve aydınlanma düşüncesi ise aslında kapital sistemin bireylere sürekli olarak dayattığı boş zamanlarını *kendine faydalı bir şey yapmak için geçirmelisin* fikrinden doğar (Adorno, 2011, s. 53). Kişide kültürlenme duygusu, sistemde üretilen kültür endüstrisi metalarını tüketen tüketicilerde kültürlendirildikleri fikri ile oluşur. Yani kitleler için kültürlenme eylemi etkin değil edilgen bir faaliyettir, tükettikleri metalar doğrultusunda kültürlendirilirler. Kültürlendirilmeye edilgen bir şekilde ihtiyaç duyarlar. Bu da kitleleri dışardan aldıkları her mesaja karşı pasif birer alıcıya dönüştürür. Bu fikir kapitalist sistemin sürekli ilerleme ve gelişme misyonundan kaynaklanır. Kitleler üzerinde kültürlendirildiklerinin ve geliştiklerinin yanılması uyandırılır. Fakat gerçek hiçbir zaman böyle değildir.

Kültür endüstrisi, yeni kültür metaları üretebilmek için bu metaları tüketen tüketicilerde sahte ve yanlış ihtiyaçlar yaratabilme becerisine sahiptir. Bu sayede sistem; daimiyetini ve sürdürülebilirliğini sağlayacak, kitleler üzerindeki hegemonyasını meşrulaştıracaktır (Zizek, 2013, s. 55). Tüketicide sahte ve yanlış ihtiyaçları -başka bir deyişle hiçbir

işe yaramayan bu kurgusal ihtiyaçları- üretebilmek için kültür endüstrisinin elindeki en büyük iki araç *para* ve *kitle iletişim araçları*'dır. Para ile sürekli olarak kitle iletişim araçlarının ve onları üreten teknoloji firmalarının finansmanını sağlarken aynı zamanda bu iletişim araçlarının teknolojisini geliştirir. Kitle iletişim araçlarını kullanan ve onların tahakkümü altına giren tüketici bu araçlar vasıtasıyla kültür endüstrisinin ürettiği ürünleri tüketir. Bu ürünler onları tüketen tüketicilerin '*sözde*' ihtiyaçlarını karşılarken aynı zamanda kültür endüstrisinin yapay bir mutluluk ile güdülenen kitlelerine dönüştürür (Adorno, 2011, s. 78). Kitlelerin bu dönüşümü neyi niçin tükettiklerini bilememelerine ve buldukları sistem içerisindeki varlıklarının amacını tanımlayamamalarına hatta ve hatta tanımlamak istemekten kaçınmalarına sebep olur. Çünkü kendi var oluşunu tanımlamaya çalışan birey var oluşunun anlamsızlığı ile baş başa kalır. Bireyin bu mutsuzluktan kaçmak istemesi onu kapital sistemin edilgen birer objesi haline getirir. Kendinden kaçır ama sistemin çarklarından kaçamaz.

Kültür endüstrisinin metalarını kültür endüstrisi içerisinde üretilen her şey olarak tanımlamak mümkündür. Adorno sinemayı, radyo ve dergilerle beraber kültür endüstrisinin temel *metası* olarak kabul eder (Adorno, 2011, s. 47). Burada esas olan bu metaların üretim sürecinden ziyade bu ürünlerin standartlaşmasıdır. *Standartlaşma* kavramı sanat eseri adı altında üretilen metaların tüketiciye sunulduğunda biçimlerinin birbirine benzemeye başlamasını tanımlar. Birbirine benzeyen ürünler aslında tek tipleşmeyi ifade eder (Adorno, 2011, s. 49). Standartlaşan ürünler, tüketicilerde standartlaşan ve birbirlerine benzer ihtiyaç ve arzuların oluşumuna neden olur. Kültür endüstrisini oluşturan ve kitle iletişim araçları üzerinde ekonomik olarak gücü elinde tutan endüstrinin başat söyleminin yayıcıları genelde "*halk bunu istiyor*" söylemi içerisindeyler (Adorno, 2011, s. 79). Gerçekte ise halk; kültür endüstrisinin standartlaştırdığı metalar arasında, standartlaşmış ve kendine uygun olan ürünlerin seçimine maruz kalmaktadır (Adorno, 2011, s. 51). Bu maruz kalma durumu kitlelerin ihtiyaçlarını bu standartlar doğrultusunda belirlemesine yol açar. Kültür endüstrisinde halkın her kesimi için standartlaşmış bir seçenek daima mevcuttur. Örnek vermek gerekirse birbirlerine zıt görüşlerde olan köşe yazarı ve yorumcuların aynı şirkete ait olan farklı iki medya kurumunda köşe yazısı ve yorumlarını paylaşması bu duruma ironik bir örnek oluşturmaktadır.

Bu durum var olan sistemin, zıtlıkları bir arada bulundurarak birbirine dönüştürmesinin bir göstergesidir. Zıtlıkların bu birbirine dönüşümü Baudrillard'ın Simülasyon kuramında bahsettiği üzere gerçeğin ve anlamın yitimini hazırlar (Baudrillard, 2005, s. 239).

Gerçeğin ve anlamın yitimi, ihtiyaçların standartlaşması sistemin ürettiği “*halk bunu istiyor*” söyleminin çıkış noktasıdır. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa, aslında kitleler ne istediklerini bilmemektedir ve onlara sunulan her ürüne karşı edilgen bir konumdadır. Tıpkı Georg Büchner’in Leonce ve Lena adlı oyununda Kral’ın halk için söyleminde dediği gibi “*Çünkü onlar düşünmüyor; düşünemiyorlardır.*” Peki, kitleler düşünmek mi istemiyor, düşünmeyi mi beceremiyor ya da mevcut sistem tarafından düşünmeleri mi istenmiyordu? Aslında cevap yaratılan sistem tarafından hepsinin istenmediğidir. Düşünme eylemi cehalete nazaran çok yavaş yayılan bir süreçtir. Örneğin birine televizyon izletmek kolaydır. Kişi televizyonun karşısından gelen enformasyona karşı edilgen durumdadır lakin bir kişiye bir kitabı okutmak karşılıklı bir ilişkiyi gerektirdiğinden zordur. Kitap okuma eylemi yapısı itibariyle etkin bir şekilde okunan kitap üzerinde hem düşünmeyi hem de edilgen bir şekilde kitaptan elde edilen enformasyonun eytişimsel olarak bireyin zihninde değerlendirme yapma gereksinimine ihtiyaç duyar. Aynı şeyi görsel kültür ürünleri üzerinde yapmak zorludur. Çünkü zihin maruz kaldığı imge bombardımanının doğrudan hazı altına girer fakat okuma eyleminde elde edilen haz çift taraflı etkileşimi gerektirdiğinden hem doğrudan hem de dolaylıdır. Ve bireyin edilgen olarak elde ettiği haz hem etken hem edilgen olarak elde ettiği hazdan fazladır. Çünkü edilgen bir şekilde elde etmiş olduğu haz için çaba sarf etmiyordu. Bir şey için ne kadar çok çaba sarf ederse mutluluk için elde edeceği haz da o derece düşük olacaktır. Doğumundan ölümüne kadar mutluluk ve haz alma gereksinimine göre koşutlanmış olan birey bu koşutlanma doğrultusunda hareket eder. Bu bağlamda “*halk bunu istiyor*” söylemi kültür endüstrisinin başat aktörlerinin tüketicilere sanki onların arzu ve ihtiyaçlarıymış gibi sundukları ürünlerin yine onlar tarafından tüketimini meşrulaştırıcı ve kutsayıcı bir doktrindir.

Adorno’ya göre kültür endüstrisi kitle tarafından değil bizzat endüstrinin kendisi tarafından üretilen ürünleri karşılar(Adorno, 2011,s. 76). Bu ürünlerin üretilmesindeki amaç, günlük belirli bir rutin içerisinde çalışan kitlelerin içinde bulunmuş oldukları mekanikleşmiş emek sürecinden kaçabilmeleri için aradıkları eğlence ve bu eğlencenin getirdiği mutluluk ve haz ihtiyacından kaynaklanır(Adorno, 2011, s. 68). Kitleler kültür endüstrisinde tüketilecekleri metaları, o metaya duydukları haz ve mutluluk ihtiyacına göre belirledikleri için bu ihtiyaçları karşılayacak olan üretici durumdaki sanatçı da kitlelerin bu haz ve mutluluk ihtiyacını karşılamaya yönelik ürünler vermek zorundadır. Fakat genel iletişim sürecinde sanatçının ürettiği yapıtların tüketici kitlesine ulaşması kitle iletişim

araçları vasıtasıyla olduğundan, kitle iletişim araçlarına sahip olan sermaye sahiplerinin ideolojisi ve kitleler üzerinde kurmuş oldukları *hegemonya* doğrultusunda arz ve talep yaratılacaktır (Zizek, 2013, s. 55). Yani kültür endüstrisinde arz ve talep, üretici ve tüketici grupların ihtiyaçlarından ziyade endüstri devlerinin kitleler üzerinde yarattığı sahte ihtiyaç ve gereksinimler doğrultusunda belirlenir.

Bu bağlamda kültür endüstrisinin ekonomi politiği, bu endüstri genelinde tüketilmek için sunduğu metaların yaratmış olduğu sahte ve suni arz-talep döngüsü içindedir. Bu döngü içerisine sıkışmış konumdaki sanatçı ise endüstri tarafından edilgenleştirilmiş şekilde -tıpkı bu ürünleri tüketen tüketicilerde olduğu gibi- döngünün yazgısına koşutlu durumdadır. Endüstrinin yaratmış olduğu “*halk bunu istiyor*” söylemi hem bu ürünleri üreten sanatçı için hem de bu ürünleri tüketmeye koşullandırılmış tüketiciler için doğruluğunu yitirmektedir. Çünkü endüstride ihtiyaçları belirleyen ve kitleleri tüketime zorlayan; kitle iletişim araçlarının mülkiyetine ve teknolojisine sahip olan sermaye sahipleri, hissedarlar, medya kurum ve kuruluşları gibi kültür endüstrisinin başat aktörleridir. Bu başat aktörlerin istem ve söylemleri doğrultusunda kendini döngünün yapısına uyumlandırmaya çalışan sanatçı, kendi öznel sanat eylem ve yapıtlarını üretme olanağından endüstrisinin kendine özgü koşulları ve organizasyonu gereği yoksundur (Adorno, 2011, s. 117).

Endüstri içerisindeki boşlukları dolduran sanat simsarları (Küratörler, menajerler, dizi ve film endüstrisi firmaları vb.) endüstriye, endüstrinin söylemi doğrultusunda yön vermektedir. Böylece sanatçı, boynuna zincir takılmış, oradan oraya bu simsarlar tarafından kolayca yönlendirilebilen bir araca dönüşmektedir. Bu bakımdan sanatçının özgünlüğü ve biricikliği bu tarz bir endüstri içerisinde mümkün değildir. Sanatçının piyasaya koşutlu olarak yaşaması ve *regüler* gelirini bu endüstri içerisinde elde etmesi; sanatçının ortaya koyacağı yapıtlarda yaratıcılığını, endüstrinin söylem ve arzularına göre şekillendirmesine neden olmaktadır. Bu durum sanatçının ürettiği ürünlerin endüstrideki diğer ürünlere benzemesine yol açmaktadır. Endüstrinin estetik değer yargılarına göre ürün veren sanatçı, kendini tekrar eden ürünler üretmekte, kendisini araçsallaştırıp standartlaştırmakta, böylece öznellikten uzak ürünler vererek kendini bu duruma bağımlı hale getirmektedir. Bu tanımlamalar ve tespitler doğrultusunda sanatçının özgünlüğü ve sistem içerisindeki özgürlüğü mümkün değildir. Sanatçının sistemde var olabilmesi sistemin adaletsiz yapısına uyumlanabilme kabiliyetiyle doğru orantılıdır.

Araçsallaşan Oyuncu

Oyuncunun en temel aracı ve enstrümanı sahne üzerinde seyirciye ifade kabiliyetini ve duygularını aktarmasını sağlayan bedenidir. Zanaatında bedeninin olanaklarını yetkinleştiren oyuncu bedenini sahne üzerinde bir araç olarak kullanır. Tiyatroda oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişki biçimi doğrudan olurken, sinema ve film endüstrisinde seyirci ile kurduğu ilişki dolaylıdır başka bir deyişle arada bir *medium*(araç) vardır. Bu *medium* ise kameranın kendisidir. Arada bir *medium*'un bulunması oyuncunun oynamış olduğu rolün kameranın bakış açısına göre şekillenmesine yol açar. Tiyatro sahnesinde seyircinin çıplak gözle izlediği oyuncunun görünen gerçekliği ile film endüstrisinde bir *medium* aracılığı ile izlediği gerçeklik arasında ciddi farklılıklar vardır. Dahası endüstrinin gelişimi ve teknolojik ilerleme, film endüstrisinde kurgu imkân ve olanaklarını sınırsız boyutlara getirip seyircinin görsel imgeleminde daha inandırıcı ve gerçeküstü fantasmalar üretmeye imkân sağlamaktadır. O halde film endüstrisindeki oyuncu ile ticari tiyatrolarda istihdam edilen oyuncu arasında en temel fark bu *medium*¹ meselesidir.

Ticari tiyatrolarda ise seyirci ile oyuncu arasında herhangi bir *medium*(araç) –istisnai durumlar hariç- genelde bulunmaz. Fakat bu ticari tiyatrolar da gelirlerini beğeni, zevk ve isteklerine hitap ettikleri seyircilerden karşılırlar. Burada kısır bir durum söz konusudur. Ticari tiyatroya giden seyircilerin çoğunun beğeni, zevk ve tercihleri buldukları toplumsal ortam ve kültürün etkisi altındadır. Kültür endüstrisinin üretmiş olduğu zevk ve değer yargılarını benimsemiş seyirci, gitmiş olduğu ticari tiyatrodan da aynı şeyleri talep eder. Talebi kültür endüstrisinin ürettiği değer yargılarına göre oluşan seyirci çoğu zaman alternatif tiyatrolarda üretilen sanat yapıtlarını sıkıcı, gereksiz ve anlamsız bulur. Çünkü bu seyircinin ihtiyacı, ona haz ve mutluluk veren, eğlendiği ve edilgen konumda olduğu şeyleri tüketmektir. Varoluşunu sorgulayan, günlük hayatın sıkıcılığını ve rutini anlatan diyalektik yapıda kurulmuş oyunları talep etmez çünkü bu tarz oyunları anlayabilmek için gerekli bilgi birikimine ve aynı zamanda oyunu çözümlenebilecek etkin bir düşünme ve algılama sürecine dâhil olmak istemez. Çünkü bu süreç daha önceki kitap örneğinde bahsedilen çift taraflı etkileşim sürecini beraberinde getirir ki bu süreç edilgenliği benimsemiş bir seyirci için oldukça zor ve yorucudur. Seyirci nasıl bir *fast food* restoranında önüne konan yiyeceği bir an önce sorgusuz sualsiz tüketiyorsa aynı şeyi ticari tiyatrodan izlemiş olduğu oyundan da bekler. Bu durum ticari tiyatrolarda oy-

1 Ekran, perde, kamera vb. kaynak ile izleyici arasına girip aracılık eden her şey birer *medium*'dur. Türkçe anlamı ise *mecra* kelimesine tekabül etmektedir.

nanan çoğu oyunun, seyircinin bu kör istek ve ihtiyacını karşılamaya yönelik olarak sahneye konmasına sebep olur. Aksini yapan tiyatro piyasada tutunamaz ve iflasın eşliğine gelir. O halde piyasada zaten zor şartlar altında bin bir fedakârlık ve özveriyle yaşamını idame ettirmeye çalışan alternatif tiyatroların kurumsallaşması sahneledikleri oyunların konuları itibariyle mümkün görünmemektedir. Kurumsallaşmayı başaran birkaç iyi örneğin de belirli kişi ve şahısların tekelinde olması, bu tiyatroları yöneten ve idare eden şahısların ölümü veya endüstriden çekilmesi ile kapanmasına ve tarihin tozlu raflarına ‘*bir zamanlar şu tarzda oyunlar sahneleyen şöyle bir tiyatro vardı*’ diye yerleşmesine yol açmaktadır. Bu sayılan önermeler doğrultusunda ticari tiyatroların kültür endüstrisinden bağımsız bir şekilde yollarına devam etmeleri mümkün görünmemektedir.

Ticari tiyatrolarda oyuncunun var olma ve hayatını idame ettirme sorunu ile sinema-televizyon endüstrisinde bir *medium* ve devasa boyutlara ulaşmış medya kurum ve kuruluşlarının baskısı altında öznel olmaya çalışan oyuncunun sahip olduğu sorun -tabi ne kadar öznel ve özgün olabilirse(!)-, aynı şekilde kültür endüstrisinin üretip tüketicilere benimsettiği sahte(kurgusal) ve amaçsız ihtiyaçlar doğrultusu ile paraleldir. Çünkü oyuncu hayatını devam ettirebilmek için gerekli geliri bu endüstriden elde etmeye zorludur.

Adorno (2017) popüler müzik üzerine yazdığı makalede müzik endüstrisinin kalitatif bir değerlendirmesini yapar ve temel iki tespitte bulunur: Bunların ilki *standartlaşma*, ikincisi *sahte bireyselleşme*’dir. Bu bağlamda film ve sinema endüstrisi -özellikle Türkiye’deki dizi ve film sektörü- Adorno’nun popüler müzik endüstrisi için yaptığı tespitler doğrultusunda değerlendirilecek olursa; popüler kültür içerisinde üretilen dizi-film senaryosu ve konularının standardize olmuş, sürekli tekrarlardan oluşan bir yapıda oluşturulduğunu söylemek yanlış bir tespit olmaz. Birbirinin benzeri şekilde kurgulanmış tekrar eden dizi konuları Adorno’nun da tabiriyle insanlarda sahte bireyselleşme duygusu oluşturur. Sahte bireyselleşme duygusunun seyirci üzerindeki amacı, daha önce izlemiş olduğu film veya dizilerin konularını unutturup, seyircinin gerçekliğinde sanki onun şu anki duygu ve düşüncelerine ya da arzu ve isteklerine hitap ediyormuş duygusu yaratmaktır(Adorno, 2011, s. 91). Kitleler üzerinde yaratılan bu yanılsama ile birey kendisine sunulan ürünün sanki kendi istek ve arzularına göre sunulduğunu düşünür. İzlediği film veya diziyi pazarda sonsuz film ve dizi arasından -ki onların da konuları çoğu zaman birbiriyle aynıdır- kendi beğenisine göre eşitlikçi bir ortamda seçtiğini ya da kendisine sunulduğunu zanneder(Adorno, 2011, s. 65). Aslında gerçek bir sunum değil dayatmadır.

Kültür endüstrisinin içerisinde herkes ve her kesim için tüketilecek bir ürün mevcuttur(Adorno, 2011, s. 51). Tabaka ve statülere göre sözde ayrıştırılmış ihtiyaçlar tüketicilerde kendilerine sunulan ürünlerle özdeşleşmelerini sağlayacak duygu ve güdüleri yaratır. Bu durum, sahte bireyselleşme duygusunun kitleler üzerinde ne şekilde işlerlik kazandığına dair tipik bir örnektir.

Kültür endüstrisinin kontrolünde olan popüler kültürün kitleler tarafından bu kadar kolay ve farkında olmadan kabul edilmesi, ortaya konan ürünün sanki yeniymiş yanılması ile kitlelere kitle iletişim araçları vasıtasıyla pazarlatılıp benimsetilmesinde yatar. Ürünlerin pazarlanma stratejisi, temelinde kitlelerin o ürünleri tükettiklerinde elde edecekleri haz ve mutluluk duygusu üzerinden güdülenmelerine bağlıdır(Adorno, 2011, s. 68). İnsanların edilgen izleyiciler olarak televizyonlarının başında veya sinema salonlarında ağızlarının suyu akarak bu ürünlerin yarattığı kurgusal(sahte) dünyaya kolayca katılmalarının sebebi de yine bu yapımların kitleler üzerinde yarattığı haz ve mutluluk duygusudur. Sistem içerisinde boş zamanları değerlendirmek toplumsal bir talep nesnesine dönüşmüştür (Baudrillard, 2005, s. 202). Çünkü kapitalist sistemde ortalama on saat mekanikleşmiş bir şekilde çalışmak yapı itibarıyla sıkıcıdır. Çoğu zaman iş, resmi saatler aralığında bitmiş olsa bile kişi işten çıktığında gün içerisinde sürekli olarak mekanik bir şekilde gerçekleştirmiş olduğu eylemleri zihninden çıkaramaz(Adorno, 2011, s. 68). Bu durum bireyde işten kaçma ihtiyacını ortaya çıkarır. Zihnen yorulmuş birey bu işten kaçış ihtiyacını karşılarken etkin olmak istemez çünkü zaten gün içerisinde etkin birçok faaliyette bulunmuştur. Bu nedenle edilgin bir şekilde bir şey izlemek kişinin bulunduğu zihin durumu itibarıyla olağan ve normaldir. Sistem içerisinde yaşayan kitlelere kaçış yolu bırakmaz ve tüm boşlukları sinsice doldurur. Birey, neredeyse hiç enerjisi kalmadığından bir nevi sığınma yeri olarak kültür endüstrisinin ürettiği metalara sığınır ve onları sorgusuzca kabul eder. Birey yanılmayı kendi isteğiyle kabul eder (Adorno, 2011, s. 115). Ürün yeni olmasa bile üzerinde yapılan ufak tefek değişikliklerle yeniymiş gibi kabul edilir. Tekrar eden dizi konularından seyircinin sıkılmamasının nedeni, seyircinin edilgen olarak izlediğini kabul etmesi ve kitle iletişim araçları ile endüstrinin sürekli olarak tüketicilerde yaratmış olduğu bu yenilik hissiyatıdır.

Kültür endüstrisinin metalarını tüketen tüketiciler için durum bu şekildeyken bu metaların üretiminde kendi bedenini bir *araç* gibi kullanan oyuncu için de durum aslında fark-sızdır. Öncelikle burada tanımlanması gereken ilk nokta oyuncunun *regüler* gelirini nereden ve ne şekilde sağladığı sorusudur ve cevap da aslında sorunun kendi içinde gizlidir.

Kültür endüstrisinin içerisinde üretilen metalarda rol ve görev alan oyuncu kültür endüstrisinin var olan koşul ve şartlarından bağımsız olarak hareket edemez. Kültür endüstrisi sayesinde elde ettiği reel geliri yine kültür endüstrisi içerisinde tüketir. Başka bir deyişle oyuncu kendini geliştirmek için kültür endüstrisinin ürettiği sözde eğitimleri, ürünleri vb. şeyleri alarak harcar. Kendisini geliştirmek için endüstri tarafından yaratılan sürekli gelişim, sürekli eğitim vb. aslında ilk bakışta kulağa olumlu gibi gelen ama aslında kültür endüstrisi içerisindeki ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenen içeriği boş, sahte ihtiyaçlara parasını yatırır. Çünkü kendisini bir ikon ya da yıldız olarak endüstride var etmek isteyen oyuncu iyi bir statü ve konuma gelmek istiyorsa, endüstrinin kendisi için yarattığı bu sahte ihtiyaçları satın almak zorundadır. Gerçekte oyuncunun böyle bir zorunluluğu olmasa bile endüstrinin söylemi, kendisini bu ihtiyaçları satın almak zorundaymış gibi hissettirir, aksi takdirde oyuncu sistemde var olamama tehlikesiyle karşı karşıya gelir.

Sayılan bu sahte ihtiyaçlar oyuncunun karşısına sadece eğitim ve gelişim öğeleri olarak çıkmaz. Aynı zamanda halka kendisini bir ikon olarak gösterecek giysi, araba ve daha birçok statü ve prestij öğelerini sürekli olarak satın almakla, estetik ve cerrahi operasyonlarla kendini her daim genç ve güzel kılmakla yükümlüdür. Çünkü ikon olmak ve halka mal olmak mükemmel ve kusursuz olmayı gerektirir ama insan doğası ve yapısı gereği hiçbir zaman kusursuz ve mükemmel değildir. Sonuçta oyuncunun reel geliri ne kadar büyük olursa olsun temelde kazandığı kadarını ve hatta daha da fazlasını kültür endüstrisi ve kapitalist sistem içerisinde harcamakla yükümlüdür. Hatta borçludur.

Başka bir açıdan oyuncunun endüstri içinde kendini nasıl ve ne şekilde kitlelere görünür kıldığı değerlendirilecek olursa, oyuncunun temelde kitle iletişim araçlarına ve bu araçların onun görünürlüğünü arttırıcı bir şekilde kullanılmasına bağlı olduğu gerçeği ortaya çıkacaktır. Kitle iletişim araçları, kültür endüstrisinin küresel sermayedarlarının kontrolü altındadır. Bu küresel sermayedarlar endüstri içerisinde devasa medya kurum ve kuruluşlarını kontrolü altında tutarlar. Bu kurum ve kuruluşların yaptığı yayınlar ve ortaya koyduğu ürünler de yine aynı sermayedarların kontrolü altındadır. Bu esas üzerinden değerlendirildiğinde oyuncu da doğal olarak bu sistemin kontrolü altındadır. Kendine özgü yaratıcılığını sistemin olanakları çerçevesinde izleyiciye gösterir. Kimin ikon ya da yıldız olacağı oyuncunun yeteneğinin kontrolünde değildir. Kitle iletişim araçlarını kontrol eden küresel aktörlerin bu araçlar vasıtasıyla onu görünür kılmaya bağlıdır. Kitle iletişim araçları üzerinden üretilen görsel enformasyon bu araçları kullanan edilgen

seyirci kitlelerine pazarlanır. Kitleler bu araçlar üzerinden üretilen enformasyonu eşit ve doğru şekilde kendi hür iradeleri doğrultusunda aldığını düşünür. Küresel sermayenin hegemonyası altında sömürüldüğünün farkında olmadan sömürülen kitlelere oyuncunun yer aldığı yapımlardaki *aura* ve *davranış* biçimi pazarlanır. Bu pazarlamanın amacı devasa reklam endüstrisinin kitlelere pazarlamaya daha doğrusu alıştırmaya çalıştığı yeni, sahte ve gereksiz ihtiyaçlar bütünüdür. Çünkü sistemin sürekli olarak tüketip yeniden üreteceği suni ihtiyaçlara ihtiyacı vardır, aksi takdirde daimiyetini ve kitleler üzerindeki hegemonyasını koruyamaz. Sistem bir kere konumunu bu yapay ihtiyaçlarla sağlamlaştırınca, tüketiciler üzerinde istediğini yapar hale gelir (Adorno, 2011, s. 78).

Oyuncu, böyle bir yapıda kurgulanmış endüstri içerisinde ne kadar şöhretli olursa o kadar başarılı olduğunun yanılgısına kapılır. Gerçekte şöhretli olduğu kadar sisteme borçlu ve bir o kadar da sisteme bağımlıdır. Çünkü sahnede özgür yaratımı sırasında hissettiği duygu ve düşünceleri bedeniyle bir araç gibi seyirciye aktaran oyuncu, kültür endüstrisinin koşullarına kendini uyumlandırabilmek için kendi *öz benliği* ile sahnedeki *araçsal benliği* arasındaki farkı, kültür endüstrisinin doktrinine kendini uyumlandırabildiği ölçüde yıkmak zorundadır (Adorno, 2011, s. 117). Bu zorunluluk; aklının kontrolünü, hissettiği duygu ve düşünceler üzerinde serbest bırakmasına bağlıdır (Adorno, 2011, s. 77). Aklının kontrolünü duyguları üzerinde yitiren oyuncunun elinde kalan tek doğru önerme; eğer daha iyi oynarsa, kendini ve duygularını daha çok zorlarsa o kadar başarılı olacaktır. Fakat kuralları bu şekilde kurulmuş bir endüstride oyuncunun yaptığı sadece duygularını abartılı derecede zorlayarak seyirciye göstermekten başka bir şey değildir. Bu duygu oyuncunun kültür endüstrisi içinde içine düştüğü ve fark etmeden yapmakla zorunlu tutulduğu bir yanılsamadır. Çünkü sistemin söyleminde başarının anahtarı çok çalışmak ve yetenekli olmaktır. Gerçekte ise kültür endüstrisinde aslanan oyuncunun oyun gücünden veya çalışkanlığından ziyade kültür endüstrisinin mesajını ve hegemonyasını kitlelere küresel çapta yaymaktır. Böylece oyuncu kendini farkında olmadan kültür endüstrisinin bir aracı haline getirmektedir. İçinde bulunduğu sistemin yanılsama tuzağından çıkamaması neyin gerçek, neyin sahte olduğunun muhakemesini rasyonel olarak yapamamasından kaynaklanır. Oyuncunun böylesine bir yapı içerisinde yapmış olduğu bu eylemin karşılığı ise -diğer bir deyişle kazancı- sürekli elinden kaçacakmış gibi hissetmesine neden olacak ün ve görünürlüktür.

Marshall McLuhan'ın (McLuhan, 1964, s. 13) kitle iletişim araçları üzerinde yaptığı *araç mesajdır* tespiti ile aracın öneminin kaybolup mesajın bizzat kendisine dönüştüğü-

nü vurgular (Baudrillard, 1997, s. 154-157). Oyuncu kültür endüstrisinde kendi elleriyle kendini araçsallaştırırken aynı zamanda kültür endüstrisinin taşıdığı söylemin -doktrin, hegemonyanın- bir mesajı haline dönüşmüştür. Kültür endüstrisinde oyuncu, reklamlar vasıtasıyla tüketicilere pazarlanan ürünlerin tamamlayıcı mesajı durumuna gelmiştir ve hegemonyanın yayılmasında gönüllü bir neferdir.

Oyuncu kendisini araçsallaştırıp mesaja dönüştürürken aynı zamanda ikiliklerin bir birine dönüşümünden kaynaklanan anlam yitiminin de tuzağına düşer. Baudrillard'ın Simülasyon kuramında bahsettiği ikiliklerin birbirine dönüşümü ve anlamın yitimi ile karşı karşıya kalır (Baudrillard, 2005, s. 199). Günümüz post-modern toplum yapısında zıtlıkların birbirine dönüşümü Baudrillard'ın tabiriyle *için için patlama(kaynama) durumunu oluşturur* (Baudrillard, 2016, s. 67). O halde gerçek bir anlamdan söz etmek imkânsızdır. Çünkü McLuhan (McLuhan, 1964, s. 13) örneğinde *araç* gücünü *mesaj*'a dönüşümünden alır fakat bu önermenin tersi de aslında geçerlidir yani mesaj da doğal olarak gücünü araçtan alacaktır. Bu yüzden Baudrillard'ın önermesi ile düşünülecek olursa, olayların ve kavramların tersine çevrilip tersinden de okunması gerekmektedir(Baudrillard, 2016, s. 65). Yani McLuhan'ın önermesi tersten de doğrudur (Baudrillard, 2005, s. 241). Günümüz post-modern toplum söylemi doğrultusunda aracın mesaja ve mesajın araca bu sürekli olarak dönüşümü tıpkı bir parçacık hızlandırma reaktöründe birbirine dönüşen atom altı parçacıklarında olduğu gibi nasıl ki madde bu sürekli dönüşüm halinde bir hiçlik, bir kara delik haline dönüşüyorsa kültür endüstrisinin ürettiği metalarda da aynı anlam yitimi ve hiçlik duygusuyla karşı karşıya kalınır. Araçsallaşan oyuncu araç iken aynı zamanda mesajdır yani tam olarak anlamın yittiği noktada var olur. Kendini sinema, film, dizi ve ticari tiyatrolarda iyi performans sergileyerek anlam üretiyormuş yanılığına kaptırır. Bu yanılığ içerisinde aslında hem kendi anlamının hem de yapmış olduğu eylemin anlamının yittiğinin farkında değildir. Gerçekte anlam üretmeye çalışırken anlamsızlık ürettiğinin farkında değildir (Baudrillard, 2005, s. 239). Ne yaptığı iş -ürettiği meta- bir ihtiyacı karşılıyordur ne de bu yaptığı eylem gerçek bir amaca hizmet ediyordur. Sadece endüstrinin tüketiciler üzerinde yarattığı sahte ihtiyaç ve arzulara her geçen gün bir yenisini eklemekte rol alıyordu.

Sonuç

Kültür endüstrisi, yarattığı fantasmalar dünyası, tüketici kitleler üzerinde oluşturduğu sahte ve gereksiz ihtiyaçlar bütünü ve bu ihtiyaçları üreten sanatçılar açısından değerlendiril-

dirildiğinde aslında kurgusal ve anlamın yittiği kara deliğe dönüşecek olan bir *nebuladır* (Baudrillard, 2005, s. 241). Bu *nebula* Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı'nda sözünü ettiği için için kaynama, -için için patlama- durumunu meydana getirmektedir (Baudrillard, 2016, s. 67). Karşıtlıkların birbirine dönüşümü sistemi tekrar ve tekrar var ederken aynı zamanda anlamın yitimine zemin hazırlar (Baudrillard, 2016, s. 65). Anlamın yitimi, hiçlik şoku içerisinde edilgen duruma gelmiş kitleleri kültür endüstrisinin güdülebilir tüketim dinamiğini sağlayan birer enerji kaynağı haline getirmiştir. Sistem bu şekilde kendini üretirken aslında kendi üzerine döndüğü bir noktaya varır. Sistem kendini üretirken giderek tükenir (Baudrillard, 1997, s. 37). Böylece temelde kültür endüstrisinin manipüle ettiği kitleler de her koşulda -diğer bir deyişle üretirken de tüketirken de- sistemin yapısı nedeniyle tükenir veya sistem tarafından tüketilir.

Kitlelerin hiç için hiç tüketmeleri, tüketim alışkanlık ve ihtiyaçlarının kültür endüstrisi tarafından sürekli kısıktırılması, bireyin üretilen kurgular bütününe sorgulamadan inanmasına yol açmaktadır. Augusto Boal'in deyişiyile "*Egemen sanat her zaman egemen sınıfın olacaktır. Çünkü onu yaymak için gerekli araçlara sahip olan tek sınıf egemen sınıftır* (Boal, 2014, s. 51)." Tiyatronun ilk olarak antik Yunan'da kitlelere sunulmuş biçimi ve kurumsallaşması değerlendirilecek olursa, kurumsallaşmış tiyatronun ilk zamanlardan beri egemen sınıfların çıkarına hizmet ettiği gerçeği yadsınamaz. Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi adlı kitabında bu durumu şöyle açıklamıştır; "*Devlet ve zenginler tragedya prodüksiyonlarını finanse ederler ve dolayısıyla da devlet politikasına ve egemen sınıfların çıkarlarına karşı içerikteki eserlerin sahnelenmesine izin vermezlerdi*" (akt. Boal, 2014, s. 52). Günümüz ticari tiyatrolarında da durum bundan farksızdır. Kültür endüstrisinin egemen sınıfların çıkarları doğrultusunda üretmiş olduğu sahte ihtiyaç ve arzular ile güdülenen seyirci, bu ticari tiyatrolarda da egemen sınıfların ideolojisi ve *hegemonyasına* göre ortaya konan oyunları talep etmektedir. Bunun nedeni seyircinin kendi beğeni ve estetik değer yargılarını kendi amaç ve ihtiyaçlarına göre tercih ettiği yanılsamasından kaynaklanmaktadır. Hâlbuki gerçekte seyirci, bu ihtiyaçları talep edip etmediğinin farkında bile değildir. Bu sahte ve yanlış ihtiyaçlar esas olarak kültür endüstrisinde kitle iletişim araçlarının mülkiyetine sahip olan egemen sınıfların bir dayatmasıdır.

Seyirci kültür endüstrisinin ona sunduğu eğlence ve haz duygusu karşısında edilgen bir durumdadır. İçinde yaşamış olduğu sistemin mekanikleşmiş emek koşullarında bu edilgen tutumundan vazgeçip etkin duruma geçmek istemez. Bu durum seyircinin gerek ti-

yatroda gerek sinemada edilgen bir durumda tüketebileceği ürünler talep etmesine yol açar. Tiyatroda Aristotelesçi tiyatro biçimine uygun oyunları tüketir. Çünkü bu yapıda ortaya konan oyunlar seyirciyi edilgen bir duruma konular ve eyleme gücünü oyundaki başkarakter ya da kahramana devreder (Boal, 2014, s. 34). Sinema ve dizi endüstrisinde de seyirci yine bu biçimde çekilmiş film ve dizileri tercih eder. Çünkü edimi etkin bir şekilde kendi eylemek istemez, özdeşleşme kurduğu karakter ve kahramanlara eyleme akdini bırakır. Böylece kültür endüstrisinin yaratmış olduğu kurgusal dünyanın bir nesnesi haline gelir. *Kitleler sahte bireyselleşme* duygusu ile kollektif olarak hareket kabiliyetini yitirir ve hegemonyanın manipüle edilebilir birer aracı haline dönüşür.

Oyuncu yaratım kabiliyetini ve aşkınlama gücünü reel gelirini sağlayabilmek için kültür endüstrisinin metalarının üretimi için harcarken özgünlüğünü ve özgürlüğünü yitirir. Kitlelerin sömürülmesi için anlamsızlık ve kurgu üreten bir yapının aracı haline gelir. Oyuncu yeteneği ve başarısı, kendi oyun gücünden ziyade kitle iletişim araçlarının mülkiyetine sahip olan egemen sınıfların kontrolü altındadır. Egemen sınıfların çıkarları doğrultusunda pazarlanıp bir ikon haline dönüşen oyuncu sanatsal olarak anlam ürettiğinin yanılsaması içine düşer. Gerçekte ise tüketim toplumunun devamı için kitlelerin tüketeceği boş ve anlamsız ihtiyaçlar üretmektedir. Başka bir deyişle *oyuncu* bu sistem ve yapı içerisinde anlam değil anlamsızlık üretmektedir.

Kültür endüstrisinde medya kurum ve kuruluşları gelirlerinin çoğunu reklamlardan elde ederler. Bu geliri daimi olarak elinde tutabilmesi reklamlarla kitlelere pazarlanan ürünlerin kitleler tarafından sürekli olarak tüketilip yeniden talep edilmesine bağlıdır. Bu doğrultuda sinema, dizi hatta ve hatta reklam filmlerinde oynayan oyuncular ile seyircilere tüketecekleri ürünler, oyuncuların bu yapımlarda rol olarak ürettikleri *aura* ve *davranış* biçimleri üzerinden pazarlanır. Oyuncu bu sayede hem kültür endüstrisinin mesajını kitlelere dağıtan bir araç haline gelirken aynı zamanda endüstrinin ikamesi kolay bir ürünü haline gelir. Tüketici arzu ve ihtiyaçları sürekli yeni yaratılacak ihtiyaçlar doğrultusunda değişeceğinden, star ve ikonlar da bu doğrultuda sürekli olarak değişir. Oyuncunun şöhreti üzerinden elde edeceği başarı bu sebeple artık daimi ve kalıcı olmayacaktır. Hatta yakın bir gelecekte yok olma ile karşı karşıya gelecektir. Çünkü endüstri işine yaranan yeni *ikon* ve *starları* sürekli olarak yeniden yaratacaktır. Bu durum eski ikon ve yıldızların zaman içerisinde demode olup yok olmasına neden olurken günümüz kitle iletişim araçlarının enformasyon üretme hızları göz önüne alındığında artık ikonlar bir anda var olup, bir anda yok olan anlamsız birer *şeyleşme* durumuna dönüşecektir -ki bu

hızın yakın bir gelecekte devasa boyutlara ulaşması muhtemeldir ve bu sebeple *star* ve *ikonların* yaratılıp yok olma durumu dolayısıyla daha da hızlanacaktır-. Bu noktada araçsallaşan oyuncu için Baudrillard'ın bahsettiği *anlamın yitimi ve için için kaynama* durumu kaçınılmazdır.

İçinde yaşadığımız kapitalizm dayattığı kurgu ve yanılsamalar ile sürekli kendini yeniden inşa etmektedir. Bahsedilen bu tespitler ve sorunlar çözümü olmayan kısır döngüler değildir. Yanılsamanın kaynağı tespit edilip gerekli farkındalık kazanılırsa sorunların çözümü rasyonel anlamda daha mümkün olacaktır. İnsan gerçekliğin ve kurgunun muhakemesinin farkına vardığı noktada karşılaştığı sorunların çözümüne daha çok yaklaşacak, var oluşunda bulunan zaaflarının üstesinden gelecek adımları atma kabiliyetine erişecektir. Endüstrinin birer aracına dönüşmüş olan oyuncu, ürettiği anlamsızlık bütünüün tuzağından rasyonel aklı sayesinde kendini koruyacak ve anlam üreten o esas önsel (*a priori*) amacına kavuşacaktır.

Kaynakça

- Adorno, T.W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. W. (2003). *Kültür endüstrisini yeniden düşünürken*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Adorno T. W. (2017, October 20). *On popular music*. Retrieved from <https://260mc.files.wordpress.com/2010/10/adorno-on-popular-music.pdf>
- Boal, A. (2014). *Ezilenlerin tiyatrosu*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2005). Kurgusal dünyanın gölgesinde bir unutkan. Z. Öker (Ed.), *Kadife karanlık 21. yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar* içinde (s. 193–256). İstanbul: Su Yayınları.
- Fuchs, C. (2016). *Sosyal medya eleştirel bir giriş*. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- Marcuse, H. (1975). *Tek boyutlu insan*. İstanbul: İdea Yayınevi.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media*. NY: Mcgrawhill
- Zizek, S. (2013). Çok kültürcülük, ya da çok uluslu kapitalizmin kültürel mantığı. A. Artun (Ed.), *Çağdaş sanat ve kültüralizm* içinde (s. 53–94). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zizek, S. (2005). Lacan'ın çekiciyle put kırmak. N. Rigel (Ed.), *Kadife karanlık 21. yüzyıl iletişim çağını aydınlatan kuramcılar* içinde (s. 295–330). İstanbul: Su Yayınları.

Yaylı Çalgılarda Kullanılan Modern İcra Teknikleri ve Grafik Notasyonu

İlke KARCILIOĞLU¹



DOI: 10.26650/CONS417147

Bu makale sanatta yeterlik tezinden türetilmiştir.

¹Dr. Öğretim Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:
İlke Karcıoğlu,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: karilke@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 20.04.2018
Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Karcıoğlu, İ. (2018). Yaylı çalgılarda kullanılan modern icra teknikleri ve grafik notasyonu. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 19-38.
<https://doi.org/10.26650/CONS417147>

ÖZ

Bu makalenin konusu 20.yy'da yaylı çalgıların genişletilmiş icra ve yazım tekniklerinin incelenmesidir. 20. yüzyılın ikinci yarısında önemli olan modern çalgı teknikleri sonucunda doğan grafik notasyon örneklerine de bu çalışma içinde yer verilmiştir. Modern çalgı teknikleri bestecilerin ses dünyalarını genişletmiş, orkestra, oda müziği ve solo repertuarında değişik tınıların keşfine olanak sağlamıştır. Makalenin amacı, konuya ilgi duyan bestecilere ve icracılara bu tekniklerin literatürde nasıl kullanıldığını ve notasyonu hakkında faydalı olabilecek bir kaynak oluşturabilmektir. Yapılan literatür taramasında konu ile ilgili yazılmış makaleler, kitaplar ve partiyonlar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Genişletilmiş Çalgı Teknikleri, Grafik Notasyon, Yaylı Sazlar

ABSTRACT

Modern Extended Techniques and Graphic Notations used in String Instruments

This article studies the extended performance of and writing techniques for string instruments in the twentieth century. Examples of graphic notations that emerged as a result of modern instrument techniques, which were important in the second half of the twentieth century, are also included in this study. Modern instrumental techniques have expanded the imagination of composers and allowed for the discovery of various sounds in orchestra, chamber music, and solo repertoire. The article aims to provide a source for composers and musicians who are interested in how these techniques and notations are used in the literature. The literature review examines articles, books, and partitions written on this subject.

Keywords: Extended Instrument Techniques, Graphic Notation, String Instruments

EXTENDED ABSTRACT

This article studies the extended performance and writing techniques of string instruments in the twentieth century. Examples of graphic notations that emerged as a result of modern instrument techniques, which were important in the second half of the twentieth century, are also included in this study. Modern instrumental techniques have expanded the sound worlds of composers and allowed for the discovery of various sounds in orchestra, chamber music, and solo repertoire. This article aims to provide a source for composers and musicians who are interested in how these techniques and notations are used in the literature. The literature review examines articles, books, and partitions written about this subject.

In the twentieth century, as in all the fields with modernism, composers pushed the boundaries of musicians. The Industrial Revolution and the first and second world wars changed people's perceptions and opinions. Several composers wanted to present diverse voices in their works which were shaped in their minds through modernism. Consequently, extended instrument techniques emerged in the second half of the twentieth century and contributed to graphic notation. Thus, extended techniques and notations are a result of changes in old concepts. However, there is still an ongoing debate on whether these are new techniques or effects. According to a calculation in 1966, there are 720 techniques, making them harder to code.

Some techniques, especially the ones applied to string instruments, are a variation of older playing techniques. Numerous practice techniques have been only used in either chamber music or solo works instead of orchestra because of the low sound volume. Extended techniques have expanded the imagination of composers and allowed for the discovery of different sounds in orchestra, chamber music, and solo repertoire. These techniques included extended sound boundaries, surdins, glissandos, harmonics, instruments used as percussion, microtones, amplified instruments with auxiliary utensils, and special pizzicato effects. They have to make it absolutely clear in the composers' scores that will use these techniques. In his book "Orchestration" 2015, Ertuğrul Sevsay asks the composer who intends to use extended techniques to answer the following four questions:

1) The type of effect to be used; i.e., "what to do" (e.g., rubbing, hitting, clicking, rubbing)

- 2) A detailed description of the process and the technique used; i.e., “how to do it?” (e.g, as a trill, in increasing intensity, with the left palm stunts, bowing, doing irregular arpeggios)
- 3) Where exactly will the effect of the impact be made? (e.g, behind the bridge, on the tailpiece, on the back of the instrument)
- 4) What should be used to bring out the effect? (i.e., fingers, nails, finger joints, plateau, stick, pen, spear, coin, or handkerchief)

On the other hand, it was not far away; as a matter of fact, bits and pieces of composition jurors that judged pieces of music to be contemporary based on new notation and instrumental techniques still remain. Although these new notations and instrument techniques are interesting, conventional notations could not escape the cliché of being perceived as “out of fashion” or “belonging to the past.

Nowadays, even extended techniques are considered to be “out of fashion;” old and young composers have returned to the habit of notating without utilizing extended techniques or graphic notations. Composer and music theoretician Jacques Castérède states the following in his book *The Music Theory*: “As a matter of fact, these innovations resemble ocean waves. Incoming waves fill the cost line and change its appearance. But when they are pulled back, the landscape we experienced does not seemingly change, but it is not the same. Because the waves have left their mark. The pebbles are new or have shifted, algae, seashells, even wrecks have appeared.”

Although extended techniques and notations are no longer fashionable, some of the signs and trends that they have left behind are found alongside conventional performance techniques and notations. Modern notations and extended techniques have completed and enriched their evolution. These techniques are undoubtedly a useful addition to enrich the composers’ sound worlds.

Giriş

20. yy.da modernizm ile birlikte her alanda olduğu gibi besteciler de çalgıların sınırlarını zorlamışlardır. Sanayi devrimi, 1. ve 2. Dünya Savaşları insanlardaki algıyı, düşünce tarzını değiştirmiştir. Birçok besteci zihinlerinde şekillenen ve hayatlarına modernizmle giren farklı sesleri eserlerinde duyurmak istemişlerdir. Bunun sonucunda da 20.yy.'ın ikinci yarısından itibaren genişletilmiş çalgı teknikleri ortaya çıkıp grafik notasyona katkı sağlamıştır. Genişletilmiş çalgı teknikleri ve notasyonu eski kavramlardaki bazı değişiklikler sonucu ortaya çıkmışlardır. Bunların yeni birer teknik mi yoksa efekt mi olduğu hala süregelen bir tartışmadır. Özellikle yaylı çalgılarda uygulanan bazı teknikler eski çalgı tekniklerinin bir varyasyonudur sadece. Bir çok icra tekniği ses yüksekliğinin az oluşu sebebiyle orkestra yerine sadece oda müziği ya da solo eserlerde kullanılmıştır. Genişletilmiş çalgı teknikleri bestecilerin ses dünyalarını genişletmiş, orkestra, oda müziği ve solo repertuvarda değişik tınların keşfine olanak sağlamıştır. Yaylı çalgılarda kullanılan genişletilmiş çalgı tekniklerinin birçoğu geleneksel çalgı tekniklerinin bir varyasyonudur. Genişletilmiş çalgı teknikleri ve notasyonun modası geçse de bırakmış olduğu bazı işaret ve eğilimler geleneksel çalgı teknikleri ve notasyonun yanında yerini bulmuştur. Modern notasyon ve genişletilmiş çalgı teknikleri evrimini tamamlamış ve zenginleşmiştir. Bu teknikler bestecilerin ses dünyalarını zenginleştirmesi bakımından kuşkusuz yararlı bir kazançtır. Bu teknikler; genişletilmiş ses sınırları, surdinler, glisandolar, armonikler, çalgının perküsyon olarak kullanımı, mikrotonlar, yardımcı araçlarla sesi yükseltip değiştirilmiş çalgılar olarak sıralanabilir.

Genişletilmiş Ses Sınırı

Yaylı çalgılarda ses sınırının genişletilmesi icracının yeteneğine bağlı bir olgudur. Bu teknik parmakların manevra kabiliyetinin düşük olduğu oldukça yüksek (tiz) pozisyonlarda icra edilir. Entonasyon her zaman için sallantılı ve yapmacık bir ton şeklindedir. Günümüzde bu tekniği deneysel kompozisyon tekniklerinde görmekteyiz.

Allegro possibile

Şekil 1: Karel Husa, “Yaylı Dörtlü No: 3”

Şekil 2’de görülen oklar mümkün olan en tiz ses ve en pes sesi simgeler:



Şekil 2: Mümkün olan en tiz ve en pes nota

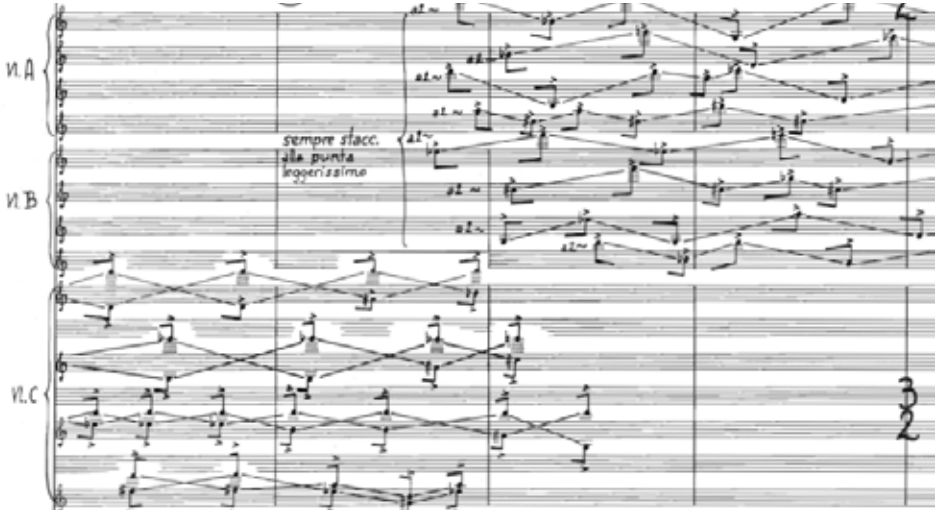
Scordatura, akordun değiştirilmesi ise pes ses genişlemesi için modern yazıda uygulanmıştır. Genelde kemanlarda yaygın olan tam ses pesleştirme yapılırken W.Riegger “*Study in Sonority*” adlı eserinde dördüncü telin mi sesine akortlanmasını istemiştir. Viyolada ise nadiren do telini yarım ses pesleştirerek yapılması istenir. Çello ve kontrbasta *scordatura* ise çağdaş eserlerde oldukça sık uygulanan bir yöntemdir. Genelde yarım ya da tam ses olarak uygulanır. I. Stravinsky Bahar Ayini, A Honegger piyano ve orkestra için konçerto bazı örneklerdir (Read, 1993, s. 11–12).

Surdin

Günümüzde besteciler yaylı çalgılar tınısını değiştirmek için çeşitli surdin kullanmaktadırlar. Genel ve klasik kullanım olarak abanoz ağacından yapılan susturucular yerine alüminyum, gül ağacı, plastik, metal, lastik gibi çeşitli maddelerden oluşanlar kullanılmaktadır. Klasik kullanımda surdin la-re telleri arasında kullanılırken besteciler eserlerinde la-mi, sol-re telleri arasında kullanmalarını istemişlerdir. Bunun sebebi surdinin yakın olduğu tellerden diğer tellere göre daha az ses ve puslu bir tını çıkarmasıdır. Bunlardan başka susturma teknikleri ise şöyle özetlenebilir: “1) J. Rodridonun *Zarabanda lejana y Villancico* eserinde görülen keman ve viyolalarda susturucunun köprünün yanına değil üstüne takılması; 2) E. Brown, F. Miroglio gibi bestecilerde görülen sol elin tuşeye bastırılarak sesin normal rezonansının öldürülüp col legno ya da arco çalınması ya da sesin tamamen sol el parmaklarıyla boğulup çalınması; 3) Telleri kapatarak *col legno battuto* tekniğiyle çalgının tuşesinden köprüye kadar vurarak gelme. Örnek: Michael Colgrass “As quiet as” (Read, 1993, s. 30).


Glissando

Gustav Mahler’in senfonilerinde yaylı çalgılarda glissando kullanımı olmasına rağmen glissandonun daha yoğun kullanımı Bartok’un son yaylı dörtlülerini bulmuştur. Bugün bir çok deneysel bestecide çok çeşitli glissando kullanımı göze çarpar. Bunlar: 1) Tel üzerinde parmaklara baskı uygulayarak tek tel ya da farklı tellerde; 2) Tele hafifçe baskı uygulayarak sesin armonikleriyle, J. Casken, “*Music for the cabbingsun*”; 3) Elin tamamıyla, S. Bussotti, “*Mit einem gewissen sprechenden ausdrück*”; 4) Tırnakla; 5) Bozuk para ya da metal objelerle; 6) Küçük zillerle, K. Penderecki, “*Fluorescences*”; 7) Col legno tekniğiyle arşenin tahtasıyla; 8) Pizzicato glissando ile ilk önce teli çekerek ardından diğer sese kaydırılmasıyla yapılır.

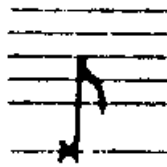


Şekil 3: L. Berio, "Epifanie"

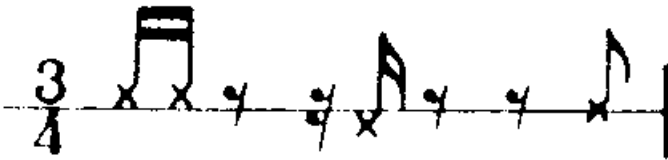
Çalgının Değişik Bölgelelerine Vurarak Çalma

20.yy'da yaylı çalgıların gövdesine avuç içi, parmaklar, tırnaklar, arşenin topuğu ile vurarak çalma çağdaş besteciler tarafından kabul görmüş bir efekttir. Notasyonda vurmali çalgılar notasyonu gibi nota başlarının x şekliyle ya da grafik notasyon gibi yazılabilir. Notasyonda “” işaretiyle de gösterilebilir.

Yaylı Çalgılarda Vurarak Çalınan Notanın Yazımı



Şekil 4: Vurarak Çalınan Nota, Grafik Notasyon (Stone, 1980, s. 307)



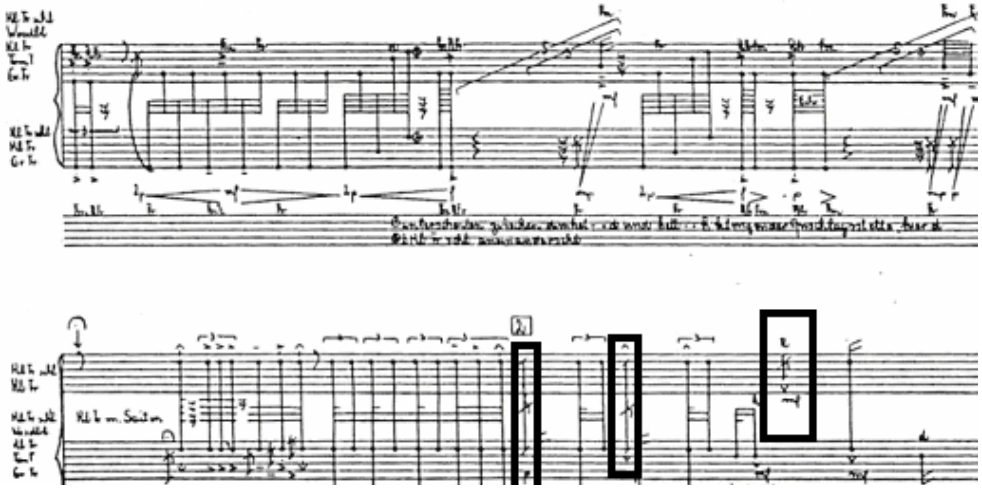
Şekil 5: Vurarak Çalınan Nota, Grafik Notasyon (Stone, 1980, s. 307)

Aşağıdaki grafik notasyonda (*tablature*) ise çalgının hangi bölgelerine vurulacağı A-B-C-D harfleriyle resimde gösterilmiş, dört çizgili dizek sol el ve sağ el olmak üzere ikiye bölünüp okumak kolaylaştırılmıştır. A-B sağ el kullanarak C-D ise sol el kullanarak çalınacaktır.



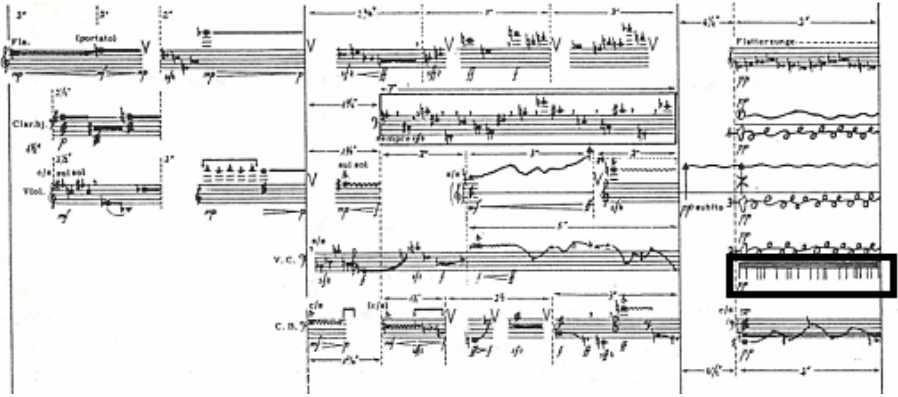
Şekil 6: Tablature Notasyon (Stone, 1980, s. 307)

Yayın topuğuyla ya da parmak ucuyla gövdeye vurma efekti bestecinin çok sert ve keskin bir tını istediği zamanlarda kullanılır.



Şekil 7: J. A. Riedl, "Piece for Percussion" (Karkoscha, 1972, s. 143)

Sağ elin içiyle tellere vurarak bütün tellerin aynı anda tınlamasını sağlayabiliriz. Kontrbas ve çelloda çalgıların akustik yapıları gereği daha fazla ses elde edilir.



Şekil 8: Sağ Elin İciyle Tele Vurma, E. Raxach, Estrofas

G. Ligeti'nin "Apparitions" adlı eserinde sol elde tuşe üzerinde tellere tokat atma (slap) efektini görebiliriz. Sol elde tellere hafifçe dokunarak ses çıkarmayı M.Kagel'in "Match; Sonant" adlı eserinde, sağ elin tırnakları yoluyla yapılan tremolo efektini S. Cervetti'nin "Six Sequences for dance" adlı eserinde bulabiliriz. G. Crumb'ın "Black Angels" yaylı dördülünde gördüğümüz, çalgıyı mandolin gibi tutarak cam çubuğu tellere vurma ve açık tellerin tınlamasını sağlamaktır (Read, 1993, s. 100). Sol elle tellerin susturularak sağ elde tarakla çalınması gibi teknikler bestecinin hayal gücüne bağlı olarak ve değişik materyellerin kullanımıyla çokça çeşitlendirilebilir.

Ertuğrul Sevsay "Orkestrasyon" (2015) kitabında vuruşlu efektler için "Besteci eğer bu efektleri kullanacaksa şu dört soruya cevap vermelidir." der:

- 1) Kullanılacak efektin tipi; yani "Ne yapılacak?" (Örneğin sürtmek, vurmak, tıklatmak, ovalamak gibi.)
- 2) Yapılacak işlemin ve kullanılan tekniğin detaylı tanımı; yani, "Nasıl yapılacak?" (Örneğin, tril olarak, artan yoğunlukta, sol avuç içi telleri sustururken, yaya düzensiz arpejler yaptırarak gibi.)
- 3) Vuruşlu efektin aletin tam olarak neresinde yapılacağı; yani "Nerede yapılacak?" (Örneğin telin üzerinde, köprünün arkasında, kuyruk parçasında, aletin arka yüzünde gibi.)
- 4) Efektin ortaya çıkartırken ne kullanılacağı; yani "Ne ile yapılacak" (Örneğin parmaklarla, tırnakla, parmak eklemleriyle, yayla, sopayla, kalemle, mızrapla, metal parayla, mendille gibi.) (s. 73).

Mikroton, Çeyrek Ton

Besteciler ve icracılar mikrotonal teknikle ve değişik akortlamalarla her zaman yakından ilgilenmişlerdir. Sistem besteci ve teorisyen Carillo ve Haba'nın öncülüğünde kullanılmaya başlanmış, Alban Berg, Ernest Bloch, ve Bela Bartok tarafından takip edilmiştir (Read, 1993, s. 118). Eşit temperaman sisteminde kural bir oktavın eşit 12 yarım sestene bölünmesi, Mikrotonal sistemde bu aralıklar daha fazla sayıya bölünmüştür. Yarım sestene küçük tüm bölünmeler mikrotona girer. Makam sistemimizle çok benzerlik taşıyan bu sistemde en çok kullanılan şekil çeyrek tondur. Kabaca açıklarsak çeyrek ton tam perdenin 4'e bölünmesidir. Standart bir nota yazımı yoktur. Diyez ve bemollerde ok görülebilir. Diğer yazım şekli ise bestecinin partiyonunun önsözünde belirttiği gibidir. K. Penderecki "Flourescences" adlı eserinin partiyonunun başında çeyrek tonu şu işaretlerle belirtmiştir:



çeyrek ton tiz

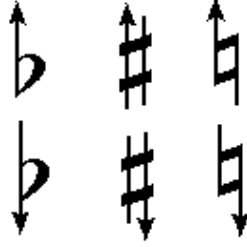


üç çeyrek ton tiz

Şekil 9: K. Penderecki: Çeyrek Ton

Şekil 10: Penderecki "Flourescences", Çeyrek Ton

Bu işaretlerden başka aşağıdaki sembolleri de görmek olasıdır:



Şekil 11: Çeyrek Ton Sembolleri

Amplifikasyon, Sesi Yükseltme

Sesi mikrofon ve hoparlör yardımıyla yükseltme genelde oda müziği ve solo eserlerde karşılaştığımız bir tekniktir. Mikrofon ve hoparlör sese *distortion*, *reverb*, *chorus* gibi efektler katarak değiştirir. Bu teknik çalgıların ton dengelerini ve seslerini bozacaktır. G. Crumb'ın “Black Angels” adlı amplifiye edilmiş yaylı dördülü türünün en iyi örneğidir. Eser Vietnam savaşındaki acıları, çığlıkları tasvir eder. Amplifikasyon bestecinin direktifleri doğrultusunda icracıların eser sırasındaki vokal efektleri için de kullanılır.

BLACK ANGELS
THIRTEEN IMAGES FROM THE DARK LAND
for Electric String Quartet
George Crumb
En tempore belli, 1930

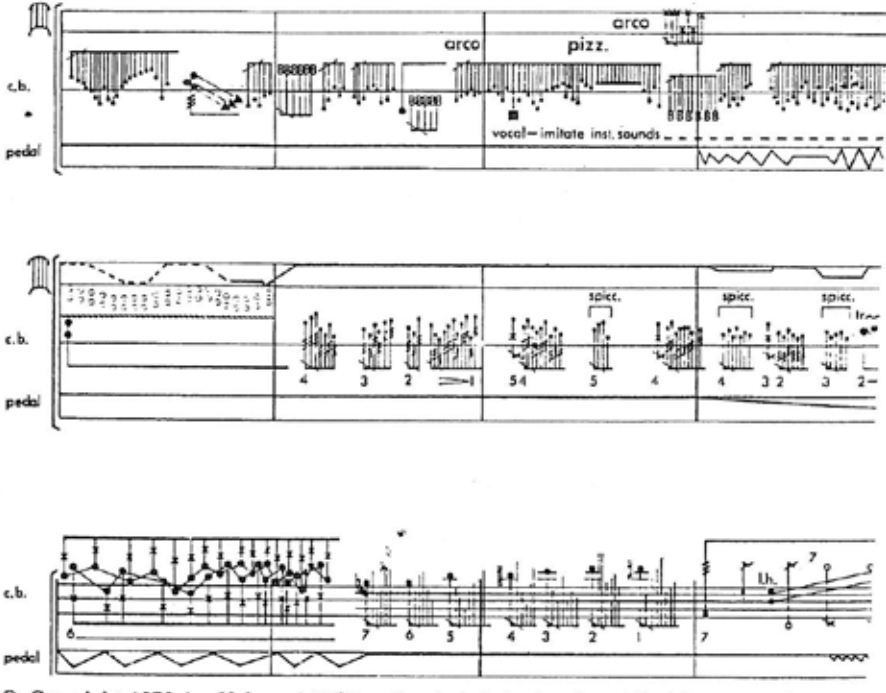
I. DEPARTURE

1. Threnody I: Night of the Electric Insects [Tutti] [3 times 7 and 7 times 13]

Vibrant, intense! $\text{♩} = 60$
sempre sul-ped e glissando

Şekil 12: George Crumb, “Black Angels”

Bernard Rands “Memo 1” adlı eserinde kontak bir mikrofonun çalgının gövdesine iliştirilmesini, tercihen bunun yerinin köprünün hemen üstü olmasını ister. Mikrofon amfiye ve 2 adet hoparlöre bağlıdır ve stereofonik yerleştirme yapılmalıdır. Bir adet ayak pedalı ses sistemini kontrol edecektir. Çalgı *feedback* efektinden korunmak için hoparlörlerin arkasına yerleştirilmelidir (Read, 1993, s. 127).



Şekil 13: Bernard Rands, “Memo 1”

Köprü ve Kuyruk Arasında Çalma

Bu çalış biçiminde ortaya çıkan ses bozulmuş bir tını efektidir. Her telde ses farklılaşır. Bu yüzden hangi telin kullanılacağı besteci tarafından belirtilebilir. Astor Piazzolla’nın eserlerinde sıkça rastlanan bir çalış tekniği olmakla beraber birden fazla yazım şekli vardır:



Şekil 14: Çeşitli Yazım Şekilleri (Karkoscha, 1972, s. 35)

“Bu tip yazıda notaların kuyruklarını işaretin görülebilmesi için alışılmamış uzunluktan biraz daha uzatmakta fayda vardır”(Stone, 1980, s. 303).



Şekil 15: Notasyon

Tablature notasyonda ise beş dizek yerine dört dizek kullanılır ve en üstteki çizgi çalgının en üst telidir. Hangi tellerde icra edileceği gösterilir.



Şekil 16: Tablature Notasyon (Stone 1980, s.303)

Bu notasyon tiplerinden başka tekniğin sadece hangi tellerle çalınacağını belirten dizeksiz notasyona da rastlamak mümkündür. Buradaki zorluk dizeksiz bir boşlukta grafiklerin ve ritmik değeri okunmasıdır. Dikey çizgiler telleri, yay biçimi de arşeyi belirtir. Harfler ise hangi telde icra edileceğini belirtir.



Şekil 17: Dizeksiz Yazım

The image shows a musical score for K. Penderecki's 'De Natura Sonaris 1'. It features three staves: Violins (vl), Violas (vc), and Cellos/Double Basses (vb). The Violin staff has four staves (1,2; 3,4; 5,6; 7,8) and is marked with 'K'. The Viola staff has two staves (1-4; 5-8) and is marked with 'VC'. The Cello/Double Bass staff has two staves (1-3; 4-6) and is marked with 'vb'. The score includes various techniques such as 'arco' and 'mf'.

Şekil 18: K. Penderecki De Natura Sonaris 1

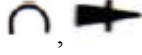
Köprü Üzerinde Çalma

Bu teknikte tını telden tele farklılık gösterirken, ses belirsizdir. Duatenin bir önemi yoktur. Kapı gıcirtısı, vızıldama gibi efektleri elde etmek için uygun bir tekniktir.

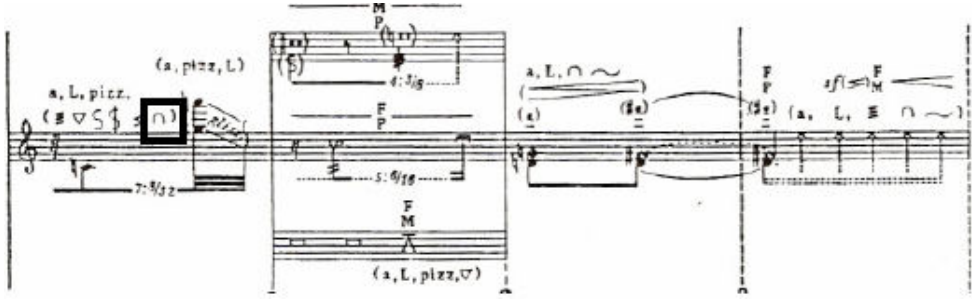
The image shows a musical notation for 'Köprü üzerinde çalış'. It consists of a single staff with a treble clef. The notation includes a series of notes with stems pointing up and down, representing the technique of playing on the bridge.

Şekil 19: Köprü üzerinde çalış

Notasyonu Őekildeki gibidir:



Şekil 20: Notasyon



Şekil 21: Franco Evangelisti "Aleatorio" yaylı dördöl (Karkoschka, 1980, s.100)

Üst EŐik Arkası

Akord kulakları ve tuşe arasında kalan boşlukta arşenin iterek ve çekerek kullanıldığı bir tekniktir. Köprü arkası kullanımından daha tiz ve rahatsız edici bir ses ortaya çıkar.

ArŐeye Fazla Basınç Uygulanması

Arşenin üzerine normal icradakinden daha fazla bastırılarak elde edilen gıcırdayan ve pürüzlü bir sestir. Notasyondaki işareti klasik notasyonla benzerlik taşır. İterek için ✓, çekerek için □ kullanılır.

ArŐeye Basınç Uygulamadan Çalış

Bu teknikte sesi üretmek için arŐeye hiç basınç uygulanmaz. Ortaya çıkan ses tonsuz ve zor duyulan bir sestir. Arşenin sürtünme sesi daha fazla duyulur. Notasyonda yazım Şekli Şöyledir: P ■ Ligeti "Atmospheres" adlı eserinde kullanmıŐtır (Karkoscha, 1972, s. 36).

Özel Pizzicato EŐektleri

Bartok Pizzicato

Bartok pizzicatosu, iki türde örneklenebilir. Sık rastlanılan birinci türde ses parmağın çok kuvvetli bir Şekilde söz konusu notaya basılıp -açık tellerde yapılamaz- telin aşağı-

dan yukarı doğru kuvvetlice çekilmesi esnasında telin tuşeye çarptırılması ile elde edilir. Adından da anlaşıldığı gibi bu efekti Bela Bartok literetüre kazandırmıştır. Notadaki yazımı şu şekildedir: $\text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩} \cdot \text{♩}$



Şekil 22: Bartok Pizzicato Bartok Yaylı Dördül no: 4

Tırnak Pizzicato

Nadiren rastlanılan bu tür, pizzicatonun parmağın ucu yerine tırnak ile yapılmalıdır. Keskin metalik bir tını verir. Notadaki işareti şu şekildedir: ♩ Bazen de tersi kullanılabilir. Besteciler pizzicatonun tırnak ile yapılmasını notasyona açıkça yazarak belirtebilirler.



Şekil 23: Tırnak Pizzicato

Cızırtılı Pizzicato

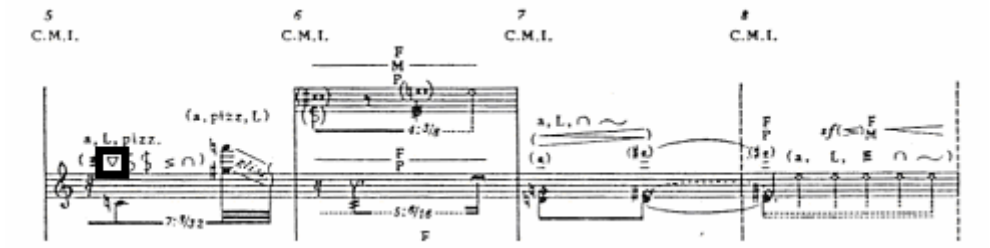
“Telin hızlıca çekilmesinden sonra sağ elin tırnağıyla titreşim devam ederken tele dokunulmasıdır” (Stone, 1980, s. 313).



Şekil 24: Cızırtılı Pizzicato

Penalı Pizzicato

Gitar, mandolin gibi çalgıların kullandığı penanın yaylı çalgılarda kullanılarak çalınmasıdır. Simgesi pena şeklindedir. ▽



Şekil 25: Franco Evangelisti "Aleatorio"

Çimdik Pizzicato

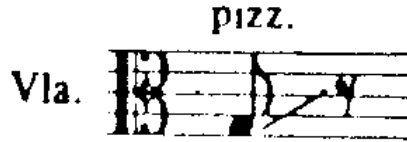
Bartok pizzicatosuyla benzer özellikler taşıyan çimdik pizzicatoda tel iki parmakla, tercihen baş ve işaret parmağıyla sertçe çekilerek bırakılır. Notasyondaki şekli: †

Glissando Pizzicato

Tel çekildikten hemen sonra parmağın hızlıca ikinci notaya kaydırılması ile oluşur. İkinci notası belli olan ve olmayan olmak üzere iki türü de mümkündür.



Şekil 26: Glissando Pizzicato ikinci nota belirli



Şekil 27: Glissando Pizzicato ikinci nota belirsiz

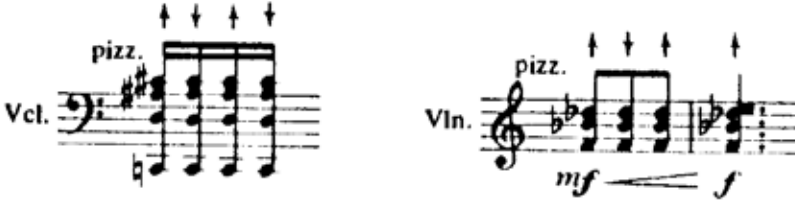
Köprü Arkası Pizzicato



Köprü ile kuyruk arasında yapılan bu pizzicatoda yazım şu şekildedir:

Hızlı Arpej (*Strumming- Tıngırdatmak*)

Yaylı çalgılarda akorların üzerinde pizzicato istendiği zaman notaya aşağı ve yukarı yöne bakan ok işaretleri konulur. Gitardaki ritm çalışısıyla benzerlik gösteren bu icrada akorların aynı olması icrayı kolaylaştırır.



Şekil 28: Hızlı Arpej

Teli Susturma

Tınlayan notanın titreşimi durmadan önce icracının sol eliyle telleri susturmasıdır. Genellikle boş tellerin titreşimini kesmek için yapılır. Nota üzerinde şu işaretlerle gösterilir:






Sessiz Parmak

İcraçının sol el parmaklarını arşe ya da sağ elini kullanmadan tuşe üzerine kuvvetlice bastırması sonucu oluşur. Pizzicatoya benzer olan sesin gürlüğü çok düşüktür. Nota üzerinde şu şekilde gösterilir: >

Vibrato-Tremolo

20. yy'da yaylı çalgılarda çok çeşitli vibrato icraları görülebilir.

Nota üzerinde  olarak görülen bu vibrato çeşidinde bestecinin isteği çok yavaş bir vibrato yapılması ve bu sayede çeyrek tonların duyulmasıdır.  bu grafik ise *molto vibrato* adıyla anılır ve daha abartılı bir vibrato tonu isteğine işaret eder.

 Z harfi gibi görünen grafikte isten şey hızlı ve ritimsiz bir şekilde tremolodur. (Penderecki, 1966, s.1). Penderecki'nin partiyonunda tremolo olarak adlandırılan bu

grafik, Edhard Karkoschka'nın "notation in new music" adlı kitabının 36. sayfasında aşırı decede, abartılı hızlı vibrato diye açıklanmıştır.

Sonuç

Genişletilmiş çalgı teknikleri ve notasyonu eski kavramlardaki bazı değişikler sonucu ortaya çıkmışlardır. Bunların yeni birer teknik mi yoksa efekt mi olduğu hala süregelen bir tartışmadır. Özellikle yaylı çalgılarda uygulanan bazı teknikler eski çalış tekniklerinin bir varyasyonudur sadece. Birçok çalış tekniği ses yüksekliğinin az oluşu sebebiyle orkestra yerine sadece oda müziği ya da solo eserlerde kullanılmıştır. Genişletilmiş çalgı teknikleri bestecilerin ses dünyalarını genişletmiş orkestra ve oda müziğinde değişik tınıların keşfine olanak sağlamıştır.

Diğer yandan pek uzak olmayan ve kırıntıları hala yaşayan öyle dönemler görölmüştür ki zamanın kompozisyon jürileri yeni notasyon ve çalgı teknikleriyle bezeli bir partisyunun çağdaş olma garantisi verdiğini kabul etmişlerdir. Çok ilginç olan bu yenilikler klasik çalış ve notasyonla yazılan eserlere ister istemez "modası geçmiş", "eskiye ait" yaf-talarının yapıştırılmasına sebep olmuştur.

Genişletilmiş çalgı tekniklerinin aslında modası geçmiştir. Günümüzde genci yaşlısıyla birçok besteci geleneksel çalış ve notalama şekline dönüş yapmış, bu sistemden vazgeçmiştir. Besteci ve teorisyen Jacques Castérede'nin Müzik Kuramı adlı kitabında belirttiği gibi; "*Aslına bakılırsa bu tür yenilikler okyanus dalgalarına benzer. Gelirken sahili kaplar ve onun görünümünü değiştirir. Fakat geri çekildiği zaman karşılaştığımız manzara görünüşte değişmemiştir ancak aynı manzara da değildir. Çünkü dalga izini bırakmıştır. Çakıl taşları yenidir veya yer değiştirmiştir; yosunlar, deniz kabukları, hatta enkazlar ortaya çıkmıştır.*"

Genişletilmiş çalgı teknikleri ve notasyonunun modası geçse de bırakmış olduğu bazı işaret ve eğilimler geleneksel çalış teknikleri ve notasyonun yanında yerini bulmuştur. Modern notasyon ve genişletilmiş çalgı teknikleri evrimini tamamlamış ve zenginleşmiştir. Bu teknikler bestecilerin ses dünyalarını zenginleştirmesi bakımından kuşkusuz büyük bir kazançtır.

Kaynakça

- Karkoscha, E. (1972). *Notation in new music*. London, UK: Universal Edition.
- Penderecki, K. (1966). *De natura sonoris no: I*. New York, NY: Edition Schott.
- Read, G. (1993). *Compendium of modern instrumental techniques*. London, UK: Greenwood Press.
- Stone, K. (1980). *Music notation in the twentieth century*. New York, NY: Norton Company.
- Sevsay, E. (2015) Orkestrasyon, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

La Gitanilla and the Bohemian Girl: A Musical Encounter on the Stage

Julián Jesús PÉREZ FERNÁNDEZ¹ 



DOI: 10.26650/CONS417720

¹Ph.D. Universidade da Coruña, La Coruña, Spain

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Julián Jesús Pérez Fernández,
Universidade da Coruña, La Coruña, Spain
E-posta/E-mail: musicaeba@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 22.04.2018
Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Pérez Fernández, J. J. (2018). La gitanilla and the Bohemian girl: A musical encounter on the stage. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 39-54.
<https://doi.org/10.26650/CONS417720>

ABSTRACT

This study aims to emphasize the importance of Michael William Balfe as a Romantic opera composer and singer. After a general introduction, Balfe's career and the reasons why he has been long-forgotten as a composer outside the English-speaking world are discussed. The last section is mostly based on Miguel de Cervantes' short novel *La Gitanilla* and its adaptations into musical and theatrical works, with a special focus on Balfe's opera, *The Bohemian Girl*. The relations between these two works are analyzed in comparison. Thus, this paper is intended to be a source for researchers who want to study the works of Cervantes.

Keywords: Bel Canto, Romantic Dream, Bohemian Girl

ÖZ

La Gitanilla ve Bohemyalı Kız: Sahnedeki Müzikal Bir Karşılaşma

Bu çalışma, romantik bir besteci ve şarkıcı olarak Michael William Balfe'nin önemini vurgulamaya çalışmaktadır. Genel bir girişten sonra, Balfe'nin kariyeri ve İngilizce konuşan dünya dışında bir besteci olarak neden unutulduğunun nedenleri tartışılmıştır. Son bölümde çoğunlukla Miguel de Cervantes'in kısa romanı *La Gitanilla* ve müzikal ve teatral eserlere uyarlamaları, Balfe'nin *Bohemyalı Kız* adlı operasına odaklanılmış, bu iki eser arasındaki ilişkiler analiz edilmiştir. Sonuç olarak Cervantes eserleri hakkında araştırma yapmak isteyen araştırmacılara kaynak olması hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bel Canto, Romantik Rüya, Çingene Kız

Introduction

Michael William Balfe (Dublin, 1808-Rowney Abbey, 1870) was a very successful Irish baritone and composer in the 19th century. In the foreword of a recent biography written by Basil Walsh (2010), the orchestra director Richard Bonyngne says:

That the majority of his works are so little heard is a shame. He was of supreme importance during the great *bel canto* epoque of the nineteenth century, and it is certainly time that his works be rediscovered and re-evaluated. His melodic genius, allied with the innate simplicity of his compositions, give his work a freshness which will never die (xi).

Generally speaking, Balfe's operas are deemed to have met with success. Most of them were performed in Europe, while some of them were translated into other languages as well. The aim of this paper is to emphasize Balfe's importance as an opera composer, and to focus on some relationships between his once famous opera *The Bohemian Girl*, based on a libretto by Alfred Bunn, and the Spanish short novel *La Gitanilla*, written by Miguel de Cervantes two hundred and thirty years before its premiere.

After Juan de la Cuesta's publication of the first edition of Cervantes' *Novelas Ejemplares* in Madrid in 1613, several editions and translations were issued in Spain (Madrid, 1614, 1617, 1622; Pamplona, 1614, 1615, 1617, 1622; Seville, 1624) and in other European cities such as Paris (1615), Brussels (1614, 1625), Milan (1615), and Lisbon (1614, 1617) (Megías & Álvarez, 2013, p. 21; Monrós-Gaspar, 2017, p. 274). Some English translations of Cervantes' novels were published before Bunn's first edition of his libretto. Bunn became the stage manager of the Drury Lane Theatre of London in 1823, where he wanted to establish the English opera. During this time he produced some works by Balfe, among which *The Bohemian Girl* was one of the most successful.

In 19th century, Spain, the city of Sevilla and gipsy culture became very popular topics among many European –mostly French– writers, painters, and composers, while even influencing some North American writers. These artists mostly offered an image of Spain as a *romantic dream*, a sort of idealised view of this country. Balfe composed at least three operas based on a Spanish topic: *The Bohemian Girl*, *L'Étoile*

de Séville and *The Rose of Castille*. The last two works were based on characters from the medieval period, which was also very influential among the Romantic artists.

Since the publication of Cervantes' short novel *La Gitanilla*, in which the main character Preciosa was a young girl of noble origin who was raised among gypsies, the 'gipsy woman' figure emerged as "a European obsession", as defined by Lou Charnon-Deutsch (2004). The world of the gypsies seemed exotic and interesting for the Romantic, and it had a huge impact on the Romantic lifestyle. Thus, the gipsy motif became very popular among many artists of that time.

Michael William Balfe (1808-1870): a Romantic composer

A stage production of *The Bohemian Girl* directed by Sir Thomas Beecham took place at the Festival of Britain in 1951, in which the female protagonist was played by soprano Roberta Peters. According to Beecham, 'Balfe was the most interesting British musical figure of the nineteenth-century [...]. He was a very good, highly intelligent and cultivated musician'. William Alexander Barrett wrote: 'With the exception of Händel, no musician in this or any other European country has ever enjoyed so much fame while living as Michael William Balfe' (Barrett, 1882, p. 306). These two quotations point to the importance of Balfe's works in music history. Apart from this, a marble statue in the vestibule of the Drury Lane Theatre where Balfe conducted the premiere of *The Bohemian Girl* in 1843, a cenotaph in Westminster Abbey and a stained glass window with a plate beside it in Dublin's St. Patrick Cathedral honor his memory. The inscription on the plate says:

In memory of M.W. Balfe
The most celebrated genial & beloved of Irish musicians
Commendatore of the Order of Carlo III in Spain
Chevalier of the Legion of Honour in France
Born in Dublin 15th of May 1808
Died 20th October 1870
Erected by R.P. Stewart, April 1879



Fig. 1: A marble statue in the Drury Lane Theatre, London

It seems that Balfe was indeed an important musician in the nineteenth century. His musical career started twenty years before the beginning of the Victorian Era (1837-1901) and lasted up to 1864, when he and his wife retired to live in Rowney Abbey, Hertfordshire. Balfe's fame spread all over Europe both as a singer and as a composer. He began his basic musical studies at home, including piano and violin, for his father was a violinist and dance master. After these initial music lessons, he focused on the violin as a pupil of James Barton and on composition, mainly under William Rooke.

Balfe might be considered as a child prodigy, as he was invited to give a concert in his native town when he was only nine years old. When his father died in 1823, he moved to London at the age of fifteen, to continue his music studies. He developed a fine baritone voice. During 1823-24, he joined the Drury Lane Theatre Orchestra. In 1824 he met Count Mazzara, a noble and wealthy man from Italy who helped him to continue his studies in Rome. He moved to Rome in 1825 to study composition under Ferdinando Paer (1771-1839). Later he took singing lessons in Milan under Filippo Galli (1783-1853), harmony and counterpoint under Francesco Federici (birth date unknown-1830). In the same year he also premiered his first stage work, a *ballo pantomime*¹ called *Il naufragio de la Pérouse*.

¹ The *ballet d'action* or *ballet-pantomime* is a narrative ballet show, in which the plot develops through dance and pantomime. Born in the early eighteenth century, it meets considerable success until the beginning of the nineteenth century, when it takes the forms of Romantic ballet.

After studying for some time in Paris, Balfe continued his career both as a singer and composer, and slowly became more and more famous in main opera centers in Italy like Milan, Palermo and Pavia. He also premiered his first three operas in this country. In 1835 he went back to London, where he gave the first performance of his opera *The Siege of Rochelle* in the Drury Lane Theatre. It was a great success, and thanks to this, he was regarded in England as the most popular British composer of his time.

Balfe had an itinerant career for most of his life. Listed among the many cities that he visited are Dublin, London, Paris, Berlin, Vienna and Trieste, which all welcomed his works. His other important operas at that time were *The Maid of Artois* (London, 1836), *Falstaff* (London, 1838), *Les Quatre Fils Aymon* (Paris, 1844), and the great success of his career: *The Bohemian Girl* (London, 1843). *The Bohemian Girl* was performed in Drury Lane Theatre for more than one hundred nights, and it was also staged in Europe, USA, Mexico, Canada, Australia, New Zealand and South Africa. Productions in French, Italian, and German followed. Later, the libretto was also translated into Russian, Croatian, and Swedish. *The Bohemian Girl* was performed in many countries over a period of a hundred and fifty years.

The Bohemian Girl left a positive impression on the public. Three days after the premiere in London on November 27, 1843, the press wrote about its great success:

DRURY LANE THEATRE – BALFE’S NEW OPERA

Balfe’s long-talked of opera, *The Bohemian Girl*, was at length produced on Monday night, with complete, indeed triumphant, success, which is most justly merited. We have no doubt that, taking it as a whole, it will be considered the *chef d’oeuvre* of the composer. It has, mingled with some defects, a much larger proportion of beauties of the highest order than in any other of his former works; and, judging from a first impression, we are inclined to place the opera upon a level with any production of the present Italian school, of which Mr. Balfe must always be regarded as a disciple (“Drury Lane Theatre-Balfe’s New Opera”, 1843).

If the critic had considered this opera to be the best work composed by Balfe until that year, it is most likely that he would have known Balfe’s former works as well. Although he talks about ‘*some defects*’, he does not pay great attention to them, rather choosing to focus on the very many ‘*beauties of the highest order*’ that he values. He also considers

The Bohemian Girl to be on the same level as the *bel canto* operas of the first decades of the century, namely, those by Rossini, Bellini and Donizetti, and refers to Balfe as a disciple of the Italian *bel canto* school.

After the success of *The Bohemian Girl*, Balfe composed five more operas for the Drury Lane Theatre between 1844-1852. Moreover, he wrote 21 'continental operas' with French, Italian, or German texts. One of his 'French operas', *L'Étoile de Séville*, based on a libretto by Hippolyte Lucas, was premiered in the Paris Opera in 1845. It is based on a Golden Age Spanish tragedy called *La Estrella de Sevilla*, by Andrés de Claramonte, who was a Spanish Baroque playwright and actor. Although we may find in it some similarities with *The Bohemian Girl*, *L'Étoile de Séville* should be considered as a *grand-opéra*, for it carries the basic characteristics of this special French genre: it has a historical plot, is divided into four acts, uses recitatives instead of spoken dialogues (more related to *opéra-comique*), has a great choral display and includes a ballet.

Apart from his great opera works, Balfe composed more than two hundred songs for voice and piano. Between 1846 and 1852 he worked as the opera director of Her Majesty's Theatre in London, where he conducted the London premiere of Verdi's *Nabucco*, and also the first performances of *I Masnadieri* sung in English.

During the 1850s, Balfe continued travelling abroad: He premiered his operas *The Bondman* and *The Bohemian Girl* in German, *Die Mulatte* and *Die Zigeunerin*², respectively, in Berlin. He also went to St. Petersburg where he gave some concerts and music lessons to people of the nobility, and to Italy, where he presented *The Bohemian Girl* in Italian, under the title *La Zingara*³.

The last stage of his career, between 1857 and 1863, was fairly prolific. *The Rose of Castille* (1857), one of his most popular operas which was composed for the Pyne-Harrison Opera Company,⁴ was premiered in the Lyceum Theatre. The aim of this company was to promote English national opera, and its promoters commissioned Balfe for five more operas. Two of these became popular: *Satanella* (1858) and *The Puritan's Daughter* (1861).

2 According to Balfe's biographer Basil Walsh, the German version was premiered in Vienna (1846), and was also performed in Berlin, Frankfurt, Hamburg, Darmstadt, Munich and Stuttgart, among other cities.

3 The Italian premiere was performed in Trieste (1854).

4 The Pyne-Harrison Opera Company was a British opera company in which the director and the promoter were both singers: Louisa Pyne and William Harrison.

When Balfe retired to Rowney Abbey in 1864, he worked on a revision of *The Bohemian Girl* which was to be performed in French⁵ under the title *La Bohémienne* (Paris, 1869). His unfinished last opera *The Knight of the Leopard* was based on the novel *The Talisman* by Walter Scott. It was premiered four years after his death in 1874 at the Drury Lane Theatre, under the title *Il Talismano*.

As already stated, Balfe was also an opera singer, a baritone. After his experience in London, where he joined the orchestra at the Drury Lane Theatre, he moved to Paris in 1826 to continue his studies. Gioacchino Rossini (1792-1868) encouraged Balfe to take singing lessons in Italy under Giulio Bordogni (1789-1856), and also invited him to prepare his debut at the Théâtre des Italiens, Paris, a year later as Figaro in *Il barbiere di Siviglia*. Balfe returned to Italy and made his debut in Palermo in 1830, singing the role of Valdeburgo in Bellini's *La straniera*. While in Italy, he met a Hungarian soprano, Lina Roser (1808-1888), and they got married. They had two sons and two daughters. One of them, Victoire, became a singer too.

One of the most important moments in Balfe's career as a singer was the opportunity to make his debut in 1834 at La Scala, Milan. There he performed the main role of Rossini's *Otello*. His female partner was María Malibrán (1808-1836), a French mezzosoprano of Spanish origin.

Balfe had a gentle voice, and perhaps he was able to sing in the typical *bel canto* style that was quite popular in the beginning of the 19th century. His vast knowledge of vocal techniques helped him write his melodic and fluent arias. Some of them became very popular. The most remembered ones are from *The Bohemian Girl*, which was 'for more than 70 years, beginning in 1843, the most widely performed opera in English in the English-speaking world [...]', according to Hancock (2002)

To conclude, a final quotation by Eric Walter White shows Balfe's importance as an opera composer:

(...) it must be admitted that he knew how to write for the voice, had a gift for melody, and an instinct for the effectiveness of music in the theatre. He was one of the few British composers to win an international reputation as an opera composer (White, 1981, p. 27).

5 It was performed in Rouen (1862) and in Paris (1868). The French version was longer than the original one in English. It was divided in four acts, just like most of French *grand-opéras*.

In the 20th century, some more productions of *The Bohemian Girl* in England (1918 in the Shaftesbury Theatre, London; 1951 in the Royal Opera House, London, and the Royal Court Theatre, Liverpool; 2008 in Haslemere Hall, Surrey), as well as a couple of recordings of his operas (*The Bohemian Girl*, *Falstaff*, *The Maid of Artois* and *Satanella*) were made. Contemporary singers such as Joan Sutherland, Jessye Norman, Elina Garanča and Enya have included the aria 'The Dream' in their repertoire. Taking all these successes into consideration, it remains a mystery how Balfe's music has been forgotten throughout the years.

Cervantes' *La Gitanilla* and Balfe's *The Bohemian Girl*

Alfred Bunn (1796-1860) was the librettist of *The Bohemian Girl*. As mentioned above, it is based on Miguel de Cervantes' short novel *La Gitanilla*. Bunn was also influenced by the ballet-pantomime entitled *La Gipsy* (1839), with a libretto by Joseph Mazilier and Vernoy de Saint-Georges. These two sources inspired Bunn and Balfe to portray their protagonist Arline as a very cute and charming girl. The narrator in Cervantes' novel describes Preciosa as follows:

[...] con ser aguda, era tan honesta, que en su presencia no osaba alguna gitana, vieja ni moza, cantar cantares lascivos ni cantar palabras no buenas. Y, finalmente, la abuela conoció el tesoro que en la nieta tenía [...] (Cervantes, 2009, p. 62).

Cervantes, through the voice of the narrator, highlights Preciosa among her people, and introduces her to the reader as a paragon of virtue, which is an exception considering the prejudice about gypsies as thieves. Lou Charnon-Deutsch insists on this idea:

As creator of what we could call the glamorization of the Gypsy woman, *La Gitanilla* established a strong contrast between the thieving, abject members of the race and one exceptional and beautiful woman (Charnon-Deutsch, 2004, p. 19).

Just as the narrator's words in the novel make the reader doubt Preciosa's gypsy background, a similar situation happens in *The Bohemian Girl*. Both the novel and the opera deal with the same idea, but they use different codes: narrative in Cervantes' *La Gitanilla*, verbal, musical and theatrical in Balfe & Bunn's *The Bohemian Girl*. Balfe

6 [...] although she was sprightliness, she was so honest, that in her presence no gypsy, old or young, would dare to sing lascivious songs or sing bad words. And, finally, the grandmother knew the treasure she had in her granddaughter [...].

underlines this same idea in the music he wrote for Arline. Her charming aria from Act II, 'The Dream'⁷, is a good example. The *bel canto* melody, sweet and wave-like, depicts the personality of the girl, and the soft and fluent orchestral accompaniment, which is written in arpeggios, reflects Bunn's text in a very expressive way. In this aria, Arline is recounting a dream to the male protagonist Thaddeus, beginning with these words: 'I dreamt I dwelt in marble halls / with vassals and serfs at my side [...]' (Pérez Fernández, 2017, p. 104) The 'marble halls' background Arline mentions in this aria is no reflection of her lifestyle.

Fig. 2: Beginning of Arline's aria (Act II)⁸

Cervantes teaches a lesson of tolerance by showing a positive attitude towards gypsies, in contrast to the historical attitude towards these people held by the Catholic Kings (they published a Royal document in which they prohibited gypsies to wander around the Kingdom), and by Carlos V, who tried to expel them from Spain.

There were other writers and painters during this period who also used this glamorous image of the gipsy woman. The romantic idea of an exotic world also pushed these artists towards Spain, for it offered a rich and interesting history compared to the rest of Europe.

⁷ Balfe, M. W., 1991, CD 1, cut 14

⁸ Balfe, M.W., 1840, p. 96

To a great extent, this image was used in literature and theatre (Monrós-Gaspar, 2017, pp. 274-276). Charnon-Deutsch (2004) suggests that Cervantes' first issue of *La Gitanilla* aroused great interest ('obsession' in his terms) in the figure of the Spanish gipsy in several countries, the British Isles being one of them (see Annexe). Among the many examples from the British Isles, the famous opera by Balfe and Bunn, and two comic versions of *La Gitanilla*, *The Gipsy Maid* by William Brough (1861), and *The Merry Zingara* by W. S. Gilbert (1868) stand out. In a recent essay on *La Gitanilla* in Victorian comic theatre, Laura Monrós-Gaspar says:

La fascinación victoriana por la figura del gitano se enmarca en un interés antropológico, estético y social por la representación del *otro* dentro de los márgenes de un imperio vasto y creciente como lo fue el Imperio Británico en el siglo XIX⁹ (Monrós-Gaspar, 2017, p. 272).

It is easy to suppose that Alfred Bunn knew about Cervantes' novel and read one of its translations, then decided to write his libretto and give it to Balfe. The operatic version is, generally speaking, quite similar to the novel. However, as regards the female protagonist, there is an important difference. Cervantes introduces Preciosa as a young gipsy girl, integrated in a specific background (the world of gypsies), and does not say anything about her origin. The readers learn about it by the end of the novel, at the moment of the anagnorisis, when the old gipsy woman shows Preciosa's jewels to the Corregidor, together with a piece of paper on which the following is written:

*Llamábase la niña doña Constanza de Azevedo y de Meneses; su madre, doña Guiomar de Meneses, y su padre, don Fernando de Azevedo, caballero del hábito de Calatrava. Despareció día de la Ascensión del Señor, a las ocho de la mañana, del año de mil quinientos y noventa y cinco. Traía la niña puestos estos brincos que en este cofre están guardados*¹⁰ (Cervantes, 2009, p. 127).

9 The Victorian fascination for the figure of the gipsy is framed by an anthropological, aesthetic and social interest in the representation of *the other* within the margins of a vast and growing empire, as the British Empire in the 19th century was.

10 The child's name was Doña Constanza de Azevedo y de Meneses; her mother, Doña Guiomar de Meneses, and her father, D. Fernando de Azevedo, knight of the order of Calatrava. She disappeared on the day of the Lord's Ascension, at eight in the morning, in the year one thousand five hundred and ninety-five. The child had upon her wearing the small jewels which are contained in this chest. (According to DRAE (2017), 'brinco' means 'Small jewel that women used to hang on their headdress').

And the old gipsy woman reveals the truth about Preciosa:

En vuestra casa la tenéis: aquella gitana que os sacó las lágrimas de los ojos es su dueño, y es sin duda alguna vuestra hija; que yo la hurté en Madrid de vuestra casa el día y hora que ese papel dice¹¹, (Cervantes, 2009, p. 127)

In the opera, Balfe and Bunn introduce Arline as a six-year old child (a silent character) in Act I. We also learn that she comes from a noble family and that her father Count Arnheim loves her. By the end of this act, Arline is kidnapped by Devilshoof, the chief of gypsies. The first time Arline sings is at the beginning of Act II, which takes place 12 years later. She is being raised in a gipsy camp. The young Arline is talking to Thaddeus, who saved her from being killed by a wild deer when she was a little child (an incident which happened in Act I). Thaddeus seems to be in love with her, and she with him. As mentioned above, Arline, in her famous aria '*I dreamt I dwelt in marble halls*', tells Thaddeus of a recent dream she had. She seems to have some vague memories of her childhood, although she has no conscious memory of her father¹²:

I dreamt that I dwelt in marble halls,
With vassals and serfs at my side,
And of all who assembled within those walls,
That I was the hope and the pride.
I had riches too great to count, could boast
Of a high ancestral name;
But I also dreamt, which pleased me most,
That you loved me still the same [...] (Pérez Fernández, 2017, p. 104).

Another similarity between *La Gitanilla* and *The Bohemian Girl* is that both protagonists were kidnapped by gypsies in their childhood. However, while the narrator in Cervantes' novel creates an illusion concerning Preciosa's background, the audience of the opera knows the truth about Arline from the very beginning. Arline's moment of anagnorisis for Count Arnheim takes place in Act II. Thanks to Balfe's music and to some theatrical elements, this moment is a very exciting one.

11 She is in your own house. That young gypsy who drew tears from your eyes is their owner, and she is undoubtedly your own daughter, whom I stole from your home in Madrid the day and hour named in this paper.

12 All references to the libretto are taken from the author's own edition.

The male protagonist in the opera is Thaddeus, a Polish nobleman who is in exile in Austria. He decides to join a band of gipsies and live with them as a refugee. His lovely *cavatina* in Act I¹³ tells about his situation:

‘Tis sad to leave our Fatherland,
And friends we there lov’d well,
To wander on a stranger strand,
Where friends but seldom dwell.
Yet, hard as are such ills to bear,
And deeply though they smart,
Their pangs are light to those who are
The orphans of the heart! [...] (Pérez Fernández, 2017, p. 78).

The orchestral accompaniment of this aria is quite simple, as it consists of basic chords. The gentle melody is in a *bel canto* style, intended for a light-lyric tenor voice, which fits perfectly to the character of a young man. Thaddeus’ parallel in Cervantes’ novel is a charming nobleman named Juan de Cárcamo. He meets Preciosa in Madrid and falls in love with her. He proposes to the young girl, and is challenged by her to spend two years living with the gypsy group. He accepts, but changes his name to that of Andrés Caballero.



Fig. 3: Beginning of Thaddeus’ *cavatina* (Act I)¹⁴

Thaddeus’ anagnorisis in the opera is revealed by himself in Act III. He and Devilshoof reach the castle where Arline is living with her father. Thaddeus wants to ask Arline’s hand in marriage as he truly loves her. Arline feels nostalgic for her past life as a gipsy and for Thaddeus, her true love. When they meet again, he sings his famous aria *‘When other lips and other hearts’*¹⁵, in which he asks Arline not to forget him. She answers that

13 Balfe, M. W. 1991, CD 1, cut 4

14 Balfe, M. W., 1840, p. 27

15 Balfe, M. W. 1991, CD 2, cut 9

she cannot live without him. Balfe, in his quest for melodic beauty, uses melodic leaps as expressive effects in this tender and fluent melody.

THADDEUS.
pp
 When o - ther lips and o - ther hearts their tales of love shall
p tempo.
pp

Fig. 4: Beginning of Thaddeus' aria (Act III)¹⁶

At this point steps are heard approaching, and Thaddeus and Devilshoof get themselves into hiding. A veiled woman appears on the scene, and, being questioned as to her identity, tells them that she is the Gipsy Queen. She has also fallen in love with Thaddeus, and shows the place where he is hidden. The Count disdains Thaddeus, for he thinks he is a gipsy, and he reveals his noble position in a vehement arietta:

When the fair land of Poland was ploughed by the hoof
 Of the ruthless invader, [...]
 In that moment of danger, when Freedom invok'd
 All the fetterless sons of her pride, [...]
 I fought and I bled (*fell*) by her side.
 My birth is noble, unstained my crest
 As is thine own: let this attest! (Pérez Fernández, 2017, p. 156)
 (*Takes his commission [...] and gives it to the Count, who stands fixed and bewildered.*)

He tells the Count about his love for Arline, and finishes his arietta with these words:

As a foe, on this head your hatred be pil'd,
 But despise not one who hath so lov'd your child (Pérez Fernández, 2017, p. 158).

The Count, moved to tears, changes his mind. The Queen of Gipsies gives a signal to a gipsy to fire at Thaddeus in order to kill him, but Devilshoof averts the aim by turning the musket towards the Queen and she gets killed instead. The opera ends happily with

¹⁶ Balfe, M. W., 1840, p. 178

Arline's lively final aria '*Oh what full delight!*'¹⁷, which includes melismatic elements to underline her happiness.

The male protagonist in Cervantes' novel, Juan de Cárcamo-Andrés Caballero is only recognized by the Corregidor and his wife. There is no anagnorisis moment for the reader, as they already know his situation. The old gypsy woman reveals Juan's noble background to save him, for he has been unfairly accused of theft:

Entonces la vieja gitana contó brevemente la historia de Andrés Caballero, y que era hijo de don Francisco de Cárcamo, caballero del hábito de Santiago, y que se llamaba don Juan de Cárcamo; asimismo del mismo hábito, cuyos vestidos ella tenía, cuando los mudó en los de gitano¹⁸ (Cervantes, 2009, p. 129).

The name of the wicked woman in the novel is Juana Carducha, who had fallen in love with Andrés and had hidden some of her jewels in his bag to provoke his arrest. Despite some evident differences, this female character in the novel is related to the Queen of Gypsies in the opera.

Along with the scenes in which Preciosa is singing and dancing, *La Gitanilla* shows many theatrical elements, among which the anagnorisis moments of the two protagonists stand out. As shown in the annexe, Cervantes' novel has influenced many theatrical genres. *The Bohemian Girl* is just one of them. Thanks to William Balfe's music and Alfred Bunn's libretto, the novel *La Gitanilla* and the opera *The Bohemian Girl* meet each other on the stage.

17 Balfe, M. W., 1991, CD 2, cut 16

18 Then the old gypsy woman related briefly the story of Andrés Caballero, that he was the son of Don Francisco de Cárcamo, knight of Santiago, that his name was Don Juan de Cárcamo; of the same order, and that she had kept his clothes after she had changed them for those of a gypsy.

Annexe: Some works inspired in *La Gitanilla* by Miguel de Cervantes

XVIIth century

Country	Author	Title	Genre	Year
France	Alexandre Hardy	<i>La belle Egyptienne</i>	Comedy	1615
Great Britain	Thomas Middleton & William Rowley	<i>The Spanish Gipsy</i>	Tragicomedy	1623-24
France	M. de Sallebray	<i>La belle Egyptienne</i>	Comedy	1642
Spain	Antonio de Solís y Rivadeneira	<i>La Gitanilla de Madrid</i>	Comedy	1671

XVIIIth century

Country	Author	Title	Genre	Year
Germany	Heinrich Ferdinand Moller	<i>Die Zigeuner</i>	Comedy	1777
Spain	Blas de Laserna	<i>La Gitanilla fingida</i>	¿Zarzuela?	1799

XIXth century

Country	Author	Title	Genre	Year
Germany	Karl M. von Weber & Pius Alexander Wolff	<i>Preciosa</i>	Melodramma	1821
USA	Henry Wadsworth Longfellow	<i>The Spanish Student</i>	Comedy	1843
Ireland	William Balfe & Alfred Bunn	<i>The Bohemian Girl</i>	Opera	1843
Italy	Ruggero Manna & Giuseppe Colla	<i>Preziosa</i>	Dramma lirico	1845
Great Britain	William Brough	<i>The Gipsy Maid</i>	Comedy	1861
Spain	Antonio Reparaz & García Cuevas	<i>La Gitanilla</i>	Zarzuela	1861
Great Britain	William Schwenck Gilbert	<i>The Merry Zingara</i>	Comedy	1868
Italy	Antonio Smareglia	<i>Preziosa</i>	Dramma lirico	1879
Spain	Ruperto Chapí & Miguel Echegaray	<i>La Gitanilla</i>	Zarzuela	1896

XXth century

Country	Author	Title	Genre	Year
Spain	Ángel Barrios	<i>Preciosa y el Aire</i>	Ballet	*
Spain	Federico García Lorca	“Preciosa y el Aire” from <i>Romancero Gitano</i>	Poem	1928

References

- Balfé, M. W. (1840). *The Bohemian Girl* [vocal score]. London, UK: Boosey & Co. Ltd.
- Balfé, M. W. (1991). *The Bohemian Girl* [audio CD]. London, UK: The Decca Record Co. Ltd.
- Barrett, W. A. (1882). *Balfé: His life and work*. London, UK: Remington.
- Charnon-Deutsch, L. (2004). *The Spanish gypsy: The history of a European obsession*. University Park PA,USA: Pennsylvania State University Press.
- de Cervantes, M. (2009). *Novelas ejemplares I*. Madrid, Spain: Cátedra.
- Drury Lane Theatre-Balfé's New Opera. (1843, November 30). *Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser*. Dublin: Freeman's Journal Ltd.
- Hancock, T. (2002). UNL to revive influential "Bohemian Girl". *The Mowers' Tree: The Newsletter of the Cather Colloquium*, Fall/Winter. Retrieved from <https://cather.unl.edu/mt.wtr02.07.html>
- Lucía Megías, J. M., & Urbina Álvarez, A. (2013). *La mesa de los trucos de Cervantes. 400 Años de las Novelas Ejemplares* (exhibition catalog). Madrid, Spain: Museo Casa Natal de Cervantes, Comunidad de Madrid.
- Monrós-Gaspar, L. (2017). 'La gitanilla en el teatro cómico victoriano. Textos y contextos'. *Anales Cervantinos*, 49, 271–293. PA, USA: Pennsylvania State University Press. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.011>
- Pérez Fernández, J. J. (2017). Michael William Balfé y *The Bohemian Girl*. Vigo, Spain: Academia del Hispanismo.
- Walsh, B. (2010). *Michael W. Balfé: A unique Victorian composer*. Dublin, Ireland:Irish Academic Press.
- White, E. W. (1981). Balfé, Michael William. In Ch. Osborne (Ed.), *A-Z of classical music* (pp. 26–27). London, UK: Carlton.

Acknowledgements

- Pilar Castro Barreiro, Spanish Language and Literature teacher in IES (High School) "Eduardo Blanco Amor" de Culleredo (La Coruña), for her good advice.
- José Manuel Porvén Díaz, English teacher in EOI (Escuela Oficial de Idiomas) Tribunal (Madrid), for pointing out a few inaccuracies in the English text.
- Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Professor in Universidade da Coruña (Spain) for his great help as my academic supervisor.

Çaykovski, Erkin, Prokofiev'in Orkestra Eserlerindeki Viyolonsel Partilerinde Karşılaşılan Teknik Zorluklar

Ezgi Nihan UZUNONAT¹



DOI: 10.26650/CONS418542

Bu makale yazarın Haziran 2016'da yazdığı "Temel Orkestra Repertuarı Eserlerindeki Viyolonsel Partilerinden Seçilmiş Pasajların Deşifre Eğitimi Açısından İncelenmesi" başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden türetilmiştir.

¹Araş. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Eskişehir, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ezgi Nihan Uzunonat,
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
Eskişehir, Türkiye

E-posta/E-mail: ezgink@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 24.04.2018

Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Uzunonat, E. N. (2018). Çaykovski, Erkin, Prokofiev'in orkestra eserlerindeki viyolonsel partilerinde karşılaşılan teknik zorluklar. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 55-73. <https://doi.org/10.26650/CONS418542>

ÖZ

Bu araştırma, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Viyolonsel Sanat Dalı'nda lisans seviyesinde öğrenim gören öğrencilere derste çaldırılan deşifre parçalarının incelenmesini konu almaktadır. Orkestra repertuarının oldukça fazla esere sahip olması, araştırmayı belli bir çerçeve ile sınırlandırmaya yöneltmiş, belirlenen eserler, orkestra repertuarı dersinin içeriğindeki eserler arasında dersi veren öğretim elemanı ile birlikte seçilmiştir. Kamera kayıtları, bu çalışmanın yazarı ve iki uzman tarafından değerlendirilmiştir. Uzmanlardan biri Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik bölümünde viyolonsel hocalığı görevini sürdürmekte, diğeri ise Anadolu Üniversitesi Senfoni Orkestrası viyolonsel grup üyeliğine devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çello, Deşifre, Orkestra

ABSTRACT

Technical Difficulties of The Cello Parts in Tchaikovsky, Erkin, Prokofiev's Orchestral Works

This study examines sight reading of orchestral parts in undergraduate students' curriculum in the Cello Division of Strings Instrument Major at the Anadolu University State Conservatory, Turkey. Study participants are students in this division. The large number of works in the orchestral repertoire directed this study to a specific frame, and works were selected from the content of the orchestral repertoire course with the guidance of the lecturer. The research benefited from the views of experts in examining camera recordings. One expert works as a cello teacher at the Anadolu University State Conservatory Music Department and the other is an Anadolu University Symphony Orchestra cello group member.

Keywords: Cello, Sight reading, Orchestra

EXTENDED ABSTRACT

Study participants are cello students who study in the Anadolu University State Conservatory of Music, but pseudonyms have been used in lieu of their real names. The four students in the study group attended different high schools before starting their undergraduate studies. Ali, Ayşe, Ömer graduated from fine arts school and Esin graduated from Anadolu University State Conservatory. The students are able to play selected works at the same level.

In the experiment, selected passages were assigned to the students, and these performances were recorded. After recording all the works were, two additional experts were identified along with the researcher, and an observation form was established that included the criteria to consider while watching the recordings. Observation forms are provided for each student, each work, and each passage separately which are also included a chapter as 'Your Opinions' if experts want to mention ideas outside of the specified criteria. The recordings have been monitored and evaluated by the researcher and two experts in accordance with the observation forms. As a result of these evaluations, tables were created that display the results of the performance analysis to get the averages of the expert opinions based on the students and passages and to examine them in the common scale. These tables were also interpreted using descriptive analysis in the text. Since the scale on the observation form is between 1 and 4 and the performances are evaluated by three experts, the lowest possible score is 3 and the highest possible score is 12. After all passages were examined, the performance analysis tables were filled with the averages from the observation forms, and the grading scales were 3–6 (weak), 6–9 (medium), and 9–12 (strong). All measuring instruments utilized in the study were developed by the researcher. One of the experts who benefited from his observations is a cellist at the Anadolu University State Conservatory Music Department, and the other is a cello group member of the Anadolu University Symphony Orchestra.

In the evaluations, three of the students who sight-read graduated from Fine Arts High School, which emphasized the possibility of creating a difference in sight-reading level.

When the performances were examined, it was observed that among the graduates of Fine Arts High School, only Ayşe had trouble with solfege. Ömer and Ali performed better in this respect than Ayşe, and Esin, a graduate of Conservatory, was also observed to have problems in rhythm from time to time.

Therefore, the fact that they have graduated from different high schools was not a determinant for this research. The important point is that the students' cello performance levels are similar, which also helps in choosing works. However, even though student levels are similar, this does not mean that the sight-reading ability is close.

This research is important in terms of providing students with useful information during sight-reading training for providing technical training materials, offering suggestions for students to develop decryption skills, and information obtained from examinations.

The evaluations suggest that Tchaikovsky's *4th Symphony* is the most difficult work for students in all passages. In particular, it has been observed that each student has difficulty with finger number and intonation, while in the works of Prokofiev's *Ala and Lolly*, intonation, *arce*, and rhythm were easily achieved, but the finger numbers, tempo, and modifiers have been found to be difficult, and the 'point' and 'accent' marks on the note were not given attention. In Erkin's *Köçekçe*, difficulty was encountered with the modifier and the finger number, which also made the intonations worse.

All the studies in this research show that there is not just one way to become a good player. Sight-reading provides a solid way for students to discover music in a versatile way, not to limit themselves to playing certain works, to recognize the repertoire and a quicker method to learn a musical piece.

Amaç, Kapsam ve Yöntem

Bu araştırmanın genel amacı, temel orkestra repertuarındaki eserlerin deşifre eğitimine materyal oluşturmak amacıyla incelenmesi ve öğrencilerin deşifre becerilerine etki eden etmenlerin ortaya konulmasıdır. Araştırma deneysel araştırma niteliğindedir. Yöntemin belirlenmesi için öncelikle literatür taraması yapılarak konu ile ilgili kaynaklar belirlenmiş, nitel araştırma teknikleri incelenmiş ve betimsel analiz yöntemi kullanılması uygun bulunmuştur. Araştırmanın çerçevesini oluşturmak için dersin öğretim elemanı ile birlikte orkestra repertuarı dersinde okutulan eserlerin arasından seçimler yapılmış, her bir eserde önemli olan pasajlar seçilmiştir. Tüm pasajlara karar verildikten sonra da ölçme araçları belirlenmiştir. Bu araştırmanın çalışma grubu, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı Viyolonsel Sanat Dalında okuyan lisans iki ve üçüncü sınıf öğrencileridir ve çalışmada kullanılan isimler de öğrencilerin gerçek isimleri değildir. Öğrenciler aynı zamanda seçilen eserleri çalabilecek düzeyde ve donanımdadırlar. Deneysel süreçte, seçilen pasajlar öğrencilere çaldırılmış, bu performanslar kamera ile kaydedilmiştir. Tüm eserler kayıt altına alındıktan sonra değerlendirme sırasında dikkat edilmesi gereken ölçütlerin bulunduğu gözlem formu oluşturulmuştur. Sonrasında kayıtlar, araştırmanın yazarı ve iki uzman tarafından gözlem formları ile birlikte izlenip doldurulmuştur.

Tablo 1. Gözlem Formu

Öğrenci Adı	1 Zayıf	2 Orta	3 İyi	4 Çok İyi	Görüşleriniz:
Entonasyon					
Ritim					
Tempo					
Parmak numarası					
Değiştiriciler					
Arşeler					
Ses Kalitesi					
Nüans					

Gözlem formları her öğrenci, her eser ve her pasaj için ayrı olarak tasarlanmış, sayısal puanlar ise 1 ile 4 arasında belirlenmiştir. Tüm bu değerlendirmelerin sonucunda uzman görüşlerinin öğrenci ve pasaj bazında ortalamasını alabilmek için performans analiz sonuçlarının gösterildiği tablolar oluşturulmuştur. Gözlem formundaki not baremi 1 ile 4 arasında olduğundan ve performanslar üç uzman tarafından değerlendirildiğinden en düşük puan 3 ve en yüksek puan ise 12'dir.

Tablo 2. Performans Analiz Sonuç Tablosu

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon				
Ritim				
Tempo				
Parmak Numarası				
Değiştiriciler				
Arşeler				
Ses Kalitesi				
Nüans				

Tüm pasajlar incelendikten sonra, performans analiz tabloları, gözlem formlarından alınan ortalamalarla doldurulmuş, 3-6 zayıf, 6-9 orta, 9-12 olarak belirlenen sonuçlar betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmıştır.

Giriş

Mesleki müzik eğitimi, müziği meslek olarak seçmek isteyen kişilere yönelik, özel yetenek ve ilgi gerektiren, mesleğin gerektirdiği müziksel davranış ve birikimi hedef alan bir eğitim sürecidir (Türkmen, 2008, s. 3). Mesleki müzik eğitiminin bir boyutu olan çalgı eğitimi, müzik eğitiminin getirdiği disiplin ile çalgıyı çalma becerisini gösterebilmek için gereken sistematik becerilerle paralel bir disiplin anlayışı kazanılmasından oluşmaktadır (Özer, 2010, s. 10). Profesyonel çalgı icracılığını meslek olarak seçen bir birey, bir çalgıyı çalmanın gerektirdiği bilişsel, devinişsel, duyuşsal hedefleri gerçekleştirmeli, bunun yanında bazı işlevsel becerilere de sahip olmalıdır (Uyan, 2012, s. 1).

Eğitimi alınan çalgı ne olursa olsun, işitsel farkındalığın ve seçilen alanın temel bilgilerini iyi kavramanın ne kadar önemli olduğunu unutmamak gerekir. Bu nedenle mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda solfej eğitiminin ayrı ve önemli bir yeri olmalıdır.

Solfej eğitimi, çalgı çalma becerisiyle birleştiğinde iyi bir deşifreyi beraberinde getirmektedir. İlk kez karşılaşılan bir müzik yazısını okuyabilme başarısı, bireyin solfej eğitimiyle doğrudan ilgili olmakla birlikte her ne kadar iyi çalıcı olunursa olunsun, iyi deşifre yapabilmeye de belirleyici bir rol oynamaktadır.

Çalgı eğitim süreci içinde, deşifre becerilerinin geliştirilmesini sağlamak önemlidir. Bu süreci, solfej ve orkestra repertuarı gibi derslerle desteklemek, öğrencilerin senfoni orkestralarına giriş sınavlarındaki deşifre başarılarının artmasını sağlayacaktır. Bu neden-

le, orkestra repertuarındaki eserlerin deşifre eğitimine iyi bir materyal oluşturduğunu söylemek gerekir. Repertuarın genişliği elbette ki eğitim sürecinde seçici olmayı gerektirmektedir. Bu yüzden bu makale için seçilen eserler, farklı teknik özelliklere sahip olması ve araştırmada çalan öğrencilerin seviyelerine uygunluğu göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Araştırmadaki amaç, öğrencilerin belirlenen becerilerdeki performans farklılığının nedenlerini sorgulamak, deşifre becerilerinin, çalıştıkları hocaya, cinsiyete, lisans eğitimi öncesi çalgı seviyelerine göre değişkenlik gösterip göstermediğine yanıt aramaktır. Deşifre becerisinin geliştirilebilir bir beceri olup olmadığı konusunda bilgiler edinip öneriler sunmak, bu araştırmada ulaşılmak istenen hedefler arasında yer almaktadır (Uzunonat, 2016, s. 2).

Deşifre

Deşifre, bir dizi karmaşık bilişsel ve devinişsel işlemin bir arada gerçekleşmesiyle oluşan bir eylem olmakla birlikte, bir müzik yazısını ilk görüşte okuma ya da çalma anlamına gelir (Uyan, 2012, s. 21). Deşifreyi Lehmann ve Kopiez (2009, s. 344), “kabul edilebilir hız ve yeterli ifade ile icra edilmesi gereken bir müzik” olarak tanımlarken, deşifrenin aynı zamanda problem çözme, tahmin etme, şartlara hızlı uyum sağlama yetenekleri gerektiren bir eylem olduğunu belirtmektedirler. Aynı zamanda hareket bilimciler, deşifreyi bu özellikleri ile “açık beceriler” olarak tanımladıklarını (doğaçlama gibi), bir konsere hazırlanırken iyi bir çalışma süreci geçirilmiş, uzun süre prova edilmiş davranışları ise “kapalı beceri” olarak tanımladıklarını söylemektedirler.

Konservatuvarlarda verilen çalgı eğitiminde öğrenciler eser çıkarırken deşifre ile sık sık karşılaşır. Aynı zamanda lise devresinde başlayan Oda Müziği ve Orkestra dersleri, deşifre becerisinin en çok ihtiyaç duyulduğu derslerdir. Ancak öğrencinin iyi deşifre yapabilmesi için çalgı eğitimi tek başına yeterli değildir; çalgıya olan hakimiyeti, teknik ve müzikal becerilerinin dışında, iyi ve akıcı nota okuyabilmesi de oldukça önemlidir. İyi nota okuyan öğrenciler geniş bir repertuvara sahip olmanın dışında, müziği çok yönlü keşfedebilir, öğretmen tarafından belli eserlerle sınırlandırılmak zorunda kalmaz, bir yandan da karşılaştığı her eseri okuyarak nota okuma becerisini de geliştirmiş olur (Küpana, 2011, s. 11–12).

Müzisyenler arasında deşifre yeteneğinde gözlenebilir bireysel farklılıklar vardır. Eğitim değişkenlerinin her türü, zeka, müzikal yetenek, solfej bilgisi, çalgı hakimiyeti gibi unsurlar her insanda farklı düzeylerde olabilir (Lehmann ve Kopiez, 2009, s. 346). Bu dü-

zey farklılıklarını geliştirebilmek öğretmenle ilgilidir. Bu bireysel farkları göz önünde bulundurarak kişiye özel eksikliklerin giderilmesi üzerine yapılan sistemli bir program, öğrencinin deşifre konusunda gelişmesini sağlamakla birlikte, deşifrenin doğuştan gelen bir beceri olmadığını da gösterir.

Deşifre Yapılırken Dikkat Edilmesi Gereken Unsurlar

Mithat Fenmen (1991, s. 31), “Müzikçinin El Kitabı” adlı kitabında deşifrenin iki türlü olduğunu söylemektedir. Birincisi, ilk ele aldığımız eseri yavaş yavaş ve her notasını inceleyerek okumak, ikincisi ise eserin temposuna yakın bir hızda ve hata yapılsa bile durmadan devam etmeye çalışarak okumak. Birinci deşifre biçimi, ileride gerçek anlamda çalışılacak bir eser için yapılan deşifre biçimidir. Yani, repertuvarımıza yeni bir eser almak için, yavaş, her notasına, notada yazan her şeye dikkat ederek okunan, daha çok eser çıkarma amaçlı yapılan deşifredir. Böyle bir deşifre gerçek deşifre değildir. Bizi hızlı okumaya alıştıracak olan asıl deşifre biçimi, eseri temposuna yakın bir tempoda çalarak ve elden geldiğince durmadan ve nota üzerinde yazanlara dikkat ederek yapılan ikinci tür deşifredir.

Konservatuvarlardaki eğitimde Mithat Fenmen’in bahsettiği ilk deşifre biçimini öğrenciler, dönem sonunda çalacakları eserleri çıkarma sırasında kullanırlar. Diğer deşifre biçimi ise Oda Müziği, Orkestra ve Orkestra Repertuarı derslerinde kullanılmaktadır. Profesyonel bir orkestranın her hafta farklı program çaldığı düşünülürse, bu derslerdeki deşifre becerilerinin gelişmesine daha fazla ihtiyaç duyulduğu görülmektedir (Uzunonat, 2016, s. 7).

Bir müzik eserini, deşifre etmede birinci ve en önemli etmen dikkattir. Dikkat, algıda seçiciliği ve işitsel-görsel algıyı tetiklediği gibi, dikkatli bir gözün yapacağı saptamalar da deşifrede başarıyı şüphesiz ki arttıracaktır (Nart, 2010, s. 48). Eser deşifre etmeye başlamadan önce öğrencilere yaklaşık bir dakika süre tanınmalı ve eseri gözden geçirmeleri istenmeli, bu süre sonunda da öğrencilere eser hakkında sorular yöneltilerek, dikkatleri geliştirilmelidir. Örneğin, öğrencinin ilk bakışta, eserin tonu, yazıldığı anahtar, ölçüsünün kaç kaçlık olduğu, içinde geçen müziksel öğeler, değiştirici işaretler ve benzeri özellikleri tanımlayabilmesi beklenmelidir.

Çalıcının eseri çalmadan önce solfej olarak okuması ve müziği duymaya çalışması, notayı daha iyi takip etmesine, sesleri daha iyi duymasına (entonasyon sorunlarının da or-

tadan kalkmasına), müziği henüz çalmadan anlamasına ve algılamasına yardımcı olacak, aynı zamanda da eserin teknik güçlüklerinden çok, müziğine odaklanmasını sağlayıp deşifrede müziksel ifade kavramını da destekleyici nitelikte olacaktır (Nart, 2010, s. 7). Buna ek olarak eseri çalmadan notadan takip ederek dinlemek de görsel ve işitsel becerilerin gelişmesini sağlamak açısından oldukça fayda sağlamaktadır.

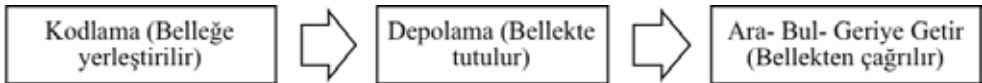
İyi bir deşifre için öğrencinin çalmakta olduğu notadan daha ilerisini görme yeteneğinin gelişmiş olması gerekir. Bir yazı okunurken tek tek harflerin değil de sözcüklerin okunmasında olduğu gibi, müzik yazısında da gözler bir bakışta bir tek nota yerine nota gruplarını okumalıdır. Öğrenciye daha ileriye nasıl bakılacağı öğretilmelidir. (Çimen, 2001, s. 447). Akıcılığı bozmamak için hata yapılıncaya durmadan okumaya devam etmeye çalışılmalı, yanlışları düzeltmek için dönülmemeli, hep bir ölçü ilerisini görerek okumaya çalışılmalı ve eserin bütünlüğünün bozulmasına izin verilmemelidir (Nart, 2010, s. 50).

Farklı stil ve dönemlerden eserler deşifre ettirmek, öğrencinin deşifresinin gelişmesine ve aynı zamanda da daha fazla eser tanınmasına yardımcı olacaktır. Bu nedenle deşifre çalışmalarında kullanılacak eserler seçilirken, öğrencinin hep aynı türde eserleri seslendirmesine izin vermemek önemlidir. Bunun için de sadece Barok, Klasik, Romantik dönem eserleri yerine Türk bestecilerinin ya da Bartok, Prokofiev gibi çağdaş bestecilerin eserlerine yer vermek deşifre çeşitliliği açısından fayda sağlayacaktır (Türkmen, 2008, s. 10).

Bilişsel Süreçler

Bilişsellik; öğrenme, dikkat, bellek, dil, akıl yürütme, karar verme, vs. gibi farklı süreçleri kapsar. Bireyin bilgiyi algılama, özümseme ve bilgiye cevap verme kapasitesi ise bilişsel yetenek adı altında değerlendirilir.

Deşifre yaparken, belleğimiz, yoğun bir şekilde çalışarak harekete geçer. Belleğin iki temel boyutta belirgin özellikleri vardır. Birinci boyut belleğin aşamalarını ifade eder.



İkinci boyut, belleğin türlerini ifade eder; Kısa süreli bellek ve uzun süreli bellek. Kısa süreli bellek birkaç dakikayı geçmeyen hatırlama durumlarında görülür, uzun süreli bellek ise saatler, günler, aylar ve yılları kapsayan hatıralarla ilgilidir (Cüceloğlu, 2013, s.

170–171). Kısa ve uzun süreli bellek, deşifre sırasında aktiftir . Kısa süreli bellek, müziğin o anda çalınmakta olan bölümünden hemen sonraki birkaç ögenin akılda tutulmasını sağlarken (algısal aralık veya göz-el aralığı), uzun süreli bellek, depolanmış müzik ve çalgı bilgisinin o anda açığa çıkmasını sağlar. Müzisyenin deneyimi, akılda tutulacak öğelerin sayısı konusunda belirleyicidir. 1999’da Furneaux ve Land tarafından yapılan ve deneyimli müzisyenlerin dört öğeyi (yaklaşık bir sonraki ölçünün sonu) akılda tutabildiklerini gösteren çalışma, yeni başlayanlar için bu sayının iki olduğunu göstermektedir (Uyan, 2012, s. 23–24). Otomatik işlemlerin uzun süreli bellekten geldiği düşünülürse, bu işlemlerin başarısız olduğu durumlarda öğrenciler, deşifre sırasında sorun yaşayıp yetersiz kalabilmektedirler.

Bulgular ve Yorumlar

Çaykovski ‘4. Senfoni’

Birinci Pasaj



Şekil 1: Çaykovski 4. Senfoni, Birinci Pasaj

Çaykovski 4. Senfoni’nin ilk pasajında öğrencilerin ses kaliteleri ve entonasyonları iyi ve orta düzeyde puanlanırken, nüans ve parmak numarası seçimi konusunda zayıf oldukları ve zorlandıkları görülmüştür. Eserde bulunan dört bemol bu zorlanmaya neden olmuş, ayrıca öğrencilerin pasaja başlamadan önce deşifre edicilere dikkat etmedikleri tespit edilmiştir. Pasajın temposu konusunda yaklaşık bir hız belirlenmiş, ritimsel hataların da az sayıda olduğu görülmüştür. Ancak son satırda bulunan sekizlik eslerde hiçbir öğrenci doğru sayamamış, dolayısıyla zamanında çalamamışlardır. Üzerinde yazılan ar-

şelerin her birine sadık kalmaya dikkat edilerek çalınmaya çalışılması, öğrencilerin arşeler konusunda zorlanmadıklarını ortaya koymaktadır.

Tablo 3: Çaykovski 4. Senfoni, Birinci Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	9	6	5	5
Ritim	8	6	4	6
Tempo	8	5	6	4
Parmak Numarası	7	4	4	3
Değiştiriciler	7	6	5	5
Arşeler	8	7	6	7
Ses Kalitesi	8	6	6	7
Nüans	5	4	4	3

İkinci Pasaj



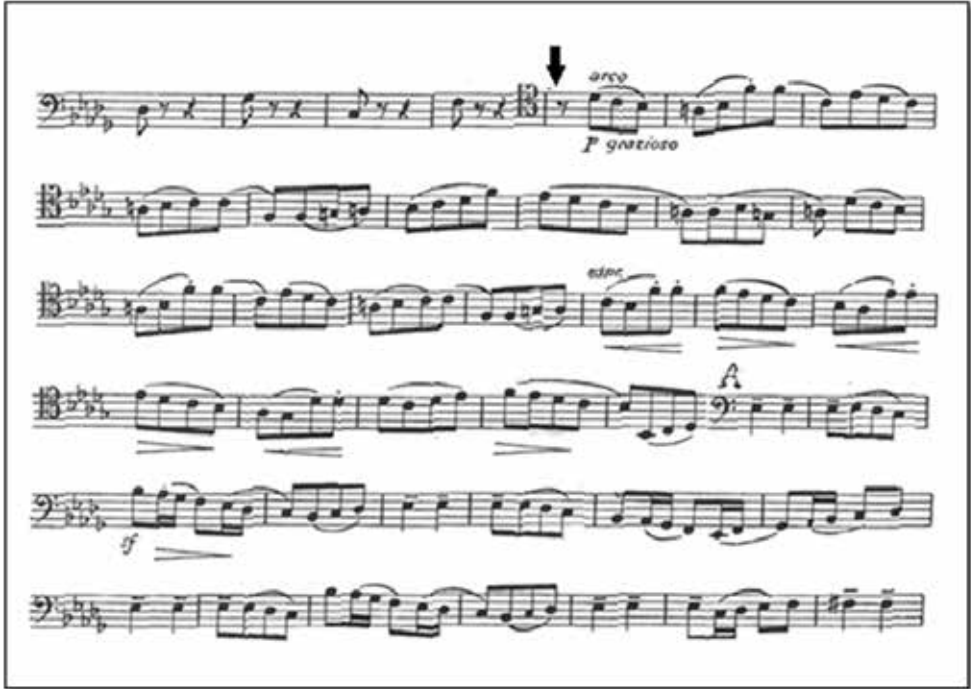
Şekil 2: Çaykovski 4. Senfoni, İkinci Pasaj

Tümüyle ‘piano’ nüansında bir pasaj olmasına rağmen, öğrenciler buna hiç dikkat etmemiş, tüm pasajı ‘forte’ çalmışlardır. İlk satırın sonundaki ölçüde gelen re diyez notası aynı ölçüde ikinci kez geldiğinde yine diyez çalınması gerekirken Ömer ve Ayşe tarafından natürel çalınmış ve do anahtarının en tiz notasını mi yerine re çalma hatasına düşüldüğü görülmüştür. Arşeler konusunda sıkıntı yaşanmadığı düşünülmekte ancak entonasyon konusunda zayıf bir tablo çizildiği gözlenmektedir. ‘Tremola’lardan sonra temponun yavaşlatıldığı fark edilmiş, ritimsel olarak Ayşe dışındaki öğrencilerin sıkıntı çekmediği görülmüştür.

Tablo 4: Çaykovski 4. Senfoni, İkinci Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	6	3	4	6
Ritim	9	4	6	7
Tempo	9	6	5	7
Parmak Numarası	5	4	5	7
Değiştiriciler	4	4	3	5
Arşeler	7	5	7	7
Ses Kalitesi	8	5	6	8
Nüans	4	3	3	3

Üçüncü Pasaj

**Şekil 3:** Çaykovski 4. Senfoni, Üçüncü Pasaj

Ayşe, tempoyu orijinalinden çok daha yavaş olsa da diğer öğrencilerin tempo konusunda sıkıntı yaşamadıkları görülmüştür. Pasajda en çok zorlanılan kısmın değiştiriciler ve parmak numarası olduğu düşünülmektedir. Beş bemol olması hem parmak numarası hem de entonasyonu kötü yönde etkilemiş, ritim olarak zor olmadığı düşünülen pasajda öğrenciler de bu konuda sıkıntı yaşamamışlardır.

Tablo 5: Çaykovski 4. Senfoni, Üçüncü Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	7	4	6	6
Ritim	8	7	8	8
Tempo	9	4	7	8
Parmak Numarası	5	3	4	6
Değiştiriciler	7	3	3	3
Arşeler	7	4	6	5
Ses Kalitesi	7	5	6	6
Nüans	4	3	3	3

Dördüncü Pasaj



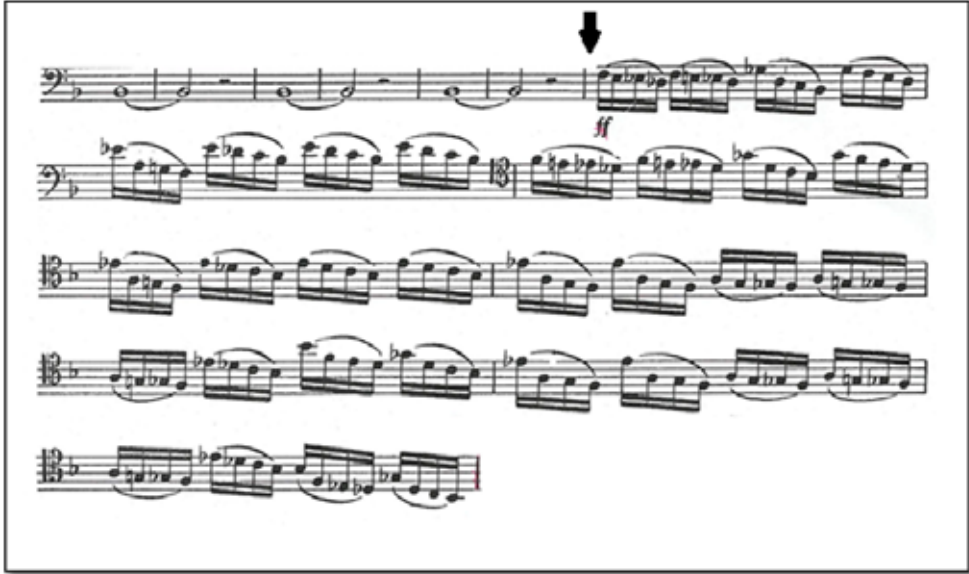
Şekil 4: Çaykovski 4. Senfoni, Dördüncü Pasaj

Değiştiriciler öğrencilerin kafasını karıştırmakta, ancak doğru parmak numarası seçimleriyle bu karışıklığın giderileceği düşünülmektedir. Nitekim Ömer bu fikri destekleyici şekilde doğru seçimler yapmış, değiştiriciler konusunda da zorlanmamıştır. Sekizlik notaların üzerinde yazan noktalara dikkat edilmediği, tempo ve ritim konusunda da orta bir seviyede olduğu gözlenmiştir. Entonasyon olarak değiştiriciler yüzünden kayıplar olduğu görülse de ses kalitesi açısından iyi çalınan bir pasajdır.

Tablo 6: Çaykovski 4. Senfoni, Dördüncü Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	8	6	7	6
Ritim	6	5	8	6
Tempo	8	6	6	6
Parmak Numarası	6	3	8	3
Değiştiriciler	6	4	7	4
Arşeler	6	4	8	7
Ses Kalitesi	8	6	8	8
Nüans	6	3	3	4

Beşinci Pasaj

**Şekil 5:** Çaykovski 4. Senfoni, Beşinci Pasaj

Parmak numarası seçimlerinin belirleyici bir rol oynadığı bu pasajda, öğrencilerin oldukça zorlandıkları görülmüştür. Do anahtarının kalın notalarını okuma konusunda zayıf olduğu belirlenmiş, entonasyon konusunda da başarılı olunmadığı gözlenmiştir. Orijinal temposu hızlı olmasına rağmen öğrenciler pasajı ancak yavaş alarak çalabilmişlerdir. Ritim olarak sadece on altılıklardan oluşan ve arşe konusunda da kolay bir pasaj olması sayesinde zorlanılmadığı görülmektedir.

Tablo 7: Çaykovski 4. Senfoni, Beşinci Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	3	4	3	6
Ritim	8	6	8	8
Tempo	4	3	5	3
Parmak Numarası	3	4	3	5
Değiştiriciler	4	3	4	5
Arşeler	8	7	8	8
Ses Kalitesi	7	5	7	7
Nüans	5	4	5	4

Ulvi Cemal Erkin 'Köçekçe'

**Şekil 6:** Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe

Öğrencilere çalmaya başlamadan önce üzerinde yazan orijinal arşelerin kullanılması gerektiği belirtilmiş ancak kayıtlar izlendiğinde Esin dışındaki hiçbir öğrencinin arşelere dikkat etmediği görülmüştür. Tüm öğrencilerin ses kalitelerinin iyi düzeyde olduğu ve tempo seçimi konusunda da iyi oldukları gözlenmektedir. Pasajda her ölçüde birkaç kere gelen akorlarda, öğrencilerin zorlanmadıkları ve hazırlıklarının iyi olduğu, ancak aynı ölçü içinde yapılması gereken değiştiricilere dikkat edilmediği ve zorlanıldığı görülmektedir. Eserin Türk eseri ve karakter olarak da kendini belli eden bir pasaj olmasına rağmen hiçbir öğrencinin bu durumu dikkate almadığı görülmüştür. Değiştirici dikkatsizliği, yanlış nota çalımı ve yanlış parmak numarası hatalarını beraberinde getirmiştir. Bu durum aynı zamanda öğrencilerin entonasyonunu kötü yönde etkilemiş, bu nedenle de değiştiricilere dikkat eden Ali'nin entonasyonunun da diğerlerine göre daha iyi olduğu görülmüştür. Tablo 8'de yer alan performans analiz sonuçlarındaki uzman görüşleri de bunu desteklemektedir.

Tablo 8: Ulvi Cemal Erkin, Köçekçe Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	9	4	6	4
Ritim	9	4	3	6
Tempo	9	6	7	8
Parmak Numarası	7	3	5	5
Değiştiriciler	9	4	5	3
Arşeler	3	5	4	7
Ses Kalitesi	9	6	7	6
Nüans	9	5	6	6

Prokofiev ‘Ala and Lolly’



Şekil 7: Prokofiev Ala and Lolly, Birinci Pasaj

Israrlı bir şekilde aynı motifin devam ettiği ve stil olarak kendini belli eden bir pasaj olmasına rağmen, öğrenciler de ısrarla aynı hataları tekrar etmişlerdir. Örneğin, üçlemelerden sonra gelen dörtlük notaların üzerinde her seferinde yazan noktaya hiçbir şekilde dikkat edilmemiştir. İkinci satırda başlayan sekizlik notalardaki değiştiriciler ve parmak numarası konusunda zorluk yaşanmıştır. 1 numarada görülen ritimde Ömer ısrarla yanlış ritim çalmış, diğer öğrencilerse ilk etapta ritmi çözmek için çaba harcamışlardır. 1 numarının ikinci ölçüsü ve devamında gelen % işaretine, yani aynı ölçüyü tekrar etmeleri gereken işarete öğrencilerin dikkat etmediği ve orayı atlayarak çaldıkları gözlenmiştir. 2 numaraya gelirken yazan ‘ritardando’ nun fark edilmediği ve tempo olarak da yavaş çaldığı görülen bir pasajdır.

Tablo 9: Prokofiev Ala and Lolly, Birinci Pasaj Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	7	6	5	5
Ritim	8	4	3	4
Tempo	7	5	5	3
Parmak Numarası	6	4	5	6
Değiştiriciler	6	6	4	3
Arşeler	8	3	7	7
Ses Kalitesi	6	5	6	7
Nüans	4	3	7	4

İkinci Pasaj

**Şekil 8:** Prokofiev Ala and Lolly, İkinci Pasaj

Bu pasajın ritimsel olarak kolay olduğu düşünülmekte, öğrencilerin de bu fikri destekleyici şekilde çalmaları Tablo 10'deki performans analiz sonuçlarında açıkça gözlenmektedir. Tempo konusunda yaklaşık tempolar alındığı gözlenmiş, değiştiriciler konusunda da zorlanılmadığı görülmüştür. Tüm bu kolaylıklara rağmen, nüanslara rahatlıkla dikkat edilebilmesi gerekirken, öğrencilerin bu konuda zayıf oldukları düşünülmektedir. 'Pizzicato'ya geçen 33 numaradaki ölçüyü tüm öğrenciler doğru çalmış, ancak parmak numarası konusunda çok ciddi hataların yapıldığı gözlenmiştir. Buna örnek olarak 3/4'lük ölçüde gelen kromatik inişte Ali'nin sadece 1. parmağını kullanması, Ömer'in de aynı hatayı 'pizzicato' çalınan ölçülerde yapması söylenebilir. Ancak Esin'in bu konuda diğerlerinin tersine iyi parmak numarası seçimleri yaptığı, öğrencilerin de ses kalitelerinin iyi olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 10: Prokofiev Ala and Lolly, İkinci Pasaj, Performans Analiz Sonuçları

Tablodaki puanlar, 3-6 arası Zayıf, 6-9 arası Orta, 9-12 arası İyi olarak belirlenmiştir.				
	Ali	Ayşe	Ömer	Esin
Entonasyon	8	7	6	8
Ritim	7	6	8	8
Tempo	8	3	7	5
Parmak Numarası	3	5	5	9
Değiştiriciler	8	7	5	8
Arşeler	6	4	4	9
Ses Kalitesi	8	6	8	9
Nüans	5	3	5	3

Sonuç ve Öneriler

Deşifrenin önemi, gerek profesyonel gerekse amatör çoğu müzisyen tarafından kabul edilmiştir. Bu alandaki boşluk ve deşifrenin aslında geliştirebilir bir beceri olması bu araştırmayı yazma konusunda itici bir güç olmuştur. Deşifrenin en çok kullanıldığı alanın orkestra olduğu düşünüldüğünde, seçilen eserlerin orkestra eserleri olması da kaçınılmaz olmuştur. Bu nedenle seçilen eserler ve bu eserlerin deşifre bazında incelenmesinin yararlı olduğu düşünülmektedir.

Eserler incelenirken nüansların adaylar tarafından dikkate alınmaması, en göze çarpan durum olmuştur. Ses kalitesi konusunda her öğrencinin kendine ait bir tonu (özgün ses rengi) olması sayesinde sıkıntı yaşanılmadığı düşünülmektedir. Ancak yine de öğrenciler, deşifre yaparken önceliği pasajı çalabilmeye verdiklerinden ses kalitelerini ikinci plana atmaktadırlar. Eserleri deşifre eden öğrencilerin oldukça zorlandıkları sonucunu çıkarmak mümkün olabilir. Öğrencilerin aldığı puanlar bu fikri destekler niteliktedir, çünkü hiçbir öğrenci çok iyi aralığına girememiştir. Genel olarak bakıldığında parmak numarası bulma sıkıntısı çalış konforunu oldukça etkilemiştir. Özellikle değiştiricilerin fazla olduğu bir pasajda, bu sıkıntı daha da arttığı için sürekli takılarak çalınmasına yol açmış, bu durum entonasyonu da etkilemiştir. Deşifrenin bir bütün olduğunu unutmamak gerekir. Tuşeyi iyi tanımak, verilen sürede solfej olarak pasajı iyi çözmek, çalarken aralıkları bilerek çalmak dikkat edilmesi gereken noktaların başında gelir. Bu araştırma yapılırken gözlemlenen en önemli problemlerden biri, deşifre yapılmadan önce verilen sürenin doğru kullanılmaması olabilir. Öğrencilerin kafalarında, neye dikkat etmeleri gerektiği konusunda bir sıra olmadığından, zamanı boşa kullanıp deşifre kalitelerini düşürmektedirler.

İncelemeler sonucunda öğrencilerin tüm pasajlar arasında en zorlandıkları eserin Çaykovski 4. Senfoni olduğu düşünülmektedir. Eser, arşe ve ritim konusunda kolay pasajlar içerdiğinden, bu konuda zorluk çekilmemiş, ancak değiştiriciler, parmak numaraları ve entonasyon anlamında zorlanıldığı gözlenmiştir. Prokofiev'in Ala and Lolly eserinde entonasyon, arşe ve ritim konusunun kolaylıkla üstesinden gelinebildiği görülürken, parmak numarası, tempo, değiştiricilerde zorlanıldığı ve notanın üzerinde yazan 'nokta', 'aksan' gibi işaretlere dikkat edilmediği görülmüştür. Erkin'in Köçekçe'sinde ise öğrenciler, özellikle değiştirici ve parmak numarası konusunda zorlandıklarından bu durum entonasyonlarına da yansımış, ortalama olarak da düşük puan almalarına yol açmıştır.

Deşifre becerisinin gelişmesi, eğitim müfredatında öğrencilerin çaldığı eserleri kolay çıkartmalarındaki en büyük etken olmakla birlikte, ilerideki meslek hayatları için de temel bir kaynak oluşturmaktadır. Ancak deşifrenin belirli bir program çerçevesinde geliştirilmesine ve uygulanmasına yönelik olarak yapılmış araştırmalara rastlanmadığından, öğretmenin, her öğrencisinin seviyesinin aynı olmadığını göz önünde bulundurarak, kişiye özel deşifre materyalleri oluşturması, öğrencilerin deşifreyi bir alışkanlık haline getirmelerini sağlayabilir.

Deşifre eğitimi üzerine yapılan araştırmalarda, deşifrenin ayrı bir müzikal yetenek olduğu ve kişiden kişiye farklılık gösterebileceği saptanmıştır. Ancak deşifrenin günlük, sistemli ve sabırlı bir çalışmayla her öğrencide gelişebilecek bir beceri olduğu bilinmektedir. Sadece, bu becerinin hızı, öğrencilerin öğrenme hızıyla ilgili olduğundan, deşifre öğrenme hızlarını da belirleyici konumdadır. Öğrencilerin bu beceriyi geliştirmesi için öğretmenler, deşifreyi dersin bir parçası haline getirebilir, öğrencilere deşifre yapabilecekleri pasajlar, etütler, orkestra eserleri vs. materyaller seçerek, dersin sonunda ya da başında bir zaman dilimi ayırabilirler. Bu araştırmada kazanılması ve ilerletilmesi gereken becerilerden biri de parmak numarası konusudur. Eğitimcilerin bu konuyu çözmek için çeşitli yöntemler bulması gerekmektedir. Örneğin hiçbir parmak numarası ve arşe yazmayan bir notayı öğrenciye vererek kendi parmak numaralarını ve müzikal bağlarını yazmasını istemek ve bunun üzerinde fikir alışverişi yaparak öğrenciye fırsat sunmak, bu alanda geliştirici olabilir.

Şüphesiz ki sadece çalgı eğitimi deşifrenin gelişmesinde tek unsur değildir. Bu nedenle solfej, armoni, form bilgisi gibi derslerin de deşifre eğitiminde öğrencinin gerekli donanımı sağlayabilmesi adına katkısı büyüktür.

Bu araştırmada yapılan tüm incelemeler göstermektedir ki iyi bir alıncı olmak tek yönlü değildir. Deşifre, öğrencilerin müziği çok yönlü keşfedebilmelerine, belli eserleri almakla sınırlanmamalarına, repertuvar tanımlarına ve eser çıkarma hızlarına katkı sağlanmaktadır.

Kaynakça

- Coşkun, M. (2001). *Müzik öğretilenliği programı anabilim dalında uygulanmakta olan piyano eğitiminde deşifrenin yeri ve önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Cüceloğlu, D. (2013). *İnsan ve davranışı: Psikolojinin temel kavramları* (27. bs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- imen, G. (2001). Piyanoda deşifre öğretilimine yaklaşımlar. *Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 445–452.
- Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin el kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Haug, S. (1990-1991). Sight playing and visual perception: The eyes have it. *American Music Teacher*, 36, 22–23.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel araştırma yöntemi*. (16. bs). Ankara: Mobil Yayın Dağıtım.
- Küpana, M. N. (2011). *Müzik öğretmeni adaylarına yönelik geliştirilen piyanoda deşifre öğretilimi programının etkinliğinin sınanması*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Lehmann, A. C., & Kopiez, R. (2009). Sight-reading. Retrieved from <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199298457.001.0001/oxfordhb-9780199298457-e-032?print=pdf>
- Nart, D. S. (2010). *Deşifre şarkı söyleme eğitimine yönelik deneysel bir öğretilim metodu*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özer, B. (2010). *Piyano öğretiliminde deşifre becerisinin kazandırılması*. (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Türkmen, N. (2008). *Müzik öğretmeni adaylarının piyanoda deşifre çalabilme düzeyleri üzerine bir alışma*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Uyan, M. O. (2012). *Lisans düzeyindeki gitar öğrencilerinde ön dinlemenin deşifre performansına etkisi*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Uzunonat, E. N. (2016). *Temel orkestra repertuarı eserlerindeki viyolonsel partilerinden seçilmiş pasajların deşifre eğitimi açısından incelenmesi*. (Sanatta Yeterlik Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.

“KONSERVATUVAR 100 YAŞINDA”

ÖZEL BÖLÜMÜ

Dârülelhan'dan Konservatuvara Türk Makam Müziğinin Görünümü

Esra BERKMAN¹ 



DOI: 10.26650/CONS435636

ÖZ

Bu çalışmada, kuruluşundan, İstanbul Üniversitesi'ne bağlandığı tarih olan 1986 yılına kadar, İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesindeki Türk makam müziğinin görünümü, eğitim/öğretim, kuramsal çalışmalar ve icrâ faaliyetleri yönünden derlenmiştir. Türkiye'de makam müziği eğitimi veren ve devlet tarafından kurulan okullara bakıldığında ilk olarak Osmanlı Devleti'nin son zamanlarında açılan ve daha sonra konservatuvara dönüştürülecek olan- Dârülelhan (Nağmeler Evi) ile karşılaşmaktadır. Bu kurumda, Türk makam müziği eğitim/öğretiminin kapsamı, kaldırılışı, kuramsal olarak eğitime tekrar dönülmesi yanı sıra, *Türk Mûsikisi İcrâ Heyeti* ile *Tasnif ve Tesbit Heyeti*'nin faaliyetleri betimsel yöntem çerçevesinde ortaya konmuştur. Dârülelhan adıyla ilk kurulduğunda, çoksesli Avrupa ve Türk makam müziği eğitimlerinin birlikte verileceği ulusal bir konservatuvar olarak tasarlanan İstanbul Belediye Konservatuarı, 1826'dan beri devam eden Batılılaşma akımının, Cumhuriyet'in ilanı ile kuvvetlenmesi sonucunda, sadece çoksesli müzik eğitiminin verildiği bir kuruma dönüşür. 1944 yılında kabul edilen yönetmelikle, Sadettin Arel'in konservatuvar başkanlığı yaptığı dönemde, sadece gündüzlü kısımda Türk müziği eğitimine, çalgı eğitimi olmaksızın, kuramsal düzeyde başlanır. 1926 yılında terk edilen akademik makam müziği eğitimine, 1976'da kurulan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda, ancak 50 yıl aradan sonra tekrar başlanabilmektedir. Makam müziğinin kuramsal düzeyde bilimsel bir kesinliğe ve icra bakımından bir birliğe kavuşamadığı, tarihinin yazılmadığı ve araştırmaların yetersiz kaldığı günümüzde, eğitimsiz geçen bu 50 yıllık süre, bugün dahi kapatılabilmemiş görünmemektedir.

Anahtar Kelimeler: Dârülelhan, İstanbul Belediye Konservatuarı, Türk Makam Müziği Eğitimi

¹Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Eskişehir, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Esra Berkman,
Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı,
Eskişehir, Türkiye
E-posta/E-mail: esraberkman@anadolu.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 05.10.2017

Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Berkman, E. (2018).

Dârülelhan'dan konservatuvara Türk makam müziğinin görünümü. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 77-95.
<https://doi.org/10.26650/CONS435636>

ABSTRACT

Appearance of Turkish Maqam Music from Dârülelhan to Conservatory

This study presents a review of Turkish maqam music from various perspectives, including education/instruction, theoretical studies, and performance activities at the Municipal Conservatory of Istanbul (MCI)

from its establishment until 1986, at which point the conservatory was assigned to Istanbul University. In Turkey, among the state-owned educational institutions that teach maqam music, the first one was Dârülelhan (the House of Melodies), which was established in the late Ottoman era and later converted into a conservatory. Using the framework of a descriptive method, this study explores the scope and abolishment of and a theoretical return to Turkish maqam music at Dârülelhan, as well as the activities of Türk Musikisi İcrâ Heyeti (the Turkish Music Performance Ensemble) and the Tasnif ve Tesbit Heyeti (Classification and Evaluation Committees). Initially, MCI was envisaged as a national conservatory that would teach polyphonic European and Turkish maqam music at the same time; however, it became an institution dedicated to polyphonic music education instead. This was largely due to the process of Westernization, which had been ongoing since 1826 and gained strength with the proclamation of the Republic. With a regulation adopted in 1944, during the chairmanship of Sadettin Arel, the conservatory resumed daytime Turkish music education on a theoretical level, without instrumental education. Abandoned in 1926, scholarly maqam music resumed after a 50-year break with the establishment of Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory in 1976. However, this 50-year gap without education does not seem to be closed yet, given the absence of scientific certainty on a theoretical level and of performance unity within the maqam music, as well as the inadequacy of historical accounts and research on maqam.

Keywords: Dârülelhan, Istanbul Municipal Conservatory, Turkish Maqam Music Education

EXTENDED ABSTRACT

This study reviews the Turkish maqam music scene under the Municipal Conservatory of Istanbul (MCI)/İstanbul Belediye Konservatuarı from its establishment until 1986, when it was reorganized under Istanbul University. We examine aspects of its education methods, theoretical studies, and performance activities. Among the state-funded schools offering Turkish maqam music education in Turkey, the first one to do so was Dârülelhan (the House of Melodies). It was established during the late Ottoman era and later reorganized as a conservatory. This paper looks at the scope and removal of Turkish maqam music education at Dârülelhan, the return of theoretical education, and the activities of the *The Turkish Music Performance Ensemble / İcrâ Heyeti* and the *Classification and Evaluation Committee / Tasnif ve Tesbit Heyeti*. The MCI was first designed as a national conservatory to provide training in polyphonic European music and Turkish maqam music under the name Dârülelhan. As the Westernization movement gained strength with the Republican proclamation, the conservatory transformed into an institution offering only polyphonic music education. Then, under Sadettin Arel's presidency, a regulation adopted in 1944 allowed the conservatory to resume theoretical Turkish maqam music education without instrumental training.

Founded under Darulbedayi in 1914, Dârülelhan was shut down in 1916 because of wartime conditions. With a by-law dated December 9, 1916, it was reopened as an

institution offering the holistic study of both polyphonic music and Turkish maqam music. Then, with a second by-law announced in 1923, the institution entered an era of significant achievement in polyphonic music. This included the rapid staffing of polyphonic instructors, unlike the previous era, which had been dominated by maqam musical instructors. In 1926, Turkish maqam music education was abandoned at the institution. The maqam music continued with studies of the note classification and evaluation committee (Tasnif ve Tesbit Heyeti) and the performance ensemble's (İcrâ Heyeti) activities. Although a third by-law was adopted in 1936, the Turkish maqam music saw no change. As per the fourth by-law adopted during Sadettin Arel's conservatory presidency, the maqam music education was reorganized on a theoretical level without instrumental training. The Performance Ensemble (icrâ Heyeti) was restructured during this period. Although the note classification and evaluation committee (Tasnif ve Tesbit Heyeti) remained active until the 1970s, its presence was not felt after Subhi Ezgi quit. There was no period of this group's activities that came close to the services delivered by the Yekta-İrsoy-Ezgi group. In short, the Classification Group (Tasnif ve Tesbit Heyeti) contributed to the field by protecting maqam music, a study of practice and memory, from sinking into oblivion and false conveyance. The Performance Ensemble also contributed to cultural life in society with its concerts as well as its superior and pure performance style, and it provided contemporary researchers with a great deal of auditory data as well, thanks to their documentation.

In early 1949, Şerif Muhiddin Targan was appointed as the conservatory president. He had a vast knowledge of both maqam and polyphonic music. His appointment coincided with Lütü Kırdaş's mayoralship, but Targan resigned in 1951. Given his statements in reports to the Municipality, we can infer that Targan resigned because his recommendations and courses of action for the recovery and improvement of the conservatory were not implemented. Under the presidency of Arel and Targan, the Turkish music department of the conservatory was staffed by Sadettin Arel, Laika Karabey, Şefik Gürmeriç, Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlı, Mefharet Yıldırım, Halil Bedii Yönetken, Naime Batanay, Mustafa Nafiz İrmak, and Dürdane Altan. Among the artists trained by the Turkish music department of the Municipal Conservatory of Istanbul (MCI) were Vecihe Daryal, Bekir Sıtkı Sezgin, İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik, Tülün Korman, Naime Batanay, Abdi Coşkun, Özdal Orhon, Ayla Büyükataman, Nigar Galip Ulusoy, Mehmet Münir Kökten, Haydar Sanal, Ercümen Berker, İrfan Özbakır, Kasım İnaltekin, Tarık Kıp, and Doğan Ergin.

Although it had been designed as a national conservatory to provide polyphonic European and Turkish maqam music training together under Dârülelhan, the MCI became an institution offering European music training only as the Westernization movement gained strength with the Republican proclamation. Today, overpopulation that began in the 1950s, intense migration from rural to urban areas, lack of employment and its associated lower education quality, and the support for a low-quality art scene through populist policies can account for the contemporary deterioration and recession of Turkish maqam music. Apart from those reasons, the undermining of maqam music must be considered the primary cause of the degradation of music in general. Abandoned in 1926, academic maqam music education could only resume after 50 years with the establishment of the State Conservatory of Turkish Music under Istanbul Technical University in 1976. This 50-year education gap seems to be still open, as we see that maqam music has still not achieved a scientific certainty at the theoretical level, has still failed to reach a performance unity, is still without a history, and still presents a poor body of research.

Dârülelhan'ın Kuruluşu

Dârülelhan'ın ilk kuruluşu, belediyeye bağlı olarak açılacak olan bir tiyatroya oyuncu yetiştirmek ve müzik eğitimi vermek olan Dârülbedâyi adlı tiyatro okulunun içinde, 1914 yılında şehremini Cemil Paşa (Topuzlu) döneminde gerçekleşir. Tiyatronun başına, ünlü Fransız tiyatro adamı Andre Antoine getirilir. Okul kurma çalışmalarının başlamasından kısa bir zaman sonra I. Dünya Savaşı'nın çıkması üzerine Antoine ülkesine geri döner. Yardımcısı Reşat Rıdvan okulun açılış çalışmalarını yürütür ve okul, 14 Eylül 1914'te Saraçhanebaşı'ndaki Letâfet Apartmanı'nda eğitim-öğretime başlar (Ana Britannica, 1987, s. 79'dan akt., Berkman, 2007, s. 37–38).

İslam Ansiklopedisi “Dârülelhan” maddesinde belirtildiği üzere, Şark ve Garp musikisi olarak iki bölümde eğitim yapılan Dârülelhan'da Şark musikisi bölümünün amaçları, “a) klasik musikiyi unutulmaktan ve bozulmaktan kurtarmak, b) gelecekte tiyatroya faydalı olabilecek yolda geliştirmek, c) klasik eserleri aslına uygun olarak notaya almak, d) bu eserleri yaşatmak ve musiki zevkini topluma yaymak” biçiminde sıralanmaktaydı. Dârülelhan'ın kuruluş yıllarında Şark musikisi kısmında yer alan eğitimciler arasında, Zekai-zade Ahmet Efendi (Irsoy), Leon Hancıyan, Hafız Yusuf Efendi, Rauf Yekta Bey, Tanburi Cemil Bey, Abdülkadir Töre bulunmaktaydı (Özcan, 1993, s. 518).

Dârülbedâyi adlı tiyatro okulunun içinde bir bölüm olan ve 1914'te açılan Dârülelhan'da, alafrağa tabir edilen çoksesli Avrupa müziği merkezli eğitim yapan kısım, kısa bir süre sonra savaş ortamının etkisiyle kapatılırken, alaturka tabir edilen Türk makam müziği eğitimi yapan kısım ise sadece makam müziği eserlerinin notalarının tesbit edilip saklanması amacıyla çalışan ilmî bir heyetin çalışmalarıyla devam eder. Bu dönemde Dârülelhan'ın başında müdür olarak Ali Rıfat Bey (Çağatay) bulunur (Berkman, 2007, s. 38).

Ancak savaş koşullarının etkisiyle, 14 Mart 1916'da Dârülelhan tamamiyle kapatılır. Aynı yıl içerisinde Eski Evkaf Nâzırı ve Washington Elçisi Ziya Paşa'nın başkanlığındaki encümenin hazırladığı *Mûsikî Encümeni ve Dârülelhan Tâlimatnâmesi* 9 Aralık 1916 günü yürürlüğe konur ve bu tâlimatnâme uyarınca, uygulamada 1916 yılında faaliyete geçen Dârülelhan, 1 Ocak 1917 günü kabul edilen “Meclis-i Vükela (Bakanlar Kurulu)” kararıyla, Şükrü Bey'in bakanlığı zamanında Maarif Vekâleti'ne (Eğitim Bakanlığı'na) bağlı bir devlet kurumu olarak resmen açılır (Tongur, 1973a, s. 8–15'ten akt., Berkman, 2007, s. 38).

Resmen ve bu kez özerk bir kurum olarak kurulan Dârülelhan, bu tâlimatnâmeğe göre, sadece bir müzik okulu değil, aynı zamanda bir sanat kurumudur. Dârülelhan'ın sadece okul olarak değil, bununla birlikte sanat kurumu olarak anılmasının sebebi, müzik eğitimi-öğretiminin yanısıra, halka konser vermekle görevli fasıl heyeti ve Türk mûsikîsi nota tesbit heyetinin bu kurum bünyesinde etkinlik göstermesidir. 1917'de kurulan Dârülelhan'ın bir amacı da Maarif Nezareti'ne bağlı olan okullara Türk ve çoksesli Avrupa müziğini bilen müzik öğretmeni yetiştirmektir (Ana Britannica, 1987 s. 307; Özcan, 1993, s. 518).

Dârülelhan'ın yönetimini, 1917-1923 yılları arasında, Maarif Vekâleti'ne bağlı olarak üstlenen mûsikî encümeni, bakanlıkça seçilen bir başkan ve bir ikinci başkanla, yeter sayıda fahri (aylıksız-ücretsiz) üyeden kurulan geniş yetkili bir kuruldur (Tongur, 1973a, s. 8-15'ten akt., Berkman, 2007, s. 39).

Yine bu dönemde, Dârülelhan'da eğitim, erkek ve kadın bölümlerinde ayrı ayrı yapılır. Erkek ve kadın bölümleri Şehzadebaşı'nda ayrı binalarda açılan Dârülelhan'ın, erkekler bölümü bir yıl sonra 1918'de kapatılır. Sadece Türk müziği çalgılarının öğretiminin yapıldığı kadınlar bölümü, sekiz kişilik öğretmen kadrosuyla çalışmaya devam eder. Bu yıllarda Dârülelhan'da nota, solfej, ilâhiyat ve âyin-i şerif, mûsikî evzânı öğretiminin yanı sıra makam müziği sazlarından ney, tanbur, keman, sine kemane, kemençe, ud, kanun, lavta, santur, kudüm ve def ile gına (şarkı söyleme) eğitimi yapılırken, çoksesli Avrupa müziği sazlarından sadece arp, viyolonsel, piyano ve kuramsal olarak da genel müzik tarihi, bestekârlık ve armoni dersleri programlarında yer alır. Ders programlarına bakıldığında, makam müziği eğitiminin daha sistemli çoksesli Avrupa müziği eğitiminin ise donanımlı hoca yetersizliği sebebiyle daha sınırlı bir şekilde yürütüldüğü görülür. 1917 yılında kurulan Dârülelhan'ın makam müziği eğitim kadrosunda, Refik (Fersan) Bey (tanburi), Ziya (Santur) Bey (santuri), Dürri (Turan) Bey (tanburi), Ahmet (Irsoy) Bey (nazariyat öğretmeni), Refik Talat (Alpman) Bey (udi), Rahmi Bey (bestekâr) ve Leon Hancıyan vardı (Oransay, 1983, s. 1503'ten akt., Berkman, 2007, s. 340).

“Bu yıllarda Türk ve çoksesli Avrupa müziği eğitimi ve öğretimi, karma bir şekilde dört yıllık süreyle verilir. Zamanla çoksesli müzik eğitimi kurumsallaşır düzenli bir eğitim ortamına kavuşurken, makam müziği eğitiminin bu kurumda önem kaybetmeye, gerilemeye başladığı görülecektir” (Berkman, 2007, s. 40).

Dârülelhan'ın Yeniden Yapılandırılması

Dârülelhan'ın 1923 yılında yeniden yapılandırılması, kuruluşunda ilan edilen eski talimatname ve müfredatın¹ değişen şartlara göre güncellenmesini gerektirdiğinden, 1923'te Dârülelhan Talimatnamesi, 1926'da ise Ders Müfredat Programı yürürlüğe girer² (Kaya, 2016).

1923 yılında mûsikî encümeni kaldırılır ve Dârülelhan, 14 Eylül 1923 tarihinde, İstanbul Valiliği İl Özel İdaresi'ne bağlanır. 1924 yılında yeniden yapılandırılan Dârülelhan'ın başına müdür olarak, 1910-1915 yılları arasında Almanya'da müzik eğitimi gören, hem çoksesli Avrupa hem Türk müziği bilen Musa Süreyya Bey getirilir (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2005, s. 28'den akt., Berkman, 2007, s. 40).

Musa Süreyya Bey açılış konuşmasında; okulun hem makam ve hem çoksesli Avrupa müziği eğitimini bir arada veren, ulusal bir konservatuvar olma yolunda olduğunu şu sözleriyle vurgular:

“Bizde de bir konservatuvara ihtiyaç vardı. Eski Dârülelhan yetersizdi. Bu Dârülelhan, Batı ve Doğu mûsikîleri olmak üzere iki bölümden oluşacaktır. Doğu mûsikîsi bölümünde çalgı öğretimi yanı sıra, asıl, bugüne kadar önemsenmeyen, mûsikîmizin tarihsel ve teknik gelişimi okutulacaktır” (Katoğlu, 1997, s. 424).

Kurum, bu iki müziğin eğitimini 1924'ten 1926 yılına kadar bir arada sürdürür. Bu dönem boyunca kurumun çoksesli Avrupa müziği bölümü yenilenip genişletilerek, eğitim kadrosuna Edgar Manas, Muhittin Sadak, Veli Kanık, Ekrem Besim Bey, Zeki Üngör, Mesut Cemil, Hege Hegyei ve o sırada Avrupa'daki eğitimini tamamlayıp yurda dönen Cemal Reşit Rey dahil edilir (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2005, s. 84'ten akt., Berkman, 2007, s. 42).

Cemal Reşit Rey, 1923 yılında Paris'teki eğitimini henüz bitirmişken, Halit Ziya Uşaklıgil'den, “Darülelhan heyetine garp musikisi ilave edildi, size piyano ve kompozisyon hocalığı verildi, bir an evvel İstanbul'a geliniz” yazılı bir telgraf alır. Bunun üzerine ivedilikle İstanbul'a gelen Rey, Dârülelhan bünyesinde hocalığa başlar. Rey, anılarında Dârülelhan ortamını şöyle tasvir eder:

1 “Musiki Encümeni ve Dârülelhan Talimatnamesi ile Dârülelhan Programı” (akt., Kaya, 2016).

2 Bu iki belgenin eski yazıdan Latin alfabesine çevirisi 2016 yılında Celal Volkan Kaya tarafından yapılmıştır (bk. Kaya, 2016).

Geldiğimde, Darülelhan, saz heyeti olarak Letafet apartmanından çıkıp, Şehzadebaşı'nda, bir sokağın içinde, büyücek ahşap bir konağa yerleşmişti. Bu saz heyetinde, o zamanın meşhur musikîşinasları, faraza, Rauf Yekta Bey, Zekai Dede'nin oğlu Hafız Ahmet Efendi, Udi Sedat Bey, kemani Reşat Bey, hanende Zehra Hanım vardı (Bilget, 2009, s. 84).

1924-1926 yılları arasında, eğitim-öğretimin yanı sıra, gerçekleştirilen bilimsel çalışmalar, bu dönemin Türk müziği alanında da büyük ölçüde verimli geçtiğinin kanıtıdır. Bu dönemde, okulun kuruluşundan beri, eski makam müziği eserlerini tespit etme ve notaya almakla görevli olan *Tasnif ve Tesbit Heyeti*, Rauf Yekta Bey başkanlığında birçok makam müziği eserini notaya alıp *Dârülelhan Külliyyatı* başlığıyla yayınlar ve bir kısmını da taş plaklara kaydeder. Bunlara ek olarak, Şubat 1924'te yayınlanmaya başlayan *Dârülelhan Mecmuası*'nda, kurumun eğitim kadrosunun büyük bölümünün müzik yazıları yer alır. Bu dergi, ancak yedi sayı yayınlanabilmiştir. Adı 'Türk Mûsikîsi İcra Heyeti'ne dönüştürülecek olan Türk Mûsikîsi Konser Heyeti, bu dönemde birçok önemli konser düzenler (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2005, s. 84'ten akt., Berkman, 2007, s. 41; Özcan, 1993, s. 519-520).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte aynı yıl kabul edilen talimatname ile Dârülelhan'ın yeniden yapılandırılması söz konusu olur. Dârülelhan Ders Müfredat Programı ise 1926 yılında ilan edilecek ve yürürlüğe girecektir (Kaya, 2016). Bu dönemle birlikte okulun çoksesli müzik eğitimi yapılan kısmına artık daha fazla önem verilirken, Türk müziği eğitimi yapılan kısmı yavaş yavaş ikinci plana atılır. Sürdürülen eğitime, ders programlarına ve eğitim yapılan yılların uzunluğuna bakıldığında bu açıkça görülebilir. Çoksesli Avrupa müziği eğitimi hazırlık sınıfından sonra üç yıl olup bu bölümde kompozisyon, şan, piyano, keman, viyola, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra saz sınıfları mevcutken; Türk müziği bölümünde eğitim, keman, kemençe, ney, tanbur, santur, ud, kanun ve teganni dallarında, çoksesli müzik eğitiminden bir yıl daha az olarak, yalnız iki yıl süreyle verilir (Kaya, 2016, s. 10, 13, 14'ten akt., Berkman, 2007, s. 42-42).

Dârülelhan'ın, Türk müziği kısmının 1926'daki kapatılışına kadar, bu bölümünde çalışan ilk öğretim ve eğitim heyetinde; Keman-Nuri (Duyguer) ve Mustafa (Sunar) Beyler ile Kevser Hanım; Ud-Sedat (Öztoprak), Hayriye (Örs), Faika, Zehra ve Şeref Hanımlar; Kanun-Muazzez (Yurcu) Hanım; Santur-Ziya Bey; Tanbur-Refik (Fersan) Bey ve Faize (Ergin) Hanım; Ney-Emin (Yazıcı) Efendi; Kemençe- Ruşen Ferit (Kam) Bey; Şark

Mûsikîsi Nazariyat ve Tarihi-Rauf Yekta Bey; İlâhiyat ve Usûlât-ı Mûsikîye-Zekai De-de-zâde Hafız Ahmet (Irsoy) Efendi; Nazariyat ve Fasl-ı Umumi-İsmail Hakkı Bey; Teganni-Ziya Bey ve Zahide Hanım, daha sonra Dürri Turan ve Kemani Reşat (Erer) Bey bulunur (Tongur, 1973a, s. 8–15'ten akt., Berkman, 2007, s. 42).

Devletin İçinde Bulunduğu Sosyo-Kültürel ve Politik Durum ve Makam Müziği'nin Eğitim-Öğretimden Kaldırılması

Cemal Reşit Rey'in tanıklıklarından, 1926 yılı yaz aylarında, Ankara'dan Maarif Vekili Necati Bey'den, müdür Musa Süreyya Bey ve Rey'in, Necati Bey'in sanat meselelerini görüşmek için kurduğu Sanayii Nefise Encümeni'ne davet aldıkları öğreniliyor. Diğer sanat dallarından da temsilcilerin olduğu bu toplulukta, Rey, Musa Süreyya Bey'le müzik alanında bir layıha hazırladıklarını belirtir:

Bu, tarihi bir layıhadır. Darülelhan isminin kaldırılmasını ve onun yerine Konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca, Maarife bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegah, düğah, segah, dümteka, dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani, do, re, mi, fa, sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Darülelhan ismi kalktı, yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi, onun yerine eski sanat musikimizi notaya almak ve doğru olarak icra etmek üzere bir icra heyeti kuruldu. Bu topluluğun ismi de Türk müziği icra heyeti oldu (Bilget, 2009, s. 86).

Maarif Vekili Necati Bey zamanında, Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) Encümeni'nin kararıyla, Maarif Vekaleti'nin İstanbul Belediyesi'ne 9 Aralık 1926'da gönderdiği bir yazıyla, Dârülelhan'da Türk müziği eğitim ve öğretimi kaldırılır (Cumhuriyet Ansiklopedisi, 2005, s. 84'ten akt., Berkman, 2007, s. 42-43; Özcan, 1993, s. 520). Dârülelhan, 22 Ocak 1927 tarihinde *İstanbul Musiki Konservatuvarı* adı altında İstanbul Belediyesi'ne (Şehremaneti) bağlanmıştır (Özcan, 1993, s. 520). Dârülelhan bünyesinden makamsal müziğin eğitim/öğretiminin sonlandırılması meselesini anlamlandırabilmek için ülkenin içinde bulunduğu sosyo-kültürel ve siyasi durumun incelenmesi yararlı olacaktır:

Endüstrileşmenin Batılı anlamdaki çağdaşlık ölçütlerinin oluşmasında büyük payı olduğu bilinen bir gerçekliktir. Endüstri ve hizmet kesiminde çalışanların oranının, tarım kesiminde çalışanlara oranla daha fazla olması ve ulusal gelirdeki payların bu oranlar

çerçevesinde değerlendirildiği ülkeler, çağdaş ülkeler olarak anılır. Buna paralel olarak şehirleşme, enerji kullanımı ve okuryazarlık oranı da çağdaşlık ölçütlerinin başlıcaları olarak kabul görür. Bu dönemde, çağdaşlık ölçütleri dikkate alınarak Türkiye'ye bakıldığında, Anadolu'da bulunan halkın onda dokuzunun köylerde yaşadıkları ve yoksul bir kitleyi oluşturdukları gözlenir (Tunçay, 1992, s. 186'dan akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 234).

Çoğunluğunun tarım kesiminde yer aldığı ve okuryazarlık oranının çok düşük olduğu Türkiye'de, "Batılı anlamda çağdaşlık" bir hedef olarak saptanmakta ve yönetim erkini aldığı kararlar ve uygulamalarla bu yolda adımlar atılmaktadır. Yine bu dönemde ülkenin siyasi durumu incelendiğinde, 1923'te kurulan Cumhuriyet Halk Fırkası'nın 1945'e kadar ülkeyi tek parti olarak yönettiği görülmektedir (Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235).

Türkiye Cumhuriyeti'nin 1925-1935 yılları arasında yürüttüğü reform politikaları arasında eğitimi, hukuku ve toplumsal yaşamı laikleştirmek yer alırken; Mustafa Kemal Atatürk ve CHP yöneticileri, ülkenin tüm kültürel ve düşünsel yaşamını doğrudan kendi denetimlerine alırlar (Zürcher, 1995, s. 278'den akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 234).

Bir demokratikleşme ölçütü olarak denenen ve özellikle ekonomik konulardaki farklı düşünceleriyle mevcut hükümetin politikalarıyla ayrılık gösteren Serbest Fırka'nın, kurulması amaçlanan sisteme ciddi bir tehdit oluşturduğu algılaması yüzünden, açılışı iyi sonuç vermez ve kısa süre sonra yeterli demokratik olgunluğa ulaşılmadığı düşüncesiyle devrim yöneticileri ve CHP'nin çabaları sonucu kapatılır. 12 Ağustos 1930'da Fethi Bey başkanlığında kurulan ve 17 Kasım 1930'da kapatılan (Koçak, 1992, s.106'dan akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235) Serbest Fırka ile beraber, liberal ve sosyalist muhalefeti benimseyen birtakım dernekler ve yayın organları da kapatılır (Zürcher, 1995, s. 263'ten akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235).

Geriye kalan basın-yayın organları ve eğitim kurumları, Kemalizm ideolojisini olgunlaştırmaya, yaymaya ve modern, laik, bağımsız bir Türkiye hayalini gerçekleştirmeye yönelik çaba ve çalışmalarını sürdürürler. Resmi tarih söylemlerini belirleyen aşırı ulusçu ve Kemalizm'in üstyapısalcı devrimlerini yücelten, aynı zamanda Batı medeniyetine hayranlık uyandıran üslup, reform politikalarının ve Batılı normların kabullenilmesini kolaylaştırıcı işlev görür. Ayrıca, yıllarca süregelen savaşıardan yeni çıkmış ve büyük kısmı tarım kesiminde yer alan yoksul halka, devrimlerin ne ölçüde ulaştığı,

halkın bunlara ne ölçüde karşılık verdiği tartışma götürür. Anadolu'daki halk öncelikle temel gereksinimlerini karşılamayı düşünmekte; yaşadığı köyü şehre bağlayan yolu olmadığı için doğallıkla medeniyetin kendisinden fiziksel olarak uzakta kaldığı gibi, o dönemde radyo ile ifadesini bulan kitle iletişim araçlarına da sahip olamaması yüzünden, devletin politikalarına ilişkin bilgileri ve tepkileri sınırlı kalmaktadır. Halkı, gerçekleştirilen yeniliklerden haberdar etmek, onları da devrimin gereklerini yerine getirmeye ikna etmek, devrimleri halka yaymak, özellikle de kültürel alanda öngörülen topyekûn değişim (Batılılaşma) ülküsünü yurt çapında yaygınlaştırmak için ileriki yıllarda kurulacak olan Türk Ocakları, Halk Evleri ve Köy Enstitüleri bu bağlamda işlev gören kuruluşlar olmuştur. Ancak, konservatuvar gibi bu kuruluşların da çalışma programlarında –eski ve gayrı ulusal olarak kabul gören kültürel bir payda olarak ve doğallıkla- makam müziği eğitim ve uygulamasına yönelik herhangi bir yaklaşım göze çarpmamaktadır (Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235).

Balcı'nın aktardığına göre, Nevzat Atlığ 1942'de Hatay'da yaşadığı bir anısını şöyle dile getirir:

Mandolin, akordeon, keman, saksafon çalışmalarının yapıldığı Halkevi'nden birkaç hatırlı tanıdığım aracılığıyla biz de Türk müziği çalışmaları için oda istedik, verdiler. [...] yerimizden pek hoşnuttuk, hızla yeni eserler geçiyorduk. 'Halka ait kültür ve sanat yuvası' diye tanıdığımız, bildiğimiz, övündüğümüz Halkevi'nde musiki çalışmaları yapmanın huzuru ve gururu içindeydik. Ne acı ki, 3-4 çalışmadan sonra, Halkevi müdürü, "Halkevlerinde alaturka musiki çalınması da, çalışması da yasaktır. Burada çalışamazsınız" dedi. [...] arkamıza baka baka ayrıldık oradan (Balcı, 2004, s. 65).

Devletin Türk Makam Müziği Alanında İzlediği Politika

Müzik alanında görülen değişim, dönüşüm ve kurumsallaşma çabalarını da yukarıda değinilen bu politik ve sosyo-kültürel durumla paralel olarak algılamak gerekmektedir. Cumhuriyet'in ilânıyla başlayan ve pek çok alanda görülen radikal değişim ve yenileştirme hareketlerine çok geçmeden müzik alanında da rastlanır. Hıfzı Topuz'un belirttiği gibi, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında müzik alanında uygulanan kültür politikalarına bakıldığında, Muzikay-ı Hümayun'un kuruluşundan itibaren başlayan Batılılaşma hareketinin bu politikalara damgasını vurduğu ve bu yolda en büyük referans kaynağı olarak Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinde yer alan 'Milli Mûsikî' başlıklı ma-

kalesinde dile getirilen görüşlerden esinlendiği görülür (Topuz, 1998, s. 59–60'dan akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235).

Bu bağlamda Gökalp'in sözleri yeterince açıklayıcıdır:

Şark musikisinin hem hasta hem de gayrı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz bize pek çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce (armonize) edersek hem milli hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musikarlarımıza aittir (Gökalp, 1986, s. 139–140'tan akt., Berkman ve Ayangil, 2009, s. 235).

Dârülelhan bünyesinde makam müziği eğitiminin kaldırılmasının alt yapısını bu yaklaşımda netlikle görmek mümkündür. Buna ek olarak, 1934-1936 yılları arasında yirmi aylık bir süre boyunca radyo yayınlarından Türk makam müziğinin kaldırılışının nedeni ise Mustafa Kemal Atatürk'ün 1 Kasım 1934'teki Türkiye Büyük Millet Meclisi açış söylevindeki ifadelerde görmek mümkündür:

Güzel sanatların tümünde, ulus gençliğinin ne denli ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde görülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bu gün dinletilmeye çalışılan musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak bu güzeyde Türk ulusal müziği yükselebilir, evrensel musiki içinde yerini alabilir. Kültür İşleri Bakanlığının buna, değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim (Ataman, 1991, s. 3–4).

Makam Müziği Eğitiminin Sonlandırılmasının Ardından Dârülelhan'da Makam Müziğinin Görünümü

1926 yılında makam müziği eğitiminin sonlandırılışının ardından Türk müziği çalışmaları, yeni yapılandırılan *Türk Musikisi İcrâ Heyeti ve Târihi Türk Musikisi Eserlerini Tasnif ve Tesbit Heyeti* adlı iki kurulun etkinlikleri ile sınırlandırıldı (Özcan, 1993, s.

520). 22 Ocak 1927 tarihinde İstanbul Belediyesi'ne bağlanıp İstanbul Musiki Konservatuvarı olarak anılan ve müdürlüğünü Yusuf Ziya Demircioğlu'nun yaptığı bu dönemde, Tasnif ve Tesbit Heyeti'nce yayınlanmaya başlanan eserler, İcra Heyeti tarafından çeşitli konserlerde takdim edildiği gibi plak yoluyla da³ kaydedilmiştir:

Zamanının en kaliteli müzik yayını olarak kabul gören bu plaklar Columbia firmasınınca 25 ve 30 santimetrelik 78 devirli biçimde doldurulmuştur. 14 adet 25 santimetrelik normal boy ve 18 adet 30 santimetrelik büyük boy plaklarda kâr, beste gibi büyük formdaki eserlerden çeşitli şarkı ve türkülere kadar değişik formlarda eserler yer almıştır. Halk musikisi repertuarı ise daha zengindir. 65 adet 25 santimetrelik ve 2 adet 30 santimetrelik plaklarda çeşitli türküler bulunmaktadır. Ayrıca Rauf Yekta Bey başkanlığında Yusuf Ziya Demirci, Besim Tektaş ve Dürrü Turan'dan oluşan derleme heyetinin yaptığı inceleme gezilerinde notaya alınan eserlerin bir kısmı *Anadolu Halk Şarkıları* adıyla yedi fasikül halinde yayınlanmıştır (1926-28) (Özcan, 1993, s. 520).

Tasnif ve Tesbit Heyeti, Rauf Yekta Bey başkanlığında, Ahmet Irsoy ve Muallim İsmail Hakkı Bey katılımıyla oluşturulmuştu. İsmail Hakkı Bey vefat edince yerine Ali Rıfat Çağatay getirildi. Daha sonra heyete Sadettin Arel'in tavsiyesiyle Subhi Ezgi katıldı. Sanayi-i Nefise (Güzel Sanatlar) Encümeni'nin bu kararı münasebetiyle İstanbul Belediyesi'ne gönderilen talimatnamenin 3. Maddesinde, "Heyetin ilk vazifesi, mahfuzatı tesbit etmektir. Bu faaliyette de öncelik dini eserlere verilecektir" (Özcan, 1993, s. 520) denilerek heyetin çalışma çerçevesi çizilmiş görünmektedir. Özcan'ın çıkarsamasına göre, tesbit ve derlemede dini eserlere öncelik verilmesi, kapatılmış olan tekkelerde gelişen dini musikinin abide eserlerinin kaybını önlemek biçiminde anlamlandırılması mümkündür. Fakat heyetin "katiyen tedarik ve talim mahiyetinde olmamak şartıyla, tedarikat olmadığı günlerde konservatuvarda çalışabileceğini" (Özcan, 1993, s. 520) bildiren cümlesi ilginçtir.

1935 yılında hem Rauf Yekta, bir süre sonra da Ali Rıfat Çağatay vefat edince, Yekta'nın yerine Ahmet Irsoy başkan oldu ve heyete Mesut Cemil eklendi. 1943'te Ahmet Irsoy vefat edince, Mesut Cemil de çekildiğinden, Subhi Ezgi tek başına çalışmalara devam etti. Ezgi'nin yaşlılık dolayısıyla bırakmasının ardından heyet, Sadettin Heper başkanlığında 1970'li yıllara kadar çalıştı (Öztuna, 2006, s. 379).

3 Dârüelhan ve sonrası taş plaklar 'Sırlanmış Sesler' başlığıyla İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi'nce araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. <http://osmanlimuzigi.istanbul.edu.tr/?p=8962#>

1926 yılında, Türk müziği eğitimi verilen kısmın kapatılmasıyla, Dârülelhan makam müziği çalışmalarının yalnız Tasnif ve Tespit Heyeti'yle devam ettiği ve 1944 yılına kadar sadece çoksesli Avrupa müziği eğitimi yapılan bir kurum haline gelir. Ancak, 1926'dan 1944'e kadar geçen süre boyunca Türk Mûsikîsi Tasnif ve Tesbit Heyeti, yüzlerce makam müziği eserinin notasının bu müziğin repertuarına katılmasını sağlamak gibi çok ciddi ve verimli çalışmalar yapar. Bu eserler arasında, 1925-1930 arasında *Dârülelhan Külliyyatı* adıyla yayınlanan ve 250'den fazla eser içeren, ilk 120 adedi Osmanlıca, geriye kalan 60 adedinin Latin alfabesiyle yazıldığı, 180 sayı yaprak notalar; 1930-31 yıllarında yayınlanan ve toplam 220 adet dînî eser içeren *Mevlût Tevşihleri, Îlâhiler* ve *Bektâşi Nefesleri*; 1934-39 yılları arasında yayınlanan *Mevlevî Ayinleri* fasikülleri; 1940-43 yılları arasında üç cilt olarak yayınlanan *Zekai Dede Efendi Külliyyatı* sayılabilir (Behar, 1993, s. 158).

İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Arel ve Targan Dönemi: Türk Müziği Eğitime Kuramsal Bağlamda Yeniden Başlanması

1943 yılında, beş yıllık süreyle konservatuvar müdürlüğü (*ilmi heyet başkanlığı*) yapmak üzere göreve besteci, makam müziği kuramcısı ve müzikolog Hüseyin Sadettin Arel getirilir. 1943-1948 yılları arasında görevde kalan Arel, disiplinli bir yönetim sayesinde konservatuvarın işleyişine bir canlılık getirir. 5 Şubat 1944 günü kabul edilen "İstanbul Belediyesi Konservatuarı Genel Tâlimatnâmesi" gereği, İstanbul Konservatuarı olarak anılan kurumun adı resmen *İstanbul Belediye Konservatuarı* olur ve bu suretle konservatuvarda Türk müziği kuramı öğretimine başlanır (Tongur, 1973a, s. 8-15'ten akt., Berkman, 2007, s. 44).

Ancak Türk makam müziği çalgı eğitimine yine yer verilmediği görülür. Böylece, Türk müziği eğitimi uygulamada (saz öğrenimi) olmasa da kuramsal açıdan eğitim ve öğretim olanağına kavuşur. Konservatuvarda Türk müziği eğitimine tekrar başlanmasında, çeşitli çevrelerin bu yöndeki istekli tutumları ve makam müziği sistemine bağlı kalarak, Türk müziği bünyesinden kaynaklanan özgün bir çoksesliliğe ulaşılabileceğini, kurulacak orkestralarda Türk müziği çalgılarının da yer alması gerektiğini savunan Arel'in konservatuvar müdürlüğüne getirilmesinin büyük etkisinin olduğu düşünülebilir (Berkman, 2007, s. 45).

Dönemin resmî devlet politikalarına uygun olarak Arel, çoksesli Avrupa ve Türk müziğinin birlikte işlenmesi; oluşturulacak orkestralarda her iki tür müziğin çalgılarının da

yer alması ve bestelenecek eserlerde her iki türün malzemelerinden faydalanılması gerektiğini savunur. Arel, makam müziği sanatkârlarının da kendi geliştirdiği yöntem dâhilinde nota ve solfej öğrenmek yanında, çoksesli Avrupa müziği bilgilerini de geliştirmelerini salık veriyordu. Bu noktada Arel, Türk devrimi yandaşlarının Türk kültürünü (hars) Batı uygarlığına (medeniyet) bağlama ülkülerine düşünsel anlamda yaklaşırken ve katkıda bulunurken, eski usûlde makamâtı öğrenmiş kişilerin olumsuz tepkileriyle karşılaşır (Stokes, 1999, s. 148'den akt., Berkman, 2007, s. 45).

Arel sistemi savunucuları (mektepliler) ile eski usûl meşk sistemi ile notasız müzik eğitimi almış olanlar (alaylılar) arasında, etkileri uzun yıllar sürecek olan bir çatışma durumu ortaya çıkar. Arel, konservatuvarda bulunduğu süre içerisinde, kendi kurduğu müzik kuramının eğitimini verir. Fakat eski usûle göre eğitim görenlerin, yeni eğitim yöntemi-ne adapte olamayışları ve buna büyük tepki göstermeleri sebebiyle, 1948 yılında konservatuvardaki görevinden istifa eder (Arel, 1948'den akt., Berkman, 2007, s. 45).

Ancak buna rağmen Arel'in ayrılışından sonra da makam kuramı, Şerif Gürmeriç tarafından yine Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre öğretilmeye devam edilir. Arel'in başkan olduğu dönemde İcra Heyeti yapılandırılır. Kentsel eğlence müziği mecrasından farklı olarak, temiz bir üslupla haftalık Pazar Konserleri ile Türk müziğinin en değerli eserleri halkla buluşturulur. Arel, A ve B biçiminde iki takım icra heyeti kurmuştur. A takımı amatör, B takımı profesyonel müzisyenlerden oluşur. Eğitim almaya elverişli yetenekli gençlerden mürekkep B takımınıERCÜMEND BERKER, eski usûl meşk sistemi ile gelişimini tamamlamış müzisyenlerin olduğu A takımını ise Ali Rıza Şengel yönetir (Öztuna, 2006, s. 83).

1949 yılı başlarında konservatuvar müdürlüğüne (ilmi kurul başkanlığı) makam müziği ile birlikte çoksesli müziği de çok iyi bilen Şerif Muhiddin Targan getirilir. Göreve getirilişi Lütfi Kırdar'ın Belediye Başkanlığı yaptığı döneme denk gelen Targan, 1951 yılında istifa eder. Belediye Başkanlığı'na yazdığı raporlardaki ifadesinden, konservatuvarın düzelmesi ve iyileştirilmesine yönelik olarak önerdiği çözümlerin ve tedbirlerin uygulanmaması sonucu Targan'ın görevi bıraktığı çıkarsanabilir. Arel'in ve Targan'ın başkanlık yaptıkları yıllarda konservatuvar Türk müziği bölümünde, Sadettin Arel, Laika Karabey, Şefik Gürmeriç, Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ, Mefharet Yıldırım, Halil Bedii Yönetken, Naime Batanay, Mustafa Nafiz Irmak ve Dürdane Altan'dan oluşan bir eğitim kadrosu görev yapar (Paçacı, 1994, s. 19'dan akt., Berkman, 2007, s. 46).

Konservatuvarda 1960 ve 70'li Yıllar

1964-65 eğitim-öğretim yılında gündüzlü kısımdaki 19 öğrencinin yedisi, 1965-66 döneminde 25 öğrencinin dokuzu, 1966-67 döneminde 20 öğrencinin dokuzu Türk mûsikîsi kısmından mezun olur. 1966-67 döneminde gündüzlü kısma alınan 715 öğrencinin 70'i Türk mûsikîsi kısmına kaydolur. İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Türk mûsikîsi kısmına devam eden öğrenciler, aynı anda, özel olarak Türk müziği öğretimi yapan dernek ve cemiyet ortamlarına da yönelirler. Konservatuvarda 1926 yılından itibaren Türk müziği çalgı eğitiminin verilmeşi, bu yönelimin en önemli sebebi gösterilebilir. 1973 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı Türk mûsikîsi eğitim kadrosunu oluşturan hocalar arasında, Nevzat Atlığ, Naime Batanay, Şive Ölmez, Süheyla Altıışdört, İsmail Hakkı Özkan, Dürdane Altan yer alır (Tongur, 1973b, s. 41'den akt., Berkman, 2007, s. 48).

Tablo 1, Tongur'un makalesindeki tablodan sadece makam müziği ilişkili kısımlar alınarak oluşturulmuştur. Bu tabloya göre, Öğretim ve Sanat Kurulları arasında 'Monodik Musiki Sanat Kurulu', eğitim ve öğretimde Türk müziğine gündüzlü kısımda yer verildiği, Sanat Teşekkülleri arasında 'Türk Musikisi İcra Heyeti'nin bulunduğu ve son olarak İnceleme ve Derleme Kurullarında 'Türk Musikisi Tesbit ve Tasnif Heyeti'nin bulunduğu dikkati çekmektedir.

Tablo 1: 1973 Yılında İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Türk Müziği ile İlgili Kısımların Örgütlenişi (Tongur, 1973b, s. 25).

Genel Yönetim	Öğretim ve Sanat Kurulları	Öğretim ve Eğitim	Sanat Teşekkülleri	İnceleme ve Derleme Kurulları
	Monodik Mûsikî Sanat Kurulu	Türk Mûsikîsi (Gündüzlü kısımda)	Türk Mûsikîsi İcrâ Heyeti	Türk Mûsikîsi Tesbit ve Tasnif Heyeti

Monodik Mûsikî (Türk makam müziği) Sanat Kurulunun görevleri arasında "icrâ heyetlerinin kadrolarını belli etmek, öğretim kadrolarına veya icrâ heyetlerine alınacak adayların sınavlarını yapmak, icrâ heyetlerinin çalışmalarını düzenlemek ve çalışma programlarını icrâ heyeti şefleri ile birlikte hazırlamak, konserleri tesbit etmek" (Tongur, 1973b, s. 30'dan akt., Berkman, 2007, s. 47) sayılabilir.

İstanbul Belediye Konservatuarı'ndaki Türk müziği eğitimi sadece, tüm müzik ve sahne sanatları eğitiminin yapıldığı özel bir okul statüsündeki, gündüzlü kısımda verilir. Bu

kısmın öğrencileri öğrenimlerine dışarıda, ilkökul, ortaöğretim ya da üniversitede devam ettikleri için konservatuvardaki dersler 15.00-20.00 saatleri arasında yapılır. Konservatuvarın gündüzlü kısmı, bir meslek okulu değildir ve resmi okullara denkliği yoktur. Türk müzikisi kısmı hazırlık sınıfına, 16-24 yaşları arasında ortaokulu bitirmiş olan kız ve erkek öğrenciler alınır. Bu bölümde okutulan dersler arasında *Türk Sanat Müzikîsi Nazariyatı*, *Genel Solfej*, *Türk Müzikîsi Solfeji*, *Türk Müzikîsi Teganni Usûlü* ve *Klasik Türk Müzikîsi Üslûbu* sayılabilir. Konservatuvarın Türk müzikîsi kısmı, bir yıl hazırlık sınıfından sonra beş yıllık bir bölümdür. Buradaki makam müziği eğitimi akademik ve metodolojik bir eğitim olarak değil, yarı zamanlı ve özel kurs niteliğinde gözükür. Piya-no ve yaylı sazlar bölümündeki öğrencilerin, hazırlık sınıfından sonra onbir yıl okuduğu düşünüldüğünde makam müziği eğitimine ayrılan sürenin yetersizliği ortaya çıkar (Tongur, 1968, s. 5'ten akt., Berkman, 2007, s. 47).

İstanbul Belediye Konservatuvarı Türk müzikîsi kısmından yetişmiş olan sanatkarlar arasında Vecihe Daryal, Bekir Sıtkı Sezgin, İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik, Tülün Korman, Naime Batanay, Abdi Coşkun, Özdal Orhon, Ayla Büyükataman, Nigar Galip Ulusoy, Mehmet Münir Kökten, Haydar Sanal, Ercümen Berker, İrfan Özbakır, Kasım İnaltekin, Tarık Kip, Doğan Ergin yer alır (Oransay, 1983, s. 1503'ten akt., Berkman, 2007, s. 48).

Sonuç

1914'te Dârülbedayi bünyesinde açılan Dârülelhan 1916'da savaş koşullarının etkisiyle kapatılır. 9 Aralık 1916 talimatnamesiyle 1 Ocak 1917'de çoksesli müzik ve Türk makam müziği eğitiminin bütüncül bir biçimde verileceği bir kurum olarak açılır. 1923'te duyurulan ikinci talimatnameyle bir önceki dönemde makam müziği eğitiminin baskın olduğu kurum, çoksesli müzik eğitimcilerinin hızla kadroya alınmasıyla bu müzik nezdinde önemli atılımların yapıldığı bir dönemi işaret eder. Ardından 1926 yılında Türk müziği eğitimi kurum bünyesinden kaldırılır. Türk müziği sadece nota tasnif ve tesbit heyeti çalışmalarının yanı sıra icra heyetinin etkinlikleri ile varlığını sürdürür. 1936 yılında üçüncü bir talimatname ilan edilse de Türk makam müziği açısından bir değişiklik gözlenmemiştir. 1943-48 yılları arasında konservatuvarı idare eden Sadettin Arel döneminde çıkarılan dördüncü talimatname uyarınca, makam müziği eğitimi yalnızca kuramsal düzeyde –çalgı eğitimi olmaksızın- eğitim alınması biçiminde düzenlenir. Bu dönemde yine İcra Heyeti yapılandırılır. Nota tasnif ve tesbit heyeti ise 1970'lere dek

çalışmalarını sürdürmüşse de Subhi Ezgi'nin heyetten ayrılışından sonra herhangi bir varlık gösterememiştir. Türk müziği notalarını tasnif ve tesbit heyetinin çalışmalarına bakıldığında, esasen Yekta-İrsoy-Ezgi'den oluşan heyetin yaptıkları hizmetle ölçülebi-
lecek başka bir dönemi olmamıştır. Kısaca Tasnif Heyeti, bir meşk ve hafıza müziği olan makam müziğinin pek çok eserini unutulmaktan ve yanlış aktarımından kurtarmak gibi bir katkıyı alana sunmuştur. İcra Heyeti de yaptığı konserler ve kullandığı üstün ve pür bir icra üslubu ile halkın kültürlenmesine katkıda bulunurken, kaydettiği plaklar ile de günümüz araştırmacılarının hizmetine, döneme ilişkin yüklü bir işitsel veri sunmuştur.

Dârülelhan adıyla ilk kurulduğunda, çoksesli Avrupa ve Türk müziği eğitimlerinin bir-
likte verileceği ulusal bir konservatuvar olarak tasarlanan İstanbul Belediye Conserva-
tuvarı, 1826'dan beri devam eden Batılılaşma akımının, Cumhuriyet'in ilanı ile kuvvet-
lenmesi sonucunda, sadece Avrupa müziği eğitiminin verildiği bir kuruma dönüşür.
Günümüzde, Türk müziğinin içinde bulunduğu nitelik kaybı ve gerilemenin sebebi,
özellikle 1950'lerde başlayan, nüfus artışı, kırsal kesimden kente gerçekleşen yoğun
göç ve bu yoğunluk karşısında kentlerdeki istihdam ve eğitim yetersizliği ve uygulanan
popülist politikalarla, nitelik bakımından zayıf sanat ortamının desteklenmesine bağla-
nabilir. Bütün bu sebeplerin yanı sıra, müzik alanındaki yozlaşmanın başlıca sebebi
olarak, makam müziği eğitiminin görmezden gelinmesi sayılmalıdır. 1926 yılında terk
edilen akademik makam müziği eğitimine, 1976'da kurulan İstanbul Teknik Üniversi-
tesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda, ancak 50 yıl aradan sonra tekrar başla-
nabilmiştir. Makam müziğinin kuramsal düzeyde bilimsel bir kesinliğe ve icra bakımın-
dan bir birliğe kavuşmadığı, tarihinin yazılmadığı ve araştırmaların yetersiz kaldığı
günümüzde, eğitimsiz geçen bu 50 yıllık süre, bugün dahi kapatılabilmiş görünmemek-
tedir.

Kaynaklar

- Madde ismi. (1987). *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* içinde (Cilt 29, s. 79). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.
- Madde ismi. (1987). *Ana Britannica Genel Kültür Ansiklopedisi* içinde (Cilt 9, s. 307). İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.
- Arel, S. (1948). H. Sadettin Arel'in İstifanâmesi. *Mûsikî Mecmuası*, 1(1), XX-XX.
- Ataman, S. Y. (1991). *Atatürk ve Türk musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Balcı, E. (2004). *Nevzat Atlığ: Musikimizle övünmemiz için*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Behar, C. (1993). *Zaman, mekân, müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Berkman, E. ve Ayangil, R. (2009). Kuruluşundan salt devletçilik dönemine kadar radyoda Türk makam müziği yayınları. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 42, 231-242.

- Berkman, E. (2007). İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda Türk makam müziği eğitim ve öğretimi. *Orkestra Dergisi*, 46(387), 37–51.
- Bilget, H. M. (2009). *İstanbul Filarmoni Derneği'nin çoksesli müziğimize katkıları* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Madde ismi. (2005). *Cumhuriyet Ansiklopedisi 1923-1940* içinde (5. Basım, Cilt 1, s. 28, 84, 252, 354). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gökalp, Z. (1976). *Türkçülüğün esasları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Katoğlu, M. (1997). Cumhuriyet Türkiye'sinde eğitim, kültür, sanat. S. Akşin (Ed.), *Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (5. Basım, s. 423–458). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Kaya, C. V. (Haz.). (2016). *Dârüelhan Talimatnamesi ve ders müfredat programı*. İstanbul.
- Koçak, C. (1997). Siyasi tarih (1923-1950). S. Akşin (Ed.), *Türkiye tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980* içinde (5. Basım, s. 85–173). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Oransay, G. (1983). Cumhuriyet'in ilk elli yılında geleneksel sanat müsikimiz. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* içinde (Cilt 6, s. 1496–1509). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özcan, N. (1995). Dârüelhan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (Cilt 8, s. 518–520). İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi. <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=080520> adresinden edinilmiştir.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk musikisi akademik klasik Türk sanat musikisinin ansiklopedik sözlüğü* (Cilt 1-2). Ankara: Orient Yayınları.
- Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77. Yılında Dâr-ül Elhân ve Türk müsikisinin gelişimi II. *Tarih ve Toplum*, 21(122), 19–23.
- Stokes, M. (1999). Kültür endüstrileri ve İstanbul'un küreselleşmesi. *İstanbul: Küresel ile yerel arasında* içinde (S. Savran, Çev., s. 145–168). İstanbul: Metis.
- Tongur, H. (1968). İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda öğretim ve eğitim II. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 6(60), 5–14.
- Tongur, H. (1973a). Belediye Konservatuvarı'nın kuruluşu ve gelişimi [Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı Özel Sayısı]. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 11(112), 8–15.
- Tongur, H. (1973b). 1955'ten bu yana Belediye Konservatuvarı [Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı Özel Sayısı]. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 11(112), 24–63.
- Topuz, H. (1998). *Dünyada ve Türkiye'de kültür politikaları*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Tunçay, M. (1992). *T.C. 'nde Tek-Parti Yönetimi'nin kurulması (1923-1931)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Zürcher, E. J. (1995). *Modernleşen Türkiye'nin tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Arşiv Belgeleriyle Dârülelhan

Erhan ÖZDEN¹



DOI: 10.26650/CONS438603

Öz

Dârülelhan, Osmanlı Maârif Nezareti bünyesinde açılmış olan ilk resmi müzik okuludur. Tâlimatnâme, ders programları, okul binası ve eğitim kadrosu gibi gerekli düzenlemelerin bir kaç ayda tamamlanmasının ardından 1916 yılında faaliyete başlamıştır. Osmanlı İmparatorluğu, Dârülelhan'ın kurulduğu yıllarda I. Dünya Savaşı'nı kaybetmek üzeredir. Bu nedenle Dârülelhan'ı Avrupa'daki müzik okullarından ayıran en önemli özelliklerden biri, devletin büyük sıkıntılar içinde olduğu bir dönemde kurulmuş olmasıdır. Savaşın ağır şartlarında yeni kurulmuş bir konservatuvar olarak eğitime başlayan Dârülelhan, Türk müzik eğitiminde önemli bir rol üstlenmiştir. "Nağmeler Evi" anlamına gelen Dârülelhan, Türk müzik eğitimimize kazandırmış olduğu yöntem, program, icra disiplini ve notasyon çalışmaları ile günümüz konservatuvarlarına örnek teşkil etmiş ve Avrupa'da yürütülmekte olan müzik eğitimi yöntemlerinin ülkemizde uygulanması sağlamıştır. Özellikle Türk müziği eğitim sistemine pedagojik yaklaşım ve sistemli çalışmalar getirmiş olan Dârülelhan, klasik Türk müziğinin gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Konservatuvar, Dârülelhan

ABSTRACT

Dârülelhan in Archive Documents

Dârülelhan is the first official music school opened under the Ottoman Ministry of National Education This the school opened in 1916, after completing the necessary arrangements such as legislation, curriculum, school building, and appointment educational staff in a few months. When Dârülelhan was founded, the Ottoman Empire was about to lose World War I. Therefore, one of the most important characteristics distinguishing Dârülelhan from music schools in Europe is that the state was established in a time of great difficulty. Dârülelhan, which started training as a newly established conservatory under severe conditions of war, played an important role in Turkish music education. Dârülelhan, which means "house of melodies", has set an example for today's conservatories with the method, program, performance discipline, and notation studies that it has brought to our Turkish music education and has enabled the implementation of music education methods in Europe. It has played an important role in passing classical Turkish music to future generations thanks to the pedagogical approach and systematic studies that it has brought to the Turkish music education system in particular.

Keywords: Music Education, Conservatory, Dârülelhan

¹Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Müsikisi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Erhan Özden,
İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk
Din Müsikisi Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: erhan.ozden@istanbul.edu.tr

Geliş tarihi/Received: 19.10.2017

Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atıf/Citation: Özden, E. (2018). Arşiv belgeleriyle dârülelhan. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 97-130.
<https://doi.org/10.26650/CONS438603>

EXTENDED ABSTRACT

Dârülelhan is the first official music school to be opened under the Ottoman Ministry of National Education. After completing the necessary arrangements such as legislation, curriculum, school building, and educational staffing in a few months, the school started in 1916. When Dârülelhan was founded, the Ottoman Empire was about to lose World War I. Therefore, one of the most important characteristics that distinguishes Dârülelhan from music schools in Europe is that this school was established at a time of great difficulty. Dârülelhan, which started training as a newly established conservatory under severe conditions of war, played an important role in Turkish music education.

Dârülelhan, which means “house of melodies”, is an example for current conservatories with the method, program, performance discipline, and notation studies that has brought to our Turkish music education and has enabled the implementation of music education methods in Europe. It has played an important role for transferring classical Turkish music to future generations thanks to the pedagogical approach and systematic studies that has brought to the Turkish music education system in particular. Many important musicians were trained in Darülelhan, where many legendary musicians served as tutor in it, such as Tanbûri Cemil Bey, İsmail Bey, Zekâizade Ahmet Bey (Irsoy), Lavatacı Andon, Ali Rifat Çagatay, Abdulkadir Töre, Kâzım Uz, Rauf Yekta Bey, and Levon Hancıyan.

In the Second Constitutional Era, Sultan Sultan V. Mehmet Reşad, who became the sultan after Sultan Abdülhamid, experienced the most difficult days of the Ottoman Empire for nine years. In this period, wars such as the Second Balkan War, Tripolitan War, World War I, and the Çanakkale Victory occurred. During Sultan Reşad’s period, there were two important developments that closely related to the Ottoman art life the schools of music and theater that were opened with the support of the Sultan. These schools, called Dârülelhan (House of Melody) and Darülbedayi (House of Beauties), are the first schools in their fields. Dârülelhan, which has an important place in Ottoman music education and was founded with the support of V. Mehmed Reşad, will be eloquently discussed in this article.

Dârülelhan, established as the first official conservatory under the Ottoman Ministry of Education, is an important institution that provides the daily reach of the Turkish music education system. Since the beginning of its education in 1916, thousands of pieces of

Turkish music have been saved from being forgotten and passed to future generations. Thus, it is necessary to see Dârülelhan as not only a conservatory but also as one of the most important elements for revival of Turkish music. Dârülelhan, which was established under the severe conditions of World War I, played an important role in creating music history with its method and modern education approach in the field of Turkish music. In addition to these artistic activities, the journal titled “Dârülelhan Şuûnu” was published by Darulelhan. This journal provided many articles published for the purpose of academically examine to Turkish music.

Unfortunately, there is no serious source except for a few articles about Dârülelhan that has vital importance for Turkish music education and classical work transfer. This can be seen as a huge deficiency in the examination of the period of music education. Dârülelhan has played an important role in transferring classical Turkish music to future generations thanks to its pedagogical approach and systematic studies, which it brought to the Turkish music education system in particular. Many musicians have been educated in tis school, including important artists such as Zekâizade Ahmet Bey (Irsoy), Rauf Yekta Bey, Ali Rıfat Çağatay, Tanbûri Cemil Bey, İsmail Hakkı Bey, Levon Hancıyan, and Faize Ergin. This study was based on Ottoman archival documents related to Dârülelhan. Most of these documents, which will be published for the first time, have great importance in terms of Turkish musical history.

Giriş

Osmanlı'nın maârif politikası XIX. yüzyılın sonlarına doğru şekillenmeye başlamıştır. Bu döneme kadar halkın alışık olduğu medrese eğitimiyle maârifin getirmeye çalıştığı modern eğitim düzeni arasında bir birlik sağlanamamıştır. Bu da bazı reformların gecikmesine neden olmuştur. Özellikle mûsikî alanında bir öğretmen okulunun bulunmaması maârifte verilen müzik derslerini olumsuz yönde etkilemektedir. Müzik öğretmenleri, yurtdışında eğitim görmüş ya da *sultânî*¹ ve normal öğretmen okulunu bitirmiş olan mûsikîşinaslar arasından seçilmekteydi.

Yeni açılan okullarda profesyonel bir mûsikî eğitiminin verilebilmesi için öncelikli olarak maârifin öğretmen sorununu çözmesi gerekmektedir. 1916 yılında profesyonel bir *mûsikî muallim mektebi*² kurulmasına karar verilmiştir. Okulun açılması bir takım olayların sonucunda gerçekleşmiş ve yetkililerin bu konuda göstermiş olduğu hassasiyet tamamen siyasi bir tutumdan kaynaklanmaktadır. Dârüelhan savaş ortamında kurulmasına rağmen ilk yıllarında büyük ölçüde desteklenmiştir. Ayrılan bütçe Osmanlı'nın mali durumu açısından oldukça önemli bir meblağ tutmaktadır.

Dârüelhan'ın Kuruluşu

Dârüelhan'ın kurulmasında ve teknik gelişiminde Dârülbedâyi'deki mûsikîşinasların önemli katkıları olmuştur. Bunların başında Abdülkadir Töre gelmektedir. Abdülkadir Bey I. Cihan Harbi'nin başladığı yıllarda *maârif nezâretine* bir lâyiha (tasarı) sunarak "Türk Mûsikî Mektebi" kurulmasını önermiştir. Yazılan dilekçede Avrupa'nın gelişmiş müzik eğitimi ve temsil gücünün yanında yetersiz görülen Türk mûsikîsinin acilen bir eğitim kurumuna ihtiyacı bulunduğu belirtilmektedir. Ne var ki savaşın doğurduğu olumsuz atmosfer buna imkan vermemektedir. Tam bu sırada Almanya'da Batı müziği konseri vermekte olan Zeki Bey yönetimindeki *Mızıkayı Hümayûn* heyetinin yaşadığı olumsuz tecrübe Türk müziği okulunun önündeki engelleri kaldırmıştır. Olay şöyle gerçekleşir:

Müttefikimiz Almanya ile olan kültürel münasebetlerimiz gereği *Mızıkayı Hümayun* heyeti bir konser vermek üzere Berlin'e gider. Bu topluluğun Batı müziği icrâsını pek beğenmeyen Alman dinleyiciler Türk mûsikîsinden örnek eser çalınmasını isterler.

1 Bizzat sultanın desteğiyle açılmış olan okullardır. Bunlar lise dengi okullar olsalar da daha yüksek seviyede eğitim verilmekteydi.

2 Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi, 1341/1925

Heyetin çalgıları ve icrâ üslûbu Türk mûsikîsi için uygun olmadığından bu istek yerine getirilemez. Mızıkayı Hümâyûn heyeti yurda döndükten sonra olay İstanbul'da duyulur ve Almanların Türk müziği dinleme istekleri şaşkınlıkla karşılaşılır. Mahcubiyetin de vermiş olduğu refleksiyle harekete geçen yetkililer bir mûsikî okulu açılmasına karar verirler. Okulun *maârif nezâretine* bağlanması ve bütün sorumluluğun nezâret tarafından üstlenmesi kararlaştırılır (Ergin, 1942, s. 1310). Daha önce maârife konuyla ilgili bir lâyiha sunmuş olan Abdülkadir Bey'le irtibata geçilerek mûsikî okulunun açılması için gerekli çalışmalara başlanır.

İlk Heyet

Müzik okulunun açılabilmesi için dönemin akademik bakış açısına sahip bir heyet ile toplantı yapılmasına karar verilir. Bu toplantıya başta Abdülkadir Bey olmak üzere on kişilik bir müzik otoritesi davet edilmiştir. Heyet başkanlığına Dârülelhan'a uzun yıllar hizmet etmiş olan Yusuf Ziya Paşa getirilmiştir. Yusuf Paşa bürokratlığının yanı sıra mûsikî ve edebiyatta eserler vermiş olan bir Osmanlı entelektüelidir. Dârülelhan'ın bu ilk toplantısına ait tezkire ve toplantı tutanağı aşağıdadır.³

Toplantı Tutanağı:

İlk İctimâî Perşembe günü meclis maârif odasında

Mûsikî muallimlerinden Zeki ve Zâtî Beyler dahî sonradan idhâl edildi.

<u>Ziya Paşa</u>	<i>Washington Sefiri Esbaki</i>	<i>Reis</i>
<u>Ali Rifat Bey</u>	<i>Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>Reis-i Sani</i>
<u>Hafız Ahmed Efendi</u> (<i>Eyüp Bahariye Dergahı</i> <i>Serkudümzeni</i>)	<i>Zekaizâde Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Cemil Bey (Aksaray civarından)</u>	<i>Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Abdülkadir Bey</u>	<i>Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>(Hariciye Evrak Kalemi</i> <i>Hulefâsından)</i>
<u>İsmail Hakkı Bey</u>	<i>Mûsikî Muallimlerinden (Dârümuallimat)</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Levon Efendi</u>	<i>Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Andon Efendi</u>	<i>Meşâhir-i Mûsikîşinasanımızdan</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Kâzım Bey</u>	<i>Bezm-i Âlem Muallimlerinden</i>	<i>Âzâ</i>
<u>Komidasi Efendi</u>		<i>Meşâhir-i</i> <i>Mûsikîşinasanımızdan</i>

3 Abdülkadir Bey'e gönderilen tezkire için bk. BOA, MF. ALY, 173/26-5.

- 1) *Mekâtipte mûsikînin hüsn-i tâlimi*
- 2) *Asar-ı eslâfîn ihya ve muhâfazası*
- 3) *Anadolu milli terennümatına göre milli bir mûsikî tâlimi*
- 4) *Muallim yetiştirilmesi*

Gayesiyle çalışmak üzere zevattan bir heyet-i fenniye teşkil için tezkire

12 Haziran 1332 (25 Haziran 1916) (BOA, MF. ALY, 173/26-8)

Dârülelhan Programı ve Talimatnâmesi

Dârülelhan'ın açılması için mevzûat gereği yazılması zorunlu olan tâlîmatnâme ve program çalışmalarına haziran ayında (1916) başlanmıştır. Ziya Paşa başkanlığında gerçekleştirilen ilk toplantıda tâlîmatnâme ve programın hazırlanması için karar alındığı yukarıdaki tutanakta belirtilmiştir. Dört sınıftan oluşacak okulun her sınıfı için mûsikî encümeni tarafından ayrı bir müfredat hazırlanmıştır. Ağırlıklı olarak Türk müziğine yönelik bir program karşımıza çıkmaktadır. Müfredatta ayrıca armoni, solfej ve nota gibi Batı müziğinin öğretildiği temel dersler de görülmektedir. Dört senelik Türk müziği eğitim müfredatında, nazariyat, repertuar, çalgı eğitimi ve dini mûsikî dersleri yer almaktadır. Müfredat bilgileri Dârülelhan'da tam teşekküllü bir konservatuvar programı uygulandığını göstermektedir.⁴

12 Haziran'da yapılan ilk toplantının ardından hazırlanan tâlîmatname ve program 4-5 ay gibi kısa bir sürede tamamlanmıştır. İlk toplantıda oluşturulan mûsikî encümeni Dârülelhan'ın açılması için gerekli olan tâlîmatname ve programı büyük bir titizlikle hazırlamışlardır. Maddeler incelendiğinde okulda verilecek mûsikî eğitimiyle ilgili her ayrıntının düşünüldüğü görülmektedir. Mûsikî encümeni tarafından yazılan tâlîmatname ve program, aralarında Abdülkadir Bey'in de bulunduğu mülkiye ve maârif dâiresi mensubu bir şûra tarafından gerekli düzeltme ve ilaveler yapıldıktan sonra o dönemki bakanlar kurulunun onayına sunulmuştur.⁵

4 Program için bk. Toker ve Özden (2013, s. 118).

5 Abdülkadir Töre'nin elimizde başka bir imzası bulunmadığından tezkiredeki imzayla karşılaştırma yapılamamıştır. Ancak adı geçen şûrada yer alan Abdülkadir Bey'in Abdülkadir Töre olma ihtimali yüksektir.

ŞÛRAYI DEVLET
MÛLKÎYE VE MAÂRİF

Mûsikî encümeni tarafından kaleme alınıp meclis-i kebir-i maârifce bazı tadilât ve tashihat ve ilâvât icrâ kılınmış olan (mûsikî encümeni ve Dârülelhan) tâlîmatnâmesi ile Dârülelhan programı lâyihalarının takdim kılındığından bi'l-bahis mer'iyetine müteallik muâmelenin ifâsını mutazammîn maârif-i umûmiye nezâretinin şûra-i devlet havale buyurulan 10 Teşrîn-i Evvel 1332 tarih ve 963 husûsî 21736 umûmî adedli tezkiresi ve mezkûr tâlîmatnâme ve program mülkiye ve maârif dâiresinde kırâat olundu.

Sâlifülbeyân lâyihalara nazaran mûsikî sanatının ilmi bir surette tâlim ve tedrisi ve mûsikîye ait âsar-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyası ancak maârif nezâretince erbab ihtisâsından mürekkebe bir mûsikî encümeni teşkil ve Dârülelhan namıyla bir mûsikî mektebi küşad edildiği anlaşılıp memleketimizce ilk defa vukû' olan şu teşebbüs-i terakkî-perverâne takdire şayan ve lâyihaları mündericâtı temin-i maksada kâfi görülmüş olup tâlîmatnâme lâyihasının ünvanı tahrir ve dördüncü ve beşinci maddeleri münasebet hasebiyle tevhid ve mektebe girecek talebenin maksad-ı duhüllerine dâir olup tabii ve zâid görülen yirminci maddesi tayy ve madde numaraları ona göre tertib ve gerek bu lâyiha gerek diğer lâyiha ibârece bazı tashihat icrâ olunarak birer nüsha-yı musahhaha mübeyyезesi nassen takdim kılınmakla olbadda emrû ferman hazreti min-el-emindir.

24 Teşrîn-i Sâniânî 1332 (7 Aralık 1916)

Âzâdan	Âzâdan	Âzâdan	Âzâdan
Mümtaz Bey	Rafet Bey	Abdülkadir	Seyyid Muhammed Yahya
(Memuren Taşra)	(Müzakeresinde bulunmadı)		

Âzâdan	Mülkiye ve Maârif Dâiresi Reisi Sânisî
Abdullah	(Ebubekir Hazım)

Mühür

Şûra-yı Devlet (BOA, DÜİT, 22/2-2).

Yukarıdaki şûra-yı devlet kararı dîvân-ı hümâyûnun (Bakanlar Kurulu) onayına gönderilerek gerekli izin alınmıştır. Aralarında sadrâzam ve şeyhülislamında bulunduğu dönemin bakanlar kurulu, Sultan V. Mehmed Reşad'ın onayını alarak on beş gün gibi kısa bir sürede olumlu cevap vermiş ve Dârülelhan'ın açılması için gerekli resmi düzenlemeler tamamlanmıştır. Okul için hazırlanan tâlîmatname oldukça ayrıntılı ve açık bir üslûpta yazılmıştır.⁶ Dersler başladıktan sonra verilen müfredat mûsikîye ait temel derslerin tamamını kapsamaktadır. Ses ve sesin özellikleri, mûsikî tarihi, makam, usûl, nota, solfej, çalgı dersleri, dini mûsikî, Batı mûsikîsi ve edebiyat gibi bu alanda verilmesi gereken tüm derslerin programda yer aldığı görülmektedir.

6 Talimatname için bk. *Takvim-i Veka-yi* (1335/1917), BOA, DÜİT, 22/3.

Dârüelhan İç Tüzüğü

Program ve tâlîmatnamenin yanı sıra okul içerisinde uyulacak kuralların ve programla ilgili düzenlemelerin yer aldığı bir iç tüzük hazırlanmıştır. Tüzüğün yirmi beş maddesi programla ilgili düzenlemelerden oluşmaktadır. Sonraki maddelerde öğrenci, hoca ve memurun uyması gereken kurallar belirtilmektedir. Bu kurallar arasında derslerin zamanında yapılması, öğrencinin devam durumu ve okul içine giriş-çıkış düzeni gibi maddeler yer almaktadır.

Tâlîmat-ı Dahiliye

- 1. Bend:** *Muallim-i evvel ve nota muallimi ve serâhenk vazîfeleri tevhd edilmiştir. Bu vazîfeleri ifâ eden baş muallim ünvanını hâizdir.*
- 2. Bend:** *Temcîdât (solfej) kavâidini tâlim eden zat aynı haysiyet ve îtibarla baş muallim ünvanını hâizdir. Bunlar zevî'l-hâce encümenin tensibiyle yek diğeriyle istihkâk ifâ ederler.*
- 3. Bend:** *Muallim muâvinlerine muallim ünvanı verilmiştir. (Bu ünvana kesb-i istihkâk zürde münderic madde-i muvakkata ahkâmına riâyet şartıyla mukayyedir).*
- 4. Bend:** *Baş muallim encümenle tasdikine iktiran eden âsarı tahrîr ve bunları işbu tâlîmat ile mevzû usûl ve kavâide tevfiken tâlim ve tâlim edilmiş olan âsârın bir tarz-ı müstahsen terci' ve terdidî husûsunda haber imkâna isâl için cumhuren müzâkereler icrâ etmek vazîfesiyle mükellef olduğu gibi, âsarı tâlim ve müzâkereden meşk etmekte olduğu eserleri tasdik edilmiş olan notalarına bakarak tâlim etmeye mecburdur.*
- 5. Bend:** *Encümen tasdikine iktiran eden âsar tâlime mübâşerette bir hafta evvel nota levhasına tahrir edilerek talebe tarafından istinsah edilecektir ve bir eserin tâlimine mübâşeret tarihi müdürler tarafından zabt olunarak encümene bildirilecektir.*
- 6. Bend:** *Talebenin istinsah ettikleri âsârın notalarını gözden geçirip hatâiat-ı vakıa-yı tashih etmek evvel emirde muallimlere ve derece-i sâinde sersazendelere muhavveldir.*
- 7. Bend:** *(Hanende ve Sazendeler İçin) Fasillara mahsûs olarak istinsâh ettirilecek eserler müdürler nezdinde hıfz olunacaktır. Fasil veya müzâker günleri hangi eser okunacak ise notası müdürlerden telep olunacak ve meşkin hitamından sonra yine müdürlere iâde kılınacaktır.*
- 8. Bend:** *Fasl-ı müsikî için emr-i tâlim talebe takım edilerek baş muallimin ve talebenin önlerinde notalar mevzû olduğu halde icrâ edilecektir. Takım haricinde bulunanlar sıraları gelinceye kadar kezâlik önlerinde notalar mevzû olduğu halde dershanede hazır bulunacaklardır. Dershaneyi terk edenler hakk-ı huzur alamazlar.*
- 9. Bend:** *Her takıma tâlim için birer çaryek saat tahsîs kılınmıştır. Bu müddetten sonra diğerk takımın tâlimine ibtidâr olunur. Ancak bir veya iki takım edebilecek kadar talebe adedi mefkud ise ders saati mevcut olan talebeye hasr edilir. Evvelce tâlimi icrâ edilen takım yedinci bendde gösterildiği üzere dershaneyi terk edemez ve bend-i mezkûr mevzû kâide vechile dersi itmâm ederler.*
- 10. Bend:** *Meşkların nota ile icrâsı mukarrer olduğu cihetle bir eserin emr-i tâlimi iki veyahut üç derste ikmal edilecektir.*
- 11. Bend:** *Sazendelerin tâlimi mufassal meşruh üzere muallimleri tarafından icrâ olunur ancak muallimlerin yeniden tâlim edilmekte olan bir eseri lâyıf-ı vech üzere terci' ve edâ etmek husûsunu iyice anlamaları için baş muallimin derslerinde hazır bulunmaları ve bunları münferiden, bir kere baş muallimin huzurunda bidâyetinden nihâyetine kadar sazlarıyla edâ etmeleri muktezidir.*
- 12. Bend:** *Meşk edilmekte olan eserin tâlimi hatim buluncaya kadar her meşkten evvel husûsi müzâkereler icrâ edilir. Bu husûsi müzâkereler hanendeler kısmında serhanende ve sazendeler kısmında*

sersazende tarafından icrâ edilir.

- 13. Bend:** Serhanende nezaretiyle gösterilen tedrisat senelerine ait usûlleri hanende ve sazandeler kısımlarında her ikisine tâlim eder.
- 14. Bend:** Bir eserin tâlimi hatim bulduktan sonra hanende ve sazende her iki kısım birlşerek sersazendenin idaresi tahtında müceddeden müzâkerelere bed' olunur.
- 15. Bend:** Gerek bu müzâkerelere ve gerek baş muallimin idaresiyle cereyan edecek umûmî müzâkerelere mübaşeretten evvel derece-i evvelde olan muallimler ve derece-i sanide serzazandeler faslıda mevcut sazların meşk-i vahid üzere ahenk edilmiş olmalarına vakit ve ihtimâm edecektir.
- 16. Bend:** Umûmî müzâkereler baş muallimin idaresi tahtında cumhûren icrâ olunur. Bu müzâkereler esnasında bilcümle muallimlerin birlikte icrâyı ahenk etmeleri lâ-büddür. Hilafında hareket edenler hakkında kiste'l-yevm icrâ edilir.
- 17. Bend:** Umûmî müzâkereler bir haftanın mürurundan sonra hulûl edecek ilk fasl-ı mûsikî yevm-i mahsûsa mûsâdif olan günde baş muallim tarafından icrâ edilir. Bu müzâkerelere mahsûs olan günlerde faslı mûsikî dersleri tâtil edilir.
- 18. Bend:** Umûmî müzâkereler yevm-i mahsûsda behemehâl icrâ edilecek icâbı takdirinde bir nice saat imtidad edecektir.
- 19. Bend:** Müzâkerelere mübaşeretten bir çayrek saat evvel sazların güzelce ahenk edilmiş olmaları elzemer. On dördüncü bendde gösterildiği üzere sazların ahengine dikkat ve ihtimam sersazendeye muhavveldir.
- 20. Bend:** Umûmî müzâkereler esnasında veya fasıl okunurken bir sazın ahengini tashih iktizâ eder ise dersane haricinde tashih edilecektir.
- 21. Bend:** Bir eseri münferiden teganni veya sazıyla edâ edemeyenler mümârese ile meleke hasıl oluncaya kadar umûmî müzâkereye iştirak edemezler fakat sâmiin sırasında müzâkerede hazır bulunmaları elzemerdir. Bu gibiler konser verilinceye kadar meleke hasıl edemezler ise konsere iştirak hakkından mahrum olurlar.
- 22. Bend:** Faslı mûsikîye dahil olmayan mektep talebelerinin umûmî müzâkerelere sâmiin sırasında bulunmaları muktezidir.
- 23. Bend:** Esna-yı tâlimde ve husûsi müzâkerelerde haricden hiç kimse bulunmaz.
- 24. Bend:** Umûmî müzâkerelere hariçten hazır bulunacakların adedi dört ve nihâyet beşi tecavüz edemez. Bunların dahi evvelce mezuniyete mahsus istihsâl etmeleri şartıyla huzuru mücâz edilir.
- 25. Bend:** Meşk edilmiş ve edilmekte bulunmuş olan âsârın notaları tab' olup matbaadan gelinceye kadar hariçten hiç bir ferde verilemez ve hariçten hiç kimseye tâlim edilemez. Hilafında hareket edenler mesul olurlar.

Mevâdd-ı Mütferri'a

- Dârülelhan memûrini müstahdemini bilâ istisnâ evkat-ı muayyenesinden evvelce mektebde bulunması mecbur olup bir mâzeret-i meşru'a tahakkuk etmedikçe serd edilecek her türlü ağdar ve beyânat makbûl ve meşrû add olunamaz.
- Bir mazeret-i meşru'a olmayarak derste bulunmayanlardan bilâ istisnâ kaste'l-yevm icrâ edilir.
- Muallimler ders zamanının hulûlüne kadar kendilerine tahsîs olunan odada bulunurlar.
- Her yerde vâcibü'l-i'tin olan âdab-ı umûmiyenin Dârülelhan dahilinde dahî bittabi hüsn-ü muhâfazasına bilcümle memûrin ve müstahdîme ve talebe ve talebât tarafından dikkat edilecektir.
- Bir maslahat zımında olmayarak müdürlerin odalarında ictimâ ve akd-i meşveret memnûdur.
- Hariçten hiç kimse mektebe giremez. Talebenin ebeveyni ve müteallikati müdürlerden mezuniyet istihsalinden sonra talebeyi görebilirler.
- Mektebin malı olan sazlar ile mektebe ait eşya ve kitap ve notalar vesâire hiçbir bahâne ile mektep haricine çıkarılamaz.
- İşbu tâlimatın icrâsına dikkat ve ihtimam müdürlere muhavvel olmakla hilâfında hareket edenlerden nâmı her kim olur ise olsun mektebin vukûat kayıt defterine kayıt edilmek üzere encümen riyâsetine

bildirilecektir. Muhâlif hareketten temerrüd edenler hakkında edilecek muâmele encümence bâ-teâmül maârif umûmiye nezâretinden istifzan olunacaktır.

Madde-i Muvakkata

- *İşbu tâlîmatın mevki icrâyı vaz' tarihinden itibâren nihayet bir aya kadar muallim muâvinleri tâlim etmekte oldukları sazlara mâhsûs olarak tanzim etmek mecburiyetinde oldukları hâlde henüz tanzim ve tertib etmedikleri emsile mecmuasını (metod) encümene ibraz edemedikleri hâlde muallimlik ünvanını ihrâz edemezler.*
- *Kezâlik gelecek sene-i tedrisi emsilelerini dahi encümen tarafından tâyin edilecek müddet zarfında i'tâ etmeyen muallimlerden maârif nezâretinden bade'l istizân idâme-i memuriyetlerine hitam verilir ve yerlerine emsile tanzimine muktedir olanlar intihâb ve tâyin olunur.*

28 Şubat 1334 (28 Şubat 1918) (BOA, MF. ALY, 173/26-89).

İlk Hocalar

Mûsikî encümeni ve Dârülelhan heyeti belirlenirken akademik bakış açısına sahip müzik adamları göreve davet edilmişlerdir. Zira Dârülelhan sıradan bir okul değildi. Kurulmasındaki en önemli amaç Türk müziğinin temsil gücünü artıracak bir programın uygulanmasıydı. Unutulmaya yüz tutmuş eserlerin notaya alınması, öğrencilere sahne adabı kazandırılması hedefler arasındaydı. Bundan dolayıdır ki Dârülelhan heyeti, alanında uzman ve pedagoji sahibi hocalardan seçilmişlerdir. Sonraki yıllarda heyete yeni isimler katılmıştır. Bunlardan bazıları görevi bırakmış yerlerine yenileri gelmeye devam etmiştir.

Dârülelhan'ın kurulduğu 1916 yılında okulun idari heyeti ve hocaları aşağıdaki gibidir:

- | | |
|--|---------------------------------------|
| 1) Yusuf Ziya Paşa (Başkan) | 7) Andon Efendi (Lavta Muallimi) |
| 2) Ali Rıfat Çağatay (Başkan Yardımcısı) | 8) Ahmet Irsoy (Dini Mûsikî Muallimi) |
| 3) İsmail Hakkı Bey (Baş Muallim) | 9) Kâzım Uz (Batı Müziği) |
| 4) Abdülkadir Töre (Nazariyat Muallimi) | 0) Zâtî Bey (Batı Müziği) |
| 5) Rauf Yekta Bey (Musikî Tarihi) | 11) Levon Efendi (Repertuvar) |
| 6) Cemil Bey (Tanbûr Muallimi) | 12) Komidasi Efendi (Repertuvar) |

Yukarıdaki heyete zaman içinde başka hocalar da eklenmiştir. İdare heyetinin başında bulunan Yusuf Ziya Paşa başkanlık görevini uzun yıllar sürdürmüştür. Ali Rıfat Çağatay bir süre sonra başkan yardımcılığı görevinden ayrılmış, Zekâizâde Ahmet

Efendi (Irsøy) ise bir problem nedeniyle istifa etmiştir. Rauf Yekta Bey ilk encümen heyetinin arasında görünmezken bir süre sonra öğretim kadrosu ve tasnif heyetinde yer almıştır. Zekâizâde Ahmet Efendi'nin yaşadığı olay sanat ahlakı açısından adeta bir ders niteliğindedir.

Zekâizâde Ahmed Bey'in (Irsøy) encümen reisi Ziya Paşa'yla yaşadığı meşhur “fa diyez” meselesi yüzünden istifa ettiği bilinmektedir. Ziya Paşa, Dellalzâde'ye ait yegâh makamındaki “*Gönül ki aşk ile pür sinede hazine bulur*” eserinin bir “aşk ile” sözünün melodisinde fa notasının eviç (fa #) olduğunu savunmaktadır. Ancak eseri babası Zekâî Dede'den, onun da bizzat Dellalzâde'den geçtiğini belirten Ahmet Efendi notanın acem (fa naturel) olduğunda ısrar etmektedir. İki müzik adamı da geri adım atmadığından sorun çözülememiştir. Sonunda eser Ziya Bey'in dediği gibi fa # olarak kayda geçmiştir. Ancak durumu içine sindiremeyen Hafız Ahmet Bey eseri fa # olarak okursa babası ve Dellalzâde'nin ruhlarının incineceğini belirterek Dârülelhan'daki görevinden istifa etmiş, Yusuf Ziya Bey'in başkanlığı bitene kadar da okula dönmemiştir (Özcan, 2007a, s. 133).

Dârülelhan İnâs Kısmının 1921 Yılındaki Öğretmen Kadrosu:

DÂRÜLELHAN İNÂS KISMI MÜDİRİYETİ

D///ârülelhan İnâs (Bayanlar) Kısmının Heyet Tâlimesinin Esâmilere

- 1) *Sermuallim İsmail Hakkı Bey*
- 2) *Sersazende Abdülkadir Bey*
- 3) *Keman Muallimi Kirkor Efendi*
- 4) *Sermuallim Muâvini Ali Rıza Bey*
- 5) *Ney Muallimi Ali Dede*
- 6) *Tanbûr Muallimi Faize Hanım*
- 7) *Serhanende Zâhide Hanım*
- 8) *Sersazende Muazzez Hanım*
- 9) *Usûl Muallimesi Zehra Hanım*
- 10) *Ud Muallimesi Hayriye (Tevfik) Hanım*
- 11) *Kemençe Muallimesi Safiye Hanım*
- 12) *Ud Muallimesi Fâika Hanım*
- 13) *Keman Muallim Muâvinesi İrfan Hanım*

30 Kânûni Sâni 1337
(30 Ocak 1921)

İnâs Kısmı Müdiresi
Hayriye Hanım (BOA, MF. ALY, 173/26-117)

Verilen liste yalnızca kız okuluna aittir. Bazı hocalar hem kız hem de erkek bölümlerinde ders okutmaktadırlar. Muallim İsmail Hakkı Bey, Abdülkadir Bey, Rauf Yekta Bey, Kâzım Uz, Ahmet Irsoy ve Zâtî Arca her iki bölümde ders veren hocalar arasındadır. Farklı belgelerde aşağıdaki hocaların isimleri de geçmektedir.

- 1) Fahriye Hanım: Kanun muallimesi
- 2) Ali Rıza Bey: Baş muallim muâvini (BOA, MF. ALY, 121/80-3)
- 3) Ziya Bey (Santûrî): Santûr muallimi Ziya Bey'in görevine 1334 (1918) yılında son verilmiştir (BOA, MF. ALY, 173/26-65).

Dârülelhan'da İdari Kadro

Dârülelhan'ın kurulma aşamasında Abdülkadir Töre ve Yusuf Ziya Paşa büyük hizmetlerde bulunmuşlardır. Darülelhan reisi Ziya Bey uzun yıllar elçilik görevleri yürütmüş bir bürokrat olduğundan kurumun resmi işlerini büyük bir titizlikle takip etmiştir. Zaman içerisinde bazı nezâret yetkililerinin okulu kapatma girişimleri olmuşsa da Ziya Bey'in maârife yazdığı ilmi seviyesi yüksek tezkireler çoğu kez bu girişimlere engel olmuştur. Bu tezkireler Yusuf Ziya Bey'in idareci ve konsolosluk görevlerinin vermiş olduğu tecrübenin ürünüdür. Yurt dışında uzun yıllar kaldığından özellikle Avrupa ülkelerinin kültür ve sanat politikalarını yakından takip etmiştir. Kaleme almış olduğu tezkireler adeta ders niteliği taşımaktadır. Dârülelhan'a alınacak öğretmenlerin seçimini de titizlikle yaptığı görülmektedir. İlk mûsikî heyetinde bulunan ve daha sonra göreve başlayan hocalar Ziya Bey ve Abdülkadir Töre'nin önerisiyle göreve kabul edilmişlerdir.

İlerleyen yıllarda bu üyelerin bazıları görevinden ayrılmış, heyete yeni üyeler katılarak eğitim devam etmiştir. Okulun kurulduğu günden itibaren tutulan kayıtlardaki isimler sürekli değişmektedir. Ancak bazı isimler Dârülelhan'ın kapandığı güne kadar okuldaki görevlerine devam etmişlerdir. Yusuf Ziya Bey encümen reisliğini sonuna kadar sürdürmüştür. Baş muallim İsmail Hakkı Bey ve Kazım Bey de görevlerini okulun kapandığı güne kadar devam ettirenler arasındadırlar.⁷

Dârülelhan'ın ilk mûsikî heyeti arasında *reisi sani* (ikinci başkan) sıfatıyla yer alan Ali

⁷ Darülelhan Kurtuluş Savaşı yıllarında kapanmış, Cumhuriyetle birlikte yeni bir heyet ve programla tekrar eğitime başlamıştır. Bu makale Osmanlı dönemi Darülelhan'ını konu edinmektedir.

Rıfat Bey (Çağatay) okul açıldıktan bir süre sonra istifa etmiştir. İstifa eden muallimler arasında daha önce kendisinden bahsedilen Hafız Ahmet Bey’de (Irsoy) bulunmaktadır. Tanburi Cemil Bey’in vefatı ile okulun kurulduğu tarih aynı yıla denk geldiğine göre çok kısa bir süre görev yaptığı anlaşılmaktadır. Abdülkadir Bey hem öğretmenlik yapmış hem de okulun teftiş //heyetinde yer almıştır. Bunların dışında maaş makbuzlarında karşımıza çıkan başka öğretmenler de bulunmaktadır. Bu makbuzların tarihleri 1334 (M. 1918) yılına aittir. 1337 (M. 1921) yılına ait Dârülelhan *inas* (kız) Okulu’nun öğretmen kadrosunda yalnızca İsmail Hakkı Bey (serhanende) ve Abdülkadir Bey (sersazende) bulunmaktadır. *Zükûr* (erkek) bölümü daha önce kapanmış ve buradaki öğretmenlerin çoğu okuldan ayrılmışlardır. Bu nedenle okulun ilk kadrosunda köklü bir değişim görülmektedir.

Dârülelhan bayan ve erkeklerden oluşan iki okullu bir yapı olarak kurulmuştur. *Zükûr* kısmı 1919 yılında kapandıktan sonra eğitim aynı binada devam etmiş ancak bir süre sonra erkeklere verilen eğitim tamamen durmuştur.⁸ Okulda encümen, müdür, muallim ve hademe kadrosunun bulunduğu örgüt yapısı maârifeye bağlı okulların tümünde görülmektedir. Ancak encümenlik istisnai bir konum olduğundan her okulda bulunma zorunluluğu yoktu.

Encümen Üyeleri

Mûsikî encümeni arasında bulunan üyelerin hemen hepsi dönemin meşhur mûsikîşinasları içinde yer almaktadır. Haklarında pek çok yazı kaleme alınmış ve kitaplar yayınlanmıştır. Bu çalışmadaki asıl amacımız Dârülelhan hakkında daha önce yayınlanmamış bilgilerle yer vermek olduğundan encümen üyelerinden ayrıntılı olarak bahsedilmeyecektir. Dârülelhan’ın ilk encümen üyeleri aşağıdaki gibidir.

Ali Rıfat Bey (Çağatay)

Ali Rıfat Bey’in Dârülelhan’ın ilk başkan yardımcısı olduğu daha önce ifade edilmişti. Ancak okul kurulduktan birkaç ay sonra istifa etmiştir. Kendisinden bahseden başka bir belgeyle karşılaşılmamıştır. İstifa etmesinin nedeni tam olarak bilinmemekle beraber Dergâh dergisinde yayınlanan bir mülakatta muhabirle arasında şu konuşmalar geçmiştir;

8 Erkeklerin büyük çoğunluğu savaş nedeniyle askere alındıklarından *zükûr* kısmı kapanmıştır.

Muhabir: *Dârülelhan'ın teşkili ve mesâisi mûsikîmizde şâyan-ı ehemmiyet bir vak'a ve terakkîmidir ?*

Ali Rıfat Bey: *Dârülelhan'ın bidâyeti teşekkülünde encümen-i mûsikîde reis-i sâni olarak bulunmuş ve bir müddet sonra hasbeticâb istifâ etmiş idim. Encümen-i mezkûrun reis-i muhteremi Ziya Paşa hazretlerine son derece hürmet ve muhabbetim olduğundan bu müessese hakkında ne söylesem tarafgirlik etmiş olurum. Binâenaleyh bu sualinize cevap îtâsi benim için pek güçtür. Yalnız şu kadarına işaret edeyim ki; Dârülelhan'ın küşadından evvel yirmi otuz hanımın klasik âsarımızı nota ile muntazaman birlikte çalmasına ihtimal verilemez iken bugün onun tahakkukunu görmek şâyan-ı kayd ve tezkâr bir hâdisedir. Dârülelhan'ın maksadı teşekkülü daha büyük gayelere mâtuftu idi. Ancak yekün tahsîsatı ile mekteb kirasını ve bir iki muallimin maaşını güçlükle temin edebilen bir müesseseden daha büyük muvaffakiyetler istihsâline imkân olamayacağına kanaatim hasebiyle daha bidâyette çekilmiş idim. Mektebin zükûr kısmının el'an açılabilmesi ve ders programının tamamen tatbik edilememesi kanaatimi teyit etmiştir. Maârif vekâlet-i celîlesi bu emr-i mühimi nazar-ı itibara alarak dar-ı mezkûrun tahsîsatını haddi lâyıkına iblâğ eyler ve mûsikîde sahib-i re'y ve selâhiyet zevâtın himmetleri de temîn edilebilirse maksadın husûlüne yaklaşılmış olur (Dergah, 1337-1339/1921-1923)*

İsmail Cenâni Bey

Ali Rıfat Çağatay'ın ardından encümen başkan yardımcılığı yapmış isimlerden biri İsmail Cenani Bey'dir. Kensisidiyle ilgili belgede ayrıntılı bir bilgi yoktur. Ancak vefat etmesi üzerine yerine başka birinin getirileceği belirtilmektedir. İsmail Cenâni Bey 1921 yılında ölmüştür.

Elimizde encümen üyelerinin görev süreleri ve diğer bilgilerin bulunduğu bir liste olmadığından Ali Rıfat Bey'in ardından başkan yardımcılığına ilk atanan kişinin İsmail Cenâni olup olmadığına dair bir fikrimiz yoktur. Dârülelhan'ın ilk toplantısı Haziran 1916'da yapılmış ve eğitime eylül-ekim aylarında başlanmıştır. Ali Rıfat Bey yukarıdaki ifadesinde okulun açıldığı ilk aylarda istifa ettiğini belirtmektedir. İstifasının hemen ardından İsmail Cenâni Bey'in atandığını kabul edersek dört yıla yakın bir süre bu görevde kaldığı görülecektir. Dârülelhan'ın resmi evrakı arasında İsmail Cenani Bey'e ait herhangi bir bulguya rastlanmadı. Bu durumda okulla ilgili işlere pek karışmadığı ya da göreve sonradan atandığı ihtimalleri ortaya çıkmaktadır.

Sadettin Bey

İ. Cenani Bey'in 1921 yılında vefat etmesi üzerine bu kez *Şura-yı Devlet Tanzimat Dâiresi* (Danıştay) başkan yardımcısı Sadettin Bey ikinci başkan olarak atanmıştır (BOA, MF. ALY, 173/26-111). Göreve atanma tarihi 27 Kasım 1920'dir. Sadettin Bey'in bu görevde ne kadar kaldığına dair bilgiye rastlanmadı. İsmail Cenani ve Sadettin Bey'in mûsikîyle olan ilişkilerinin derecesi bilinmemekle beraber Yusuf Ziya Bey'in önerisiyle göreve getirildikleri tahmin edilmektedir.

Dârülelhan'ın ilk toplantı tutanağında ismini göremediğimiz Rauf Yekta Bey yıllar sonra encümen üyeleri arasında yerini alacaktır. Ayrıca tasnif heyeti içinde de görev yapacaktır. Rauf Yekta'nın tam olarak hangi tarihlerde encümen üyesi olduğunu gösteren bir belgeye rastlanmadı. Okulun ilk yıllarına ait resmi belgelerin çoğunda ismi geçmemektedir. Bu bilgilerden hareketle ilk yıllarda Dârülelhan'ın asli kadrosunda bulunmadığı söylenebilir. Rauf Yekta Bey okulda çekilmiş fotoğrafların çoğunda bulunmaktadır. Resimlerin tarihleri ise genellikle 1922-23 sonrasını göstermektedir. İlk Dârülelhan mecmuası 1 Şubat 1925 tarihinde yayınlanmıştır. Makaleleri ise ilk sayıdan itibaren dergide yer almıştır.⁹

Bunlardan başka dönemin önemli mûsikîşinasından Musa Süreyya Bey ilk heyette bulunmazken kısa bir süre sonra encümen üyeliğine getirilmiştir. Encümen âzâlığına atandığında takvimler 1917 yılının ağustos ayını göstermektedir. Atama yazısında daha önce nezâret tarafından mûsikî eğitimi alması için Almanya'ya gönderildiği ve eğitimini tamamladığı bilgisi yer almaktadır (BOA, MF. ALY, 173/26-12). Bu tarihlerde özellikle Almanya, Fransa ve İngiltere gibi eğitim alanında ilerleme kaydetmiş Avrupa ülkelerine tahsil yapmaları amacıyla pek çok öğrenci gönderilmiştir. Bu öğrenciler arasında mûsikî eğitimi için gidenlerin sayısı oldukça fazladır. *Maârif Nezâreti Mekatib-i Âliye* evrakı içinde mûsikî tahsili için Avrupa'ya giden öğrencilere ait birçok resmi yazı bulunmaktadır. Musa Süreyya Bey bestekârlığının yanı sıra Cumhuriyet sonrasında uygulanan mûsikî politikalarında etkin görevler üstlenecektir.

Müdür ve Müdireler

Dârülelhan'ın kız ve erkeklerden oluşan okullarında iki ayrı müdür görev yapmakta idi. Elimizde müdür ve müdirelerin bulunduğu bir liste bulunmadığından okulun eğitimi boyunca görevde bulunan idari kadronun tam listesi mevcut değildir.

Refik Talat Bey (Alpman)

Udi Refik Talat Bey (Alpman) Dârülelhan'a ud hocası olarak girmiş daha sonra *zükûr* bölümünün müdürlüğüne tayin edilmiştir. Refik Talat Bey müdürlük görevini 4 Eylül 1918 tarihine kadar yapmıştır. Bu tarihte Dârülelhan'a verdiği istifa dilekçesinin ardından okuldan ayrılmıştır. Dilekçede sıhhatinin bozulmasından dolayı görevden ayrılmak istediği belirtilmektedir. Encümen başkanı Yusuf Ziya'nın nezârete gönderdiği tezkirede

9 Bu belgeler Rauf Yekta Bey'in Cumhuriyet Dârülelhan'ında görev yaptığını göstermektedir.

Talat Bey'in istifasının kabul edildiğini belirtmiş ve yerine uygun biri atanana kadar maaşının devam etmesini talep etmiştir (BOA, MF. ALY, 120/30-2). Refik Talat Bey'in Dârülelhan'daki görevinden sağlık problemleri nedeniyle istifa ettiği belirtilmektedir. 1947 yılında öldüğünde istifasının ardından tam 29 sene geçmiştir.

Rahmi Bey

Türk mûsikîsinin son dönem şarkı bestekârlarından olan Rahmi Bey'in Dârülelhan'daki encümen üyeliği ömrünün son yıllarına denk gelmektedir. Ali Rıfat Çağatay ve Refik Talat Alpman'la aynı dönemde encümen üyeliği görevinde bulunmuşlardır (Özcan, 2007b, s. 422). Rahmi Bey aynı zamanda *Şura-yı Devlet Muhâkemat Dâiresi* (Danıştay Dava Dâiresi)¹⁰ eski üyelerindendir. Dârülelhan *zükûr* kısmı müdürlüğüne atandığı zaman takvimler 1920 nisanını göstermektedir. Rahmi Bey müdürlüğe atanırken Refik Talat Bey'in (Alpman) istifasının üstünden yedi ay geçmiş ve bu süre zarfında belgelerde başka bir müdürün izine rastlanmamıştır (BOA, MF. ALY, 132/71). Daha önce *zükûr* bölümünün kapatıldığından ve eğitimin bir süre *inas* kısmında devam ettiğinden bahsedilmişti. Erkekler bölümünün bulunduğu binanın boşatıldığı tarih ekim-kasım aylarına denk gelmektedir. Yusuf Ziya'nın eğitimin aynı binada fakat ayrı günlerde verilmesi için nezârete gönderdiği tezkirenin tarihi 26 kasım 1920'dir.

Rahmi Bey'in müdürlüğe atanmasından 6-7 ay sonra erkekler bölümünün binası önce tahliye edilmiş daha sonra eli silah tutan tüm erkeklerin savaşa katılması nedeniyle tamamen kapatılmıştır. Bundan dolayı müdürlüğü bir yıl bile sürmemiştir. Resmi evraklarda bu iki müdürün imzasını taşıyan çok az sayıda belgeyle karşılaştık. Resmi yazışmalar genellikle Yusuf Ziya imzası taşımaktadır. Okullarla ilgili mevzular öncelikle encümen başkanı Yusuf Ziya Bey'e resmi olarak yazılmakta daha sonra üst yazışmalar gerçekleşmektedir.

Dârülelhan'ın *zükûr* bölümü 1922 yılında tekrar açılmıştır. Ancak Rahmi Bey göreve yeniden çağrılmayarak yerine Musa Süreyya Bey getirilmiştir. Bu durumun Rahmi Bey'i çok etkilediği ve hastalanmasının sebebi olarak gösterildiği ifade edilmektedir (Özcan, 2007b, s. 422). Rahmi Bey'in çok hassas bir tabiata sahip olduğu ve olaylardan çabucak etkilendiği bilinmektedir. Dârülelhan'daki görevinin ardından *Kadıköy Rum Mektebi*'nden gelen Türkçe öğretmenliği teklifini istemeyerek de olsa kabul etmiş ve vefat ettiği 1924 nisanına kadar bu okulda çalışmıştır (Bardakçı, 1995, s. 126).

10 Günümüzde bu isimde görev yapan bir büro yoktur.

Hatice Hanım

Hatice Hanım'ın müdireliği ile ilgili belgeler arasında en ilginç olanı Dârülelhan'ın resmi mührünü kaybetmesi üzerine *maârif nezâretine* yazdığı dilekçedir. Dilekçede şu ifadeler bulunmaktadır. Dârülelhan *inas* kısmı müdüriyetine ait resmi mührü kaybetmiş bulunmaktayım. Tedarik ettiğim yeni mührün okulun resmi mührü olarak kaydedilmesini arz ederim.

Maârif Nezâret Celilesine

Dârülelhan inas kısmı müdüriyetine ait mührü her fasla zâyî eylediğimden hak ettirmiş olduğum bâlâya temhir edilmiş yeni mührü mektebin mühr-i resmîyesi olarak kaydedilmesi husûsunda lazım gelenlere emir buyrulması husûsunu istirham eylerim. Olbabda emr-ü ferman hazreti min-lehül-emrindir.

Dârülelhan İnas Kısmı Müdiresi Hatice

7 Kanun-i Evvel 1334

(7 Aralık 1918) (BOA, MF. ALY, 125/18)

Sabiha Hanım

Ziya Bey'den sonra adı vesikalarda en sık geçen idareci Sabiha Hanım'dır. *İnas* müdüriyeti görevine 1922 yılında getirilen Sabiha Hanım'ın adı daha eski belgelerde de geçmektedir. Okulda ud dersleri verdiği ve icrâ heyeti arasında olduğu görülmektedir. 1919 yılına ait maaş makbuzlarından okulun kadrolu ud hocası olduğu anlaşılmaktadır.

13 Şubat 1920 tarihli bir belgede Hayriye Tevfik Hanım'ın ud hocalığının devam ettiği görülmektedir. 6 Mayıs 1922 tarihinde ise *inas* okul müdiresi olarak ataması yapılmıştır.

Maharîf Umûmiye Nezâreti

Tedrisatı Âliye Dâiresi Adına

Encümen-i mûsikî riyâsetinin merbuta 10 Nisan 1337 tarihli tezkiresinde beyân olunduğu vechile münhal olan Dârülelhan inas kısmı müdireliğine Sabiha Hanımın tayini nezâretce tensib edilmiştir. İşbu kararnâmenin icrâsına tedrisat-ı âliye müdür umûmiyesi memurdur.

23 Nisan 1337

(23 Nisan 1921)

Tedrisat-ı Âliye Müdür Umûmiyesi

Maârif Umûmiye Nâzırı (BOA, MF. ALY, 156/84)

Kâtipler

Sözlükte “yazıcı” anlamına gelen kâtip kelimesi Osmanlı Devleti’nde kamu kurumlarında görev yapan evrak memurlarına verilen isimdir. Görev tanımları basittir ama kurumdaki birçok iş de bu elemanlar tarafından yürütülmektedir. Okul giderlerinin yönetimi, maaş ve diğer ödemeler Dârülelhan’daki kâtiplerin görevleri arasındadır.

Firdevs Hanım

Atpazarı İnas Rüşdiyesi’nden 1911 yılında mezun olan Firdevs Hanım 1917 yılında 400 kuruş maaşla Dârülelhan *inas* kısmında göreve başlamıştır. Göreve başlaması 1918 haziranına denk gelmektedir. İşe başlama yazısında Firdevs Hanım’ın *inas* kısmı *mubassırlığına*¹¹ kitabet vazîfesi için alınacağı belirtilmektedir (BOA, MF. ALY, 173/26-37).

Vasıf Bey

Fatih mektep muallimlerinden olan Vasıf Bey Dârülelhan zükûr bölümü kitabet memurluğuna 1917 mayısında getirilmiştir. Dârülelhan’dan alacağı maaş ise yediyüz elli kuruştur. Vasıf Bey’in tayin evrakında Fatih mektebindeki görevinin de devam edeceği belirtilmektedir. Vasıf Bey’le ilgili en dikkat çekici bilgi ileride Dârülelhan muallimleri arasına girecek olmasıdır. Maârife yazılan dilekçede kitabet vazîfesi ve öğretmenlik görevini aynı anda sürdürmesini isteyen bir ibare bulunmaktadır (BOA, MF. ALY, 173/26-39). Muhtemelen Dârülelhan’a memur olarak atandıktan sonra muallimlik kadrosuna getirileceği önceden düşünülmektedir. Kendisiyle ilgili başka bir belgeye rastlanmadı. Dârülelhan muallim kadrosuna geçiş yaptıktan sonra yerine kâtip olarak Cemal Bey atanmıştır.

Cemal Bey

Vasıf Bey’in Dârülelhan muallimliğine atanmasının ardından erkekler bölümünün kâtipliğine getirilmiştir. Göreve başladığı tarih 1918 nisanıdır. Atama belgesinde bir imtihana tabi tutulduğundan bahsedilmektedir. Kendinden önceki memurların atama evraklarında herhangi bir imtihandan söz edilmezken Cemal Bey yeni görevinde halefî Vasıf Bey gibi yediyüz elli kuruş maaş alacaktır (BOA, MF. ALY, 173/26-82). Kâtip Cemal Bey bir kaç ay sonra zimmetine geçirdiği para ve bazı eşyalarla beraber Şam’a kaçmış ve ismine Dârülelhanle ilgili başka bir belgede rastlanmamıştır.

¹¹ Okul düzenini sağlayan görevli.

Hüseyin Ağa (Hademe)

Dârülelhan'da hademe olan Hüseyin Ağa'nın isminin geçtiği belge 2 Nisan 1921 tarihlidir. Hüseyin Ağa idareden 28 Nisan 1920 tarihinde üç aylık bir izin alarak memleketine gitmiş ancak bir daha okula uğramamıştır. Dilekçede Hüseyin Ağa'nın yerine başka birinin görevlendirilmesi istenmektedir (BOA, MF. ALY, 173/122).

Seyid Ağa (Hademe)

Hüseyin Ağa izne çıkınca yerine Seyid Ağa'yı bırakmıştır. Belgeye göre Seyid Ağa'nın işinde lakaydı davrandığı ve okulda istenmediği anlaşılmaktadır. Bir süre sonra görevini tamamen bırakmıştır.

Abdullah Ağa (Hademe)

Dârülelhan idaresi yukarıdaki iki hademeyle yollarını ayırdıktan sonra okulun hademeliğine Abdullah Ağa adındaki birinin getirilmesi için *nezâret* muhasebe bölümüne dilekçe yazmıştır. Dilekçede Abdullah Ağa'nın okulun kapıcılık işine gayet elverişli olduğu belirtilmektedir (BOA, MF. ALY, 173/26-120).

Öğretmen ve Memur Maaşları

Osmanlı'nın son döneminde devletin yaşadığı mali sıkıntı pek çok kurumda olduğu gibi maârif bütçesini de etkilemiştir. Savaş yıllarına kadar düzenli olarak ödenmekte olan kamu maaşları savaş yıllarında aksatılmaktadır. Dârülelhan'ın zor bir süreçte açıldığından daha önce bahsedilmişti. Bunun yanı sıra okul için ayrılan bütçeye bakıldığında o dönem için hatırı sayılır bir para olduğu görülmektedir. Eşya ve diğer ihtiyaçların temini ve öğretmen maaşları bu bütçeden karşılanmaktadır. Öğretmen maaşları ve diğer masraflar aylık ödemelerle yapıldığı gibi bazen de iki-üç ayda bir toplu olarak ödenmektedir.

Maârife bağlı okullarda ders sayısı fazla olmadığı için mûsikî hoclarının maaşları en alt seviyeden ödenmekteydi. Terbiyeyi Bedeniye (Beden Eğitimi) ve Ulûm-i Diniye (Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi) öğretmeni maaşları da yüksek sayılmazdı. Haftalık ders saati en fazla 2 saat olan mûsikî ya da ilk ifade ediliş şekliyle “*gınâ*” dersleri Darüşşafaka gibi özel okullarda haftada 4 saate kadar çıkabilmekteydi. Bu nedenle özel okullarda çalışan öğretmenler devlet okullarında çalışanlara göre biraz daha fazla ücret alabilmekteydiler.

Devlet okullarında çalışan bir öğretmen aylık ortalama 200 ila 400 kuruş arasında maaş alırken özel okullarda bu rakam 1,000 kuruşa kadar çıkabilmekte idi (Özden, 2015, s. 170).

Dârülelhan yüksek okul konumunda olduğundan öğretmen maaşları ilk ve orta okullara göre biraz daha yüksektir. Okulun kadrolu öğretmenleri ile ders saati karşılığında çalışan öğretmenler arasında maaş farkı vardır. Girdikleri ders saati kadar ücret alan sözleşmeli öğretmenler genellikle 200-600 kuruş arasında maaş almaktadırlar. Kadrolu öğretmenlere ödenen maaşlar 1200 liraya kadar çıkmaktadır. Aşağıdaki belge Dârülelhan inas kısmının 1917-18 yıllarındaki maaş listesidir:

	<u>Kuruş</u>
<i>Ahmed Efendi maaşından bakiye olarak mevkuf olan</i>	200
<i>Ud muallimesi maaşı olup 10 Mayıs tarihinden itibaren mevkuf olan</i>	600
<i>Leon Efendi maaşı olup 1 Temmuzdan itibaren mevkuf olan</i>	1300
<i>Kâtip Cemal Bey infisal tarihinden itibaren mevkuf olan</i>	750
<i>Yekün</i>	2850
<i>Ud muallimesi Hayriye Tevfik Hanım</i>	600
<i>Ser hanende Zahide Hanım</i>	600
<i>Ser hanende Muazzez Hanım</i>	600
<i>Muâvine Zehra Hanım</i>	600
<i>Muallim muâvini Ali Rıza Efendi</i>	600
<i>Yekün</i>	3000
<i>Müdire Hanım'a zam beş aylık</i>	500
<i>Osman Efendi'ye zam beş aylık</i>	100
<i>İsmail Hakkı Bey'e zam beş aylık</i>	200
<i>Kâtip Firdevs Hanım'a zam beş aylık</i>	200
<i>Yekün</i>	1000

Yusuf Ziya

*Maârif Umûmiyee Nezâreti
Mûsikî Encümeni 1334 (BOA, MF. ALY, 121/80-1)*

Dârülelhan Talebeleri

Dârülelhan'da eğitim görecektir olan öğrenciler öncelikle bir imtihana tabi tutulmakta idi. İmtihani geçenler iki kısma ayrılmakta, bunlar müziğe yeni başlayanlar ve âşinâlığı bulunanlardan oluşmaktaydı.

Program ve tâlîmatnameden anlaşıldığı kadarıyla verilen eğitim ağırlıklı olarak icrâya yöneliktir. Öğrenciler için yaş şartı aranmakta, onbeş yaşını geçen hanendeler okula

kabul edilmemektedir. Sazendeler için yaş sınırı yirmidir. Okulun öğrencilerle ilgili uyguladığı en dikkat çekici kural Dârülelhan dışında gerçekleşecek tiyatro ve konferanslara öğrencilerin katılma yasağıdır.¹² Tâlîmatnamede yasağın geçtiği yirmi beşinci madde şöyledir;

Dârülelhan mektep derûnunda tertîb edeceği konserlere talebesini iştirâk ettirmek hakkına hâiz ise de tiyatro vesâire gibi umûmî mahallere tertip eyleyeceği konser ve konferanslara talebeyi sevk edemez.

Yukarıdaki yasağın yanı sıra Dârülelhan'da gördüğümüz en katı kural, bir öğrencinin mezun olana kadar herhangi bir yerde konser veremeyeceği gibi ücret karşılığında müzisyenlik te yapamayacak olmasıdır. Yirmi altıncı madde aynen şöyledir;

Gerek zükûr gerek inas talebe tahsilleri zarfında umûmî konser veremeyecekleri gibi icrâât mukâbilinde hiç bir mahalde dahî sazende ve hanendelik edemeyeceklerdir.

Talebe Aidatları

Tâlîmatnamede öğrencilerle ilgili göze çarpan bir diğer madde ise okul aidatlarıyla ilgilidir. Onüçüncü maddede Dârülelhan'da her öğrenciden senelik yarım Osmanlı altını alınacağı belirtilmektedir. Yazışmalarda öğrencilerden alınan altınların resmi evraka işleniş prosedüründe sorun yaşandığı belirtilmektedir. Bu nedenle *mârif nezâretine* okul aidatı için altın yerine senelik üç lira aidat alınmasına yönelik bir dilekçe yazılmıştır (BOA, MF. ALY, 173/26-131). Okulda hizmet verenlere devlet tarafından maaş ve *hak huzuru* ödemeleri yapılmaktadır. Ayrıca konser gelirlerinin bir bölümü de okula kalmaktadır. Buna göre Dârülelhan gelirleri maaş, aidat, konser geliri ve *hak huzuru* olmak üzere dört kalemden gösterilebilir.

Dârülelhan'a İnas ve zükûr bölümlerindeki öğrenci sayısı oldukça fazladır. Bunun muhtemel sebebi Dârülelhan'ın ülkedeki tek resmi müzik eğitim kurumu olmasıdır. Erkekler bölümü kapandıktan sonra öğrenci sayısında düşüş yaşanmıştır. Ancak kızlar bölümüne gelen öğrenci sayısı ise her geçen yıl artmaktadır. Bunu öğrenci listelerinde görmekteyiz.

Okula imtihanla giren öğrencilerin dışında *Dârülmualimin* ve *Dârülmualimat*'ta öğrenim görmekte olan öğrencilerin günde iki saat olmak şartıyla haftada iki gün Dârülelhan'da derslere girmelerine yönelik bir çalışma yapılmıştır. Mûsikî kabiliyeti

¹² Günümüzdeki pek çok konservatuvar ve müzik bölümünde bu kuralın uygulanmadığı rahatlıkla söylenilebilir.

olan öğretmen adayları arasından seçilecek olan bu öğrenciler ileride atanacakları okullarda müzik derslerine de girebileceklerdir. Ancak nezâretten konuyla ilgili olumsuz cevap gelmiştir. Dârülelhan’da uygulanmakta olan mûsikî müfredatının *Darümuallimin* ve *Darümuallimat’a* uymayacağı belirtilerek öğretmen okullarında solfej, basit nazâri bilgiler ve keman derslerinden oluşan bir programın yürütülmekte olduğu belirtilmiştir. Dârülelhan’ın ise daha çok icracı yetiştirmeye yönelik bir programa sahip olduğu için böyle bir uygulamanın söz konusu olamayacağı ifade edilmektedir (BOA, MF. ALY, 121/79-1,2).

Yukarıda Dârülelhan’ın bayanlar bölümündeki öğrenci sayısının gün geçtikçe arttığından bahsedilmişti. Erkekler bölümünün kapanmasından dolayı hocaların ders yükü azalmış ve bundan dolayı inas kısmının kontenjanında bir artış olduğu görülmektedir. *İnas* Dârülelhan’ında 1922 yılında eğitim görmekte olan öğrencilerin isim listesi şu şekildedir.

Dârülelhan İnas Kısmı Talebatının Esâmilerinin Muharrer Cetvelidir

FASLI MÛSİKÎ HEYETİ

İKİNCİ SINIF

<i>No</i>	<i>İsmi</i>	<i>No</i>	<i>İsmi</i>
50	<i>Nebiyiye Hanım</i>	10	<i>Zehra Bedia Hanım</i>
46	<i>Nezihe Hanım</i>	99	<i>Atiye Hanım</i>
48	<i>Rana Hanım</i>	100	<i>Hayriye Hanım</i>
69	<i>Şükriye Hanım</i>	138	<i>Fatma Feyziye Hanım Hanım</i>
49	<i>Andelib Hanım</i>	140	<i>Nüzhet Hanım</i>
67	<i>Muzaffer Hanım</i>	54	<i>Hamiyet Hanım</i>
72	<i>Nedime Hanım</i>	95	<i>Hayriye Hanım</i>
75	<i>Neyyire Hanım</i>	73	<i>Güzide Hanım</i>
68	<i>Suat Hanım</i>	195	<i>Emine Şevki Hanım</i>
56	<i>Nazmiye Hanım</i>	78	<i>Mihrün Nisa Hanım</i>
59	<i>Vildan Hanım</i>		YEKÛN 10
55	<i>Rabia Hanım</i>		
60	<i>Zahide Hanım</i>		
39	<i>Hüsn-ü Hal Hanım</i>		
86	<i>Şem’iye Hanım</i>		
66	<i>Hikmet Hanım</i>		
71	<i>Saadet Hanım</i>		
64	<i>Azize Hanım</i>		
89	<i>Macide Hanım</i>		

70	<i>Rukiye Hanım</i>		
92	<i>Mebruke Hanım</i>		
91	<i>Fatma Aliye Hanım</i>		
41	<i>Sakime Hanım</i>		
122	<i>Şefika Hanım</i>		
1	<i>Musaffa Hanım</i>		
143	<i>Tevesül Hanım</i>		
63	<i>Bedia Hanım</i>		
53	<i>Güzide Hanım</i>		
42	<i>Müyesser Hanım</i>		
113	<i>Şadiye Hanım</i>		
17	<i>Seniyye Hanım</i>		
142	<i>Şerif Hanım</i>		
156	<i>Ülfet Hanım</i>		
	YEKÜN 33		

*BİRİNCİ SINIF**BİRİNCİ SINIF*

<i>No</i>	<i>İsmi</i>	<i>No</i>	<i>İsmi</i>
2	<i>Muazzaz Hanım</i>	112	<i>Belkis Hanım</i>
3	<i>Hayriye Hanım</i>	113	<i>Nigâr Hanım</i>
4	<i>Mehpare Hanım</i>	115	<i>Pakize Hanım</i>
5	<i>Mediha Hanım</i>	116	<i>Faika Hanım</i>
6	<i>Makbule Hanım</i>	117	<i>Kadriye Hanım</i>
7	<i>Hikmet Hanım</i>	119	<i>Ruhsar Hanım</i>
9	<i>Emine Seniha Hanım</i>	120	<i>Şükriye Hanım</i>
11	<i>Nimet Hanım</i>	121	<i>Sadiye Hanım</i>
12	<i>Mebrure Hanım</i>	124	<i>Sabiha Hanım</i>
13	<i>Muzaffer Hanım</i>	125	<i>Kadriye Kadriye</i>
14	<i>Huriye Hanım</i>	126	<i>Yeter Hanım</i>
15	<i>Madule Hanım</i>	127	<i>Hikmet Hanım</i>
16	<i>Hüsniye Hanım</i>	128	<i>Hayriye Şahvar Hanım</i>
18	<i>Safiye Hanım</i>	129	<i>Düriye Hanım</i>
21	<i>Nedime Hanım</i>	133	<i>Hatice Hanım</i>
22	<i>Nebiye Hanım</i>	134	<i>Hidayet Hanım</i>
24	<i>Hatice Hanım</i>	135	<i>Saadet Hanım</i>
25	<i>Mürşide Hanım</i>	136	<i>Muadil Hanım</i>
27	<i>Hatice Hanım</i>	137	<i>Müşerref Hanım</i>

28	<i>Seher Hanım</i>	139	<i>Mahmure Hanım</i>
29	<i>Sidika Hanım</i>	141	<i>Azize Hanım</i>
30	<i>Merzuka Hanım</i>	142	<i>Nadire Hanım</i>
31	<i>Bedia Hanım</i>	145	<i>Fatma İrfan Hanım</i>
32	<i>Sahure Hanım</i>	146	<i>Zehra Hanım</i>
33	<i>Refika Hanım</i>	147	<i>Fatma Zehra Hanım</i>
34	<i>Belkıs Hanım</i>	148	<i>Münevver Hanım</i>
90	<i>Nesime Hanım</i>	149	<i>Ayşe Nefise Hanım</i>
93	<i>Vefika Hanım</i>	150	<i>Şadiye Hanım</i>
98	<i>Selma Hanım</i>	151	<i>Mukadder Hanım</i>
101	<i>Semiha Hanım</i>	152	<i>Saime Hanım</i>
102	<i>Mehtap Hanım</i>	153	<i>Fatma Hanım</i>
103	<i>Kadriye Hanım</i>	154	<i>Nadire Hanım</i>
104	<i>Yemine Hanım</i>	155	<i>Memduha Hanım</i>
107	<i>Asiye Hanım</i>	157	<i>Fatıma Muazzez Hanım</i>
	YEKÛN : 34		YEKÛN : 34

TOPLAM: 11

30 Kanuni Sâni 1337
(30 Kasım 1921)

Dârülelhan'da Yolsuzluk

Dârülelhan'da maaş ödemelerinden başka prova ve konserlere katılan sanatkârlar için bir ödeme yapılmaktaydı. *Hak Huzuru* adı verilen bu paralar sanatkârın katıldığı konser ve prova sayısına göre belirlenmekteydi. Günümüz ticaret hukukunda da yer alan *hak huzuru* (huzur hakkı) belli bir işin yönetimi için harcanan zaman ve emeğin karşılığı olarak kabul edilmektedir.¹³

Hak huzuru paraları aylık olarak ödenmektedir. Çalışma günlerinin esas alındığı bu ödemeler okulun kâtibi tarafından yapılmaktadır. Zükûr bölümü kapandıktan sonra bazı icrâcıların okuldan alacaklarını tahsil edemediklerini gösteren bir takım belgeler bulunmaktadır. Bunlardan biri İsmail Zeki Bey adındaki müzisyenin maârif nezâretine yazmış olduğu dilekçedir. Dilekçede okulun kapandığı ve İ. Zeki Bey'in bir kaç aylık hak huzurunu alamadığı ifade edilmektedir. İsmail Zeki Bey Dârülelhan zükûr kısmı müdâvimlerinden olduğunu ve belirli günlerde yapılan mûsikî çalışmalarına katıldığını belirtmektedir. Ayrıca bu çalışmalara katılanlara hak huzuru namıyla bir ödeme

13 Günümüzde huzur hakkı ödemeleri genellikle vakıf, şirket ve bazı kurumların yönetim kurullarında bulunan kişilere yapılmaktadır.

yapıldığını ancak bunun düzenli bir şekilde ödenmediğini bildirmektedir. Mesela mart ayındaki ödemenin nisanda yapıldığı ve böylece geriye dönük ödemelerin bir sürüncemede kaldığını ifade etmektedir (BOA, MF. ALY, 173/26-125). Konuyla ilgili *maârif nezâretine* yapılan şikâyet dilekçesinin ardından Dârülelhan reisi Yusuf Ziya Bey nezârete savunma dilekçesi hazırlamıştır.

Yusuf Ziya Bey yazdığı dilekçede hak huzuru ve diğer bazı ödemeleri Dârülelhan kâtibi Cemal Bey'in zimmetine geçirdiği ve sonra Şam'a kaçtığı, bunun üzerine durumun adli mercilere iletiildiği fakat henüz cevap alınmadığını belirtmektedir. Kâtip Cemal Bey'in zimmetine geçirmiş olduğu hak huzuru paralarının yanı sıra hocalara verilen elbise kumaşları ve bir halıyı da beraberinde götürdüğü ifade edilmektedir.

Maârif Umûmi Nezâreti
Mûsikî Encümeni

Maârif Nezâret Celilesine

Devletlü Efendim Hazretleri

5 Teşrinisânî 1337 tarihli ve 1103/ 273592 numaralı tezkire-i âliye nezâretpenâhileri cevabıdır. İki üç aylık Hakk-ı Huzur alamadığına dâir Dârülelhan 'ın zükûr kısmı mûsikî müdâvimlerinden İsmail Zeki imzasıyla takdîm olunan istidâda kâtip Cemal Efendi 'nin Hakk-ı Huzurları vermemiş olduğundan bahsedilmiştir. O tarihte Dârülelhan zükûr kısmının müdür muâvini Şirketi Hayriye idaresi âzâsından olup bilâhare istifa etmiş olan Talat Bey'in esnâ-i müdürîyetinde mumaileyh kâtip Cemal Efendi 'nin yalnız hakk-ı huzurları değil muallimin için men '-i istihkâr komisyonundan muallimine tevzî edilmek üzere verilen elbise kumaşlarıyla bir hayli zevatın istihkakını zimmetine geçirerek Şam'a firar etmesinden dolayı hakkında takibat-ı kanuniyede bulunulmak üzere nezâret celileleri işâr keyfiyet edilmiş ve bir neticeye dest-res olunmamış idi. Zükûr kısmında mesdûd bulunmasına binâen o zamana ait olup bir sureti bil-tabî nezâretin muhasebesinde bulunması lazım gelen hakk-ı huzuru bordrolarında icrâsı lazım gelen tedkikat neticesi üzerine sahib istidânın mumaileyh Cemal Efendi aleyhinde ikâmeti dava etmek suretiyle matlubatının istifasıyla muhâceriye müdürîyetine terk etmekte muhtar bulunduğu işâr bulunmuş ve melfûf arzuhal iade kılınmış olmakla ol babda emr ü fermân hazret-i min lehül emrindir.

6 Teşrinisânî 1337
(6 Kasım 1921)

Encümen Mûsikî Reisi

Yusuf Ziya (BOA, MF. ALY, 173/26-127)

Sonuç

Bu çalışma Osmanlı arşivinde bulunan evraklardan yola çıkılarak hazırlanmıştır. Elimizde bulunan evraklar Dârülelhan'ın açıldığı günden kapandığı tarihe kadarki teşkilat yapısı ve ortaya koyduğu tüm icrâatları hakkında bilgi sahibi olmamız için yeterli değildir. Okulun arşivde kayıtlı olan resmi evrak sayısı bilinmemektedir. Resmi arşiv dışında kişisel koleksiyonlarda ciddi miktarda belge bulunmakta ancak bunların tamamına ulaşmak mümkün görünmemektedir. Okulda çekilmiş hoca ve öğrenci resimleri, binalara ait fotoğraflar, nota, konser afişleri vb. vesikalar zaman içinde el değiştirmiş, toplu olarak ne yazık ki bir kurum arşivinde muhâfaza edilememiştir.

Dârülelhan evrakı içerisinde yukarıda adı geçen encümen, müdür, kâtip ve hademenin dışında başka bir isme rastlanmadı. Encümen ve muallim isimleri oldukça çeşitlilik göstermekte ve sürekli değişmektedir. Dârülelhan dönemin tek mûsikî okulu olması ve bünyesinde önemli müzisyenleri barındırmasından dolayı her müzik öğretmenin çalışmayı arzuladığı bir yer olmuştur. Bundan dolayı kapandığı döneme kadar pek çok istifa, görevden uzaklaştırma, üst mercilerden kaynaklanan iltimas ve torpil olayları yaşanmıştır. Örnek olarak; istifa eden bir öğretmenin maaşının sadece birkaç kişi arasında paylaştırılması ve bu isimlerin genellikle aynı kişiler olması gösterilebilir. Encümen üyelerinin danıştay ve maârifte görev yapan üst düzey görevlilerden seçilmesi de başka bir vakadır. Bununla birlikte okulun ilk kurulduğu yıllarda oluşturulan tasnif heyeti geçmiş mûsikî mirasımızı notaya alarak çok önemli bir görev üstlenmiştir. Dârülelhan Mecmuası ise yayınladığı makaleler sayesinde Türk müziğinin akademik açıdan ele alınmasında ilk önemli adımı atmıştır.

Kaynaklar

Bardakçı, M. (1995). *Refik Fersan ve hatıraları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Dârülelhan Mecmuası. (1340/1924-1925). İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.

--*Dergah* (C. III.). (1337-1339/1921-1923). İstanbul.

Ergin, O. (1942). *Türkiye maârif tarihi*. İstanbul: Osmanbey Matbaası.

Musiki Muallim Mektebi Talimatnamesi. (1341/1925). İstanbul: Vatan Matbaası.

Özcan, N. (2007a). Ahmed Irsoy. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 19, s. 133-134) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Özcan, N. (2007b). Rahmi Bey. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 34, s. 422-423) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.

Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifî'nde müzikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

--Takvim-i Veka-yî. (1917/1335). 15 Ocak-21 Rebiü'l-evvel Sayısı.

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

Arşiv Kaynakları (BOA)

BOA, DÜİT, 22/2-2.

BOA, DÜİT, 22/3

BOA, MF. ALY, 120/30-2.

BOA, MF. ALY, 121/79-1,2.

BOA, MF. ALY, 121/80-1.

BOA, MF. ALY, 121/80-3.

BOA, MF. ALY, 132/71.

BOA, MF. ALY, 156/84.

BOA, MF. ALY, 173/26-8.

BOA, MF. ALY, 173/26-5.

BOA, MF. ALY, 173/26-12.

BOA, MF. ALY, 173/26-37.

BOA, MF. ALY, 173/26-39.

BOA, MF. ALY, 173/26-65.

BOA, MF. ALY, 173/26-82.

BOA, MF. ALY, 173/26-89.

BOA, MF. ALY, 173/26-111.

BOA, MF. ALY, 173/26-117.

BOA, MF. ALY, 173/26-120.

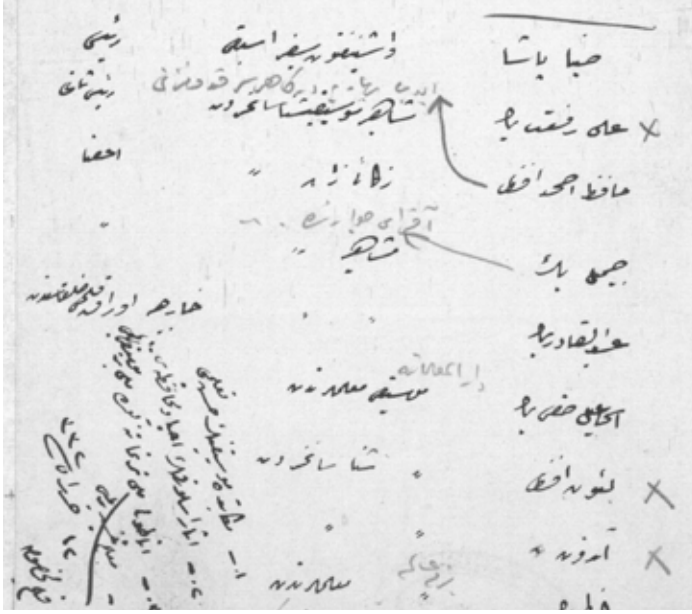
BOA, MF. ALY, 173/122.

BOA, MF. ALY, 173/26-125.

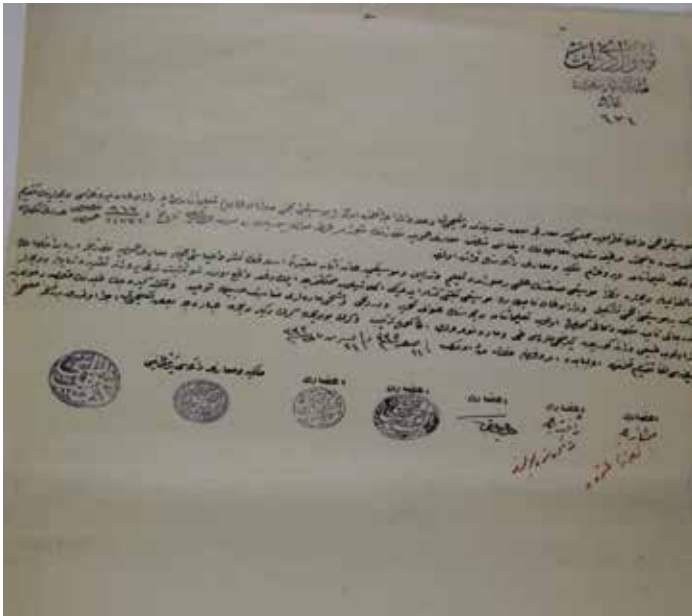
BOA, MF. ALY, 173/26-127.

BOA, MF. ALY, 173/26-131.

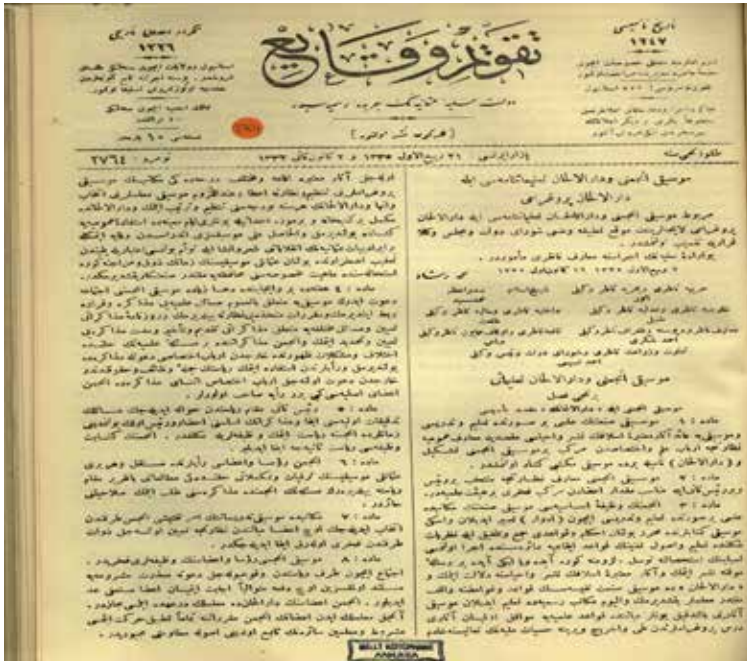
EKLER



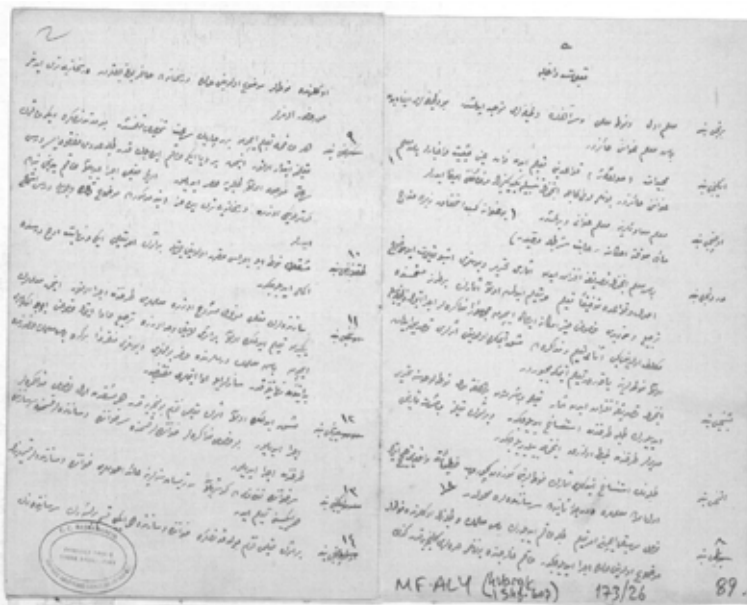
Ek-1: Darülelhan'ın İlk Toplantı Tutanağı



Ek-2: Şûrayı Devlet Kararı



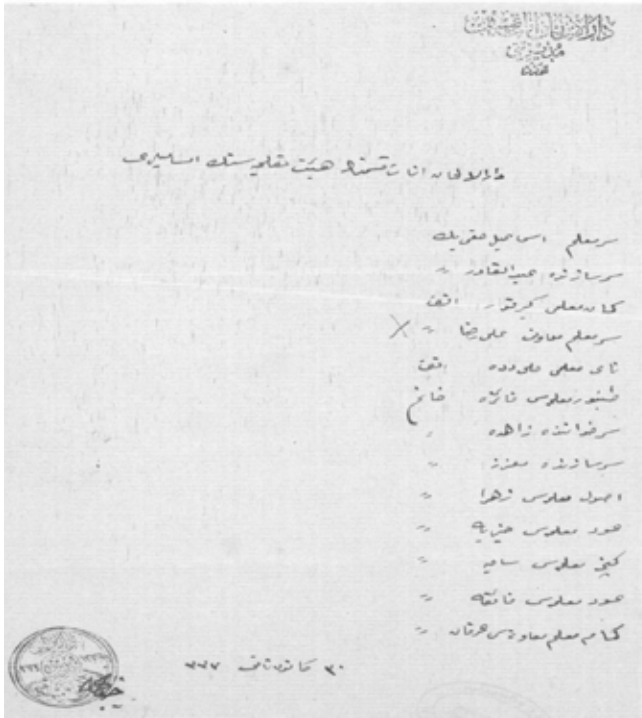
Ek-3: 15 Ocak 1917 tarihli Takvimi Vekayi'de Yayınlanan Talimatname



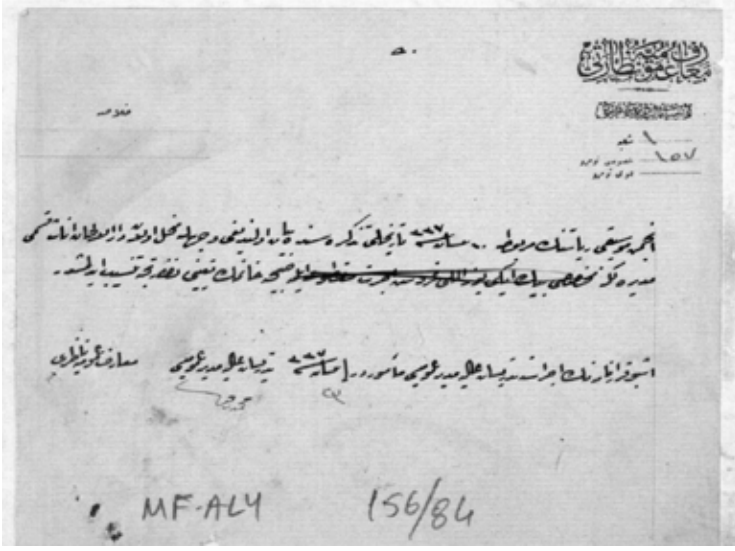
Ek-4: Darülelhan İç Tüzüğü



Ek-5: Darülelhan Tasnif Heyeti (Soldan Sağa; Zekâizade Ahmet Efendi-Irsoy, Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay (Cumhuriyet Dönemi)



Ek-6: Dârüelhan İnâs Bölümünün Muallim Listesi



Ek-7: Sabiha Hanım'ın İnas Dârülelhanı'na Müdire Olarak Atandığını Gösteren Belge



Ek-8: Fatih, Kalenderhane, Darülelhan Sokağı (<http://emlaktownproductionweb>)

ذرائع اطلاعہ انات قسرا باہتلت اسامیہ بن محمد عبد ولد

ردیف	اسم	تاریخ	اسم	تاریخ	اسم	تاریخ
۵۰	نیو خانم	۱۰	زکریا بیگ خانم	۶	بیتیس خانم	۱۱۶
۴۶	نوروز	۹۹	علیہ	۲	قارا	۱۱۴
۴۸	عنا	۱۰۰	خیرہ	۴	سوزارہ	۱۱۵
۶۹	شہرہ	۱۲۸	نظرانیقہ	۵	سریک	۱۱۶
۴۹	قناویہ	۱۴۰	نہشت	۶	میتیلہ	۱۱۷
۶۷	رفلز	۵۴	عبتہ	۷	حکمت	۱۱۹
۷۴	شیرہ	۹۵	صیبہ	۹	ایچہ سبزو	۱۲۰
۷۵	سیر	۷۲	کریمہ	۱۱	فتہ	۱۲۱
۶۸	سعاد	۱۹۵	ایچہ خان	۱۳	مردودہ	۱۲۴
۵۶	نظریہ	۷۱	مروان	۱۲	نظفہ	۱۲۵
۵۹	ولادہ	۱۰		۱۴	فریحہ	۱۲۶
۵۵	زایدہ			۱۵	محمدہ	۱۲۷
۶۰	زلفیہ			۱۶	سپہ	۱۲۸
۴۹	صمدہ خان			۱۸	صغینہ	۱۲۹
۸۶	شعبہ			۲۱	شیر	۱۳۲
۶۶	حکمت			۲۲	نیو	۱۳۸
۷۱	سعادت			۲۴	شیر	۱۳۹
۶۴	عزیزہ			۲۵	مستبہ	۱۴۶
۸۹	ماجدہ			۲۷	ضریحہ	۱۴۷
۷۰	تیمہ			۲۸	سمر	۱۴۹
۹۴	میرزا			۲۹	علیقہ	۱۵۱
۹۱	فاطمہ علیہ			۳۰	مزدقم	۱۵۲
۴۱	نقیبہ			۳۱	پنج	۱۵۳
۱۴۴	شعبتہ			۳۲	سعودہ	۱۵۶
۱	مسقا			۳۳	شعبہ	۱۵۷
۱۴۲	نورال			۳۴	بیتیس	۱۵۸
۶۲	پنج			۳۵	شیر	۱۵۹
۵۲	کوزیہ			۳۶	دنیقہ	۱۶۰
۴۴	عبید			۳۸	سمر	۱۶۱
۱۱۲	شادیہ			۱۰۱	سبزو	۱۶۲
۱۷	سپہ			۱۰۶	میتیلہ	۱۶۳
۱۴۴	شعبہ			۱۰۲	قدرت	۱۶۴
۱۵۶	انور			۱۰۳	میتیلہ	۱۶۵
۱۵۶				۱۰۷	ناظرہ بیگم	۱۶۷

۲۲
۱۱۶

۱۷۳/۲۶

MF-ALY

Ek-11: Dârüelhan İnâs Kısmı Faslı Mûsikî ve Öğrenci Listesi

Dârülelhân Sürecinde Garpcıların Şark Mûsikîsiyle Baş Etme Stratejileri

Okan Murat ÖZTÜRK¹



DOI: 10.26650/CONS436077

ÖZ

Dârülelhân, Osmanlı Devleti'nde, Avrupa'daki örnekleri temel alınarak kurulmuş, millî nitelikteki ilk mûsikî konservatuvardır. Okulun kurulduğu yıllarda *Jeune* Türk muhalefeti, İttihad ve Terakki Fırkası üzerinden iktidardadır ve Birinci Dünya Savaşı bütün yıkıcılığıyla devam etmektedir. *Jeune* Türk zihniyeti, Osmanlı dünyasını Avrupa medeniyetine dahil etmeyi amaçlayan radikal bir transformasyon hareketine dayanmaktaydı. Garpcılık cereyanı içinde gerçekleştirilmesi hedeflenen bu büyük dönüşüme taraftar olanların, takip ettikleri siyaset bakımından biri külli, diğeri ise kısmî olmak üzere iki ana eğilim sergiledikleri görülür. Külli Garplılaşmacılar, Avrupa medeniyetini bir bütün olarak görüyor ve Garplılaşmanın seçici bir tutumla gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu savunuyorlardı. Buna karşılık kısmî Garplılaşmacılar ise seçici bir anlayışla Batıdan sadece bilim ve teknoloji alınmasını yeterli görüyor ve mevcut kültürel özelliklerin dönüştürülmesine karşı çıkıyorlardı. Bu makalede, 1914-1926 yılları arasında kaleme alınmış ve Dârülelhân'ın yapılandırılması süreciyle bağlantılı olan dört resmî metin, söylem ve ideoloji bakımlarından bir çözülemeye tabi tutulmaktadır. Özellikle vazife ve amaçlara odaklanan bu karşılaştırmalı çözüleme, ideolojik ve söylemsel açıdan belirtilen yıllarda 'tedricî' bir dönüşüm yaşandığını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Sonuçta açıkça belirlenmiştir ki 'kısmî' Garplılaşma söylemiyle başlayan süreç, hızlı bir dönüşümle, külli Garplılaşmacıların hedeflerine uygun bir hale getirilmiştir. Böylece Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsini muhafaza ve ihya etmeyle başlayan söylem, bu mûsikînin, Avrupa müziğine özgü araç ve yöntemlerle, önce radikal bir 'tekâmül' programına tabi tutulması ve ardından da konservatuvâr eğitiminden tamamen yasaklanmasıyla sonuçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dârülelhân, *Jeune* Türkler, Garplılaşma

¹Doç. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Okan Murat Öztürk,
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi,
Ankara, Türkiye
E-posta/E-mail: okan_murat_ozturk@hotmail.com

Geliş tarihi/Received: 30.10.2017
Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atf/Citation: Öztürk, O. M. (2018). Dârülelhân sürecinde garpcıların şark mûsikîsiyle baş etme stratejileri. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 131-157.
<https://doi.org/10.26650/CONS436077>

ABSTRACT

Strategies of the Westernizationist for Coping with Oriental Music in the Process of Dârülelhân

Dârülelhân ('The House of Sounds/Melodies') was the first national music conservatory of the Ottoman Empire founded on the basis of European examples. During its founding years, the *Jeune* (Young) Turk opposition

was in power over the Union and Progress Party, and the devastation of the First World War was under way. The Young Turk ideology was based on a radical transformation movement aimed at incorporating European civilization into the Ottoman world. We observed that supporters of this great transformation to Westernization display two main tendencies in terms of the politics they follow: one is total and the other is partial. Fans of total Westernization viewed European civilization as a whole and argued that it was impossible for Westernization to take place with a selective attitude. On the other hand, defenders of partial Westernization considered it enough to take only science and technology from the West while opposing the transformation of existing cultural characteristics. This article provides a comparative analysis for four official texts about the process of structuring Dârülelhân penned between 1914 and 1926 from the perspectives of content, discourse, and ideology. Specifically focused on tasks and objectives, this analysis shows that a 'gradual' transformation during time period mentioned in ideological and discursive terms. As a result, the process that began with the discourse of partial Westernization was rapidly adapted to the goals of the total Westernizationists. In other words, the discourse that began with the goal of preserving and reviving Oriental/Ottoman/Turkish music resulted in first subjecting this music to a radical 'evolution' program using means and methods peculiar to European music, and then completely banning it from conservatory education.

Keywords: Dârülelhân, Young Turks, Westernization

EXTENDED ABSTRACT

In this article, it is examined the strategies the "Westernizationist" Young Turks used in the struggle against Oriental music through the rhetoric embodied in four official texts written between 1914 and 1926. As members of the political movement opposing the sultanate and caliphate, the Young Turks believe that the Ottoman State needs to be rescued from Eastern civilization ("Easternity") in order to copy the "superior" Western civilization. Westernism and Turkism are the two mainstream politic ideologies that started in the Ottoman Empire and played a major role in shaping the founding ideological infrastructure of the early Republican period in Turkey.

In order to analyze the Young Turks' political struggle against Oriental music for the purpose of switching to the Western civilization, we addressed the following four official texts in this article:

- 1.) 1914: Provisions of the purpose and duty of the Music Department of *Dârülbedâyî*, which was the first Ottoman National Theater School;
- 2.) 1916: The purpose and reasons stated in the meeting invitation for the establishment of the Music Conservatory, sent by the Ministry of Education to the persons concerned;
- 3.) 1917: Regulations including the reasons for the establishment of the Music Council and Music Conservatory, '*Dârülelhân*' and its duties;

4.) 1926: The text of the decision made by the Fine Arts Council to ban the education of Turkish music at the direction of the expert report on the transformation of *Dârülehân* into the Istanbul Municipal Conservatory.

The musical elements of the progress and evolution programs developed by the Westernization supporters for this purpose were mainly formed under the following four main headings: (i.) determination and transcription of old musical works with the help of European scientific staff notation; (ii.) determination of the scientific principles of this music on the basis of positive science; (iii.) the problem of ‘octave division’ and calculating the most righteous sound system for this music; and (iv.) the construction of a modern theory by transferring concepts, terms, rules, and knowledge from European music theory.

When we follow the development of the process through the texts discussed in this article, we see that there are two basic strategies. While the first one can be considered evolutionary, the second one was revolutionary in the sense of its support of a definite intervention.

In the Music Department of the School of Theater, which was established just before the beginning of the First World War, it was decided that the main objective was to evaluate Ottoman music in the Western sense of theater music. However, after the outbreak of the war, the related delegation declared the decision was to protect Oriental music and to record and archive the ancient works of that music using European notation.

The second text, which was written during the middle of the war years, was in fact a manifesto in the sense that it contains the whole of the agenda for fundamental transformation the Young Turks wanted to realize in the field of music. The four objectives of this manifesto are as follows: (i.) to carry out the good and complete education of music in the schools; (ii.) to revive and preserve the ancient pieces; (iii.) to create a national music according to Anatolian national [folk] songs; and (iv.) to train qualified teachers in music. The first and fourth of these purposes were related to providing music education in schools on the basis of European notation and solfege by training music teachers. The second article expresses the idea of archiving Oriental music using European notation. The third item, which meant the ‘harmonization of the folk songs’, included the Young Turks’ typical concepts of national and international music.

The phrase *scientific education of the Oriental music* in the third text was used to mean interventions aimed at transforming this music into a modern understanding based on European music theory.

The final text included the decision to end the education of Oriental music in the conservatory. This decision also realized the Young Turks' ultimate goal for the main program.

Especially when focusing on tasks and objectives of those official texts, our comparative text analysis shows a gradual transformation in the years mentioned in ideological and discursive terms. As a result, the process that started out with a discourse of partial Westernization rapidly adapted and transformed to match the goals of the total Westernizationists. Thus, the discourse that began with the goal of preserving and reviving Oriental music resulted in first subjecting this music first to a radical evolution program using means and methods peculiar to European music, and then completely banning it from conservatory education.

Giriş

Jeune Osmanlı ve Türkler, içinde yaşadıkları ‘boğucu’, ‘geri kalmış’ ‘Şark cehennemi’nden kurtulmanın yolunu, müdahale edebilecekleri her şeyi, hayranlıkla baktıkları ve imrendikleri Avrupa medeniyetine benzetmekte görmüşlerdir (Hanioglu, 1981; 1985; Tunaya, 2003). ‘Ulûm, fûnûn ve terakki’ kavramları etrafında Avrupa ve genel anlamda ‘Garp’a yönelmeye dayanan Garpçılık anlayışıyla bakışlarını ‘buralı’ mûsikîye çevirdiklerinde de Şark’ın bu kadim sanatını, diğer her şey gibi ‘geri kalmış’ ve ‘köhne’ olarak yaftalamakta bir mahsur görmemişlerdir. Bu yüzden de bu mûsikînin, kesin surette ve bir an evvel, Avrupaî mânâda ‘terakki ve tekâmül ettirilmesi’ gerektiğini ısrarla vurgulamışlardır (Öztürk, 2015a; 2016). *Jeune* Osmanlı ve Türklerin, içinde yaşadıkları dünyayı ‘medenîleştirme’ misyonları dâhilinde geliştirdikleri ‘terakki ve tekâmül’ programlarının mûsikîye dair maddeleri, esas itibarıyla şu dört ana başlık içinde şekillenmiştir: (i.) Avrupa ‘fennî notası’ ile ‘eski eserler’in (âsâr-ı atikâ) tespiti, (ii.) bu mûsikînin –hiç kuşkusuz ‘müsbet ilim’ temelinde– ‘ilmî esaslar’ının belirlenmesi, (iii.) ‘oktav bölünüşü’ ve ‘Türk mûsikîsi’ için ‘en doğru’ ses sisteminin hesap edilmesi, (iv.) Avrupa müzik teorisinden kavram, terim, kural ve bilgi transferiyle ‘modern’ bir teori inşası. Neticede ‘*Jeune* ütopyacı zihniyet’ (Öztürk, 2016; Usta, 2014), ‘Avrupa ile benzerliği temin etme’nin bir unsuru olarak telâkki ettiği konservatuvar teşkilini, esasen, ‘Şark/Osmanlı/Türk’ mûsikîsinin ‘yaşatılması’ gibi bir gerekçeye bağlamış görünse de sürecin ‘Garpılılaşma’ açısından nasıl bir seyir gösterdiği malumdur (Ergin, 1977, s. 1822–1828). Bu anlamda *Jeune* kadrolar, ‘medeniyet değiştirme’ meselesine hayatî bir önem atfetmişler; ‘dönüştürme’yi programlarının esası olarak ele almışlardır.

Tunaya (2010, s. 68–71; s. 181–182), Garpçılık temelinde ortaya çıkan iki ana yaklaşım tarzını, birbirleriyle olan zıtlıkları bakımından, ‘küllî/bütüncü’ ve ‘kısmî/gelenekçi’ olmak üzere iki kategori içinde ele alır. Küllî Garpılılaşmacılar, Garp’ı medeniyet ve kültürce bir bütün olarak gördüklerinden, kısmîcilerin aksine, bu medeniyete dair tüm unsurları, ayırım yapmaksızın almak gerekliliğini savunmaktaydılar¹. Kısmîciler ise

1 Tunaya (2003), Meşrutiyet yıllarının Garpçılık cereyanında en güçlü rolü üstlenen *İctihad Gazetesi* sahibi ve başyazarı Doktor Abdullah Cevdet’ten nakille, temelde bu cereyana kapılanların görüşlerini şöyle özetler: “Avrupa demek üstünlük, ‘tefevvük’ demektir. Avrupa’ya nazaran, Osmanlı cemiyeti ve devleti fevkalâde geridir. Biz bu medeniyete doğru gitmeliyiz, ona kavuşmalıyız, ‘Nur’ ondadır ve bizzat kendisidir. Zira, başka bir örneğe lüzum yoktur, çünkü ‘bir ikinci medeniyet yoktur, medeniyet Avrupa medeniyetidir, bunu gülü ile, diken ile isticnas etmek mecburidir” (s. 185). Ayrıca bkz. (Hanioglu 1981, s. 359–374; Tunaya, 2010, s. 68–79).

sadece bilim ve teknoloji ithalinin yeterli olduğunu, mevcut kültürel özelliklerin değiştirilmesine gerek olmadığı noktasında bir direnç göstermişlerdir².

Bu işlevsel ayrımın, mûsikî alanında ortaya çıkardığı tipik kutuplaşmayı, Dârülbedâyî yönetim kurulu üyesi ve İstanbul Mebusu Salâh Cimcoz Bey, 28 Şubat 1334/1918 tarihli Meclis-i Mebusân toplantısında şöyle ifade eder:

[...] bugün bizde iki büyük cereyan var. Bir kısmı Garp mûsikîsi, Fen mûsikîsidir. Sanayi-i Nefisede ise fen ve ilim esastır, onu tutalım, yoksa böyle birtakım heva ve dimağlarda dümteklerle yapılmış kördüğümü bir mûsikîyi taşımayalım iddiasında bulunan adamlar vardır. Bir kısmı da diyor ki, Garp mûsikîsi, aksam itibariye noksandır, bizimki gayet zarif ve ince ve aksanı çoktur. Belki Frenkler, kaba sadalara alışmışlardır, o inceliği bilmediklerinden, hâkim olan, bizim mûsikîmizdir. İşte şimdi bu iki mücadele arasında bulunuyoruz ve daima öyle görüyorum ki, bir taraftan gayet mutaassıp, meselâ, Garp Mûsikîsinden bahs edildi mi, en kerih bir sada çıktığına hükmederek, taassup gösteren adamlar, diğer taraftan da Mûsikî-i Osmaniden bahsolundu mu, sivrisinek ötüyor gibi tevahhuş eden, taassup gösteren adamlar var, bunların ikisinin arasını bulmak ihtimali yoktur (Meclis-i Mebusân Zabıt Ceridesi, Devre 3, İçtima senesi 4, C. 2, 1918, s. 596).

Bu ifadelerin de açıkça gösterdiği gibi tartışmaya taraf olanlar arasında görünüşte uzlaştırılması mümkün olmayan bir çatışma hali vardır. Ancak burada kesinlikle gözden kaçırılmaması gereken husus, Garp-Şark tartışmasına tutuşanların, ‘ulûm’, ‘fünûn’, ‘tekâmül’ ve ‘terakki’ gibi ‘temel’ meseleler gündeme geldiğinde, ‘Garp’ı temel almaktan asla geri durmamasıdır³. Dolayısıyla bu konumlanışta, ortak bir nitelik olarak, Avrupa medeniyetini, bilim ve teknoloji temelinde ‘Şark’tan üstün görme eğilimi vardır (Güler, 2006). Mûsikî üzerinden sürdürülen tartışmalarda da meselenin odak noktasında, küllî

2 Kısmî Garpılılaşma anlayışının önde gelen temsilcilerinden, *Âtî Gazetesi* sahibi Celâl Nûrî Bey, ‘medeniyet’ telâkkisinde ‘sınâî’ ve ‘hakikî’ ayrımına yönelerek, ‘Evropa’dan ‘sadece’ ‘sınâî medeniyet’ alınmasını kâfi bulmuş; hakikî medeniyet açısından, böyle bir mecburiyetin bulunmadığını ifade etmiştir (Tunaya, 2003, s. 190).

3 Söylem alanında yapılan teorik çalışmalarda ortaya konulan temel tespitlerden biri, söylemin, dilin ideolojik kullanımına ait bir paradigma kurduğu ve bu yüzden, muhalifler açısından da paylaşılan bir niteliğe sahip olduğudur. Sözen (1999)’e göre, “söylemin karşısında olduğunu iddia eden düşünceler söyleme göre şekillenir ve söylem içerisinde kendi yerlerini, değerlerini bulur” (akt. Çelik ve Ekşi, 2008, s. 100).

ve kısmîciler açısından, ‘medeniyet’ ve ‘kültür’ kavramlarının yer aldığı görülmektedir⁴. Küllîciler Şark’a ait tüm unsurların maziye terk edilmesine taraftarken, kısmîciler de aksine ahlâk, mûsikî, dil-edebiyat, din gibi alanlarda, mevcut medeniyet ve kültürün devamlılığından yanadırlar⁵. Yine unutulmaması gereken bir diğer temel husus, tüm bu tartışmaların, okur-yazarlık ve terbiye-âdâb bakımlarından, kültürlü, münevver ve güzîde kesimler arasında sürdürülüyor oluşudur. Bu açıdan düşünüldüğünde *Jeune* kuşakta yer alan isimlerin neredeyse tamamının, eğitimleri itibarıyla, zaten, Avrupâî bir kültürlenme, öğrenme ve giderek görgü içinde yetiştirilmiş olmalarıdır. Tüm bu nedenlerle Dârüelhân’ın kurulması sürecinde rol alan isimlerin, mûsikî-mûzik kutuplaşması içinde nasıl konumlandıklarının; bu pozisyon almada temel belirleyenler durumundaki siyaset, ideoloji, dil ve söylem alanlarının bu çevreler üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunun, dikkatle üzerinde düşünülmesi gerekmektedir.

Bu çerçevede Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin ‘terakki’ ettirilmesine taraftar olan ve bu geleneksel sanatı savunma, koruma ve yaşatma vazifesi üstlenmiş bazı Mevlevî şeyhleri ile bunlara intisab etmiş ‘muhib’lerin meseleye yaklaşım tarzlarının, ‘görünüşte’ kısmî Garplılaşmacı anlayışa tabi olduğu kabul edilebilir. Çünkü kısmî Garplılaşmaya taraftar olan bu grubun mûsikî sanatına ‘müdahale’de takip ettikleri yol ve yöntemlerin tamamının, sonuçta bu mûsikîyi terakki ettirmekten ziyade, ona Avrupâî ve Garplı bir ‘çehre’ kazandırmaktan ibaret olduğu, yaşanan süreç itibarıyla aslında gayet nettir (Öztürk, 2016). Temel tutumları ve kültürel konumlanışları açısından bakıldığında Mehmed Atâullah, Hüseyin Fahreddin ve Mehmed Celâleddin ‘Dede’ler ile bunlara intisab etmiş Raûf Yektâ, Subhî Zühdi ve Hüseyin Sadeddin Bey’lerin, Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsine ‘yeni’ bir veche kazandırmak yönündeki tüm çabalarında, esasen Garpçı bir yönelim içinde oldukları ‘muhabkaktır. Bu bağlamda öncelikle ortaya koydukları çabaların; (i.) repertuarın Avrupa notasına aktarılması ve (ii.) yeni bir teori ‘inşa etme’ye girişmekten ibaret olduğu görülür.

4 Tanzimat sonrasında Avrupa medeniyetine yakınlaşma konusundaki tartışmalar, hiç kuşkusuz *Jeune* Türk dönemi uygulama ve tartışmalarının da öncüsü durumundadır. Konuya ilişkin öncü kavramlaştırmalardan biri, Ahmet Mithat Efendi’nin yaptığı ‘terakkiyat-ı maddiye’ ve ‘terakkiyat-ı maneviye’ ayrımında görülür:

bizim için Avrupa’nın terakkiyat-ı maneviyesine arzu eylemek medeniyet-i kadimemizin ve diyanet-i İslamiyemizin bizde peyda eylediği maneviyatı feda demek olacağından buna vicdanımız bir veçhile rıza gösteremez. Zira Avrupa’nın maneviyatı ekseriyet üzere esas-ı ma’yûbeye mübteni olduğundan onlar memduhiyetince bizim maneviyatımıza kıyas bile kabul edemez (akt. Özyurt, 2013, s. 309).

5 Bu iki tutumu mukayese etmek adına, sadece, *Dârüelhân Mecmuası*’nda, Musa Süreyya, Halil Bedii, Raûf Yektâ ve İbrahim Alâaddin gibi isimler tarafından yayınlanan yazılara bakılması, kamplaşmanın kullandığı söylem ve argümanlar hakkında somut bir fikir verecektir. bkz. Kara (2010), Kolukırcı (2015).

Dedeler ve beylerden oluşan bu iki ‘troika’, Dârülelhân sürecinde etkili ve merkezî bir konumda olmuş, buralı mûsikîye Avrupaî bir hava verilmesi anlayışının omurgasını teşkil etmişlerdir (Ergin, 1977; Özalp, 2000; Paçacı, 1994). Bunlardan özellikle ‘muhib’ler, Dârülbedâyî’den başlayarak, Cumhuriyet evresinde de Dârülelhân oluşumunun içinde etkin bir şekilde görev almışlardır (İnal, 1958; Özcan, 1995; Öztuna, 1969)⁶. Sürecin gelişiminin açıkça gösterdiği gibi *Jeune* zihniyetin kısmî Garplılaşma kanadında yer aldıkları varsayılabilir bu iki troika, aslında, sadece Osmanlı mûsikîsini Avrupa müziğine ‘benzetmek’ maksadıyla ona müdahale etme ve onu ‘dönüştürme’ amacındadır. Bu yüzden onların ‘buralı’ mûsikîye bakışlarında öncelikli ‘itici’ unsur, bu mûsikînin hâlihazırdaki temel bazı hususiyetlerinden ‘rahatsızlık’ duyma, ‘memnun olmama’ ve hatta bir tür ‘kompleks’e kapılma olmuştur. Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsinin görünüşte müdafîliğine soyunan bu ‘kısmî’ Garplılaşma taraftarlarının, takip ettikleri yol bakımından, sonuçta, ‘külli’ taraftarlarına mahsus söylemlerle çoğu kez paralel bir tutum takınıp, ilim, fen, terakkiyat, tekâmül gibi konularda, aynı ‘paradigma’ içinde yer aldıkları görülür. Belirtilen bu çerçevenin somutlaştırılması bakımından burada, Dârülbedâyî’den Dârülelhân’a doğru evrilen süreçle ilgili dört ‘resmî metin’ üzerinde durmak gerekir. Böylece kişilerden bağımsız olarak, Garpçı *Jeune* kadroların, yaşanan Şark dünyasındaki mûsikînin terakki ve tekâmülünden öz olarak ne anladığını; Dârülelhân’da yürütülen Türk mûsikîsi eğitimini nasıl değerlendirdiklerini ve mûsikîye yönelik radikal müdahalelerini nasıl senaryolaştırdıklarını göz önüne sermek mümkün olacaktır.

Dârülelhân’a, *Jeune* ütopyacı program içinde biçilen role dair burada ele alınacak metinler:

- 1.) Dârülbedâyî Mûsikî bölümünün teşkil edilme amaç ve vazifeleri;
- 2.) Konservatuvar kurulması için, Maarif Vekâleti’nce, ilgili şahıslara gönderilen toplantı davetiyesinde belirtilen amaç ve gerekçeler;
- 3.) Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân’ın teşkil edilme sebep ve vazifeleri;
- 4.) Dârülelhân’ın İstanbul Belediye Konservatuarı haline getirilmesiyle ilgili olarak Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey’in müştereken hazırladıkları rapor ile Sanayi-i

6 Özellikle Mevlevî şeyhlerinin Avrupa medeniyeti ve müziğine yönelik ilgileri konusunda kimi anekdotlar içeren biyografik notlar için bkz. İnal (1958), Mehmet Ziya Bey (2005), Özcan (1995), Yektâ (1986), Öztuna (1969; 1986).

Nefise Encümeni'nin 1926'da, Türk müzikisinin, konservatuvarda eğitimine son verilmesine dair kararını içeren metindir (Tablo 1)⁷.

Tablo 1. Makalede ele alınan dört resmî metin ve ilgili beyanatlar.

İlgili Kurum	Resmî Olarak Belirtilen Vazife ve Amaçlar ile İlgili Beyanatlar	Eğitimi Verilecek Müzikî(ler)	
Dârü'lbedâî (1914)	İdare Heyeti Kararları (1914)	1.) Şark müzikisini bozulmaktan ve kaybolmaktan kurtarmak 2.) Eski klasik Türk müzikisi eserlerini, o zamanlar çalındığı şekilde notaya alıp, eserlerin unutulmasını önlemek, devamını sağlamak 3.) Müzikî zevkini yaymak	Sadece Şark/Osmanlı/Türk müzikisi
	Müzikî Şubesi Müdürü Ali Rif'at Bey'in gazete beyanatu (1914)	<i>Konservatuvar vücude getirmek vazifesıyla mükellef olan Heyeti Müsikîyyenin de tasavvurat ve teşebbüsünün Müsikîi Osmaniye idame cihetine maksur ve münhasır bulunduğu taaccüple istihbar kılınmıştır. Çünkü tiyatrunun ıslah ve terakkisi maksadıyla teşkil olunan heyeti erbaadan birisi olan Müsikî Heyetinin vazifei asliyesi Dede merhumun bestelerini veya sair müsikîşinasanı salîfenin asarını unutturmamak için talim ve tekrar etmek olmayıp Müsikîi Osmaniden Müzik Teatral vücude getirmek hususudur. Yani Müsikîi Osmanideki makamâtı latife muhafaza edilmek şartıyla tiyatrunun kaidei mahsusasına tatbikan operalar ve operetler yapabilmektedir. Yoksa Müsikîi Osmaniye kadar muhafaza edilebildiği cihetle sayeyi Meşrutiyette teşekkül etmiş bulunan Müsikî Cemiyetleri daima bu ciheti nazarı dikkate alarak heveskarlara talim etmektedirler. Elhasıl bu heyet vazifeden tebaütile hiçbir netice istihsal edilemeyeceğinden Müsikîi Osmanideki makamâtı muhafaza ile opera ve operetler vücude getirmelidir. Bu ise yalnız Müsikîi Osmaniye aşına olmak ve hanende bulunmak ile kat'iyen miyesser olamaz</i>	Şark/Osmanlı/Türk müzikisi + Garp müziği
Maarif Vekâleti Davet Mektubu (1916)	1.) Mekâtîpte müsikînin hüsn-i tâlimi 2.) Asarı eslâfın ihya ve muhafazası 3.) Anadolu millî terennûmatına göre millî bir müsikî tanzimi 4.) Müsikide mütehasıs muallim yetiştirilmesi	Sadece Garp müziği (ima halinde)	
Dârülelhân (1917)	Müzikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnâmesi (1917)	1.) Müsikî sanatının mekatibde [okullarda] ilmi bir surette talim ve tedrisi için 'edvâr' tabir edilen ve eski müsikî kitaplarında muharrer [yazılmış] bulunan ahkâm [hükümler/kanunlar] ve kavaidi [kaideleri/kuralları] icma ve telif ile [toplayıp bir araya getirerek] nazariyat şeklinde talim ve usul-i teganninin kavaid-i ika dairesinde icra olunması esbabının istihsaline tevessül 2.) Lüzumuna göre ayda veya iki ayda bir risale-i mevkute neşr itmek ve âsar-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsına delalet itmek 3.) Dârülelhânda müsikî sanat-ı nefisesinin kavaid ve gavâmızına [incelikli/derin meselelerine] vakıf muktedir muallimler yetiştirmek ve eylevm [günümlüde] mekatib-i resmîyede talim idilen müsikî asarını ba tedkik [inceleyerek] bunlar miyanında kavaid-i ilmiyeye muvafık olmyan asarı ders programlarından tây ve ihrac [çıkararak] ve yerine hissiyat-ı milliyenin tealisine [yüksetilmesine] hadim olacak [hizmet edecek] asar-ı mutebere ikame ve muhtelif derecedeki mekatibin müsikî programlarını tanzim ve nezarete ita ve indellüzum [gerektiğinde] müsikî muallimlerini intihab [seçmek] ve inha [resmen tebliğ etmek] [...] 4.) Millî müsikimizi inkrâzdan [yok olmaktan] vikaye itmek [korumak] [...] Osmanlı müsikîsinin zamanın zevk ve mizacına göre istihalesinde [dönüştürülmesinde] mahiyet-i mahsusasını muhafazaya muktedir sanatkâr yetiştirmek	Sadece Şark/Osmanlı/Türk müzikisi

7 Tablo 1'de, burada ele alınan dört resmî metne ek olarak, ilgili kurumlarda müdürlük görevi üstlenmiş iki 'resmî' görevliye ait (Ali Rif'at Bey ile Musa Süreyya Bey), iki gazete beyanatu da eklenmiştir.

Dârüelhân / İstanbul Müsiki Mektebi / İstanbul Belediye Konservatuarı (1924-1926)	Dârüelhân Müdürü Musa Süreyya Bey'in gazete beyanatı (1923)	<i>Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Darüelhan ihtiyacı tamine kâfi değildi. Müsikiye karşı derin iştiyaki olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu [...] Asarı kadimeî müsikiyyemize ait ihtilafatın halli ile zapt ve tesbiti, aynı zamanda beynelmileliyet iktisap eden Opera ve Operetler ve diğer taganniye ait garp asarı müsikiyyesinin lisanımızda nakil ve tabiki Darüelhan'ın mesaisi dahilindedir</i>	Şark/Osmanlı/Türk müsikisi + Garp müziği
	“Konservatuvar Teşkilî Hakkında Rapor” (1926) (Musa Süreyya Bey ve Osman Zeki Bey)	<i>[...] vaktiyle sırf Şark müsikisi tedris etmek için İstanbul'a tesis edilmiş ve bilahare ‘Garp müsikisi Şubesi de açılmış olan Darüelhan’dan da bahsetmek lazımdır. Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müessesata ‘Konservatuvar’ namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkûr müesseseye ‘Darüelhan’ ismi verilmişti. Mezkûr müessesenin de bugünkü hars için bilüzum olan Şark müsikisinden tecridiyle ‘İstanbul Konservatuarı’ namıyla tesmiyesi ilmi ve idari murakabesinin de Maarif Vekâleti tarafından icrası hararetle temenni olunur.</i>	Sadece Garp müziği
	Sanayi-i Nefise Encümeni kararları (1926)	3. İstanbul Müsiki Mektebinde alaturka şubesi mülgadır. [...] 4. Alaturka Müsiki Şubesinin lağviyle [...] alaturka müsiki tasnif ve tesbit heyetinin teşkil ve idamesi [...]	Sadece Garp müziği

1. Dârülbedâyî Müsiki Şûbesi'nin Amaç ve Vazifeleri (1914)

Refik Ahmet Sevengil (2015), *Türk Tiyatrosu Tarihi* (TTT) adlı başyapıtında, konservatuvar konusunun gündeme gelişi ve gerçekleştirilmesiyle ilgili olarak, öncelikle şu bilgiye yer verir: “Meşrutiyet hükümetleri Türkiye’de tiyatro ve müzik sanatlarının kalkınması için bir konservatuvar açma fikrine sahip çıkmayınca, 1914 yılında bunu bir belediye başkanı yapmaya kalkıştı. Bu kişi Operatör Dr. Cemil [Topuzlu] Paşa’ydı” (s. 685). Meşrutiyet hükümetlerinin İttihatçı ve *Jeune* kadrolardan müteşekkil olduğu malumdur (Ahmad, 2011; 2013; Lewis, 2001; Mardin, 1999; Tunaya, 2003; 2011; Zürcher, 2002; 2015). Türkçülük ve Garpcılık gibi iki ana akım ideolojinin güdülediği bu kadroların, tiyatro ve müzik alanlarında konservatuvar açılması konusunu İstanbul Belediyesi’ne bırakmış olması, İttihatçıların ‘devlet kurtarma’ ve ‘medeniyet değiştirme’ projeleri bakımından, aslında, dikkat çekicidir. Esasen Avrupa medeniyetine dahil olma iddiasındaki bu kadroların, Osmanlı tebaasından Türk milletine doğru kaydırıldıkları kimlik inşası siyasetlerinde, hiç kuşkusuz ki ‘yeni medeniyet’ söyleminin ağırlıklı bir yeri vardır. Bu yeni medeniyetin en dikkat çekici temsil aracı ise mutlak surette, tiyatro, opera ve Avrupa müziğidir. *Jeune* söylem, Avrupa müziğini, daima, ‘hakiki’, ‘fenni’, ‘beynelmilel’ ve ‘cihanşümul’ gibi sıfatlarla niteler (Öztürk, 2016, s. 61). Bu yüzden bu müziğin gelişim ve yaygınlaşmasında başat bir rol üstlenen ‘konservatuvar’ın, takip edilen ‘transformasyon’ açısından *Jeune* program içinde esaslı bir yer bulamamış olması, en azından yadırgatıcıdır. Buna karşılık özellikle II. Meşrutiyet sürecinde öğretmen yetiştirme amaçlı olarak kurulan Darülmualimîn ile Darülmualimatların müfredatlarında,

tamamen Avrupa müziğinin öğretimının temel alınmış olması ise izlenen politika ve takip edilen strateji bakımından, oldukça manidar görünür (Gündüz, 2012; 2013; Özden, 2015; Sakaoğlu, 1985; Somel, 2010; Tekeli, 1985; Tekeli ve İlkin, 1999).

Dârülelhân'a giden yolda ilk ele alınması gereken metin, Darülbedayi İdare Heyeti'nin resmi olarak ikinci toplantısında ortaya koyduğu, mûsikî kısmının vazifeleri hakkındaki kararlarıdır (akt. Sevengil, 2015):

- a) Doğu müziğini kaybolmaktan ve bozulmaktan korumak.
- b) Eski klasik Türk müziği eserlerini o zamanlar çalındığı şekilde notaya alıp eserlerin unutulmasını önlemek, devamını sağlamak.
- c) Müzik zevkini yaymak.

Darülbedayi Müzik Bölümünde yalnız geleneksel Türk müziğinin okutulması ve Türk müziği konserleri verilmesi kararlaştırılmıştı. Batı müziği bölümü açılmayacaktı. Yönetim kurulunun kararı, genel müzik zevkinin yayılmasına çalışılması, özel bölümler açılmasının ileri bırakılmasıydı. Bu sırada Müzik Bölümü Başkanı Ali Rifat (Çağatay) görevden çekilmişti. Yönetim kurulunda müzik adamı yoktu (s. 707)⁸.

Darülbedayi Mûsikî Şûbesi'nin hangi amaçlara hizmet maksadıyla oluşturulduğunu açık seçik ifade eden bu alıntıda, üzerinde dikkatle durulması gereken hususlar olduğu görülüyor. Buradaki 'amaçlar'a bakıldığında, esas gayesi bakımından Batılı anlamda bir 'tiyatro mektebi' olarak kurulan bu okulda, Batı müziği eğitiminin yapılmayacak ve 'şimdilik', 'Alaturka' mûsikî eğitiminin verilecek olmasının, ilk bakışta, en azından 'tuhaf' görüldüğünü kabul etmek gerekir. Ama sürecin 'savaş' boyutu dikkate alındığında, 'gâvur müziği'nin, Osmanlı tiyatro mektebinde 'şimdilik' yer almaması gerektiği düşüncesinin, siyaseten ve stratejik bakımdan idare heyeti tarafından göz önünde bulundurulmuş, önemli bir konu olarak görüldüğünü düşünmek mümkündür. Mûsikî şûbesinin başına getirilen Üdî 'Prens' Ali Rif'at [Çağatay] Bey'in aşağıda yer verilen beyanatına bakıldığında, 'mûsikî-i Osmanî'nin, 'ileride tiyatroya da yarayacak bir şekle çevrilmesi' meselesinin ve buna dair 'yollar aranması'nın, o günlerde, ilgili 'muhter' de tartışıldığı anlaşılıyor. Ancak Ali Rif'at Bey'in, malum İdare Heyeti'nin kararlarından önce görevden ayrılmış olmasından da anlaşıldığı üzere, 'amaç' ve

8 Sevengil (2015), idare heyetinde şu isimlerin bulunduğunu belirtir: "Teşrifat Genel Müdürü İsmail Cenani, İstanbul Mebusu Salah Cimcoz, Beyoğlu Belediye Dairesi Müdürü Savni, Kadıköy Belediye Dairesi Müdürü Celal Esat, Karantina Dairesi Muhasebe Müdürü Ahmet Nurettin, Şair Doktor Hüseyin Suat. Yedinci üyelik boş bırakılmıştır" (s. 706).

‘beklenti’lerde henüz tam bir uzlaşma mevcut değildir ve kimi meselelerde derin görüş ayrılıkları vardır.

Ergin (1977), konumuz açısından temel başvuru kaynaklarından biri durumundaki *Türkiye Maarif Tarihi* adlı eserinde, Ali Rif’at Bey’in konuyla ilgili beyanatını şöyle aktarır:

Konservatuvar vücade getirmek vazifesiyle mükellef olan Heyeti Mûsikîyyenin de tasavvurat ve teşebbüsünün Mûsikîi Osmaniyi idame cihetine maksur ve münhasır bulunduğu taaccüple istihbar kılınmıştır. Çünkü tiyatronun ıslah ve terakkisi maksadiyle teşkil olunan heyeti erbaadan birisi olan Mûsikîi Heyetinin vazifei asliyesi Dede merhumun bestelerini veya sair mûsikîşinasanı salifenin asarını unutturmamak için talim ve tekrar etmek olmayıp Mûsikîi Osmaniden Müzik Teatral vücade getirmek hususudur. Yani Mûsikîi Osmanideki makamâtı latife muhafaza edilmek şartıyla tiyatronun kaidei mahsusasına tatbikan operalar ve operetler yapabilmektir. Yoksa Mûsikîi Osmanî şimdiye kadar muhafaza edilebildiği cihetle sayeyi Meşrutiyette teşekkül etmiş bulunan Mûsikîi Cemiyetleri daima bu ciheti nazarı dikkate alarak heveskarlara talim etmektedirler. Elhasıl bu heyet vazifeden tebaütü hiçbir netice istihsal edilemeyeceğinden Mûsikîi Osmanideki makamâtı muhafaza ile opera ve operetler vücade getirmelidir. Bu ise yalnız Mûsikîi Osmaniyeye aşina olmak ve hanende bulunmak ile kat’iyyen müyesser olamaz (s. 1533).

Garpcı *Jeune* anlayışın mûsikî alanındaki programını resmî olarak ifade etmesi nedeniyle İdare Heyeti’ne ait bu ‘ilk’ metinde, ‘resmî karar’ ve ‘müdahale’ planı açısından, ‘Şark/Osmanlı/Türk’ mûsikîsine bakıştaki en temel tespitin şu olduğu görülüyor: Şark mûsikîsi kaybolmakta ve bozulmaktadır. Öncelikle bu tespiti yapanların bu yöndeki kanaatlerinin ‘kesinliği’ dikkat çekicidir. Bu yüzden, Dârülbedâyi İdare Heyeti’nde görev alan ve aslında hiçbirisi mûsikîşinâs olmayan ‘zevat’, bu eserlerin, ‘o zamanlar çalındığı şekliyle’ notaya alınmasını ve mûsikînin devamının ancak bu suretle sağlanabileceğine inanmışlardır. Bu tespiti ileri sürenlerin, o dönemlerde yerli mûsikîşinâs arasında en yaygın notalama olması bakımından başta Hamparsum olmak üzere Abdülbâkî Nasır

Dede⁹, Nâyî Osman Dede, Kantemiroğlu gibi isimler tarafından geliştirilmiş notalama düzenleri ve notaya alınmış eserlere dair ne kadar bilgi sahibi oldukları konusu, görünüşte belirsizdir. Çünkü aslında açıkça bellidir ki burada temel olarak ilgilendikleri husus, bu mûsikîye ait repertuarın, ‘fennî’ Avrupa notasına aktarılmasıdır. Bu öncelik, eserlerin ‘muhafaza’ edilmesinin en emniyetli yolunun Avrupa/garp notalaması olduğu fikri bakımından, önemli bir gösterge oluşturur. Bu düşünce sahiplerine göre ‘eski üstaplara ait’ eserlerin, vakit kaybetmeden, en ‘terakki etmiş’ ve ‘fennî’ müzik yazısı olarak kabul ve itibar gören Avrupa notasıyla kayıt altına alınması lâzımdır. Bu kayıt altına alınmanın, neticede ‘arşivci’ ve ‘müzeci’ bir bakışı yansıttığı ortadadır. Kaldı ki ‘âsâr-ı atîkâ’ nitelemesinin, bu bakışın tipik ifadesi olduğu da görülüyor. *Jeune* Türk kavrayışında Şark mûsikîsi, sonuçta bütün imkânlarını tüketmiş olması nedeniyle, artık ‘mâzi’ye terk edilmesi gereken bir ‘tarihî eser’ statüsündedir; ‘hayatiyet’ini kaybetmiştir. Bu mûsikîye ‘yeniden’ hayatiyet kazandırmak ve yaşamasını temin etmekle ilgili ifadelerin, esasen politik bir söylemden ibaret olduğu, sürecin gelişimi bakımından gayet açıktır. Burada asıl amacın, bu ‘eski’ ve ‘tarihî’ mûsikîyi, Avrupa notasına aktarmak suretiyle muhafaza edip, arşive kaldırmak; koleksiyonerlerin ilgisine terk etmektir.¹⁰

Darülbendâyî Mûsikî Şûbesi, klasik mûsikî eserlerinin notaya alınması konusuna ‘öncelikli’ bir önem vermekte ve bunu, bu bölümün ‘asıl’ işlerinden biri olarak görmektedir. Üçüncü olarak belirtilen ‘mûsikî zevkini yaymak’ ifadesinden, bu aşamada tam olarak neyin amaçlandığını anlamak pek mümkün değildir. Bu görünümüyle belirtilen ‘vazife’, Türk veya Batı mûsikîlerinden hangisinin zevk/beğeni olarak topluma yayılacağıyla ilgili somut bir ifade taşımamaktadır. Ancak sürece bakıldığında, ‘yayma’ hadisesinin Batı mûsikîsi lehinde geliştiği malumdur. Bu yüzden bu maddedeki üstü kapalı ifadenin asıl niyet açısından neyi kast ettiğini anlayabilmek için, Cumhuriyet’e

9 Sürecin gelişiminde etkin bir rol üstlenen Mevlvî troikanın, bizzat ‘neseb’ ilişkisi içinde buldukları Abdülbâkî Nasır ve Nâyî Osman gibi nazariyatçı niteliğe de sahip iki ‘dede’leri tarafından geliştirmiş notalama düzenlerine karşı ilgisizliği, bu bağlamda üzerinde mutlaka durulması gereken hususlardan birini oluşturmaktadır. Mesele bu yönüyle, ‘Garplılaşma’ anlayışının bu Mevlvî şeyhleri üzerindeki etkilerinin araştırılması bakımından ayrı bir inceleme konusu teşkil eder. Avrupa notasına verilen bu aşırı önemin, sadece müzik alanına dönük bir ihtiyacın ürünü olup olmadığı sorusunun ise dikkate değer bir yanı olduğu açıktır. Batı notasının Şark/Osmanlı/Türk mûsikîsi alanındaki yaygınlaşmasına dönük kapsamlı bir araştırma için bkz. Ayangil (2008).

10 Konuya ilişkin özellikle erken Cumhuriyet döneminde ortaya konulan çeşitli metin ve beyanatlarda, meselenin nasıl ifade edildiğine ilişkin bazı ayrıntılar için bkz. Ayas (2014), Öztürk (2015a; 2015b; 2016).

geçiş beklemek gerekecektir.¹¹ Çünkü mevcut haliyle zaten büyük bir savaşın eşliğinde bulunmaktadır ve kısa süre sonra da savaşan taraflardan biri haline gelinecektir.

Burada bir hususu biraz daha farklı bir bakışla ele almakta fayda vardır. Osmanlı havası ve münevver zümresine mensup olanlardan önemli bir kısmı, artık, Şarklılıkla itham edilmek istememekte ve kendilerini, ‘terakki etmiş’ Avrupa ve Garp medeniyetine layık ve mensup görmektedir. Bu yüzden, özellikle Tanzimat sonrasında, yeni medeniyete ait muhtelif sanatları himaye etmeye başlarken, öteden beri desteklemekte oldukları Şark/Osmanlı/Türk sanatları ve özellikle de müsikisini himaye etmekten de büyük çapta sakınır olmuşlardır. Bu ‘terk ediş’in yol açtığı süreci ‘müsikinin çöküşü’ olarak nitelendirmek, inandırıcı olmaması bir yana, sürecin sosyopolitik boyutlarını dikkate almaması bakımından ayrıca sorunludur (Öztürk, 2016). Çünkü sürece bakıldığında, Şark/Osmanlı/Türk müsikinin, kendi dinamikleri açısından herhangi bir çöküş veya geri kalmışlık içinde olduğuna hükmetmeye el verecek herhangi bir olguyla karşılaşılmaz. Aksine *Jeune* kadroların böyle bir çöküşten bahsettikleri yıllar boyunca Zekâî Dede (ö. 1897), Dellâlzâde (ö. 1869), Enderûnî Âli Bey (ö. 1899), Tanbûrî Cemil Bey (ö. 1916), Üdî Nevres Bey (ö. 1937), Üdî Ali Rif’at Bey (ö. 1935) gibi pek çok değerli bestekâr, sazende ve hanende, bu sanatın zirvesinde yer almaktadır ve mevcudiyetleri veya eserleriyle, bu ‘uydurma’ *Jeune* Türk iddialarını açıkça hükümsüz kılmaktadır. Fakat Avrupa medeniyetine imrenen ve Garpcılık akımına baştan angaje olmuş durumdaki *Jeune* Türkler, konunun bu ‘hakikat’ boyutuyla hiç ilgilenmeyip, kurmaca söylemlerini ‘ilmî’, ‘objektif’ ve ‘geçerli’ kılmayı hedefleyen, son derece olumsuz bir propagandaya girişmişlerdir bile. Öyle ki vefat tarihi olan 1935’e değin, memlekette, Şark/Osmanlı/Türk müsikisinin adeta ‘yegâne yetkili müdafî’ vasfını haiz Raûf Yektâ bile, 1918’de, şu ifadeleri yazmaktan geri durmamıştır:

11 Nitekim Cumhuriyet’te yeniden etkin duruma getirilen Dârülelhân’ın kendi adıyla yayımlamaya başladığı mecmuanın 1 Şubat 1340/1924 tarihli ilk sayısında İbrahim Alâaddin [Gövsâ], bu ‘neşir’den ne anladıklarını şu somut ifadelerle ortaya koyar (Kara, 2010, s. 66–67; Kolukırcık, 2015, s. 120–121):

Bugünkü müsikimizin hayât ve ihtiyâcımıza uygun bir terbiye vâsıtası olduğunu kimse iddi’â edemez zannedirim. Hatta eski ve kıymetli bestelerimizi halka ta’mim etmeyi ben divân edebiyâtını ibtidâilerde ta’lim kadar yanlış buluyorum. Bize geniş sedirlerde bağdaş kuranları gaşy ve mest eden baygın nağmeler değil, rûha heyecân ve hareket kudreti isâle eden elhân lâzım. Yunan-ı kadimde milleti rehâvete sevk eden nağmâtı men’etikleri gibi bizde bu nev’iden şarkılarımızı ve bestelerimizi kâbil olsa da müskirât gibi men’ veyâ takyîd edebilseydik diyorum.

Buradaki “yasaklama” fikrinin, Garpcı *Jeune*’ler açısından açıkça bir hedef ve gündem maddesi olduğu, Gövsâ’nın ifadelerinde açıkça görülüyor. Hatırlanmalıdır ki Atatürk’ün ünlü Sarayburnu konuşmasının ardından, dönemin İçişleri Bakanı Şükrü Kaya eliyle, eğitimine ek olarak Türk müsikisinin radyolardan yayınlanmasına da yasak getirilecektir. Ayrıntılar için bkz. Ayas (2014), Tekelioğlu (2001).

Mûsikîmizin büsbütün düçar-ı inhitât olmaktan kurtarılması için bu nefis sınıatın ihtiyâc-ı zamâne göre terakkisi esbâbını hazırlayacak bir müesseseye çoktan beri ihtiyaç hiss olunmakta idi. Mamâfih bu gibi umûra teşebbüs-i şahsînin adem-i kifâyeti biddefâat tecrübe edildiği cihetle mûsikî husûsunda dahî terakkî-perver hükümetimizin lutf-i delâletini beklemekten başka bir çâre bulunamamakta idi. Nihayet Maârif Nezâreti –icraât-ı meşkûresi sırasında– bu işi de düş-i hamîyyetine aldı, mûsikîye ait mesâil ile iştiğal etmek üzere evvel emirde bir (mûsikî encümeni) teşkil ettiği gibi müahharan bir de (Dârülelhân) açtı (akt. Öncel, 2010, s. 30).

Bu ‘peşin hüküm’lerin, 1914’ten itibaren dozu giderek artan bir yoğunlukta *Jeune* söylem içinde adeta kemikleşmiş bir hal aldığı, pek çok yayın üzerinden takip edilebilmektedir. Bu sabitleşmiş söylemin, günümüz düşünce yapısı üzerinde de ‘kalıcı’ izler bırakmış olduğu bir hakikattir. Türk mûsikîsi ve notalama konusu her ne vakit gündeme gelse, ilgili çevrelerin mutlak surette görüş birliği içinde oldukları husus ise bu mûsikînin ‘unutulması’na engel olmanın yegâne yolunun, onu ‘Avrupa’ fennî notasına aktarmak olduğudur.¹²

2. Maarif-i Umumiye Nezareti Davet Mektubu (1916)

Konservatuvar kurulması için Maarif-i Umumiye Nezareti Kalem-i Mahsus’undan, 2 Haziran 1332/1916 tarihinde, ilgililere gönderilen davetiye metninde; “Mekâtipte mûsikînin hüsnî talimi ve âsarı eslâfın ihya ve muhafazası ve Anadolu millî terennümâtına göre millî bir mûsikî tanzimi ve mûsikîde mütehasıs muallim yetiştirilmesi gayretlerine çalışmak üzere [...]” (akt. Ergin, 1977, s. 1579) ifadelerine yer verildiği görülür.

12 Ancak bunca yıldır bu tartışmalara tanıklık eden ve bizzat sanatın içinde yer alan biri olarak bu hararetili konuda ‘taraf’ olan ve aynı safta toplananların, hemen hiçbir zaman, Şark mûsikîsinde ‘notasızlık’ veya ‘notaya bakarak’ değil de ‘hafıza’dan öğrenme ve icra etmeye dayalı ‘kültürleme-kültürlenme’ sürecinin, mûsikî alanındaki çok-yönlü işlevleri üzerine neredeyse tek satır kaleme aldıklarını görmemiş olmam, herhalde bir tesadüf olmasa gerektir. Bu durum, tek-boyutlu düşünme tarzının ilgili çevreler üzerindeki hegemonik etkisini göstermesi bakımından da elbette oldukça manidardır.

Dönemin Maarif Nazırı Ahmet Şükrü Bey'in¹³ imzasını taşıyan bu davetiyede; (i.) okullarda müzik eğitiminin güzel ve iyi bir şekilde verilmesi, (ii.) 'eski üstadlara ait eserler'in yaşatılması ve korunması, (iii.) Anadolu 'millî terennümatı'na göre millî bir müzik düzenlenmesi¹⁴, (iv.) uzman nitelikte müzik öğretmeni yetiştirilmesi hususlarının birer amaç olarak belirtildiği görülüyor. Burada *Jeune* Türk programının 'temel' nitelikteki tüm ideolojik kodlarına ilişkin hususların, davet metni tarafından içerilmiş olduğunu açıkça görebilmekteyiz. Bunlardan özellikle 'millî terennümata göre millî bir mûsikî tanzimi' maddesinin, sürecin Cumhuriyet'e uzanan ayağında, Gökalp tarafından, doğrudan, 'Türkçülüğün mûsikî alanındaki programı' şeklinde ifade edilecek olmasının, süreklilik bakımından dikkat çekici olduğunu belirtmek gerekir (Ayas, 2014; Öztürk, 2016). Buna ek olarak, Şark/Osmanlı mûsikîsinin 'eski' olarak nitelendirilmiş olmasından, 'yeni' bir müzik teşkil edilmesinin arzu edildiği ve bu yeni müzikte de asıl 'kaynak' olarak 'kullanılacak' alanın, 'hars' anlamında 'halk müziği' olduğu açıkça anlaşılıyor (Öztürk, 2015b; 2016).

Yusuf Ziya Paşa, Dârülelhân adına, kuruluş davetiyesinde ve Mûsikî Encümeni talimatnamesinde Dârülelhân'ın aslî vazifeleri arasında yer verilen "öğretmen yetiştirme" mevzuunda Dârümuallimîn'den işbirliği talebinde bulunduğu anda aldığı karşılığın, Türkiye'de bugün bile yaşanmakta olan temel bir ayrışma ve kutuplaşmanın, 'resmî evrak'a yansımış somut bir örneğini teşkil ettiği görülür. Dârümuallimîn yönetimi, Mûsikî Encümeni'ne şu cevabı vermiştir:

İbtidai Darümualliminlerin müzik tedrisatında hedefledikleri gaye öğretmen adaylarına iyi ve tam nota öğretmek (solfej) müzik nazariyatını göstermek ve bunları

13 İttihat ve Terakki Fırkası'nın 1913-1918 yılları arasındaki Maarif Vekili olan Ahmet Şükrü Bey, vekâlet yılları boyunca Osmanlı eğitim sisteminde önemli değişikliklere imza atmıştır. Darümuallim-i Aliye'nin Fen şubesi mezunu olması ve uzun yıllar muallimlik yapması nedeniyle Ahmet Şükrü Bey, kendinden önce Emrullah Bey tarafından gerçekleştirilen eğitimin modernizasyonu konusunda, etkili bir isim olarak temel bazı uygulamaların devam ettirilmesinde etkin bir rol üstlendiği gibi, 1914'ten itibaren, Dârüleytâmların teşkiline de özel bir önem vermiştir. Döneminin en önemli gelişmelerinden birini, eğitimde uzun yıllar etkili olmuş Fransız modelini bırakıp, yerine, Alman modelini getirmesi olmuştur. İlk kez bu dönemde Dârülfünûn'a, dikkate değer sayıda Alman öğretim üyesinin alındığı görülür. Onun bu yöndeki çabaları, Cumhuriyet sürecindeki bazı uygulamalara da öncülük etmiştir. Dârülelhân'ın kuruluşu için çaba gösteren Ahmet Şükrü Bey, erken Cumhuriyet yıllarında ilk muhalif hareket olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası kurucu mebusları arasında yer almış, ancak 1925'te, Atatürk'e karşı planlandığı iddia edilen İzmir Suikastı'ndan suçlu bulunarak, idam edilmiştir (Müezzinoğlu, 2012, s. 384-392).

14 Özellikle bu maddenin, Garpcı-Türkçü *Jeune* söylem içindeki tarihî yeri ve seyrine ilişkin önemli bazı bilgi ve değerlendirmeler için bkz. Aksoy (2008), Arslan (2016), Asaf ve Asaf (2008), Balkılıç (2009), Öztürk (2015b; 2016), Şenel (1987; 1999), Tekelioğlu (2001), Ülkütaşır (1973), Üstel (1993; 1994).

herhangi bir besteyi, notasını kolaylıkla okuyabilecek bir hale getirmek, sesleri tabii ve fennî kabiliyet ve taksimata göre tanzim, tesviye ve tazyif eylemek, teknik ve pratik metodlarla gına muallimi yetiştirmekten ibarettir. Binaenaleyh ‘hanende ve sazende’ yetiştirmek isteyen Darülelhan ile mekatib-i ibtidaiyyede nota ve gına tadrîsi usulleri öğrenmekle mükellef Darülmuaallimînler arasında münasebet tasavvur doğru değildir (akt. Kolukırık, 2015, s. 26).

Bu ‘radikal’ cevabın açıkça gösterdiği gibi Dârülelhân, Garpcı *Jeune*’lerin nazarında, fiiliyatta bir ‘mûsikî cemiyeti’ olarak varlık gösterirken¹⁵, Dârülmuaallimîn ve Dârülmuaallimâtlarda, bir bakıma ‘geleceğin müzik muallimleri’nin yetiştirilmesi meselesinde eğitimin, o yıllardan başlanarak, tamamen Avrupa/Garp müziğini esas alan bir çerçeveye oturtulduğu görülüyor.¹⁶ Bu tablonun Cumhuriyet’te de değişmeyecek olmasında, hatta Cumhuriyet’le özdeşleştirilen ‘çağdaşlaşma söylemi’nin tipik örneği

15 İttihad ve Terakki’nin kurucularından ve dönemin Meclis-i Ayân Reisi Ahmed Rıza Bey, meclisin, 19 Mart 1334/1918 tarihli 39. Oturumunda, Dârülelhân’la ilgili olarak şunları söylemektedir (MAZC, 1918, s. 166):

Tahkikatıma göre bugüne kadar hiçbir şey yapılmamış, esaslı bir şey hâsıl olmamış. Darülelhan yalnız Şarkın musiki talimi ile meşgul oluyormuş. Adeta bir meşkhane, bir saz derneği olmuş. Bir fasılcı kulübünün sazendeler kısmı gibi bir şey imiş.

Bu ‘tahkikat’a kaynaklık eden bilginin ise, Raûf Yektâ Bey’in yukarıda yer verilen gazete yazısına dayandığı, aşağıdaki ifadelerden açıkça anlaşılacaktır (akt. Öncel, 2010, s. 30–31):

Dârülelhân’ın küşâdını müteâkib birinci sınıfı bi’l-teşkil müretteb programa tevfiқан tedrisât-ı icrâsı icâb eder iken, şimdîye kadar derslere başlanamamış ve yalnız (fasl-ı umûmî) nâmı verilen heyete kırk kadar hânende ve sâzende kaydedilerek bunlara (yegâh) ve (Şehnaz buselik) fasıllarının meşkiyle vakit geçirilmekte bulunmuştur. Bu ma’lumat karşısında ciddiden mütehayyir kaldık; zirâ kanaât-ı kavîyyemiz bu merkezdedir ki Maârif Nezaret’nin (Dârülelhân) açmaktan maksadı, eski usuldeki mûsikî meşkhânelerini resmen ihyâ ile (fasl-ı umûmî) nâmı altında [...] icrâ-yı âhenk edecek bir ince saz takımı yetiştirmekten ibaret değildi. Maahâzâ arası çok geçmeden meşkhâne usûl-i kadîmesinde dümtéken olmaktan bir şey istifade edilemediğini talebe pek âlâ anlamış ve programı mucibince tedrisâta başlanmasından da ka’-ı ümid etmiş olmalı ki birer ikişer devamdan vazgeçenler çoğalmış ve bu hâlin neticesi olarak Dârülelhân’ın zükûr kısmındaki talebenin adedi dört beş kişiye tenzil etmiştir.

Şark mûsikisine Garpcı *Jeune*’lerin bakışını temsil bakımından, bizzat Raûf Yektâ’nın ağzından dökülen bu ‘oryantalist’ ifadelerin, herhangi bir ‘yorum’a ihtiyaç göstermeyecek kadar açık olduğu ortadadır.

16 Dârülelhân Mecmuası’nın 1 Haziran 1340/1924) tarihli ikinci sayısında, kendisi de bir Darülmuaallimîn mezunu olan Muslihiddin Ali, ‘Mûsikî ve Mekteb’ başlıklı yazısında şu ifadelerle yer verir (akt. Kara, 2010, s. 132):

Mûsikî ile ilk defa Darülmuaallimîn’de alakadar oldum. O zamana kadar mûsikî ile meşgul olmak her nedense mümkün olmamıştı. Fakat burada gördüğüm mûsikî dersi ve dinlediğim yüksek eserler bende mûsikîye karşı seri bir muhabbet ve alaka uyandırdı. O zaman düşündüm ve kendi kendime sordum: ‘Ben bu kadar zamandır mekteplerde mûsikî dersi okudum, Darülmuaallimîn müstesna hiçbir mektep bana mûsikî zevkini tattırmadı. Acaba neden?’ Bu sualime cevap bulmakta müşkilat çektim. O zamanın mektepleriyle mûsikî muallimlerini hatırlamak kâfi bir cevaptı: ‘mûsikî muallimleri usul-i tedris ve fenn-i mûsikîye aşına olmayan zevattı. Okuttukları eserleri çocukların seviye ve zevkleriyle mütenasip değildi. Çocuklar ekseriya okuduklarını anlamazlardı. Zavallı çocuklar anlamadıkları bir dersi nasıl sevebilirler? Netice itibariyle çocuklar mûsikîye karşı muhabbet yerine nefret hissederdiler.’

Darülmuaallimîn’de bulunduğum müddetçe memleketimizin en büyük mûsikî muallimleri olan – müessesemiz müdürü – Musa Süreyya ve keman muallimi Zeki Beyefendilerden gördüğüm mûsikî dersleri bende mûsikîye karşı şiddetli bir alaka ve muhabbet tevliid etti.

olarak takdim edilen Mûsikî Muallim Mektebi'nin, 1924'te tesis edilmiş olmasında, dikkat çekici bir devamlılık olduğu aşikârdır (Antep, 2009; Öztürk, 2014; 2015a; 2016). Dolayısıyla Garp-Şark ayrımına dayalı 'resmî' yapılanma, esasen, *Jeune* Türk 'gündem'i içinde şekillendirilmiş ve Cumhuriyet öncesinde başlamış; 'devleti idare edenler', kaynak sağlayıcı ve düzenleyici nitelikleriyle asıl destek ve yatırımlarını 'yeni medeniyet'lerinin en mükemmel sanatı olarak gördükleri Garp müziğinden yana kullanmışlardır. Bu yüzden, Meclis-i Mebusân tutanaklarında, dönemin Maarif Nazırı vekili Ali Münif Bey'in açıkça beyan ettiği gibi, Dârülelhân'da 'bizim mûsiki', 'şimdilik' kaydıyla tedris edilmektedir (MMZC, Devre 3, 39. İnikad, 1918, s. 167). Asıl amacın, özellikle de müzik öğretmenleri aracılığıyla memlekette Garp müziğinin yayılmasını sağlamak olduğu, herhangi bir yoruma ihtiyaç göstermeyecek şekilde açıktır.¹⁷ Yukarıda değinildiği üzere, aslında Dârülbedâyî'de 'mûsikî zevkini yaymak' olarak ifade edilen vazifeden temelde neyin murad edilmekte olduğu, sürecin bu aşamasında artık kesin surette netlik kazanmış olmaktadır. Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından, tamamen Garp müziği eğitimi vermek üzere Mûsikî Muallim Mektebi'nin kurulması ile 'evvelki' Dârülelhân'ın İstanbul Belediye Konservatuarı'na dönüştürülmesi uygulamalarında Garp müziğine merkezî bir rol biçilmesi, bir tesadüf değildir. *Jeune* anlayış, 1914'ten itibaren, 'medeniyet değiştirme' programını belli bir gündemle takip etmiş ve tüm bu süreçte, açık bir şekilde, 'tedricî' bir politika izlemiştir. Bu politika, görünüşte, devlete verilen tüm desteğe rağmen, Türk mûsikisinin tüm imkânlarını 'tüketmiş olması' nedeniyle artık hayatiyetini tamamen kaybettiği izleniminin yaratılmasını ve yaygınlaştırılmasını hedeflemiştir. Süreçte Garp müziğinin yaygınlaştırılması yönünde yapılan tüm uygulamaların¹⁸, sonuçta, Garp medeniyetiyle görünüşte benzerliğin tesis edilmesine yönelik olduğu, yoruma ihtiyaç göstermeyecek bir berraklıktadır. Tüm bu uygulamalarla Türk mûsikisinin, devlet nezdinde, sistemli bir itibarsızlaştırma ve gözden

17 Osmanlı İmparatorluğu'nda eğitimin modernleştirilmesi sürecinin II. Meşrutiyet ayağında çok önemli roller üstlenen Mustafa Satı Bey, 1327/1912'de yayımladığı *Fenn-i Terbiye* adlı eserinin 1. Cildine, 'yarınki Osmanlılık, bugünkü mekteplerde hazırlanacaktır' epigrafıyla başlarken, ilk paragrafını da '[...] mektepler milletlerin mazisini aks, halini temsil, atisini ihzar eder' cümlesiyle tamamlar (akt. Gündüz, 2012, s. 35). Satı Bey'in 'modern' eğitim tarihi içinde üstlendiği etkin role dair muhtelif değerlendirmeler için bkz. Başar (2001), Çil (2004), Gündüz (2012). 'Yeni mektep' anlayışıyla ilgili olarak ayrıca bkz. Acar (2012).

18 Bu uygulamaların çok temel olanlarından bazıları şöyle sıralanabilir: (i.) Okullarda sadece Garp müziği eğitimi verilmesi, (ii.) Sadece Garp müziği öğretecek öğretmenler yetiştirilmesi, (iii.) Piyano, keman başta olmak üzere Garp müziği çalgılarının öğretiminin temel alınması, (iv.) Müzik eğitiminin tamamen Garp müziği temelinde dayandırılması, (v.) Garp notası ve solfejinin temel öğretim yöntemi olarak benimsenip yaygınlaştırılması, (vi.) Garp müziği alanında besteci, şancı, orkestra çalgıcısı yetiştirmeyi amaçlayan bir yapılandırma içinde olunması, (vii.) Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklanması, (viii.) Türk mûsikisine radyodan yayın yasağı getirilmesi, (ix.) Bağlama çalan gençlerin eline mandolin, kaval çalanlara blokflüt verilmesi.

düşürme politikasına tabi tutulduğu görülüyor. Eşzamanlı olarak bu uygulamanın tam zıt kutbunda ise tersine, Garp mûsikîsi için ‘beynelmilel’, ‘cihanşümûl’, ‘yeni mûsikî’, ‘terakki etmiş mûsikî’, ‘fennî mûsikî’, ‘hakikî mûsikî’ gibi sıfatlar kullanılması, aslında, son derece anlamlı bir ‘okuma’ya imkân vermektedir (Öztürk, 2016, s. 61). Dârümuallimîn ve Dârümuallimatlarda, ilkokullardan başlanarak ‘gına’ derslerinin, tamamen Garp müziği esas alınmak suretiyle düzenlenmesi ve tüm eğitim programlarının da bu çerçeveye göre hazırlanması, belirtilen sürecin önemli uygulamaları arasındadır (Özden, 2015, s. 104–112).

Sürece odaklanıldığında, politik ve stratejik bakımlardan, açıkça, ‘tedricî’ bir programın tatbik edildiği, tartışmaya meydan vermeyecek şekilde netlik kazanıyor. Dârübedâyî mûsikî şûbesiyle başlayıp, Dârülelhân’ın önce birinci (sadece Şark mûsikîsi öğretiminin yapıldığı evre), sonra ikinci (Cumhuriyet’in ilanından sonra aynı isim altında yeniden açılan okula Garp Mûsikîsi Şûbesi’nin ilâve edildiği evre) ve nihayet üçüncü (Dârülelhân’ın önce İstanbul Mûsikî Mektebi’ne ve sonra da İstanbul Belediye Konservatuvarı’na dönüştürüldüğü ve Türk mûsikîsi eğitiminin yasaklandığı evre) yapılandırılma sürecinde, ‘asıl maksad’ın, memlekette Garp mûsikîsinin ‘tamîm’i olduğu konusu, artık açıklık kazanmıştır.¹⁹ Tüm bu süreçte Türk mûsikîsi de, bizzat bu mûsikînin ‘müdafî’leri tarafından –ama *Jeune* programla aslında tam bir uyum içinde– ‘tedennî’ yoluna sokulmuştur. Bu süreçte, Raûf Yektâ Bey tarafından ‘Türk mûsikîsi ses sistemi’nin ‘ilmî esasları’ belirlenmiş; oktavin yirmi dört gayr-ı müsavî aralığa bölündüğü rakam ve oranlarla ‘ispat’ edilmiş; repertuarının önemli bir kısmı, ‘Zekâî Dede hafıza silsilesi’ üzerinden ‘fennî’ Avrupa notasına aktarılmış; nazariyatına Avrupaî terimler eşliğinde bütünüyle ‘asrî’ bir görünüm ve muhteva kazandırılmıştır. Bu düşüncenin uygulayıcıları nezdinde, tüm bu *Jeune* müdahaleler sâyesinde Türk mûsikîsi, tarihinde hiç olmadığı ölçüde terakki ve tekâmül ettirilebilmiş; inkişâf yolunda medenî bir görünüşe kavuşması temin edilmiştir.

19 1926 yılında Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey tarafından Maarif Vekâleti’ne sunulan ‘Konservatuvar Teşkîli Hakkında Rapor’da bu maksat, şu somut ifadelerle ortaya konulur (akt. Antep, 2009, s. 161):

Son inkılâbımızın açtığı yeni çıgırlar meyanında yüksek Garp sanatının da yer tutması ve gelecek neslin bu yeni musiki zevk ve terbiyesiyle yetişmesi bir zaruret halini almıştır. Bu emniyetin husulü ve memleketin her tarafında faal musiki hayatının tevliidi için merkez-i hükümette bir konservatuvarın tesisine ve diğer vilayet merkezlerinde de bu konservatuvara talebe hazırlayacak ve aynı zamanda mezkûr muhtlere musiki zevki neşrecek musiki teşekküllerine ihtiyaç vardır.

3. Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesinde Yer Verilen Amaç ve Vazifeler (1917)

Burada karşımıza özellikle iki metin çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Mûsikî Encümeni'nin, talimatname adı altında yayımlandığı metindir. Metnin özellikle üçüncü ve altıncı maddelerinde, encümenin görevleri arasında sayılan şu hususlar, okulun amaçları bakımından önem taşır (Mûsikî Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesi, 1917, para. 3 ve 6):

Madde 3: [...] Mûsikî sanatının mekatibde [okullarda] ilmî bir suretde talim ve tedrisi için 'edvâr' tabir edilen ve eski mûsikî kitaplarında muharrer [yazılmış] bulunan ahkâm [hükümler/kanunlar] ve kavaidi [kaideleri/kuralları] icmâ ve telfik ile [toplayıp bir araya getirerek] nazariyat şeklinde talim ve usûl-i teganninin kavaid-i ikâ dairesinde icra olunması esbabının istihşâline tevessül, lüzûmuna göre ayda veya iki ayda bir risâle-i mevkûte [sürelî yayın] neşr itmek ve âsâr-ı mutebere-i eslâfın neşr ve ihyâsına delalet itmek; Dârülelhânda mûsikî sanat-ı nefisesinin kavaid ve gavamıza [incelikli/derin meselelerine] vakıf muktedir muallimler yetiştirmek ve elyevm [günümüzde] mekatib-i resmîyede talim idilen mûsikî âsârını bâ tedkik [inceleyerek] bunlar miyanında kavaid-i ilmiyeye muvafık olmiyan âsârı ders programlarından tây ve ihrac [çıkararak] ve yerine hissiyat-ı millîyenin teâlîsine [yükseltilmesine] hadim olacak [hizmet edecek] âsâr-ı mutebere ikame ve muhtelif derecedeki mekatibin mûsikî programlarını tanzim ve nezarete ita ve ind'ellüzûm [gerektiğinde] mûsikî muallimlerini intihab [seçmek] ve inha [resmen tebliğ etmek] [...] millî mûsikîmizi inkırızdan [yok olmaktan] vikaye itmek [korumak] [...] Osmanlı mûsikîsinin zamanın zevk ve mizacına göre istihâlesinde [dönüştürülmesinde] mahiyet-i mahsusasını muhafazaya muktedir sanatkâr yetiştirmektedir.

Madde 6: [...] Encümen rüesa ve azası reylerinde müstakîl ve her biri Osmanlı mûsikîsinin terakkîyat ve tekâmülatı hakkındaki mütalaasını makam-ı riyasete bildirerek meselenin encümünde müzakeresini talep itmek salahiyetini haizdir.

Ergin (1977), bu talimatnameye göre, Dârülelhân'da, özellikle 'Şark ve Türk Mûsikîsi' eğitiminin yapılacağını ve burada okuyup mezun olanların, okullarda 'mûsikî muallimi' olarak görev yapacaklarını belirtir (s. 1581). Ergin'e (1977) göre:

Darübedayi'de de Şark Mûsikîsi gösterilecekti. Fakat burası Şark Mûsikîsini ilerletmek ve muallim yetiştirmekten ziyade bu mûsikîden Opera ve Operet gibi tiyatro

san'atlarında nasıl istifade etmek ve bir dereceye kadar Şark Mûsikisini Garp Mûsikisine yaklaştırmak ne suretle mümkün olacağını araştıracaktı. Darülelhan ise doğrudan doğruya bir Şark Mûsikisi Mektebi idi. Bununla beraber Garp Mûsikisine de yabancı kalacak değildi. Şu var ki Darülelhan kurulup işe başlandıktan bir sene sonra harp mağlubiyetle neticelenmiş, İstanbul işgal edilmiş ve bu işgal dört sene sürerek sonunda Osmanlı Hükümeti de yıkılmış olduğu için bu müessesese istenildiği ve beklendiği gibi yaşamamış ve yaşatılmamıştır (s. 1582).

İkinci metin Musa Süreyya Bey'in bir beyanatına aittir:

Memleketimizde bir konservatuvarın lüzumu çok zamandan beri hâsıl olmuştu. Şimdiye kadar mevcut olan Darülelhan ihtiyacı tatmine kâfi değildi. Mûsikîye karşı derin iştiyakı olan heyecanlı gençlerimizin ciddi tedrisat elde etmeleri için hiçbir vasıtaları yoktu [...] Asarı kadimeî mûsikîyemize ait ihtilafatın halli ile zapt ve tesbiti, aynı zamanda beynelmileliyet iktisap eden Opera ve Operetler ve diğer taganniye ait garp asarı mûsikîyesinin lisanımıza nakil ve tatbiki Darülelhan'ın mesaisi dahilindedir (akt. Ergin, 1977, s. 1582–1584).

Musa Süreyya'nın bu ifadelerinde, 1914'te Dârülbedâyî Mûsikî Şûbesi'nin açılmasından murad edilenlerle ilgili olarak Ali Rif'at Bey'in “mûsikî-i Osmânî'den tiyatro mûsikîsi, operetler meydana getirme” söyleminin yeniden ‘diriltildiği’ görülüyor. Aslında tüm bu örneklerde açık-seçik ortaya çıkan hakikatin, ister küllî, ister kısmî safta yer alanlar açısından, *Jeune* gündemin yıllar önceden belirlenmişliği olduğu ortadadır. Kişiler, kurumlar, olay veya vesileler değişmektedir ancak gündemi belirleyen söylemde gözden kaçırılması mümkün olmayan bir süreklilik vardır.

4. Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor (1926) ve Sanayi-i Nefise Encümeni'nin Kararları (1926)

Dördüncü ve ‘son’ metin, birbirine doğrudan bağlı iki resmî belgeyi içermektedir. Bunlardan ilki Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki [Üngör] Bey'in, “Konservatuvar Teşkili Hakkında Rapor” başlığıyla ortaklaşa hazırlayıp dönemin Maarif Vekâleti'ne sundukları raporda yer alan ifadelerden oluşur.

Dârülmualimîn'de gına derslerini Garp müziği temelinde sürdürmüş olan Musa Süreyya Bey ile Osman Zeki Bey, Cumhuriyet'in ilânının ardından, yeni devletin müzik kurumlaşmalarında yer almaktan öte, müzik politikalarının belirlenmesinde de etkin

görev almışlardır. Ankara’da yeni bir konservatuvar teşkil edilmesiyle ilgili olarak bu ikili tarafından hazırlanan²⁰ ve 1 Mayıs 1926 tarihinde, dönemin Maarif Vekâleti Mecmuası’nda (s. 68–73) yayınlanan raporda yer alan şu ifadeler, sürece dair anlamlı bir değerlendirme içermesi bakımından da kayda değer görünür (akt. Antep, 2009, s. 161–162):

Diğer taraftan bu yeni teşkilatın [Ankara’da kurulması hedeflenen konservatuvarın] süratle muvaffak olabilmesi için, güfte ve besteleri itibariyle muzır olmaktan başka bir netice vermemiş olan bazı gayri bedî ve gayri tabîî sanat tezahürlerini menetmek, velhasıl Türk Milletinin müsikîde yüksek bir mevki alabilmesine matuf bütün tedabiri ittihaz eylemek de zaruridir. Bu münasebetle, vaktiyle sırf Şark müsikîsi tedris etmek için İstanbul’a tesis edilmiş ve bilahare ‘Garp Müsikîsi Şûbesi’ de açılmış olan Darülelhan’dan da bahsetmek lazımdır. Dünyanın her tarafında müşterek evsafı haiz olan bu nevi müessesata ‘konservatuvar’ namı verildiği halde, büsbütün başka bir zihniyetin hakim olduğu bir devrede mezkûr müesseseye ‘Darülelhan’ ismi verilmişti. Mezkûr müessesenin de bugünkü hars için bilüzum olan Şark müsikîsinden tecridiyle ‘İstanbul Konservatuvarı’ namıyla tesmiyesi ilmi ve idari murakabesinin de Maarif Vekâleti tarafından icrası hararetle temenni olunur.

Raporda yer verilen ifadeler, sürecin başından itibaren, belirli bir ‘gündem’in varlığı konusunu, yoruma ihtiyaç bırakmayacak şekilde ortaya koymaktadır. Raporu hazırlayanlardan Musa Süreyya Bey, o yıllarda yeniden açılmış durumdaki Dârülelhân’ın müdürlüğünü yapmaktadır. Berlin’de müzik tahsili yapmış olan Musa Süreyya, aslında Tanbûrî Cemil Bey ve babası Giriftzen Asım Bey’le beraber Türk müsikîsi icrâ geleneğinden gelen bir isimdir. Ancak Berlin dönüşünde Musa Süreyya Bey’in ağırlıklı olarak Garp

20 Cemal Reşit Rey, Konservatuvar Hatıralarım başlıklı yazısında, Sanayi-i Nefise toplantısıyla ilgili olarak, süreci şu şekilde hikâye eder (akt. Kara, 2010, s. 49):

Sene 1926. Yaz aylarında, Ankara’dan bir davet geldi. Müdür Süreyya Bey’e ve bana. Daveti Maarif Vekili Necati Bey yapıyordu. Maarif Vekâleti bir encümen kurmuş, Sanayi Nefise Encümeni, sanat meselelerini görüşecekti. Bu encümenle kimler vardı: Reis olarak rahmetli Ressam Namık İsmail, (Namık İsmail o zaman Güzel Sanatlar Akademisi Müdürü idi. Çallı İbrahim (O da Güzel Sanatlar Akademisi’nde hoca idi. İstanbul Müzeleri Müdürü Halil Ethem Bey, İsmail Hakkı Bey, Mimar Kemalettin Bey. Biz Musa Süreyya Bey’le bir layiha hazırladık ve Encümen’e sunduk. Bu tarihi bir layihadır. Dârülelhân isminin kaldırılmasını onun yerine konservatuvar isminin kullanılmasını, ayrıca Maarif’e bağlı bütün mekteplerde müzik tahsilinin eski tarz usulleriyle, yani yegah, düğah, seğah, dümteka dümtek tabirleriyle değil, solmizasyon denilen usulle, yani do re mi fa sol tabirleriyle yapılmasını teklif ettik. Bu teklifimiz kabul edildi ve o günden itibaren Dârülelhân ismi kalktı yerine konservatuvar ismi alındı, Türk müziği tedrisatına son verildi.

Aynı Cemal Reşit, hayatının ilerleyen evrelerinde kendisiyle yapılan bir röportajda, konuya dair hislerini şu sözlerle ifade edecektir: “Düşününün Lâhinler Yuvası, Melodiler Evi. Daha güzel bir ifade tasavvur edebilir misiniz? Orada kıyametler gibi ısrar etmiştim konservatuvar konsun diye. Şimdi bundan fevkalade pişmanım” (İlyasoğlu, 1997, s. 67).

müziğiyle ilgilendiği; faaliyetlerini bu yönde sürdürdüğü görülür. Osman Zeki Bey ise Mûsikâ-yı Hümayûn'da başkemancı olması sebebiyle, temel eğitim ve donanımını Garp müziği alanında yapmış; Cumhuriyet'in ilanının ardından Ankara'ya gelerek, o zamanki adıyla Makâm-ı Hilâfet Muzikası'nın, Riyâset-i Cumhûr Mûsikî Heyeti haline gelmesini temin etmiş bir keman icracısıdır (Öztürk, 2014). Bu süreçte 'Mûsikî Müesseseleri Müdürü' sıfatıyla, Cumhuriyet'in müzikle ilgili tüm kurumlaşmalarının başına getirilmiş ve kendisine, zamanında Donizetti Paşa'ya tanınan yetkilerin bir benzeri verilmiştir. Bu geniş yetkilerle donatılmış olan Osman Zeki Bey, tıpkı Musa Süreyya Bey gibi, Dârülmua'llimîn'de gına derslerinin yürütülmesinde de görev yapmış; sonuçta, bütün bu sürecin içinde etkin şekilde yer almış isimlerden biri olmuştur.

Ergin (1977), Dârülelhân'la ilgili gelişmeler hakkında; "İlk başlayışta Darülelhan adı verilen müessesenin Konservatuvar'a tahvil edilmesi garp mûsikîsine daha ziyade kuvvet vermek gayesine matuf olduğu için [...]" ifadesini kullanır (s. 1585). Sonuçta 1914'den 1926'ya ulaşan çizgide, kimi zaman kapalı, ama çoğu kez açık bir şekilde, Garpçı *Jeune*'lerin, 'Şarklı' bir mûsikîyle nasıl başa çıkmaya çabaladıkları; bunun için nasıl bir strateji geliştirdikleri ve muhtelif 'resmî evrak'larda geliştirdikleri ideolojik söylemi ne şekilde ortaya koydukları bütün açıklığıyla görülmektedir. Raporda yer alan ifadeler, 'söylem' itibarıyla 'küllî' Garpılılaşmacıların amaçları doğrultusunda kaleme alınmıştır. Nitekim bu raporun ardından, 9 Aralık 1926'da, başkanlığını ressam Namık İsmail Bey'in yaptığı ve aralarında Musa Süreyya, Cemal Reşit [Rey] ve İsmail Hakkı [Baltacıoğlu] beylerin de yer aldığı Sanayi-i Nefise Encümeni'nin kararıyla, Dârülelhân'da Türk mûsikîsi eğitimine son verilmiş ve okulun adı da İstanbul Konservatuvarı'na çevrilmiştir. Okulda Türk mûsikîsi açısından sadece 'notaya alma' işlevini sürdürecektir ve Rauf Yekta Bey'in başkanlık edeceği üç kişilik bir komisyonun faaliyetine devam etmesine müsaade edilmiştir. Sanayi-i Nefise Encümeni'nin ilgili hükümleri içeren üçüncü ve dördüncü maddeleri şu şekildedir (akt. Ergin, 1977, s. 1586): "3. İstanbul Mûsikî Mektebinde alaturka şubesi mülgadır. [...] 4. Alaturka Mûsikî Şubesinin lağviyle [...] alaturka mûsikî tasnif ve tesbit heyetinin teşkil ve idamesi [...]"

5. Sonuca Yönelik Düşünce ve Değerlendirmeler

Dârülelhân; *Jeune* anlayış içindeki iki kampın birbirleriyle mücadelelerini somut olarak yansıtmaları bakımından, Türkiye'deki siyasi ve ideolojik sürecin nasıl bir gelişme seyri izlediğine ve 'çağdaşlaşma söylemi'nin nasıl inşa edildiğine dair belki de en somut

kurumlaşma örneklerinden birini oluşturmaktadır. Temel çatışma, ‘münevverler/güzîdeler’ seviyesinde, ‘külli’ ve ‘kismî’ Garplılaşma taraftarları arasında yaşanmaktadır. Külli Garplılaşmacılar, ‘medeniyeti bir ‘külli/bütün’ olarak gördüklerinden, Şark’a ve ‘eski’ye ait her şeyden bir çırpıda sıyrılıp, ‘artık’ Garplı olmak arzusundadır. Hayata geçirmek istedikleri tüm politikaları, söylemleri, Garp medeniyetine sahip olmaya, ‘beynelmilel ve millî’ olmaya dayalıdır. ‘Kismî’ taraftarları ise Garplılaşmaya bütün olarak değil, ‘seçici’ ve ‘ayıklayıcı’ bir mantıkla yaklaşma arzusundadır ve bir yönüyle, Garbin ‘kötü’ ve ‘olumsuz’ vasıflarının alınmasına karşı çıkmaktadır.

İşte Dârülelhân, savaş yıllarının ortasında kurulduğunda, bu iki total görüş ve tutumun rüzgârlarına maruz kalmıştır. Dârülelhân’ın kurucu kadrosu içinde yer alan isimlerin önemli bir çoğunluğu, yetişmeleri itibarıyla Avrupa-merkezci bir konumlanışa; Oryantalist ve pozitivist bir kültürlenme alt yapısına sahiptir. Bu nitelikleriyle açıkça *Jeune* Garplılaşma projesinin birer unsurudur. Onları ‘kismî’ kanatta konumlandıran ‘yegâne’ vasıf, ‘buralı’ müsikîye gösterdikleri ‘terâkkiperver’ ilgidir. Temel bir ifadeyle müsikî beğenileri, hanendelik, sazendelik, bestekârlık ve taksimcilik içinde şekillenmiştir. Bu yüzden saz çalmayı, şarkı ve saz eserleri bestelemeyi ve icra etmeyi sevmekte; en kapsayıcı anlamıyla “nağme ve terennüm”den hoşlanmaktadırlar. Ama mesele bu müsikînin nazarî boyutları, notaya geçirilmesi veya ilmî esaslarının belirlenmesi konularına gelip dayandığında, hemen tümünün Avrupa-merkezci bir konumlanış içinde hareket ettikleri görülüyor. Sonuçta birçoğu, ‘buralı’ müsikîyi Avrupa tedenniyatı açısından geri, eksik, gelişmemiş, ‘ihmal edilmiş’ bulmakta ve ‘terakki ettirmek’ gerekliliğine ısrarla vurgu yapmakta; bunu gerçekleştirmenin yegâne yolunun ise Avrupa pozitif bilimi ve tekniğiyle meseleyi ele almak olduğunu iddia etmektedir. Avrupa notasına karşı önemi abartılmış bir ilgi göstermelerinde de bu tutum açıkça görülür. Şark eserlerini Avrupa notasına almaya verdikleri bu önem, Dârülelhân’ın yegâne ‘devam’ eden unsuru olması yönüyle ‘müstakil’ bir ‘tasnif ve tesbit heyeti’ oluşturmalarından da açıkça görülebilir. Eğitim denildiğinde Şark/Osmanlı/Türk müsikîsi için öne çıkardıkları iki hususun ‘nazariyat’ ile ‘tarih’ olması da bir tesadüf değildir. Kismî Garplılaşmaya taraftar olup Türk müsikîsini terakki ettirme fikrine hararetle sahip çıkanların, Avrupa-merkezci, tek-yönlü, tek-boyutlu ve ‘polarize’ edilmiş bir kavrayış içinde hareket ettikleri de son derece açıktır. Bu yönüyle ‘taraf’ olma biçimlerinde de oldukça ‘sorunlu’ yanlar olduğu görülüyor. Neyi, nasıl ‘koruyacakları’ veya neyi neden ve nasıl terakki ettirecekleri meselelerinde tecrübe sahibi olduklarının söylenmesi mümkün değildir. Karanlıkta, el

yordamıyla ilerlemeye çalıştıkları ise sürecin gelişiminden açıkça izlenebilmektedir.

Makalede incelenen dört resmî metin dikkate alınarak meseleye odaklanıldığında, Dârülelhân kurulması sürecinin, Cumhuriyet öncesi evrede, görünüşte ‘kısmî’ Garplılaşma taraftarlarının yönlendiriciliğinde, ama zamanın savaş şartlarının getirdiği bir tür ‘atalet’ içinde şekillendiği; Cumhuriyet sonrasında ise tamamen ‘küllî’ Garplılaşmacıların yasaklayıcı, dışlayıcı ve yok sayıcı tutumlarıyla gelişme gösterdiği görülüyor. Sonuçta Dârülelhân’ın Garpçı *Jeune*’lerin ‘medeniyet değiştirme/Garp medeniyetine geçme’ projeleri açısından bir model olarak inşa edildiğini kabul etmek gerekmektedir. Ama bu modelin, Türkiye’nin müzik alanındaki imkânlarına kültür zemininde bütüncül, kuşatıcı ve kavrayıcı bir bakışın ürünü olduğunu iddia etmek mümkün görünmemektedir.

Kaynaklar

- Acar, D. (2012). *Yeni mektep hareketinin Türk eğitim hayatı üzerindeki etkileri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ahmad, F. (2011). *İttihatçılıktan Kemalizme*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ahmad, F. (2013). *İttihat ve Terakki (1908-1914)*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Aksoy, B. (2008). *Geçmişin müzik mirasına bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antep, E. (2009). *Osman Zeki Üngör ve müzik inkılabı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Arslan, F. (2016). *Müzikte batılılaşma ve son dönem Osmanlı aydınları*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Asaf, S. ve Asaf, S. (2008). *Yurdumuzun nağmeleri*. İzmir: Meta Basım Matbaacılık.
- Ayangil, R. (2008). Western notation in Turkish music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18(4), 401–447.
- Ayas, G. (2014). *Müzik İnkılabı’nın sosyolojisi*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye’de müzik reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi Yayınları.
- Başar, H. (2001). *Satı Bey’in eğitim ile ilgili görüşleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çelik, H. ve Ekşi, H. (2013). Söylem analizi. *Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27), 99–117.
- Çil, F. (2004). *Satı Bey’in hayatı, eserleri ve Türk eğitimine katkıları* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye maarif tarihi: İstanbul mektepleri ve ilim, terbiye ve san’at müesseseleri dolayısıyla* (C. 3–4). İstanbul: Eser Neşriyat ve Dağıtım.
- Güler, R. (2006). *Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e ‘medeniyet’ anlayışının evrimi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Gündüz, M. (2012). *Mustafa Satı Bey ve eğitim bilimi*. Ankara: Otorite Yayınları.

- Gündüz, M. (2013). *Osmanlı eğitim mirası: Klasik ve modern dönem üzerine makaleler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1981). *Bir siyasal düşünür olarak Doktor Abdullah Cevdet ve dönemi*. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Hanioğlu, M. Ş. (1985). *Bir siyasal örgüt olarak Osmanlı İttihad ve Terakki Cemiyeti ve Jön Türklük (1889-1902)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1995). *The Young Turks in opposition*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş sadâ: Son asır Türk müsikînasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kara, A. (2010). *Bir müzik eğitim kurumu olarak Dârülelhan ve mecmuası* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kolukırcık, K. (2015). *Türk müzik tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-elhân mecmuası*. Ankara: Barış Kitap.
- Lewis, B. (2001). *The emergence of modern Turkey*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mardin, Ş. (1999). *Türk modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Meclis-i Mebusân Zabıt Ceridesi. (1918). Devre 3, İçtima senesi 4, 59. İnikad, C. 1.
- Müsiki Encümeni ve Dârülelhân Talimatnamesi. (1917). İstanbul: Matbaa-i Amire.
- Mehmet Ziya Bey. (2005). *Yenikapı Mevlevihânesi*. İstanbul: Ataç Yayınları.
- Müezzinoğlu, E. (2012). *Bir ittihatçı eğitimci Ahmet Şükrü Bey*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Öncel, M. (2010). *Rauf Yektâ Bey'in Âtî, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şehbâl Adlı mecmûalarda müsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öncel, M. (2014b). Ali Rifat Çağatay (1869-1935). H. Türkan (Ed.), *Türkiye'nin birikimleri: Müzisyenler* içinde (s. 27–34). İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Öncel, M. (2014c). Rauf Yektâ Bey (1871-1935). H. Türkan (Ed.), *Türkiye'nin Birikimleri: Müzisyenler* içinde (s. 45–54). İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Özalp, N. (2000). *Türk müsikîsi tarihi* (C. 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. (1995). Dârülelhan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 8, s. 518–520) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özden, E. (2015). *Osmanlı Maârifî'nde müsikî*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk Müsikîsi Ansiklopedisi* (C. I–II). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Basımevi.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). İdeolojik ve siyasal bir proje olarak Müsikî Muallim Mektebi. S. Yağcı (Ed.), *90. yıl Müzik Kongresi: Kuruluşunun 90. yılında Müsikî Muallim Mektebi cumhuriyetin müzik serüveni kongre bildiriler kitabı* içinde (s. 485–506). Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2015a). The conception of contemporizing music in the founding ideology of early republican Turkey: A critical approach. In F. Kutluk & U. Türkmen (Eds.), *In which direction is music heading: Cultural and cognitive studies in Turkey* (pp. 75–108). New Castle, UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Öztürk, O. M. (2015b). An effective means for representing the unity of opposites: The development of ideology concerning folk music in Turkey in the context of nationalism and ethnic identity. In M. Greve (Ed.), *Writing the history of 'Ottoman music'* (pp. 177–194). Würzburg: Ergon-Verlag.

- Öztürk, O. M. (2016). Milli müzik ütopyası: Halk ruhunu garp fenniyle terki b etmek. F. Kutluk (Ed.), *İllüzyon: Klasik müziğin serüveni* içinde (s. 177–194). İstanbul: H2O Yayınları.
- Özyurt, M. (2013). *Ahmet Mithat Efendi’de Avrupa fikri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Paçacı, G. (1994). Kuruluşunun 77. yılında Darülelhan ve Türk müzikisinin gelişimi I. *Tarih ve Toplum*, 121, 48–55.
- Sakaoğlu, N. (1985). Eğitim tartışmaları. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 478–484). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sevengil, R. A. (2015). *Türk tiyatrosu tarihi*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Somel, S. A. (2010). *Osmanlı’da eğitimin modernleşmesi (1839-1908)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şenel, S. (1987). Darü’l-elhân heyeti tarafından fonografla derlenen ilk türkü. *Türk Folkloru Belleten II*, (1–2), 121–140.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Halk Müziği Araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, (17), 99–128.
- Tekeli, İ. (1985). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e eğitim sistemindeki değişimler. M. Belge & F. Aral (Ed.), *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* içinde (s. 456–475). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tekeli, İ. ve İlkin, S. (1999). *Osmanlı İmparatorluğu’nda eğitim ve bilgi üretim sisteminin oluşumu ve dönüşümü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tekelioğlu, O. (2001). Modernizing reforms and Turkish music in the 1930s. *Turkish Studies*, 2(1), 93–108.
- Tunaya, T. Z. (2003). *Türkiye’de siyasal gelişmeler (1876-1938): Kanun-ı Esasi ve meşrutiyet dönemi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2010). *Türkiye’nin siyasal hayatında batılılaşma hareketleri*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (2011). *Türkiye’de siyasal partiler (Cilt 3): İttihat ve Terakki, bir çağın, bir kuşağın, bir partinin tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Usta, S. (2014). *Türk ütopyaları: Tanzimat’tan Cumhuriyet’e ütopya ve devrim*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1973). *Cumhuriyet’le birlikte Türkiye’de folklor ve etnografya çalışmaları*. Ankara: Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Yayınları.
- Üstel, F. (1993). ‘Müzik inkılabı’ ve aydınlar. *Tarih ve Toplum*, 19(113), 38–46.
- Üstel, F. (1994). 1920’li ve 30’lu yıllarda ‘millî müzik’ ve ‘müzik inkılabı’. *Defter*, 22, 41–53.
- Yektâ, R. (1986). *Türk müzikisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yektâ, R. (2000). *Esâtîz-i elhân*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Zürcher, E. (2002). Kemalist ideolojinin Osmanlı kaynakları. T. Bora ve M. Gültekingil (Ed.), *Modern Türkiye’de siyâsî düşünce cilt 2: Kemalizm* içinde (s. 44–55). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Zürcher, E. (2015). *Osmanlı İmparatorluğu’ndan Atatürk Türkiye’sine bir ulusun inşası: Jön Türk mirası* (L. Yalçın, Çev.). Ankara: Akılçelen Kitaplar.

Folklor Tatbikatı'ndan Konservatuvar Topluluğu'na Bir Halk Müziği İcra Geleneği

Mehtap DEMİR¹



DOI: 10.26650/CONS435634

Öz

Bu makale, 1953 yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde oluşturulan Folklor İnceleme ve Derleme Kurulu'na bağlı olarak işlev gören, Folklor Tatbikat Topluluğu ve akabinde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı olarak halk müziği icra kültürünü devam ettiren Türk Halk Müziği Topluluğu'ndan bahsetmektedir. Makalenin amacı, sözlü tarih verileri ekseninde bugüne dair durumu, tarihe not düşmektir. Etnografik çalışma, kurum içerisinde dağınık şekilde bulunan konser programları, afişler ve fotoğrafların toplanması ve sözlü tarih verilerine dayandırılmaktadır. Bu maksatla 1952 yılı sonrası halk müziği çalışmalarından kalanları, bugünden tarihe yazmak amaçlanmıştır. Bu çerçevede, hem İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın "Türk Musikisi Nazariyatı" eğitim programında öğrenci olan hem de Halk Müziği Topluluğu'nda görev yapmış Sayın Handan (Saraç) Tunca ile derinlemesine mülakat yapılmıştır. Bu özgün yaklaşım, altmışbeş yıllık zamanın ruhunu anlamak, dönemin repertuvar biçimini ve konserlerini sistematik olarak belgelemek açısından önem arz etmektedir. Çalışma, ulaşılabilen afiş ve konser programlarıyla sınırlıdır. Dönemin ayrıntılı betimlemesi, kökleri Darüelhan'a uzanan halk müziği çalışmalarının ikinci yarısı hakkında etnomüzikolojik bir envanter bırakmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Folklor Tatbikat Topluluğu, Türk Halk Müziği Topluluğu, Konservatuvar

ABSTRACT

Turkish Folk Music Performance Tradition From Folklore Application to Conservatory Ensemble

This article discusses the Folklore Application Ensemble, which is affiliated with the Folklore Review and Compilation Board established in 1953 under the Istanbul Municipal Conservatory and since then, the Turkish Folk Music Society, which continues folk music performances as Istanbul University State Conservatory. This article aims to define the status of folk music performance in Turkey through oral history. The ethnographic work is based on oral history data and the collection of concert programs, posters, and photographs possessed by the institution. For this purpose, works in folk music after 1952 can be recognized in history. An in-depth

¹Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mehtap Demir,
İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
İstanbul, Türkiye
E-posta/E-mail: mehtapdem@gmail.com

Geliş tarihi/Received: 13.02.2018

Kabul tarihi/Accepted: 04.06.2018

Atf/Citation: Demir, M. (2018). Folklor tatbikatı'ndan konservatuvar topluluğu'na bir halk müziği icra geleneği. *Konservatoryum - Conservatorium*, 5(1), 159-206.
<https://doi.org/10.26650/CONS435634>

interview was conducted with Handan (Saraç) Tunca, who had studied at the Istanbul Municipal Conservatory's Turkish Music Theory training program and also worked at the Folk Music Society. The interview is important in understanding the spirit of the 65-year period since 1952 and systematically documenting the repertoire format and concerts during this period. The scope of this work is limited to the posters and concert programs that are accessible to the researcher. A detailed description of the period allows an ethnomusicological inventory of the second half of the folk music studies, whose origins extend to Darüelhan (House of Music).

Keywords: Folklore Application Ensemble, Turkish Folk Music Ensemble, Conservation

EXTENDED ABSTRACT

This article discusses the Folklore Practice Ensemble under the Folklore Review and Compilation Board established within the Istanbul Municipal Conservatory in 1953, and thereafter, the Turkish Folk Music Ensemble that promotes Turkish folk music performance culture under the State Conservatory of Istanbul University. This article aims to define the current state of affairs on the basis of oral history. This article also presents the results of an ethnographic study based on oral historical data and a compilation of concert programs, posters, and photographs possessed by the institution. The objective of the study is to document the remnants of post-1952 folk music.

Turkish Folk Music Education Within The Istanbul Municipal Conservatory

Operational as of January 1917 following the completion of its organization in 1916, Darü'l-Elhan (House of Music) had prioritized education in traditional Turkish music in an institution where male and female students were taught separately. The common four-year curriculum of the institution constituting Eastern and Western music did not include any classes specific to folk music or folklore (Kolukırık, 2016; Özcan, 1995). In 1923, Darüelhan's restructuring process began with the allocation of administrative funds from the Istanbul Provincial General Assembly, but the Assembly did not spare the institution any funds and instead transformed it into a municipal institution by stating in 1926 that "this institution belongs to the city" ("Hars ve terbiye işleri", 1933, pp. 67–70). Thus, Darüelhan was reorganized under the title of conservatory within the municipality in 1926 following the bill submitted to the Fine Arts Committee by Musa Süreyya and Cemal Reşit Rey in September 1924 (Rey, 1976, p. 4). The dominant educational orientation of the institution's conservatory was based on "European art music" (i.e., Western music). The institution was named as the Istanbul Conservatory between 1923 and 1926, the Istanbul Municipal Conservatory as of 1944, and the State Conservatory of Istanbul University as of 1986. The four-year conservatory curriculum, which includes

a one-year preparatory class, focuses on music history, composition, piano, strings, and vocal education (Tongur, 1969, p. 12). The certificate issued by the Istanbul Municipality for the conservatory education possessed the characteristics of a diploma in the context of the period in which it was issued.

The Turkish music education and teaching at the conservatory was discontinued upon the order of the Ministry of Education on December 9, 1926, and only the Turkish Music Performance Committee comprising of teachers and the Society for the Fixing and Classification of Turkish Music comprised of Muallim İsmail Hakkı and Zekâizade Hafız Ahmed (Irsoy) Efendi under the direction of Rauf Yekta actively maintained their functions (Say, 2005, p. 146-147). A city band was established and woodwind instrument (boarding) and ballet departments were formed within the conservatory as of 1930–1931.

Having taken the name Istanbul Municipal Conservatory in accordance with a regulation dated February 5, 1944, the institution was administered through a joint budget under the Municipality of Istanbul. In accordance with this regulation, the conservatory management fulfilled a broad range of responsibilities, from organization of educational and training programs to creation and production of artistic activities, and hosting regular rehearsals of the Classical Turkish Music Performance Committee and the tasks of the Society for the Fixing and Classification. Apparently, the conservatory preceded by Darülelhan was employed only to demonstrate an ideology and not in the context of an Anatolian folk music program and education curriculum. Although Yusuf Ziya Demircioğlu, who became the manager of the conservatory after Musa Süreyya, served many years as a “folklorist,” he failed to implement the teaching of Anatolian folk music within the organizational structure.

The reason for the exclusion of Anatolian folk music studies from the educational program during the 1930s is the absence of a curriculum or notation related to this type of education. Demircioğlu had taken a key role in this sense. Being familiar with the Darülelhan period and the Istanbul Conservatory period institutionally, he was the most prominent supporter of highlighting the need for Anatolian folk music compilation activities and extensive studies.

Affiliated with Istanbul University as of 1986, the institution was managed by musicians Nedim Otyam, Ova Sünder, Meral Yapalı, and Müfit Bayraşa. In this context, the performance units, known as art formations, have lost power and training programs have been the focus of activities.

Dating back as far as 1943–1948 under the Istanbul Municipal Conservatory, the Department of Turkish Music Theories should be examined in detail with regard to its “folklore” classes. The Turkish Music Education program, established through the efforts of Hüseyin Sadettin Arel, who served as the director of the scientific board during those years, has been maintained as of 2017.

The first educators of the unit under the Department of Turkish Music Theories were Hüseyin Sadettin Arel, Mesut Cemil, and Laika Karabey, followed by Şefik Gürmeriç, head of performance committee Nevzad Atlığ, Şive Ölmez, Süheylâ Altmışdört, Melâhat Pars, Naime Batanay, Halil Bedii Yönetken, Muazzam Sepetçioğlu, Mustafa Nâfiz İrmak, and Dürdâne Altan. However, only one class on “folklore” was offered within the scope of the program. The written sources at hand indicate that this class called “folklore music” was taught by Mesut Cemil in 1948, Halil Bedii Yönetken as a folklore specialist in 1959–1960, After 1970s, Dürdane Altan as a teaching staff member and Seha Okuş after her career as a folk music performing artist . Verbal data show that the education at the Department of Turkish Music Theories has been pursued by İsmail Hakkı Özkan, Süheyla Altmışdört, Muazzam Sepetçioğlu, Alâeddin Aday, and Dürdane Altan for an extended period. Throughout the period of its affiliation with Istanbul University until 1986, the institution continued its traditional Turkish music education on a part-time basis under the title “Turkish Music Certification.” During this period, Seha Okuş attended “folklore” classes. A newspaper advertisement in 1956 announced that students would be enrolled in a class on “Turkish Music and Style, Folk Music and Practice”. In 2006, Turkish music education was updated to a five-year training program, including a one-year preparatory class administered by the academic Mehtap Demir with the encouragement of director Meral Yapalı. Following this update, the notations and theories of the Anatolian folk music inventory began to be taught in one class and its repertoire in a separate class for the first time. A three-year education program has been offered since 2016. In this context, the lesson titled “Folklore Theory and Practice” was divided into separate lectures as Turkish folk music, notation, and repertoire as of 2006.

The Tradition of Turkish Folk Music Practice

The department serving its last years under the name Turkish Folk Music Ensemble in the conservatory is noteworthy. The foundation of this ensemble dates back to 1952 when the Folklore Review and Compilation Board was established through the initiative

of Sadi Yaver Ataman and the support and approval of Fahrettin Kerim Gökay, the municipal mayor at the time (Şenel, 2009). A 12-member staff appointed by Eşref Antikacı, the director, in 1951 represented the active transition of the Istanbul Municipal Conservatory to folklore studies for the first time.

In this sense, Ataman imagined an interdisciplinary folkloric department to undertake the studies bequeathed by Demircioğlu of Darülelhan, not only focusing on performance but also including dance, theater, polyphonic music, and *makam* music. In 1953, the Folklore Practice Ensemble was established by Sadi Yaver Ataman under the Folklore Review and Compilation Board within the Istanbul Municipal Conservatory. The Ensemble began its activities in 1953. We have to emphasize the difficulties in entitlement faced by artists throughout the period in which the institution's management was transferred to the university. These artists employed as municipal staff had to be given titles as instructors or academics. This condition was regulated in 1984 under a policy titled "Cabinet Decree on Contracted Employment of Artist Instructors in the State Conservatories under Higher Education Institutions" (No. 84/7784). At this point, the artists could not hold chairs in undergraduate educational programs at the universities because their diplomas failed to meet the requirements. Thus, their employment as performers ended as the numbers of positions and concerts were diminishing over time.

Performance System

The structure of the concerts indicates a combination of Turkish art music and Turkish folk music in two parts; alternating concerts of Turkish art music, Turkish folk music, and the city orchestra; and concerts of Turkish folk music ensembles accompanied by theatrical performances and folk dances.

Adnan Ataman's statement published in a newspaper in December 1973 with emphasis on "Songs with Scenarios" is summarized as follows:

The results of the ethnographic findings of the studies conducted since 2006 are the following:

- 1) Four metal cabinets contain copies of the notes in cardboard files.
- 2) A large part of the notes is handwritten by Adnan Ataman and his assistants. In addition, printed notes on the TRT repertoire were available.
- 3) Sadi Yaver Ataman's thoughts continue to dominate the process of establishing a

repertoire that is different from the repertoire of the TRT Country's Voice Choir.

4) Rehearsals are executed by reading notes, repeating tunes, and continuing the entire program non-stop.

5) Close to the concert date, guest performers start participating in the rehearsals.

6) Choir activities constitute a clichéd performance culture that includes choral and solo songs by women and men, samples in chorus-like free form (unmetered folk song), a song by three or four soloists alternately, an extended part with *saz* (a string instrument) works in each concert, and forms of well-known poems, epic tales, and rhymes in folk literature.

Concerts have been conducted as “joint concerts” regularly performed since the early years, “periodical concerts” performed according to the musical type, special invitational concerts, television and radio program concerts, and special concerts for special days and anniversaries. Under the circumstances, achieving a complete follow-up and creating a chronological list throughout a concert season is not feasible. Thus, information extracted from the available brochures, in-house verbal statements, in-depth interview with Handan Tunca, and Adnan Ataman's memoir *The Voice of This Land* (for publication by Şenel, 2009) have been converted into a chart.

Conclusion

The Folklore Practice Ensemble established under the leadership of Sadi Yaver Ataman with the purpose of rehearsing as a unit of the conservatory affiliated with the Istanbul Municipality became the center of the folk music communication network around Istanbul over time. However, the Ensemble failed to make a strong start due to staff employment issues and conditions at the time. The unit was characterized as individual-centric in its operations because both the members were prominent figures and the need to prioritize inter-enterprise cooperation prevailed. The ideological stance of this unit has tended toward promoting national unity through folklore within the cultural and artistic conditions of the era. Moreover, this unit faced operational difficulties under an organization with variable dynamics such as a municipality that did not prioritize culture and art.

From the 1950s onwards, Turkish folk music started to be treated as a limited course under the term “folklore” in the education and training module administered by the municipality and the university, and then gradually became an area where theories and

notations were taught within the certification program. Since 2015, Anatolian folk music has been taught in classes on theory, notation, repertoire, and Darülelhan compilation journal repertoire as part of undergraduate studies at the Conservatory of Istanbul University.

At present, the Turkish Folk Music Ensemble is at risk of becoming obsolete due to organizational problems and cadre incompatibility. However, the Ensemble continues its periodical repertoire rehearsals at the Kadıköy building of the conservatory three days a week with the *saz* and vocal performers in preparation for any concert activity that the university may assign to them.

İstanbul Belediye Konservatuvarı Yapılanması İçerisinde Türk Halk Müziği Eğitimi

Yapılanmasını 1916 yılında tamamlayıp öğretim hayatına Ocak 1917 itibariyle Geleneksel Türk müziği eğitimini önceleyen bir yapıda başlayan Darülelhan, kadın ve erkek öğrencilerin ayrı ayrı olarak ders yaptığı bir kurum olmuştur. Kurumun Şark ve Garp müziğini içeren ortak dört yıllık müfredatında halk müziği ya da folklor özelinde bir ders olmamıştır (Kolukırık, 2016; Özcan, 1995). İstanbul Vilayeti Umumi Meclisi hususi idare bütçesinden tahsisat verilmesiyle 1923'te Darülelhan'ın yeniden yapılanma süreci başlamış, lakin aynı meclis, 1926'da "bu müessese şehre aittir" diyerek, kuruma bütçe vermeyip ve onu belediyeye bağlamıştır (Hars ve Terbiye İşleri, 1933, s. 67-70). Darülelhan, Musa Süreyya Bey ve Cemal Reşit Rey'in Sanayii Nefise Encümeni'ne Eylül 1924'te sundukları layiha ile 1926'da belediyeye bağlanarak konservatuvar adıyla yeniden yapılanmıştır (Rey, 1973, s. 4). Kurumun konservatuvar sürecindeki baskın eğitim anlayışı 'Avrupa sanat müziği' (Batı Müziği) üzerine olmuştur. Bir yıl hazırlık sınıfı bulunan dört yıllık konservatuvar müfredatında müzik tarihi, kompozisyon, piyano, yaylı çalgılar ve vokal eğitimi üzerine yoğunlaşmıştır (Tongur, 1969, s. 12). İstanbul Belediyesi tarafından konservatuvar eğitimi için verilen sertifika belgesi, dönemi itibariyle, diploma özelliğini taşımıştır. Kurum, 1923-26 yılları arasında İstanbul Konservatuvarı, 1944 yılı itibariyle İstanbul Belediye Konservatuvarı ve 1986 yılı itibariyle İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır.

9 Aralık 1926'da, Maarif Vekâleti'nin, İstanbul Şehremaneti'ne göndermiş olduğu emir ile konservatuvarda Türk musikisi eğitim ve öğretimi pasifleştirilmiş, sadece, öğretmenlerden kurulu Türk Musikisi İcra Heyeti ile Rauf Yekta Bey başkanlığında, Muallim İsmail Hakkı Bey, Zekâizade Hafız Ahmed (Irsoy) Efendi'den oluşan "Alaturka Musiki Tasnif ve Tespit Heyeti" etkin olarak görevlerini sürdürmüşlerdir (Say, 2005, s. 146-147). 1930-1931'den itibaren konservatuvar bünyesinde Nefesli Sazlar (yatılı) ve Bale bölümleri oluşturulmuş ve Şehir Bاندosu kurulmuştur. Bu noktadaki eğitim yapılanması, İstanbul Belediyesi Mecmuasında şu cümlelerle özetlenmiştir:

İlk başlayışta Darülelhan adı verilen müessesenin, Konservatuvara tahvil edilmesi, garp musikisine daha ziyade kuvvet vermek gayesine matuf olduğu için, bu gayeye ermek üzere, muhtelif Avrupa Konservatuvarlarının, talimatname ve ders programlarını örnek ittihaz ederek, tatbikata başlamış ve bugün memlekette ve halk bilgisi ve

kültürü itibariyle hatta Türkiye hudutları haricinde, varlığını tanıtmaya muvaffak olmuştu... 1925 yılında talebeden mürekkep 60 kişilik (orkestra) vücuda getirilmiş ilk defa Galatasaray Lisesinde gençliğin ve halkın münevver tabakası huzurunda 1 inci konserini vermiştir (Hars ve Terbiye İşleri, 1933, s. 68).

5 Şubat 1944 tarihli bir yönetmelikle, İstanbul Belediye Konservatuarı adını alan kurum, İstanbul Belediyesi'ne bağlı katma bütçe ile yönetilen bir yapı olmuştur. Bu yönetmelik gereği Konservatuvar müdürlüğü, eğitim ve öğretim yapılanmasının yanı sıra, sanat faaliyetleri üretimi, Klasik Türk Musikisi İcra Heyeti'nin düzenli çalışması ve Tasnif ve Tespit Heyeti'nin çalışmalarına kadar geniş bir sorumluluk ağıyla görev yapmıştır. Darüelhan ve devamındaki konservatuarda Anadolu halk müziğinin bir ders ve eğitim müfredatı çerçevesinde değil, sadece bir fikrin ispatı için icra gösterilerinde kullanıldığı gerçektir. Her ne kadar Musa Süreyya Bey'in ardından Konservatuvar müdürlüğü görevini devralan Yusuf Ziya Demircioğlu, bir 'folklorcu' olarak uzun süre görevini ifa etmişse de yapılanma içerisinde Anadolu halk müziği eğitimi uygulamamıştır. Bir folklorcu olarak Konservatuarda yönetici olduğu için çok fazla olumsuz tenkit gören Demircioğlu'nun hakkında ismi geçmeksizin yazılan yazı 28 Mayıs 1950 tarihli *Milliyet*'te kaleme alınmıştır (Denlisu, 1950, s. 2).

Yirmi yıldır bu güzelim san'at kuruluna temel çakan ve alafranga musikiden zerre kadar behresi olmayan bu zevat, alaturkacı dahi değildir. Rivayete göre bazıları Folklorcu imişler! Bir Konservatuarda Folklorun mühmel kalmaması için, oraya folklor tedrisatı konulup birde öğretmen tayini gerekir. Ama böyle bir yere müdür olmak için folklor bilmek kafi gelmez...

Eğitim programında Anadolu halk müziği çalışmalarına yer verilememesinin 1930'lu yıllar için gerekçesi, bu tip bir eğitimi verecek müfredat, notasyon gibi bir yapının olmayışıdır. Demircioğlu, bu anlamda kilit bir noktada bulunmuştur. Kurumsal olarak hem Darüelhan dönemini hem de İstanbul Konservatuarı dönemini bilen bir kişi olarak Anadolu halk müziği derleme faaliyetlerinin gerekliliği ve uzun süreli olarak çalışılmasının en önemli destekleyicisidir. Bunun öncül hareketlerini, İstanbul Konservatuarı'nın yıllık konseri haberinden çıkarabilmekteyiz:

Konserin bu sene arz ettiği evsafi yeni tabiriyle, tarihimizin kaydetmediği bir yeni inkılap ile tarif etmiştik. Bu farkı ve yeniliği programın 1'inci kısmında ilk 'Koro'yı teşkil eden dört 'türkü'de buluyoruz. Esasen Anadolu'nun basit birer türküsü, olan bu iptidai hava ve

nağmeleri, ilk defa Cemal Reşit Bey tarafından garp bediiyatının ihsas ve ilham ettiği ahen- gi, musiki san'atının bugün ilmü irfan ve hassasiyeti medeniyeye tevdi ettiği ince yahut yüksek duygularına maletmiştir” (Ali Suad, 1929, s. 309).

Sözü edilen bu Anadolu türküleri, Ekin Ektim Çöllere, Sarı Yıldız, Çayır İnce ve Sarı Zeybek'tir. Cemal Reşit Bey tarafından armonize edilen 'iptidai hava ve nağmelerinin' böylesi bir temsilde yer alması, hem muasır medeniyet ideolojisine referans vermekte hem de 'yenilik' fikrinin temel kaynağının Anadolu mirası üzerinden şekillendiğini gös- termektedir. Yine Demircioğlu'nun bu konudaki hassasiyeti, öğretim yapısı içerisinde Anadolu halk müziği ile ilgili bir yaptırımını getirmemişse de konser programları, derleme ve tasnif çalışmalarında büyük önem arz etmektedir:

Demircioğlu, bir gün Darülelhan fasıl heyeti şefi İsmail Hakkı Bey'e bildiği birkaç türküyü okur ve notaya alınmasını ister. Bir yenilik olması için de konserlerden birinde fasıl heyeti- ne çaldırmasını söyler. İsmail Hakkı Bey, türküleri notaya alır ve fasıl heyetinde bunları prova etmeye başlar. Bu türküler ilk konserde çalınır ve dinleyiciler tarafından büyük ilgi görür. Hatta ilk konserde dinleyicilerin yoğun isteği üzerine aynı türküler defalarca çalınır (Hınçer, 1967, s. 4603).

Bu noktada bir güncelleme yapmak uygundur. Musa Süreyya Bey'den sonra Yusuf Ziya Demircioğlu müdürlük görevini 1952'ye dek sürdürmüştür. Ardından Eşref Antikacı gö- reve getirilmiştir. Bu haber, 4 Mayıs 1952 tarihli *Milliyet* gazetesi ilanında görülmektedir (Ek-1). Sabahattin Kudret Aksal, Hüseyin Medih Yeğül, Kemal Erhan, Abdurrahman Çakmak, Yavuz Olça, Hikmet Tongur, Fikret Otyam, Nedim Otyam, Belediye Konservatuvarı müdürlük görevinde bulunmuşlardır. Kurum, bu müdürlüğe bağlı olarak çalışan, Şehir Armonisi, Türk Musikisi İcra Heyeti, Folklor Tatbikat Topluluğu, Şehir Koro ve Orkestrası faaliyetleriyle İstanbul Belediyesinin sanat açısından tüm yapısını oluşturmuştur (Tongur, 1973). 1986 tarihinden itibaren İstanbul Üniversitesine bağlanan kurum kadrosundaki üyeler müdürlük yapmıştır.

Kökleri, İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde, 1943-48 yıllarına giden Türk Musikisi Nazariyatı Bölümü, içeriğindeki 'folklor' dersi itibariyle ayrıntılı yazılmalıdır. Bu yıllar arasında ilmi kurul reisliği görevinde bulunan Hüseyin Sadettin Arel'in çabala- rıyla oluşturulmuş Türk Müziği Eğitim ve Öğretimi programı bugün 2017 yılı itibariyle hala sürmektedir.

Türk Musikisi Nazariyatı Bölümünde, eğitim verilen birimin ilk hocaları, Hüseyin Sa-dettin Arel, Mesut Cemil, Laika Karabey daha sonraları, Şefik Gürmeriç, icra heyeti şefi Nevzad Atlıg, Şive Ölmez, Süheylâ Altmışdört, Melâhat Pars, Naime Batanay, Halil Be-dii Yönetken, Muazzam Sepetçioğlu, Mustafa Nâfiz Irmak ve Dürdâne Altan olarak de-vam etmiştir (Ek-2). Lakin eğitim programı kapsamında sadece ‘folklor’ içeriğinde bir ders olmuştur. Eldeki yazılı kaynaklar bu dersin sırasıyla 1948 yılı itibariyle ‘folklor musikisi’ adıyla Mesut Cemil, folklor uzmanı olarak 1959-1960 yıllarında Halil Bedii Yönetken, 1970 yılları sonrasında, eğitim kadrosundaki göreviyle Dürdane Altan ve halk müziği icra sanatçılığı görevindeki Selma Okuş tarafından verildiğini göstermektedir (Ek-3, 4a, 4b). Sözlü veriler, Türk Müziği Nazariyatı Bölümü eğitiminin İsmail Hakkı Özkan, Süheyla Altmışdört, Muazzam Sepetçioğlu, Alâeddin Aday ve Dürdane Altan himayesinde uzun süre devam ettiğini desteklemektedir. 1986 yılında kurumun İstanbul Üniversitesine bağlanması sürecinde, Geleneksel Türk müziği eğitimi, Türk Müziği Ser-tifika programı adıyla yarı zamanlı eğitimi sürdürmüştür. Bu dönemde Seha Okuş ‘folk-lor’ derslerine girmiştir. 1956 yılı gazete ilanında, “Türk Musikisi ve üslubu, folklor musikisi ve tatbikatı” cümlesiyle öğrenci alınacağı ilan edilmiştir (Ek-5). 2006 yılında Müdür Meral Yapalı’nın teşvikiyle, Türk müziği eğitimi, Öğr. Gör. Mehtap Demir tara-fından güncellenerek bir yıl hazırlık ile toplam beş yıllık eğitim programı oluşturulmuş-tur. Bu güncelleme sonucunda, ilk defa Anadolu halk müziği envanterinin kuram ve notasyonu ayrı bir ders, repertuarı ayrı bir ders olarak okutulmaya başlanmıştır. Türk müziği nazariyatı ve repertuarı dersleri sanatçı öğretim elemanı Hamdi Demircioğlu, usul dersleri Arzu Hırçın Güven, Türk Sanat Müziği Toplu Uygulama Ayşenur Özpekel, Türk Halk Müziği Repertuarı ve toplu uygulama dersleri Mehtap Demir, Türk Halk Müziği solfej dersleri Arş. Gör. Suat Karahan, repertuar dersleri ise Handan Tunca ve Gürkan Ortakale tarafından sürdürülmüştür. Değişim döneminde müfredata çalgı dersle-ri, piyano ve şan eğitimi gibi dersler eklenmişse de zamanla kadro sıkıntıları nedeniyle ders içeriği sınırlandırılmıştır. 2015 tarihinden itibaren üç yıllık bir zaman diliminde eğitim vermektedir. Bu bağlamda ‘folklor nazariyatı ve tatbikatı’ adı altındaki ders, 2006 yılı itibariyle nazari, notasyon ve repertuar olmak üzere ayrı ayrı derslere bölünmüştür.

Türk Halk Müziği İcra Geleneği

Konservatuvarda Türk Halk Müziği Topluluğu adıyla son dönemini yaşayan birim hak-kında yazmak gerekmektedir. Bu topluluğun temeli, Folklor İnceleme ve Derleme Kuru-lu, Sadi Yaver Ataman’ın girişimi ve o dönemde belediye başkanı olan Fahrettin Kerim

Gökay'ın desteği ve kabulü ile 1952'te kurulmuştur (Ataman, 2009). Birime 1951 yılında, dönemin müdürü Eşref Antikacı'nın çabalarıyla 12 kişilik bir kadro verilmesi, İstanbul Belediye Konservatuvarında ilk kez folklor çalışmalarına fiilen geçileceğinin hazırlığıdır. Bu haberi ve birimin amacını özetleyen yazıyı, Sadi Yaver Ataman *Son Havadis* gazetesinde maddeler halinde özetlemiştir (Ataman, 1964):

1-Halk melodilerini aynen alıp, asli değerleri ve vasıfları ile vermek. 2- Bünyelerinden faydalanılarak polifonik küçük hareketlerle canlandırmak. 3-Bu melodilere benzeyen melodileri yazmak. 4-Halk musikisi literatüründen –esas form olarak- faydalanmak suretiyle muntazam armoni ve konturpuan hareketli eserler yazmak. 5-Şimdiye kadar 30 kadar çeşitli bulunan halk çalgılarının, halk oyun ve danslarının, kültür canlılıklarını ifade eden görünüşleriyle, bünye ve çeşitli unsurlarını tesbit etmek (Milli bir bale hareketi canlandırmak).

Bu anlamda, Ataman, Demircioğlu'ndan kalan Darüelhan zamanındaki çalışmaların devamlılığını sürdürecektir, sadece icra olarak değil, içinde dans, tiyatro, polifonik müzik ve makam müziğinin olduğu disiplinlerarası bir folklor bölümü hayal etmiştir. 1953'te İstanbul Belediye Konservatuvarı bünyesinde Sadi Yaver Ataman tarafından Folklor İnceleme ve Derleme Kuruluna bağlı olarak yine Ataman'ın şefliğinde Folklor Tatbikat Topluluğu kurulmuştur. Bu konudaki topluluk, 1953 yılında çalışmalarına başlamıştır. Bu ilk grupta adı zikredilen müzikçiler, o yıllarda Türk Musikisi Nazariyatı Bölümünü kazanan Hasan Mutlucan, Şükran Ağırbaş (hakkında bilgi bulunmamaktadır), Harbi mahlasıyla bilinen Bünyan'lı Adnan Türközü (İstanbul Radyosundan emekli olmuştur), Ze-kai Beşgül, Mucip Arcıman'dır. Lakin aynı dönemde Ankara Radyosu, İstanbul Radyosu ve plak sektöründe de adı geçen bu müzikçilerin toplulukta kaldığına ya da bahsedilen ilk kadrolar olduğuna dair bir kanıt bulunmamıştır. Sadi Yaver Ataman'ın şefliğinde özel bir müzik grubu olarak, radyo konserleri kayıtlar ve film ve sahne konusundaki halk müziği grubu olan Memleket Havaları Ses ve Tel (Saz) Birliği üyelerinin, Belediye Konservatuvarındaki bu başlangıca güç kattıkları bilinmektedir. İnci Çayırılı'nın 1953 yılında girdiği kurumda Sadi Yaver Ataman'ın asistanı olarak çalıştığı kendi beyanında vardır (Derin, 2015).

Topluluk Adnan Ataman'ın yönetiminde önce belediye konservatuvarı sürecinde ardından İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Halk Müziği Topluluğu adıyla çalışmalarını sürdürmüştür. Yücel Paşmakçı, Hamdi Özbay ve Tuncer İnan'ın kuruma katıldığı 1961 sınavı (Ek-6), ardından 1963 (Ek-7), 1965 (Ek-8) tarihlerinde Adnan Ataman dö-

neminde çıkan gazete ilanları ile kadrolaşma ile ilgili çalışmalar ivme kazanmıştır. Belediye Konservatuarı müdürlüğünce çeşitli zamanlarda verilen gazete ilanları sanatçı alımı için açılan sınavları duyurmaktadır (Ek-9).

Burada vurgulanması gereken kurumun üniversiteye bağlandığı dönem, belediye sanatçılarının, bir konumlandırma sıkıntısı çektiği hususudur. Belediye çalışanı olarak kadroda bulunan bu müzikçilere, üniversite kuralları gereği öğretim görevlisi/üyyesi/elemanı olarak ünvan verilmesi gerekmiştir. Bu durum, 27/2/1984 tarih ve 84/7784 sayılı “Yükseköğretim Kurumlarına Bağlı Devlet Konservatuvarlarında Sanatçı Öğretim Elemanlarının Sözleşmeli Olarak Çalıştırılmasına Dair Bakanlar Kurulu Kararına istinaden düzenlenmiştir. Bu noktada diplomaları üniversite şartlarını karşılayamadığı için, bu müzikçiler bir lisans eğitim programında görev alamamışlardır. Sadece icracı olarak devam ettirdikleri mesailer zaman içerisinde kadro ve konser sayısının azalmasıyla yok olma durumundadır.

Folklor Tatbikat Topluluğu’nu, kurulduğu 1953’ten 1960 yılına kadar Sadi Yaver Ataman yönetmiştir. 1961 yılı itibariyle Folklor Tatbikat Topluluğu Şefliği’ne, Adnan Ataman atanmıştır. Yücel Paşmakçı’nın 1972 yılına dek kurumda memur kadrosuyla bulunduğu ve saz sanatçılığının yanı sıra şef yardımcısı olarak konser yönettiği bilinmektedir. Süheyla Altmışdört, Dürdane Altan (Öğrenci korusu ve sertifika programı eğitim bölümü) koronun geçiş döneminde kısa süreli olarak idaresinde bulunmuşlardır. Şef Adnan Ataman ve yardımcısı Hamdi Özbay ile birlikte İstanbul Belediye Konservatuarı Halk Müziği Kadrolu Sanatçıları 28 kişiden oluşmaktadır. Bunlar; Tuncer İnan, Şahin Gültekin, Aydan Erküvün, Güner Karabacak, Ferdi Ergüder, Ahmet Yakışan, Handan Tunca, Memduha Olgun, Zeki Adsız, Ali İhsan Yılmaz, İsmail Güzel, Ufuk Erbaş, Zafer Dalgıç, Cabir Kökten, Erdoğan Dinçer, Metin Özden, Ali Ayhan, Yıldız Yurtsever, Yavuz Durmuş, Sema Durmuş, Birsen Çakmut, Nuray Hafıftaş, Esat Kabaklı, Nursaç Turgutalp Doğanışık, Erol Köker, Fatma Çal (Ek-10).

Elde mevcut program içeriklerine ve repertuvara bakıldığında, belli bir düzene ait konserlerin başlangıcından bugünlere (2017) her daim İstanbul çevresindeki özel ve Devlet kurumlarıyla işbirliği ve destekle yürütüldüğü görülmektedir (Ek-11a ve b). Sadi Yaver Ataman’ın Türkiye Radyo ve Televizyonu İstanbul Radyosu’nda düzenli programı Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği icracıları (Ek-12a ve b), bu birlikteliğin en güçlü örnekleridir. İstanbul Belediye Konservatuarı çatısı altındaki bu topluluk, her zaman

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu İstanbul Radyosu ve Ankara Radyosu Türk Halk Müziği birimine sanatçı kaynağı olmuştur. Önce belediye kadrosunda bulunanlar zamanla radyoevine geçmişlerdir. Yine de iki kurum arasındaki sanatçı işbirliği hep sürmüştür. Dönemin güçlü isimleri Yücel Paşmakçı, Arif Sağ, Orhan Gencebay, Binali Selman, İnci Çayırılı, Mustafa Günaydın, Mustafa Hisarlı başta olmak üzere, bugün Türkiye'nin sanat kurumlarında hizmet vermiş birçok sanatçı bu toplulukta çalışmışlardır. Bu durum, topluluğun, üniversite çatısına geçişte de aynı şekilde sürmüştür. İmza sirküsündeki yazılı "ücretli sanatçılar", 1990 yılı sonrası topluluğa katılmışlardır (Ek-13).

Handan Tunca ile Derinlemesine Mülakat

09 Kasım 2017 tarihinde, emekli sanatçı öğretim elemanı Handan Tunca ile yapılan görüşmede, gerek İstanbul Belediye Konservatuarı bünyesindeki Folklor Tatbikat Heyeti gerekse İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarına bağlı çalışan Türk Halk Müziği Topluluğu hakkında görüşme yapılmıştır. Handan Tunca'nın hem Belediye Konservatuarı Türk Müziği Nazariyatı Bölümü öğrencisi hem de Türk Halk Müziği Topluluğu'ndan emekli olan bir sanatçı öğretim elemanı olması açısından, konumuzu aydınlatıcı bilgiler edinilmiştir.

Tunca, 1969 yılında, Münir Nurettin Selçuk, Yurdağül Eroğlu (Türk Musikisi İcra Heyeti üyesi) ve o dönem konservatuvar eğitim kadrosunda bulunan Seha Okuş aracılığı ile Konservatuvar ile tanışmış, 2 Ocak 1969 yılında Şef Adnan Ataman tarafından, Türk Halk Müziği Topluluğuna misafir olarak kabul edilmiştir. O dönem koro aynı zamanda bir okul gibidir. Şef Adnan Ataman, koroya kabul ettiği misafir icracı gençlerin, Türk Müziği Nazariyatı Bölümünde öğrenci olmalarını tasvip etmemiştir (Ek-14, 15, 16a ve 16b). Tunca bu konuyu şöyle aktarmıştır;

O dönem, Ortaklar caddesinde bulunan bahçeli bir köşk binasında, giriş katta Adnan Ataman topluluğu, orta katta Münir Nurettin Selçuk Topluluğu, üst katta da kütüphane, idari birim ve üst sınıfların kullandığı bir bölüm vardı. Burada hem icra kadroları hem de Türk müziği nazariyatı dersleri yapıyordu. Adnan Hoca benim Türk müziği derslerine gitme izin vermedi. Çünkü tavır-üslup bozulur diye istemezdi. Seha Hanım, Adnan Hocayı ikna etti. Zor oldu. Ama ben 69-70 eğitim öğretim yılı sınavlarına girerek Türk Müziği Nazariyatı Bölümünü kazandım. 1975 yılında da mezun oldum. Böylece hem öğrenci hem de Halk Müziği Topluluğu misafir icracı olarak devam ettim. Bir yıl hazırlık toplam altı yıllık bir eğitim programı mevcuttu. Program yarı zamanlı olduğu için, başka yerlerde

öğrenci olan çok sayıda arkadaşım vardı. 67 kişilik bir sınıfımız vardır. Semra..., Ulus Yeşilada, Ayşe Yeşilada, Handan Tunca, olmak üzere 4 kişi mezun olduk. Sınıf arkadaşlarım, Coşkun Sabah ve abisi Bülent Sabah, eğitimini yarıda bırakan, okula üç dört ay gelen Bülent Ersoy, Ahmet Özhan, Tanju Tunca, Habil Öndeş Şehzadebaşı Camii İmamı, Ahmet Yılmaz, Fatma Yılmaz... Tepebaşı'nda ve Osmanbey'deki çalışma yerlerinden sonra, 1969 yılında misafir olarak devam eden, Belkıs Akkale de gelmişti. Fakat kadroda, Seha Okuş, Saadet Yılmaz Bircan, Nevzat Eke, Perihan Mesudi, Kemal Koldaş (Kaşık), Durmuş Güçlü (vokal), Yaşar Anlı (Davul) vardı. Hem Radyoya hem de Belediye Konservatuarına devam edenler Mehmet Özbek, Arif Sağ, Yavuz Top, Yalçın Özsoy (Kemane), Mustafa Günaydın, Orhan Gencebay, Ümit Tokcan, Yücel Paşmakçı, Hamdi Özbay, Şahin Gültekin, Orhan Yılmaz, biz 45 kişi civarındaydık. Kalabalıktık yani... En baştan beri biz Batı müziğinden ayrıydık, onlar hep Çemberlitaş'ta ve yatılı bir bölümdü. Biz onları 1984 yılında Kadıköy'e geldiğimizde gördük. Münir Nurettin Selçuk'un korosunda da Tacettin Uygun, Rahmi Sönmezocak, Yurdağül Eroğlu, Recep Birgit, Hilmi Rit, Rıza Rit, Kasım İnaltekin, Can Leblebi vardı.

Tunca, 1975 Haziran ayında mezun olmuş, aynı yıl ekim ayında Türk Halk Müziği Topluluğu kadrosuna kabul edilmiştir. Zamanın ruhunu, Mecidiyeköy, Beşiktaş ve Kadıköy binalarında yaşayarak gözlemleyen Tunca, hocalarının disiplini ve ayrıntıcı tavırlarının en önemli eğitim olduğunu “*Bize sadece icrayı değil bir musikişinasın nasıl davranması gerektiğini de öğretiyorlardı*” cümleleriyle belirtmiştir. Koroda da Saadet Yılmaz Bircan ve Seha Okuş'un arasında oturan Tunca, iki disiplinli sesin arasında aldığı eğitimin paha biçilmez olduğunu vurgulamıştır. Tunca, İstanbul Üniversitesi'ne bağlanma döneminde hissettiği duyguları ve o zamanın ruhunu şöyle ifade etmiştir;

Kendimizi Üniversite'ye atılmış hissettik, bazı gerçekleri görmemiz lazım, yurtdışında da belediyelerin konser usüllerini gördükten sonra daha fazla üzüldük, koskoca İstanbul belediyesi 50-100 tane sanatçıya sahip çıkamadı dedi... İyi de olmadı, Konservatuarlı olarak, eğitimi seven biri olarak söylüyorum, bu yapı bizi yok etti...

Tatbikat'ın Sistemi

Konserlerin yapısı incelendiğinde, iki bölümden oluşan Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği konserlerinden oluşan karma konserler, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Şehir Orkestralarının dönüşümlü konserleri ve Türk Halk Müziği grubunun mizansenli ve halk oyunu eşlikli konserleri görülmektedir (Ek-17a, b, c). Aralık 1973 tarihli gazete

haberinde “Senaryolu Türkü” vurgusuyla anlatılan çalışmalar hakkındaki Adnan Ataman'ın beyanı şöyle aktarılmıştır:

Halk müziğimizi icra ederken fırsat buldukça bu tip folklorik çalışmalar da yapıyoruz. Bu çalışmalar için Anadolu'ya yaptığım geziler, folklor neşriyatları, İhsan Hınçer'in folklor neşriyatları ve babam Sadi Yaver Ataman'ın bazı notlarından yararlanıyorum.

Bu “folklorik” vurgusuyla yapılan mizansen, kostümlerle birlikte tiyatral özellik arzeden konserlerden özellikle “Dibekbaşı” başlıklı iki bölümlü gösteri sıklıkla tekrarlanmıştır (Ek-18). Mecidiyeköy ve Beşiktaş binalarında eğitim dönemi ve 2006 yılından bu yana yürütülen etnografik bulgulardan çıkarılan sonuçlar şöyledir (Ek-19-22);

- 1) Dört metal dolabın içerisinde karton dosyalara konulmuş nota kopyaları bulunmaktadır.
- 2) Notaların büyük bir kısmı Adnan Ataman ve şef yardımcılarının el yazısıdır. Bunun dışında TRT repertuarının matbu notaları da bulunmaktadır.
- 3) Repertuar oluştururken Sadi Yaver Ataman düşüncesinin hâkimiyeti sürmektedir. Bu anlamda TRT Yurttan Sesler Korosu repertuarından farklıdır.
- 4) Tatbikatlar; nota okuyarak, nağme tekrarlayarak ve tüm program akışını aralıksız art arda icra ederek yapılmaktadır.
- 5) Konser tarihine yakın bir zamanda, misafir icracılar da provalara katılmaktadır.
- 6) Koro eserleri, kadın ve erkeklerin karşılıklı söylediği koro ve solo eserler, koro biçiminde söylenen serbest form (uzun hava) örnekleri, bir eserin 3 ya da 4 solist tarafından paylaşılarak okunması, her konserde mutlaka geniş bir saz eserleri bölümünün olması, halk edebiyatında öne çıkan mani, destan ve tekerleme gibi biçimlerin yer alması kalıplaşmış bir icra kültürünü oluşturmuştur.

Konserler, ilk yıllardan beri düzenli olarak sergilenen “müşterek konserler”, müzik türüne göre sergilenen “periyodik konserler”, özel davet konserleri, televizyon ve radyo program konserleri, özel gün ve yıl dönümlerine özgü konserler olarak eş zamanlı yürütülmüştür. Bu yüzden, bir konser sezonu içerisinde, tam düzenli ve eksiksiz takip yapıp tarihsel sıralama yapmak pek mümkün değildir. Bu yüzden, elde mevcut broşürler, kurum içi sözlü veriler, Handan Tunca ile derinlemesine mülakat ve Şenel'in yayınladığı (2009), Adnan Ataman'ın kaleminden çıkan “Bu Toprağın Sesi” hatırat kitabından çıkarılan bilgiler bir tablo halinde yazılmaya çalışılmıştır (Ek-23-35).

Tablo 1: Programlarına, Afiş ve Gazete Haberlerine Ulaşılan Konserler Listesi

SEZON	SAYI/İÇERİK/BAŞLIK	ŞEF	SOLİSTLER	TARİH-YER
1954	Müşterek Pazar Konseri Folklor Musikisi Tatbikat Topluluğu	Sadi Yaver Ataman	Otuz Kişilik Kadro	7 Mart 1954 Pazar Taksim Belediye Gazinosu
1954	Özel Konser Üstad Bestekar Sadettin Kaynak Jübilesi	Allaeddin Yavaşca, Münir Nuretin Selçuk, Hamiyet Yüceses, Sabite Tur, Ahmet Üstün, Gönül Yazar, Mualla Gökçay, Sadi Yaver yönetiminde Konservatuvur halk türküleri		14 Ağustos 1954
1955	Müşterek Pazar Konseri Folklor Musikisi Tatbikat Topluluğu	Sadi Yaver Ataman	Kırk Kişilik Kadro	27 Şubat 1955 Pazar 25 Mart 1955 20 Nisan 1955 Şan Sineması
1956	Müşterek Pazar Konseri Folklor Musikisi Tatbikat Topluluğu	Sadi Yaver Ataman		8 Ocak 1956
1958	Memleket Oyun Havaları	Sadi Yaver Ataman		29 Ocak 1958
1959	Pazar Konserleri	Sadi Yaver Ataman		22 Şubat 1959 29 Kasım 1959 Şan Sineması
1961	Müşterek Pazar Konseri Folklor Musikisi Tatbikat Topluluğu	Keman Gürses Adnan Ataman		31 Aralık 1961 Pazar
1962–1963	Özel Konser Yahya Kemal'i Anma Konseri	Münir Nurettin Selçuk Adnan Ataman	Şahin Gültekin SehaOkuş Hasan Mutlucan Fatma Türkan	9 Ocak 1962 Şan Sineması
1963	38. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Şahin Gültekin SehaOkuş Hasan Mutlucan Fatma Türkan	19 Mayıs 1963 Pazar Şan Sineması
1963–1964	27. Müşterek Konser	Adnan Ataman	Adnan Türközü Osman Beydilli Aydan Erküvün Kemal Koldaş SehaOkuş Şahin Gültekin	12 Nisan 1964 Pazar Saat: 11:00 Şan Sineması
1964	? Müşterek Konser	Münir Nurettin Selçuk Adnan Ataman		27 Mayıs 1964 Yeni Tiyatro
1965	? Müşterek Pazar Konseri Türk Halk Müziği Konseri	Münir Nurettin Selçuk Adnan Ataman		24 Ocak 1965 Pazar Şan Sineması 26 Ocak 1965 Salı Yeni Tiyatro
1965–1966	11. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Nevzat Eke SehaOkuş Kemal Koldaş Aydan Erküvün Hasan Mutlucan	23 Kasım 1965 Salı Saat:21:00 Yeni Tiyatro
1965–1966	15. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Yücel Paşmakçı yönetiminde bağlama ekibi	Aralık 1965 Salı Saat: 21:00 Yeni Tiyatro

1965–1966	31. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Adnan Türközü Osman Beydilli Aydan Erküvün Kemal Koldaş SehaOkuş Şahin Gültekin	1. Şubat 1966 Salı Saat: 21:00 Yeni Tiyatro'da
1965–1966	42. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Hamdi Özbay Türkan Altan Hasan Mutlucan SehaOkuş Şahin Gültekin	15 Mart 1966 Salı Saat: 21:00 Yeni Tiyatro'da
1965–1966	55. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Aydan Erküvün Kemal Koldaş Fatma Türkan Hasan Mutlucan SehaOkuş Şahin Gültekin	1 Mayıs 1966 Pazar Saat: 21:00 Şan Sineması
1965–1966			Nevzat Eke Hasan Mutlucan Binali Selman	1 Karın 1966 Yeni Tiyatro
1966–1967	17. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Hasan Mutlucan Türkan Altan Kemal Koldaş SehaOkuş Şahin Gültekin	1 Ocak 1967 Pazar Saat: 21:00 Şan Sineması
1967–1967	22. Türk Halk Müziği Konseri	Yücel Paşmakçı	Ümit Tokcan Aydan Erküvün Muharrem Akkuş Ali Ekber Çiçek Cemile Cevher Çiçek	7 Şubat 1967 Salı Yeni Tiyatro
1966–1967	27. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Türkan Altan Şahin Gültekin	21 Şubat 1967 Salı Saat: 21:00 Yeni Tiyatro'da
1968	Türk Halk Müziği Topluluğu Peryodik Konseri	Adnan Ataman	Handan Tunca	5 Şubat 1968 Fatih Tiyatrosu
1968	Türk Halk Müziği Topluluğu Peryodik Konseri	Adnan Ataman	SehaOkuş Nevzat Eke Saadet Yılmaz Bircan Ömer Şan	14 Şubat 1968 Üsküdar Tiyatrosu
1967–1968	35. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Ümit Tokcan SehaOkuş Şahin Gültekin	16 Şubat 1968 Cuma Saat: 21:00 Üsküdar Tiyatrosu
1967–1968	4. Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Muharrem Akkuş Fatma Altan	23 Ekim 1968 Fatih Tiyatrosu
1968 1969	Karma Konser	Emin Ongan Adnan Ataman	İnci Çayırılı Recep Birgit Kemal Koldaş Şahin Gültekin SehaOkuş	25 Mart 1969 Salı Yeni Komedi Tiyatrosu
1968–1969	Türk Halk Musikisi	Adnan Ataman	Mehmet Özbek SehaOkuş Şahin Gültekin	24 Kasım 1969 Pazartesi Fatih Tiyatrosu

1970	Ramazan Konulu Konser	Adnan Ataman	Aydan Erkövün Kemal Koldaş SehaOkuş Hasan Mutlucan	16 Kasım 1970 Harbiye Tiyatosu
1970	Türk Halk Musikisi	Adnan Ataman	Adnan Türközü SehaOkuş Hasan Mutlucan	13 Mart 1970 Cuma Üsküdar Tiyatosu
1970	Türk Halk Müziği Konseri		Şahin Gültekin Perihan Mes'udi Aydan Erkövün	9 Mart 1970 Pazartesi Fatih Tiyatrossu
1971	Türk Musiki Nazariyatı Bölümü öğrencileri ve Türk Halk Müziği Topluluğu	Dürdane Altan	Dekor: İncila Yar Mzansen: Dürdane Altan Reji: Cemal Can Bıçakçı	23 Mart 1971 Salı Kadıköy Halk Eğitim Merkezi
1971	Türk Halk Musikisi	Adnan Ataman	Handan Saraç Ersan Yerkazan Saadet Yılmaz MükerrerKemertaş	26 Nisan 1971 Pazartesi Harbiye Şehir Tiyatrosu
1971	Türk Kültür Folklor Turizm Derneği Etkinlikleri	Adnan Ataman		30 Ekim 1971
1972	84. Türk Halk Musikisi		Turan Engin	10 Ocak 1972 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1972	88. Türk Halk Musikisi	Yücel Paşmakçı	Memduha Olgun Ersan Yekazan SehaOkuş Şahin Gültekin	20 Mart 1972 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1973	Türk Halk Musikisi İcra Heyeti	Adnan Ataman	Hamdi Özbay Güner Karabacak	30 Kasım 1973 Üsküdar Tiyatrosu
1973	Türk Halk Musikisi İcra Heyeti	Adnan Ataman	Hamdi Özbay Güner Karabacak	2 Aralık 1973 Şan Tiyatrosu
1973	100. Türk Halk Musikisi	Adnan Ataman	Şahin Gültekin Güner Karabacak	21 Aralık 1973 Üsküdar Tiyatrosu
1974	Koroğlu ve Kahramanlık Türküleri	Dürdane Altan	18 kız 18 erkek öğrenci ile okul konseri	13 Mayıs 1974 Şan Sineması
1974	Bahar Konseri	Adnan Ataman	Kelmal Koldaş Memduha Olgun Cabr Kökten	28 Nisan 1974 Şan Sineması
1974	Televizyon Programı	Adnan Ataman		Mart 1974
1975	Televizyon Programı	Adnan Ataman		6 Şubat 1975 15 Mayıs 1975
1975	Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümü	Hamdi Özbay	Ferdi Ergüder Durmuş Güçlü Aydan Erkövün	21 Şubat 1975 Şan Tiyatrosu
1975	Öğrenci orkestrası Yıl Sonu Konseri	Fikret Otyam	Netim Otyam Beş düzenlemesinin seslendirilmesi	9 Mayıs 1975 Şan Tiyatrosu
1976	131. Konser Adnan Türközü Veda Konseri			
1976	Kurum Dışı Konserleri Güzel Sanatlar Akademisi Muharipler Cemiyeti	Adnan Ataman Hamdi Özbay		4 Mayıs 1976 22 Mayıs 1976

1976	Uluslar arası 4. İstanbul Festivali	Adnan Ataman Hamdi Özbay	Dibekbaşı müzikli oyun	26 Haziran 1967 Yedikule 27 Haziran 1976 Gülhane Parkı 30 Haziran 1976 Rumelihisarı
1976	Halk Musikisi Konseri	Adnan Ataman	SehaOkuş Zeki Adsız	31 Ekim 1976 Harbiye Tiyatrosu
1977	Türk Halk Musikisi	Adnan Ataman	Tuncer İnan Zeki Adsız Memduah Olgun	29 Ocak 1977 Pazar Harbiye Tiyatrosu
1977	141. Türk Halk Müziği Konseri	Hamdi Özbay	Ali Ekber Çiçek	22 Şubat 1977 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1977	Halk Ozanlarımızın Deyişleri Üzerine Yakılmış Ezgiler	Adnan Ataman	Adnan Türközü Hasan Mutlucan	22 Mart 1977 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1977	Anneler Günü Nedeniyle		Konuk Sanatçılar Arif Sağ Yavuz Top	8 Mayıs 1977 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1977	Gülhane Halk Konserleri			Haziran ayı süresince Cumartesi Pazar
1977	153. Türk Halk Müziği Yeni Sezon Konseri	Adnan Ataman		26 Ekim 1977 Kadıköy Şehir Tiyatrosu
1978	Lale Bayramı Konserleri	Hamdi Özbay	Handan Tunca Güner Karabacak Meral Atakök Sema Durmuş	19 Mart 1978 Harbiye Şehir Tiyatrosu 18 Nisan 1978 30 Nisan 1978 22 Nisan 1978 Emirgan Korusu- Gülhane Pakı
1978	Muharip Gaziler Cemiyeti Konseri	Adnan Ataman		28 Haziran 1978 Harbiye Ordu Evi
1979	Pazar Konserleri	Adnan Ataman	Ümit Tokcan	4 Mart 1979 Harbiye
1979	Aşık Veysel'i Anma Konseri	Adnan Ataman		18 Mart 1979 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1979	Pazar Konserleri	Adnan Ataman Tuncer İnan Yönetiminde Bağlama Takımı		21 Ocak 1979 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1979	177. Türk Halk Müziği Konseri	Hamdi Özbay	Neriman Altındağ Tüfekçi	15 Nisan 1979 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1979	Akıl Hastalarına Koro ve Solo Türküler	Tuncer İnan		9 Ağustos 1979 Bakırköy Ruh ve Sinir Hastanesi
1979	Darülaceze Moral Konseri	Hamdi Özbay		16 Ağustos 1979
1979	İstanbul'un Kurtuluşu	Adnan Ataman		6 Ekim 1979
1979	Dünya Çocuk Yılı Özel Konseri	Adnan Ataman		30 Aralık 1979 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1979	İstanbul Televizyonu	Adnan Ataman		23 Şubat 1979
1979	İstanbul Festivali	Adnan Ataman		24 Haziran 1979 Gülhane

1980	Türk Tıp Haftası Özel Konseri	Adnan Ataman	Yıldız Yurtsever Cabir Kökten Aydan Erküvün Ufuk Erbaş Cabir Kökten	17 Mart 1980 Zeynep Kamil Kültür Salonu
1980	Pazar Konserleri Karma	Muzaffer Birtan Adnan Ataman		23 Mart 1980 Muhsin Ertuğrul Sahnesi
1980	Enez Balık Festivali Tekirdağ Kiraz Festivali	Adnan Ataman		14 Haziran 1980 Çanakkale- Tekirdağ
1980	Pazar Konserleri Karma	Muzaffer Birtan Adnan Ataman		11 Mayıs 1980 Muhsin Ertuğrul Sahnesi
1980	Kırklareli Vize 1. İhlamur Festivali	Adnan Ataman		20 Haziran 1980 Vize
1980	Türk Halk Müziği Solo Konseri	Adnan Ataman	Memduha Olgun	6 Aralık 1980
1980	Pazar Konseri Türk Halk Müziği	Adnan Ataman	Arif Sağ	7 Aralık 1980 Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu
1980	Gülhane Parkı Konserleri	Adnan Ataman		30 Haziran 1980 6- 13-20 Temmuz 1980 10-17 Ağustos 1980 Gülhane Parkı
1981	Pazar Konseri Türk Halk Müziği	Adnan Ataman	Cemile Cevher	1 Şubat 1981 Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu
1981	Türk Silahlı Kuvvetler Daveti	Adnan Ataman		25 Nisan 1981 Kalender Ordu Evi
1981	Kenan Everen Daveti	Adnan Ataman		14 Mayıs 1981 Kalender Ordu Evi
1981	9. Uluslararası İstanbul Festivali		Güner Karabacak Kemal Koldaş	23 Haziran 1981 29 Haziran 1981 Atatürk Kültür Mekezi
1981	Karma Konserler	Muzaffer Birtan Adnan Ataman		27 Eylül 1981 6 Ekim 1981 15 Kasım 1981
1981	Türk Halk Müziği Konseri Halıcioğlu Askeri Personel Okulu Konseri	Adnan Ataman	Şahin Gültekin Zafer Dalgıç	26 Ekim 1981 20 Kasım 1981
1981			Ferdi Ergüder Aydan Erküvün	7 Aralık 1981
1981	İstanbul Televizyonu	Adnan Ataman	Turnalar üzerine Solo ve Koro havalalar	27 Ekim 1981
1981	Atatürk'ün Doğumunun 100. Yıldönümü	Yıldız Kenter Önder Bali Muzaffer Birtan Adnan Ataman		28 Aralık 1981 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1982	İstanbul Televizyonu			31 Ocak 1982
1982	Karma Konserler	Muzaffer Birtan Adnan Ataman	Cemile Cevher	1 Şubat 1982 12 Mart 1982 12 Nisan 1982 29 Haziran 1982 18 Aralık 1982 Muhsin Ertuğrul Sahnesi

1982	Atatürk'ü Anma Karma Programı	Nedim Otyam Önder Bali Rıza Rit Adnan Ataman		10 Kasım 1982
1983	Askeri Okul Konseri	Adnan Ataman	Yıldız Yurtsever Kemal Koldaş	6 Ocak 1983 Kuzuncuk Deniz Astsubay Okulu
1983	Pazar Karma Konserleri MEV Yararına Müzikli oyun Kalender Ordu Evi Tekirdağ Kiraz Festivali	Rıza Rit Adnan Ataman		9 Ocak 1983 Mart 1983 11 Nisan 1983 17 Mayıs 1983 29 Mayıs 1983 11 Haziran 1983
1983	Cumhuriyetin ve Belediye Konservatuvarının 60. Yıl Şöleni	Zehra Tarım-Cem Ertekin Rıza Rit Önder Bali Adnan Ataman		24 Ekim 1983 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1983	Atatürk'ü Anma Konseri	Adnan Ataman		10 Kasım 1983
1984	Folklorumuza iz bırakan Katamonu'lu üç usta	Adnan Ataman		21 Şubat 1984 Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu
1984	Karamürsel Denzi Komutanlığı Özel Konseri	Adnan Ataman		15 Mart 1984 Karamürsel
1984	Sadi Yaver Ataman 65. Yıl Jübile Konseri	Sadi Yaver Ataman		19 Ocak 1984 Atatürk Kültür Merkezi
1984	1983-84 Sezonu Final Karma Konseri	Önder Bali Rıza Rit Adnan Ataman		20 Mart 1984 Harbiye Tiyatrosu
1984	Belediye Konservatuvarının Kuruluşunun 60. Yılı	Rıza Rit Adnan Ataman		11 Aralık 1984 Maçka Maden Fakültesi
1985	Türk Halk Müziği Konseri	Adnan Ataman	Bedia Akartürk	21 Ocak 1985 Harbiye Şehir Tiyatrosu
1985	TRT İstanbul Televizyonu	Adnan Ataman	Dibekbaşı Seyirlik Oyunu	TRT
1986	Tunus Kartaca Festival Turnesi			6-9 Temmuz
1986	Üniversite Eğitim Öğretim Açılış Konseri	Tuncer Özcan Ertuğrul Çayıroğlu Rıza Rit Adnan Ataman		19 Kasım 1986 İ.Ü. Fen Fakültesi Konferans Salonu

1986–1995	Peryodik Konserler Üniversite Görevleri	Bu Konserler İstanbul Üniversitesi bünyesinde bulunan, Edebiyat- Fen Fakültesi Konser Salonu, Öğrenci Kültür Merkezi, Baltalimanı Tesislerinde gerçekleştirilmiştir Bu konudaki ayrıntılı hatıra için bkz: Ataman, 2009).		1 Nisan 1987 31 Aralık 1987 13 Ocak 1988 10 Şubat 1988 6 Mart 1988 9 Mart 1988 20 Mart 1988 8 Nisan 1988 13 Nisan 1988 22 Mart 1989 8 Mart 1990 12 Nisan 1990 17 Mayıs 1990 25 Mayıs 1990 3 Ocak 1991 18 Mart 1992 1 Nisan 1992 15 Nisan 1992 29 Nisan 1992 13 Mayıs 1992 27 Mayıs 1992 12 Kasım 1992 3 Aralık 1992 24 Aralık 1992 4 Mart 1993 4 Şubat 1993 4 Mart 1993 8 Nisan 1993 6 Mayıs 1993 14 Şubat 1994 7 Mart 1994 28 Mart 1994 18 Nisan 1994 30 Mart 1995 6 Nisan 1995
1986	Halk Musikisi Konseri		Ufuk Erbaş	Harbiye Şehir Tiyatrosu
1987				1 Nisan 1987
1987	Uluslar arası Dünya Müzikleri Festival turnesi Fransa- Almanya	Adnan Ataman	1 ses kaydı 8 Konser	13-20 Mart 1987 Paris Belediyesi Daveti
1988	Deniz Harp Okulu Daveti			24 Şubat 1988 Beylerbeyi Deniz Astsubay Orduevi
1988	Hava Harp Okulu Daveti			8 Nisan 1988 7-13 Kasım 1988 Hava Harp Okulu
1988	Lepra Hastanesi Konseri			30 Aralık 1988 Çapa- İstanbul
1989	Yaz Şenliği			21 Haziran 1989 Kadıköy Belediyesi
1989	Deniz Astsubay Okulu Konseri			11 Ocak 1989 10 Ekim 1989 Beylerbeyi
1989	Hava Harp Okulu Daveti			28 Şubat 1989 Hava Harp Okulu

1990	Darülelhan'dan Günümeze Türk Kültürüne Hizmet Vakfı İ.B.Konservatuvarı mensupları derneği	Sadi Yaver Ataman	Tuncer İnan Adnan Ataman Yücel Paşmakçı Hamd Özbay	13 Mayıs 1990 Pazar Atatürk Kültür Merkezi
1990	Polis Emeklileri Dernek Daveti			28 Şubat 1990 İstanbul Polis Emeklileri Derneği
1990	Deniz Lisesi Konseri			25 Mayıs 1990 Heybeliada
1990	Uludağ Üniversitesi Konseri			28 Aralık 1990 Bursa
1993	Vefalılar Derneği Daveti			6 Mayıs 1993 Vefa Lisesi
1994	Özel Konser			20 Şubat 1994 Adile Sultan Kasrı
1994	Vefalılar Derneği Konseri			12 Mayıs 1994 Vefa Lisesi
1994	Özel Konser			Haziran 1994 Halkalı Ziraat Okulu
1994	Hollanda Turnesi			Kasım 1994
1994	Öğretmenler Günü Konseri			24 Kasım 1994 Validebağ Öğretmenevi
1994	Heybeliada Deniz Lisesi Öğrencilerine			24 Aralık 1994 Heybeliada
1995	Sadi Yaver Ataman Anma Konseri			2-4 Haziran 1995 Safranbolu
1995	Marmara Üniversitesi Diploma Töreni			26 Haziran 1995
1995	Darülelhan'da Bugüne Musikimiz			13 Kasım 1995 Boğazici Üniversitesi
1995	Hollanda'da İstanbul Yılı			
1997	Yorgansız Hakkı Çavuş 100 Yaşında	Adnan Ataman		13 Ocak 1997 Cemal Reşit Rey Salonu
1999	Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunun 76. yılı kutlama etkinlikleri	Levent Altındağ	Çok Sesli Hale Getirilmiş Halk Türküleri	2 Aralık 1999 İ.Ü. Fen Fakültesi Konferans Salonu
2002	Amasya Atatürk Günleri			7 Haziran 2002
2004	4. Sadi Yaver Ataman Anma Günleri			21 Eylül 2004 Safranbolu
2005	Türk Halk Müziği Konseri			10 Mart 2005 Alzheimer Vakfı
2005	İ.T.D. Etkinliği Türk Halk Müziği Konseri			8 Eylül 2005 Eminönü
2005	Darü'l Elhan'dan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na" adlı Konser ve Gösteri			11 Aralık 2005 Cemal Reşit Rey Konser Salonu

2006 (Ek)	Sadi Yaver Ataman 100 100 yaşında	Adnan Ataman Yücel Paşmakçı Esat Kabaklı	İ.Ü Devlet Konservatuvarı Halk Müziği Topluluğu Emekli Sanatçılar, TRT İstanbul Radyosu ve İTÜ TMDK Sanatçıları işbirliğiyle	25 Aralık 2006 Atatürk Kültür Merkezi Büyük Salon
2009	Adnan Ataman'a Saygı Gecesi	Şef Esat Kabaklı Düzenleyen Süleyman Şenel		6 Haziran 2009 Cemal Reşit Rey Konser Salonu
2012	Darül-Elhan'dan 2012'ye	Esat Kabaklı	Türkiye'nin en köklü sanat kuruluşlarından olan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın üniversite bünyesine katılımının 25. yılı nedeniyle düzenlenen özel konser	Cemal Reşit Rey Konser Salonu

Sonuç

Sadi Yaver Ataman'ın öncülüğünde İstanbul Belediyesine bağlı Konservatuvar'ın birimi olarak uygulama amaçlı kurulan Folklor Tatbikat Topluluğu, kadrolaşma ve o dönemin şartlarından dolayı güçlü bir başlangıç yapamasa da zaman içerisinde İstanbul çevresindeki halk müziği iletişim ağının merkezinde olmuştur. Zira hem üyelerinin döneminin önde gelen isimleri olması hem de kurumlararası işbirliğine önem veren anlayışın varlığı, birimin kişiler ekseninde varlık göstermesinin sebebidir. Bu birimin fikirsel duruşu, dönemin kültür sanat yapılanması içerisinde milli birlik ruhunu folklor üzerinden kurgulayan tarafta olmuştur. Bunun yanı sıra, belediye gibi, kültür ve sanatın birincil olmadığı, çok dinamik ve değişken bir kurumsal yapının içerisinde olmasının sıkıntılarını çekmiş bir tatbikat birimi olduğu açıktır.

1950'li yıllardan bugüne gerek belediye gerekse üniversite çatısı altında, eğitim öğretim modülünde Türk Halk Müziği, başlangıçta "folklor" adı altında kısıtlı ders yükü olarak işlenmeye başlamış, zamanla sertifika programı içerisinde kuram ve notasyonun öğretildiği bir konuma gelmiştir. İ.Ü. Devlet Konservatuvarı'nın lisans programlarında 2015 yılı itibariyle Anadolu Halk Müziği Kuram, Notasyon, Repertuvar, Darülelhan Derleme Defterleri repertuvarı gibi derslerle okutulmaktadır.

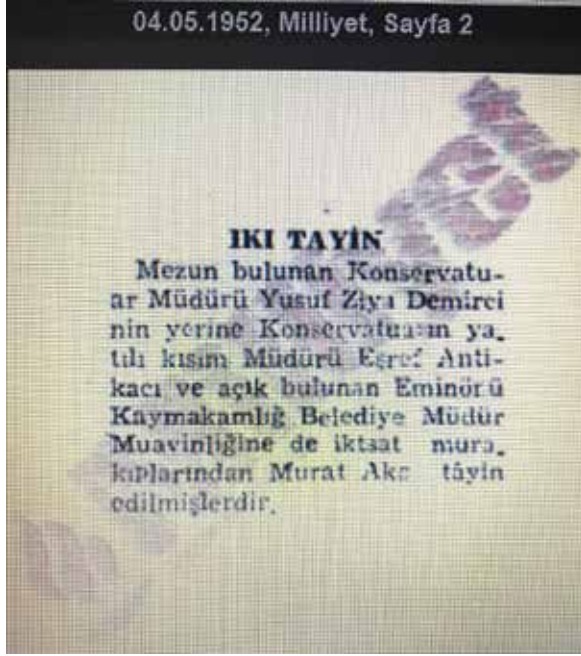
Yapısal problemler ve kadro uyumsuzluğu nedeniyle yok olmakta olan Türk Halk Müziği Topluluğu, haftada üç gün, konservatuvarın Kadıköy binasında elde mevcut saz ve ses icracılarıyla, üniversitenin görevlendireceği herhangi bir konser etkinliği için periyodik

repertuvar provalarını sürdürmektedir. Bu çalışmalara, 2000'li yıllarda Müzikoloji Bölümü, Geleneksel ve Modal Müzikler Anabilim Dalı'nda kadrolu öğretim görevlisi Arif Yanmaz ve araştırma görevlileri Suat Karahan ile Gürkan Ortakale bağlama icralarıyla eşlik etmektedir. Bu bağlamda belirtmekte fayda vardır, İstanbul Üniversitesi'nin konservatuvar birimindeki akademik kadrolar, icra geleneğinin devam ettirilmesi için bir çözüm olarak görülse de başarılı olamamıştır. 2017 tarihi itibarıyla, ilgili Türk Halk Müziği Topluluğunun kendi kadrosunda saz sanatçısı yoktur. Şubat 2018 itibarı ile ses sanatçılarından Esat Kabaklı emekli olmuş, Fatoş Çal, Birsen Gecikli (Çakmut) ve Sema Durmuş ise emeklilik zamanını bekleyen ses sanatçılarıdır.

Kaynakça

- Ali Suad. (1929). İstanbul Konservatuvarı'nın yıllık konseri. *İstanbul Şehremaneti Mecmuası*, 57, 303–310.
- Ataman, A. (2009). *Bu toprağın sesi Halk musikimiz*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- Ataman, S. Y. (1964, 5 Kasım). Düşünürler ne diyor? Fikir meydanı: Radyoda halk musikisi. *Son Havadis*, s. 2.
- Denlisu, İ. (1950, 28 Mayıs). Konservatuvarın üvey evlatları. *Milliyet*, s. 2.
- Derin, M. (2015). *Müziğin güzel günlerine yolculuk: İnci Çayırılı'nın anıları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hınçer, İ. (1967). Yusuf Ziya Demircioğlu. *Türk Folklor Araştırmaları*, 11(221), 4603–4605.
- İstanbul Belediye Mecmuası*. (1933). Hars ve terbiye işleri: Konservatuvar. 109–110, 67.
- Özcan, N. (1995). Dârülelhan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde (C. 8, s. 518–520). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Rey, C. R. (1973). Konservatuvar hatıralarım. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı (Özel Sayı), 11(112), 4–6.
- Say, A. (2005). İstanbul Belediye Konservatuvarı. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (C. 2, s. 146–147). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tongur, H. (1969). Darülbeydi'den Konservatuvar'a. *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 7(76), 9–14.
- Tongur, H. (1973). Belediye konservatuvarında müdürler. *Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı* (Özel Sayı): *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, 11(112), 66–73.

EKLER



Ek-1: Konservatuvar Müdür Değişimi Haberi (*Milliyet*, 4 Mayıs 1952)



Ek-2: Konservatuvar Türk Müziği Nazariyatı Eğitim Kadrosu, 1960



Ek-3: Konservatuvar 'Folklor Musikisi' Öğretmeni Mes'ut Cemil, (*Milliyet*, 29 Nisan 1952)



Ek-4: Konservatuvar 'Folklor Musikisi' Öğretmeni Dürdane Altan

25.08.1956; Milliyet, Sayfa 3

**Istanbul Belediye Konservatuvarı
Müdürlüğünden**

YENİ TALEBE KAYDI

Gündüzlü kısım Yatılı kısım (Yalnız erkeklerle)

Hazırlık, İlk, Orta, Yükseköğretim

Bütün müzik nazariyatı kompozisyon topluluk idaresi Türk Musikisi nazariyatı ve şalûbu folklor musikisi ve tatbikatı piano harp, çan (Konser muganniliği ve opera bölümü) keman viola, violonsel, kontrabas, flüt, obua, korn, saksofon, fagot, korno, althorn, trompet, bğ, tranbon, bariton, ofonyon, tuba, bas, timpani, bateri tiyatro bale için esas ve yardımcı bütün dersler.

Müracaat müddeti: Gündüzlü kısım için 30 Eylül 1956 akşamına yatılı kısım için 14/9/56 akşamına kadar.

Kabul imtihanları: Gündüzlü kısım için 1, 2, 3, 4, 5/Ekim/56 Yatılı kısım ve) Nefes sazları için) 17/Eylül/1956

Paçla matürmat için talebe işleri sefligine müracaat edilmelidir. (11546)

Ek-5: Konservatuvar Öğrenci Alım İlanı, (Milliyet, 25 Ağustos 1956)

gazetears.vi.milliyet.com.tr/Ara.aspx?araKelime=belediye konservatuvarı

14.10.1961, Milliyet, Sayfa 6

**BELEDİYE KONSERVATUARI
MÜDÜRLÜĞÜNDEN**

Folklor tatbikat topluluğuna saz sanatçıları almacaktır. Açılacak imtihana girmek isteyenlerin 20 Ekim 1961 gününe kadar Müdürlüğe müracaatları.

(BASIN 8474) 5307

Ek-6: Konservatuvar Saz Sanatkarı Alım İlanı, (Milliyet, 14 Ekim 1961)



Ek-7: Konservatuvar Ses Sanatkârı Alım İlanı, (Milliyet, 17 Ağustos 1963)



Ek-8: Konservatuvar Ses ve Saz Sanatkârı Alım İlanı (Milliyet, 4 Eylül 1965)



Ek-9: Konservatuvar Ses ve Saz Sanatkarı Alım İlanı (*Milliyet*, 7 Şubat 1969)



Ek-10: Konservatuvar Türk Halk Müziği Sanatçıları



Ek-11a: “Adnan Ataman’a Saygı Konseri” (6 Haziran 2009)
Belediye Konservatuvarı Kökenli Türk Halk Müziği Sanatçıları



Ek-11b: Şef Sadi Yaver Ataman ve Belediye Konservatuvarı Kökenli
Türk Halk Müziği Sanatçıları, 1990 (Atatürk Kültür Merkezi)



Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği... Yöneten: Sadi Yaver Ataman (İstanbul, 1951).



Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği... Şef: Sadi Yaver Ataman; Soldan ön sıra sanatçılar: Feridun Kuşkaya, Adnan Ataman, Yeşar Aikar, Malatyalı Fahri Kayahan, Alaeddin Palandöken; Arka Sıra sanatçılar: ?, ?, Şukran Ağırbaş, ?, ?, Sadi Yaver Ataman, Fatma Türkân [Yamacı], ?, ?, Mualla Eri Masume Ufuk, Sulhiye Kuşkaya, ?

Ek-12a: Sadi Yaver Ataman'ın TRT İstanbul Radyosu'nda düzenli programı Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği İcracıları (1951)



Ek-12b: Sadi Yaver Ataman'ın Memleket Havaları Ses ve Saz Birliği İcracıları

İ.Ü.D.Konservatuarı T.H.M. Topluluğu Ücretli Sanatçılar Listesi						
Adı Soyadı	Sabah	Öğle	Adı Soyadı	Sabah	Öğle	
	Tarih / 199			Tarih / 199		
1	Tuncer İnan		19	Tuncay Tokcan		
2	Şahin Gültekin		20	Arif Yanmaz		
3	A.Turan Şan		21	Seçkin Tutus		
4	Esat Kabaklı		22	Celal Bakar		
5	Erol Köker		23	Elmas Erdoğan		
6	Fiğen Doğru		24	Erdiñç Kadıoğlu		
7	Zeynep Cüstan		25	Şafak Gürler		
8	Sevgi Kaya		26			
9	Gülseren Tatlıpınar		27			
10	Melida Kurt		28			
11	Ekren Ataer		29			
12	Olçay Yıldırım					
13	Kudret Dağlı					
14	Cengiz Özkan					
15	Cihan Yurtçu					
16	Melih Dıyşulu					
17	Yusuf Sorgun					
18	Naci Düzel					
İ.Ü.D.K.T.H.M.Top.Şef Müv.			İ.Ü.D.K.T.H.M.Top.Şefi Adnan ATAMAN			

Ek-13: İ.Ü. Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu:
1990 Yılı Sonrası Topluluğa Katılan Ücretli Sanatçılar Listesi



Ek-14: Belediye Konservatuvarı Öğretmenleri Naime Batanay, Dürdane Altan, Münir Nurettin Selçuk, İsmail Hakkı Özkan (Soldan ayakta üçüncüden itibaren) ve Öğrencileri (Önde oturanlar), 27 Mayıs 1975



Ek-15: Ney Fikret Bertuğ, Solist Handan Tunca (ayakta)



16a: (Soldan sağa) Yavuz Top, Handan Tunca, Mehmet zbek, Güner Karabacak, Arif Sağ (oturan)



16b: Orhan Gencebay ve Handan Tunca



Ek-17a: Konservatuvar Türk Halk Müziği Topluluğu'nun Mizansenli ve Halk Oyunu Eşlikli Konserleri



Ek-17b: Konservatuvar Türk Halk Müziği Topluluğu'nun Mizansenli ve Halk Oyunu Eşlikli Konserleri



Ek-17c: Konservatuvar Türk Halk Müziği Topluluğu'nun Mizansenli ve Halk Oyunu Eşlikli Konserleri



Ek-18: "Dibekbaşı" (Dekorlu ve Mizansenli Konser): Saadet Yılmaz Bircan



Ek-19: İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Etkinlikleri



Ek-20: İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Etkinlikleri



Tarih: 3 Aralık 2010, Cuma

Yer: İstanbul Üniversitesi
Rektörlük Binası Mavi Salon

Saat: 18:00

Ülkemizde Halk Müziği araştırmaları ve yorumculuğu alanında önemli bir yere sahip olan İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Halk Müziği Topluluğu, bu konserde Şef Esat KABAKLI yönetiminde, farklı yörelerin ezgilerini içeren geniş bir repertuvarla izleyenlerin karşısında olacak.

Basın ve Halkla İlişkiler Müdürlüğü

Ek-21: İ.Ü. Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu Etkinlikleri



Ek-22: İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Etkinlikleri
(İ.Ü. Akademik Açılış Konseri, 2013)



Ek-23: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu, Solist Tülin Yakarçelik,
Şef Adnan Ataman, 1963 (Yeni Tiyatro)



Ek-24: Belediye Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu, Şef Adnan Ataman, (Fransa Konseri)



Ek-25: Belediye Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu, Şef Sadi Yaver Ataman, 1971 (Yeni Komedi Tiyatrosu)



Ek-26: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu, Şef Adnan Ataman ve Hamdi Özbay, 26-30 Haziran 1976 (26. İstanbul Festivali)



Ek-27: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu, 1976 (27. İstanbul Festivali)



Ek-27: Belediye Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Topluluğu Konser Duyurusu, (Milliyet, 29 Ekim 1953)



Ek-28: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Koristleri, 1970'ler



Ek-30: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu, Şef Sadi Yaver Ataman, 1971 (Yeni Komedi Tiyatrosu)



Ek-31: Belediye Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri (Gülhane Parkı)



Ek-32: İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri, 3 Aralık 1992



Ek-33: İ.Ü. Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri, 13 Mayıs 1992



Ek-34: İ.Ü. Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri, 12 Kasım 1992



Ek-35: İ.Ü. Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri, 27 Mayıs 1992

TANIM

Konservatoryum-Conservatorium, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın açık erişimli, hakemli, yılda iki kere Haziran ve Aralık aylarında yayınlanan, uluslararası, bilimsel dergisidir. Dergiye yayınlanması için gönderilen bilimsel makaleler Türkçe ya da İngilizce olmalıdır.

AMAÇ VE KAPSAM

Konservatoryum-Conservatorium, müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanlarında sanat pratiğini destekleyici bir teorik altyapının oluşmasına katkıda bulunmayı ve ülkemizin uluslararası iş birlikliklerinde daha fazla pay almasını sağlamayı amaçlar. Derginin ana odağını müzik, müzikoloji ve sahne sanatları alanları oluşturur. Bu ana alanlarla ilişkili olan estetik, psikoloji, biyomekanik, fizyoloji, nörobilim, elektroakustik, organoloji gibi alanlardan da makalelere açıktır. Derginin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, profesyoneller, öğrenciler ve ilgili mesleki, akademik kurum ve kuruluşlar oluşturur.

EDİTORYAL POLİTİKALAR VE HAKEM SÜRECİ

Yayın Politikası

Dergiye yayınlanmak üzere gönderilen makalelerin içeriği derginin amaç ve kapsamı ile uyumlu olmalıdır. Dergi, orijinal araştırma niteliğindeki yazıları yayınlamaya öncelik vermektedir.

Genel İlkeler

Daha önce yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere başka bir dergide halen değerlendirmede olmayan ve her bir yazar tarafından onaylanan makaleler değerlendirilmek üzere kabul edilir.

Ön değerlendirmeyi geçen yazılar iThenticate intihal tarama programından geçirilir. İntihal incelemesinden sonra, uygun makaleler Editör tarafından orijinaliteleri, metodolojileri, makalede ele alınan konunun önemi ve derginin kapsamına uygunluğu açısından değerlendirilir.

Makalede daha önce yayınlanmış alıntı yazı, tablo, resim vs. mevcut ise makale yazarı, yayın hakkı sahibi ve yazarlarından yazılı izin almak ve bunu makalede belirtmek zorundadır. Gerekli izinlerin alınıp alınmadığından yazar(lar) sorumludur.

Bilimsel toplantılarda sunulan özet bildirimler, makalede belirtilmesi koşulu ile kaynak olarak kabul edilir. Editör, gönderilen makale biçimsel esaslara uygun ise gelen yazıyı yurtiçinden ve/veya yurtdışından en az iki hakemin değerlendirmesine sunar, hakemler gerek gördüğü takdirde yazıda istenen değişiklikler yazarlar tarafından yapıldıktan sonra yayınlanmasına onay verir.

Makale yayınlanmak üzere dergiye gönderildikten sonra yazarlardan hiçbirinin ismi, tüm yazarların

yazılı izni olmadan yazar listesinden silinemez ve yeni bir isim yazar olarak eklenemez ve yazar sırası değiştirilemez.

Yayına kabul edilmeyen makale, resim ve fotoğraflar yazarlara geri gönderilmez. Yayınlanan yazı ve resimlerin tüm hakları dergiye aittir.

Yazarların Sorumluluğu

Makalelerin bilimsel ve etik kurallara uygunluğu yazarların sorumluluğundadır. Yazar makalenin orijinal olduğu, daha önce başka bir yerde yayınlanmadığı ve başka bir yerde, başka bir dilde yayınlanmak üzere değerlendirmede olmadığı konusunda teminat sağlamalıdır. Uygulamadaki telif kanunları ve anlaşmaları gözetilmelidir. Telifte bağlı materyaller (rneğin tablolar, Şekiller veya büyük alıntılar) gerekli izin ve teşekkürle kullanılmalıdır. Başka yazarların, katkıda bulunanların çalışmaları ya da yararlanan kaynaklar uygun biçimde kullanılmalı ve referanslarda belirtilmelidir.

Gönderilen makalede tüm yazarların akademik ve bilimsel olarak doğrudan katkısı olmalıdır, bu bağlamda “yazar” yayınlanan bir araştırmanın kavramsallaştırılmasına ve dizaynına, verilerin elde edilmesine, analizine ya da yorumlanmasına belirgin katkı yapan, yazının yazılması ya da bunun içerik açısından eleştirel biçimde gözden geçirilmesinde görev yapan birisi olarak görülür. Yazar olabilmenin diğer koşulları ise makaledeki çalışmayı planlamak veya icra etmek ve/veya revize etmektir. Fon sağlanması, veri toplanması ya da araştırma grubunun genel süpervizyonu tek başına yazarlık hakkı kazandırmaz. Yazar olarak gösterilen tüm bireyler sayılan tüm ltleri karşılamalıdır ve yukarıdaki ltleri karşılayan her birey yazar olarak gösterilebilir. Yazarların isim sıralaması ortak verilen bir karar olmalıdır. Tüm yazarlar yazar sıralamasını [Telif Hakkı Devir Formunda](#) imzalı olarak belirtmek zorundadırlar.

Yazarlık için yeterli ltleri karşılamayan ancak çalışmaya katkısı olan tüm bireyler “teşekkür / bilgiler” kısmında sıralanmalıdır. Bunlara rnek olarak ise sadece teknik destek sağlayan, yazıma yardımcı olan ya da sadece genel bir destek sağlayan, finansal destek ve materyal desteği sunan kişiler verilebilir.

Bütün yazarlar, araştırmanın sonuçlarını ya da bilimsel değerlendirmeyi etkileyebilme potansiyeli olan finansal ilişkileri, çıkar çatışmasını ve çıkar rekabetini beyan etmelidirler. Bir yazar kendi yayınlanmış yazısında belirgin bir hata ya da yanlışlık tespit ederse, bu yanlışlıklara ilişkin düzeltme ya da geri çekme için editör ile hemen temasa geçme ve işbirliği yapma sorumluluğunu taşır.

Editör ve Hakem Sorumlulukları ve Değerlendirme Süreci

Editörler, makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Yayına gönderilen makalelerin adil bir Şekilde ift taraflı kr hakem değerlendirmesinden geçmelerini sağlarlar. Gönderilen makalelere ilişkin tüm bilginin, makale yayınlanana kadar gizli kalacağını garanti ederler.

YAZARLARA BİLGİ

Editörler içerik ve yayının toplam kalitesinden sorumludurlar. Gereğinde hata sayfası yayınlamalı ya da düzeltme yapmalıdırlar.

Editör; yazarlar, editörler ve hakemler arasında çıkar çatışmasına izin vermez. Hakem atama konusunda tam yetkiye sahiptir ve dergide yayınlanacak makalelerle ilgili nihai kararı vermekle yükümlüdür. Yayın etiği konusunda COPE kaynağına bakabilirsiniz:

<https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Hakemler makaleleri, yazarların etnik kökeninden, cinsiyetinden, cinsel yöneliminden, uyruğundan, dini inancından ve siyasi felsefesinden bağımsız olarak değerlendirirler. Araştırmayla ilgili, yazarlarla ve/veya araştırmanın finansal destekçileriyle çıkar çatışmaları olmamalıdır. Değerlendirmelerinin sonucunda tarafsız bir yargıya varmalıdırlar. Hakemler yazarların atıfta bulunmadığı konuyla ilgili yayınlanmış çalışmalarını tespit etmelidirler. Gönderilmiş yazılara ilişkin tüm bilginin gizli tutulmasını sağlamalı ve yazar tarafında herhangi bir telif hakkı ihlali ve intihal fark ederlerse editöre raporlamalıdırlar. Hakem, makale konusu hakkında kendini vasıflı hissetmiyor ya da zamanında geri dönüş sağlaması mümkün görünmüyorsa, editöre bu durumu bildirmeli ve hakem sürecine kendisini dahil etmemesini istemelidir.

Değerlendirme sürecinde editör hakemlere gözden geçirme için gönderilen makalelerin, yazarların özel mülkü olduğunu ve bunun imtiyazlı bir iletişim olduğunu açıkça belirtir. Hakemler ve yayın kurulu üyeleri başka kişilerle makaleleri tartışamazlar. Hakemlerin kendileri için makalelerin kopyalarını çıkarmalarına izin verilmez ve editörün izni olmadan makaleleri başkasına veremezler. Yazarın ve editörün izni olmadan hakemlerin değerlendirmeleri basılamaz ve açıklanamaz. Hakemlerin kimliğinin gizli kalmasına özen gösterilmelidir. Bazı durumlarda editörün kararıyla, ilgili hakemlerin makaleye ait yorumları aynı makaleyi yorumlayan diğer hakemlere gönderilerek hakemlerin bu süreçte aydınlatılması sağlanabilir. Değerlendirme süreciyle ilgili olarak COPE kaynağına bakabilirsiniz:

https://publicationethics.org/files/Ethical_Guidelines_For_Peer_Reviewers_2.pdf

AÇIK ERIŞİM İLKESİ

Konservatoryum/Conservatorium'un tüm içeriği okura ya da okurun dahil olduğu kuruma ücretsiz olarak sunulur. Okurlar, ticari amaç haricinde, yayıncı ya da yazardan izin almadan dergi makalelerinin tam metnini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, arayabilir ve link sağlayabilir. Bu BOAI açık erişim tanımıyla uyumludur.

YAYIN ETİĞİ

İlke ve Standartlar

Konservatoryum /Conservatorium, yayın etiğinde en yüksek standartlara bağlıdır ve Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından geliştirilen yayın etiği ilkelerini ve tavsiyelerini gözetir.

YAZARLARA BİLGİ

Gönderilen tüm makaleler orijinal ve yayınlanmamış olmalı, hiçbir bir dergide değerlendirme sürecinde olmamalıdır. Her bir makale editörlerden biri ve en az iki hakem tarafından çift kör değerlendirmeden geçirilir. İntihal, duplikasyon, sahte yazarlık/inkar edilen yazarlık, araştırma/ veri fabrikasyonu, makale dilimleme, dilimleyerek yayın, telif hakları ihlali ve çıkar çatışmasının gizlenmesi, etik dışı davranışlar olarak kabul edilir.

Kabul edilen etik standartlara uygun olmayan tüm makaleler yayından çıkarılır. Buna yayından sonra tespit edilen olası kuraldışı uygunsuzluklar içeren makaleler de dahildir.

Olası bilimsel etik dışı davranışlar ve etik yayın ihlali durumunda COPE Ethics Flowcharts dikkate alınır: https://publicationethics.org/files/Full_set_of_flowcharts_Turkey_2017%20%281%29.pdf

DİL

Derginin yayın dili Türkçe ve Amerikan İngilizcesi'dir.

YAZILARIN HAZIRLANMASI

Aksi belirtilmedikçe gönderilen yazılarla ilgili tüm yazışmalar ilk yazarla yapılacaktır. Makale gönderimi online olarak <http://cons.istanbul.edu.tr> üzerinden yapılmalıdır. Gönderilen yazılar, yazının yayınlanmak üzere gönderildiğini ifade eden, makale türünü belirten ve makaleyle ilgili bilgileri içeren (bkz: Son Kontrol Listesi) bir mektup; yazının elektronik formunu içeren Microsoft Word 2003 ve üzerindeki versiyonları ile yazılmış elektronik dosya ve tüm yazarların imzaladığı [Telif Hakkı Devir Formu](#) eklenerek gönderilmelidir.

1. Konservatoryum, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın Haziran ve Aralık aylarında olmak üzere yılda iki defa yayınladığı bilimsel nitelikli hakemli bir dergidir. Haziran sayısı için 15 Mart, Aralık sayısı için 15 Eylül'e kadar başvuru yapılmalıdır.
 2. Dergide; daha önce yayınlanmamış veya yayınlanma aşamasında olmayan, özgün, deneme ve derleme makaleleri yayınlanır. Yayınlanmamış tezlerden veya bildirilerden türetilen çalışmalar özet bölümünde bir açıklama dipnotuyla belirtilmelidir. Türkçe makaleler için Türk Dil Kurumu esasları dikkate alınmaktadır.
 3. Makaleler; ana başlıktan sonra, giriş bölümünden önce, 150-200 sözcük arasında olacak şekilde, çalışmanın amaç, kapsam, yöntem ve ulaşılan sonuçlarını içeren, Türkçe ve İngilizce özet ile üç anahtar sözcük içermelidir. Özetleri takiben Türkçe makaleler için ayrıca 600-800 kelimelik İngilizce genişletilmiş özet yer almalıdır. İngilizce makalelerde genişletilmiş özet istenmez. Ana başlık, özet ve kaynakça başlıkları ortalanmış olarak kalın ve büyük harflerle; alt başlıklar, giriş ve sonuç başlıkları sola yaslı, kalın ve yalnız kelimelerin ilk harfleri büyük olarak yazılmalıdır. Makale, özetlerle birlikte, ana metin ve referanslar dahil, dipnotlar hariç olmak üzere asgari 3000, azami 6000 sözcük dolayında olmalıdır. Tüm yabancı kelimeler italik yazılmalıdır.
 4. Makaleler A4 kağıt boyutunun bir yüzüne, tüm kenarlardan 2,5 cm. boşluk bırakılarak, Times New Roman yazı karakteriyle, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe başlık 10 kelimeyi geçmemelidir. Alt başlıklar öncesinde satır aralığı konmalı, başlık
-

sonrası paragraflar arasında boşluk olmamalı ve hiçbir paragraf girintili yazılmamalıdır. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil ek bilgi vermek için kullanılmalı, sayfa altında numaralandırılmalı, 10 punto ve 1 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Sayfa numaraları da 11 puntoyla, sağ alta yer almalıdır.

5. Yazarların adları makale başlığının bir satır sağ altında yer almalı ve yıldız (*) dipnotla unvanı, kurumu, adresi, telefonu, e-posta adresi verilmelidir. Yazara/metne özgü terminoloji ve/veya kısaltmalar ilk kullanımlarında dipnotla açıklanmalıdır.
6. Makalelerde yer alan görseller ve nota örnekleri kısa açıklamalarıyla birlikte ortalanmış olarak Şekil/Tablo 1. ... şeklinde numaralandırılmalıdır. Tüm görseller, baskıda çözünürlük problemi olmaması için minimum 300 dpi çözünürlükte ve JPG formatında ayrıca gönderilmelidir. Metin içerisindeki yerleştirmeler, gerektiğinde sayfa düzenine göre değiştirilebilirler.
7. Yayınlanmak üzere gönderilen makale ile birlikte yazar bilgilerini içeren kapak sayfası gönderilmelidir. Kapak sayfasında, makalenin başlığı, yazar veya yazarların bağlı oldukları kurum ve unvanları, kendilerine ulaşılacak adresler, cep, iş ve faks numaraları ve e-posta adresleri yer almalıdır (bkz. Son Kontrol Listesi).
8. Dergide makale içi atıflar ve kaynakça uluslararası APA formatına göre gösterilmelidir. Ayrıntılı bilgi için web sayfasında Kaynaklar bölümüne bakınız.
9. Makalesi yayınlanan yazarlara ve görev alan hakemlere talepleri halinde söz konusu sayıdan gönderilmektedir. Derginin sayılarına konservatuvar kütüphanesinden ve <http://cons.istanbul.edu.tr> adresinden ulaşılabilir.
10. Dergide yayınlanması uygun bulunan makalelerin telif hakkı İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'na aittir. Bu makaleler için yazarlara telif ücreti ödenmez. Yayınlanan makalelerin her türlü sorumluluğu yazarlara aittir. Dergiye gönderilen makaleler hiçbir durumda geri gönderilmez. Yayın kurulunda yayınlanması yönünde karar çıkan makalelerin yazarları, en son hazırlanan temliknameyi de imzalarlar.

Kaynaklar

Derleme yazıları okuyucular için bir konudaki kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran bir araç olsa da her zaman orijinal çalışmayı doğru olarak yansıtmaz. Bu yüzden mümkün olduğunca yazarlar orijinal çalışmaları kaynak göstermelidir. Öte yandan, bir konuda çok fazla sayıda orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi yer israfına neden olabilir. Birkaç anahtar orijinal çalışmanın kaynak gösterilmesi genelde uzun listelerle aynı işi görür. Ayrıca günümüzde kaynaklar elektronik versiyonlara eklenebilmekte ve okuyucular elektronik literatür taramalarıyla yayınlara kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Referans Stili ve Formatı

Konservatoryum – Conservatorium, metin içi alıntılama ve kaynak gösterme için APA (American Psychological Association) kaynak sitilinin 6. edisyonunu benimser. APA 6. Edisyon hakkında bilgi için:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
 - <http://www.apastyle.org/>
-

Metin İçinde Kaynak Gösterme

Kaynaklar metinde parantez içinde yazarların soyadı ve yayın tarihi yazılarak belirtilmelidir. Birden fazla kaynak gösterilecekse kaynaklar arasında (;) işareti kullanılmalıdır. Kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır.

Örnekler:

Birden fazla kaynak;

(Esin ve ark., 2002; Karasar 1995)

Tek yazarlı kaynak;

(Akyolcu, 2007)

İki yazarlı kaynak;

(Sayıner ve Demirci, 2007, s. 72)

Üç, dört ve be yazarlı kaynak;

Metin içinde ilk kullanımda: (Ailen, Ciambrene ve Welch 2000, s. 12–13) Metin içinde tekrarlayan kullanımlarda: (Ailen ve ark., 2000)

Altı ve daha çok yazarlı kaynak;

(avdar ve ark., 2003)

Kaynaklar Bölümünde Kaynak Gösterme

Kullanılan tüm kaynaklar metnin sonunda ayrı bir bölüm halinde yazar soyadlarına göre alfabetik olarak numaralandırılmadan verilmelidir.

Kaynak yazımı ile ilgili örnekler aşağıda verilmiştir.

Kitap

a) Türkçe Kitap

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8.bs). Ankara: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Türkçeye evrilmiş Kitap

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (A. Kotil, ev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

c) Editörlü Kitap

Ören, T., ney, T. ve lkesen, R. (Ed.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

d) ok Yazarlı Türkçe Kitap

Tonta, Y., Bitirim, Y. ve Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme*. Ankara: Total Bilişim.

e) İngilizce Kitap

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) İngilizce Kitap İçerisinde Bölüm

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Türkçe Kitap İçerisinde Bölüm

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi. M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi kitabı* içinde (s. 233–263). Bursa: Dora Basım Yayın.

h) Yayıncının ve Yazarın Kurum Olduğu Yayın

Türk Standartları Enstitüsü. (1974). *Adlandırma ilkeleri*. Ankara: Yazar.

Makale

a) Türkçe Makale

Mutlu, B. ve Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri. *İstanbul Üniversitesi Florence Nightingale Hemşirelik Dergisi*, 15(60), 179–182.

b) İngilizce Makale

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Yediden Fazla Yazarlı Makale

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) DOI'si Olmayan Online Edinilmiş Makale

Al, U. ve Doğan, G. (2012). Hacettepe Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü tezlerinin atıf analizi. *Türk Kütüphaneciliği*, 26, 349–369. Erişim adresi: <http://www.tk.org.tr/>

e) DOI'si Olan Makale

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Olarak Yayınlanmış Makale

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Popüler Dergi Makalesi

Semercioğlu, C. (2015, Haziran). Sıradanlığın rayihası. *Sabit Fikir*, 52, 38–39.

Tez, Sunum, Bildiri

a) Türkçe Tezler

Sarı, E. (2008). *Kültür kimlik ve politika: Mardin'de kültürlerarasılık*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

b) Ticari Veritabanında Yer Alan Yüksek Lisans Ya da Doktora Tezi

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses. (UMI No. 9943436)

c) Kurumsal Veritabanında Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Yaylalı-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from: Retrieved from <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

d) Web’de Yer Alan İngilizce Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

e) Dissertations Abstracts International’da Yer Alan Yüksek Lisans/Doktora Tezi

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

f) Sempozyum Katkısı

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer’s disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at American Psychological Association meeting, Orlando, FL.

g) Online Olarak Erişilen Konferans Bildiri Özeti

Çınar, M., Doğan, D. ve Seferoğlu, S. S. (2015, Şubat). *Eğitimde dijital araçlar: Google sınıf uygulaması üzerine bir değerlendirme* [Öz]. Akademik Bilişim Konferansında sunulan bildiri, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir. Erişim adresi: <http://ab2015.anadolu.edu.tr/index.php?menu=5&submenu=27>

h) Düzenli Olarak Online Yayınlanan Bildiriler

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593-12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

i) Kitap Şeklinde Yayınlanan Bildiriler

Schneider, R. (2013). Research data literacy. S. Kurbanoglu ve ark. (Ed.), *Communications in Computer and Information Science: Vol. 397. Worldwide Communalities and Challenges in Information Literacy Research and Practice* içinde (s. 134–140). Cham, İsviçre: Springer. <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-319-03919-0>

j) Kongre Bildirisi

Çepni, S., Bacanak A. ve Özsevgeç T. (2001, Haziran). *Fen bilgisi öğretmen adaylarının fen branşlarına karşı tutumları ile fen branşlarındaki başarılarının ilişkisi*. X. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi’nde sunulan bildiri, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu

Diğer Kaynaklar

a) Gazete Yazısı

Toker, Ç. (2015, 26 Haziran). ‘Unutma’ notları. *Cumhuriyet*, s. 13.

b) Online Gazete Yazısı

Tamer, M. (2015, 26 Haziran). E-ticaret hamle yapmak için tüketiciyi bekliyor. *Milliyet*. Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr>

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Ansiklopedi/Sözlük

Bilgi mimarisi. (2014, 20 Aralık). Vikipedi içinde. Erişim adresi: http://tr.wikipedia.org/wiki/Bilgi_mimarisi
Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*.
Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Radyo ODTÜ (Yapımcı). (2015, 13 Nisan). *Modern sabahlar* [Podcast]. Erişim adresi: <http://www.radyoodtu.com.tr/>

f) Bir Televizyon Dizisinden Tek Bir Bölüm

Shore, D. (Senarist), Jackson, M. (Senarist) ve Bookstaver, S. (Yönetmen). (2012). Runaways [Televizyon dizisi bölümü]. D. Shore (Baş yapımcı), *House M.D.* içinde. New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Müzik Kaydı

Say, F. (2009). Galata Kulesi. *İstanbul senfonisi* [CD] içinde. İstanbul: Ak Müzik.

SON KONTROL LİSTESİ

Aşağıdaki listede eksik olmadığından emin olun:

- Editöre mektup
 - Makalenin türü
 - Başka bir dergiye gönderilmemiş olduğu bilgisi
 - Sponsor veya ticari bir firma ile ilişkisi (varsa belirtiniz)
 - İngilizce yönünden kontrolünün yapıldığı bilgisi
 - Yazarlara Bilgide detaylı olarak anlatılan dergi politikalarının gözden geçirildiği
 - Kaynakların APA6'ya göre belirtildiği
 - Telif Hakkı Devir Formu
 - Daha önce basılmış materyal (yazı-resim-tablo) kullanılmış ise izin belgesi
 - Makale kapak sayfası
 - Makalenin türü
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Yazarların ismi soyadı, unvanları ve bağlı oldukları kurumlar (üniversite ve fakülte bilgisinden sonra şehir ve ülke bilgisi de yer almalıdır), e-posta adresleri
 - Sorumlu yazarın e-posta adresi, açık yazışma adresi, iş telefonu, GSM, faks nosu
 - Tüm yazarların ORCID'leri
 - Makale ana metni
 - Makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı
 - Özetler 150-200 kelime Türkçe ve 150-200 kelime İngilizce
 - Anahtar Kelimeler: 3 adet Türkçe ve 3 adet İngilizce
 - Makale Türkçe ise, İngilizce genişletilmiş Özet (Extended Abstract) 600-800 kelime
 - Makale ana metin bölümleri
 - Teşekkür (varsa belirtiniz)
 - Kaynaklar
 - Tablolar-Resimler, Şekiller (başlık, tanım ve alt yazılarıyla)
-

İLETİŞİM İÇİN:

Baş Editör : Doç. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Editör Yrd. : Arş. Gör. Özgür Demir
E-mail : ozgur.demir.1@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Adres : İstanbul Üniversitesi
Devlet Konservatuvarı
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
İstanbul - Türkiye

DESCRIPTION

Conservatorium-Konservatoryum is an open access, peer-reviewed, scholarly, international journal published biannually in June and December by Istanbul University, State Conservatory. The manuscripts submitted for publication in the journal must be scientific and original work in Turkish or English.

AIM AND SCOPE

Conservatorium-Konservatoryum aims to contribute to the theoretical framework supporting art practice in the fields of music, musicology and performing arts and, to extend our country's share in international collaborations. Music, musicology and performing arts constitute the main focus area of the journal. Besides, the journal welcomes manuscripts from the fields related to the main focus area, such as aesthetics, psychology, biomechanics, physiology, neuroscience, electroacoustics and organology as well. The target group of the journal consists of academicians, researchers, professionals, students, related professional and academic bodies and institutions.

EDITORIAL POLICIES AND PEER REVIEW PROCESS

Publication Policy

The subjects covered in the manuscripts submitted to the Journal for publication must be in accordance with the aim and scope of the journal. The journal gives priority to original research papers submitted for publication.

General Principles

Only those manuscripts approved by its every individual author and that were not published before in or sent to another journal, are accepted for evaluation.

Submitted manuscripts that pass preliminary control are scanned for plagiarism using iThenticate software. After plagiarism check, the eligible ones are evaluated by editor-in-chief for their originality, methodology, the importance of the subject covered and compliance with the journal scope.

For quoted texts, tabulated data and graphics from published papers, author has to obtain permission from the author(s) or the owner of the publishing rights of the source article and indicate the allowance in the paper. Author(s) is responsible to obtain such permissions.

Short presentations that took place in scientific meetings can be referred if indicated in the article. The editor hands over the papers matching the formal rules to at least two national/international referees for evaluation and gives green light for publication upon modification by the authors in

accordance with the referees' claims. Changing the name of an author (omission, addition or order) in papers submitted to the Journal requires written permission of all declared authors. Refused manuscripts and graphics are not returned to the author. The copyright of the published articles and pictures belong to the Journal.

Author Responsibilities

It is authors' responsibility to ensure that the article is in accordance with scientific and ethical standards and rules. And authors must ensure that submitted work is original. They must certify that the manuscript has not previously been published elsewhere or is not currently being considered for publication elsewhere, in any language. Applicable copyright laws and conventions must be followed. Copyright material (e.g. tables, figures or extensive quotations) must be reproduced only with appropriate permission and acknowledgement. Any work or words of other authors, contributors, or sources must be appropriately credited and referenced.

All the authors of a submitted manuscript must have direct scientific and academic contribution to the manuscript. The author(s) of the original articles is defined as a person who is significantly involved in "conceptualization and design of the study", "collecting the data", "analyzing the data", "writing the manuscript", "reviewing the manuscript with a critical perspective" and "planning/ conducting the study of the manuscript and/or revising it". Fund raising, data collection or supervision of the research group are not sufficient roles to be accepted as an author. The author(s) must meet all these criteria described above. The order of names in the author list of an article must be a co-decision and it must be indicated in the [Copyright Release Form](#). The individuals who do not meet the authorship criteria but contributed to the study must take place in the acknowledgement section. Individuals providing technical support, assisting writing, providing a general support, providing material or financial support are examples to be indicated in acknowledgement section.

All authors must disclose all issues concerning financial relationship, conflict of interest, and competing interest that may potentially influence the results of the research or scientific judgment.

When an author discovers a significant error or inaccuracy in his/her own published paper, it is the author's obligation to promptly cooperate with the Editor-in-Chief to provide retractions or corrections of mistakes.

Responsibility for the Editors, Reviewers and Review Process

Editors evaluate manuscripts for their scientific content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They provide a fair double-blind peer review of the submitted articles for publication. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

Editors are responsible for the contents and overall quality of the publication. They must publish errata pages or make corrections when needed.

INFORMATION FOR AUTHORS

Editor does not allow any conflicts of interest between the authors, editors and reviewers. Only he has the full authority to assign a reviewer and is responsible for final decision for publication of the manuscripts in the Journal. Please review the COPE publication ethics guidelines on: <https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They must have no conflict of interest with respect to the research, the authors and/or the research funders. Their judgments must be objective.

Reviewers should identify the relevant published work that has not been cited by the authors. They must ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the Editor if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side.

A reviewer who feels unqualified to review the topic of a manuscript or knows that its prompt review will be impossible should notify the Editor and excuse himself from the review process.

The editor informs the reviewers that the manuscripts are confidential information and that this is a privileged interaction. The reviewers and editorial board cannot discuss the manuscripts with other persons. The reviewers are not allowed to have copies of the manuscripts for personal use and they cannot share manuscripts with others. Unless the authors and editor permit, the reviews of referees cannot be published or disclosed. The anonymity of the referees is important. In particular situations, the editor may share the review of one reviewer with other reviewers to clarify a particular point.

Please review the COPE publication ethics guidelines on:

https://publicationethics.org/files/Ethical_Guidelines_For_Peer_Reviewers_2.pdf

OPEN ACCESS STATEMENT

Conservatorium -Konservatorium is an open access journal which means that all content is freely available without charge to the user or his/her institution. Excluding commercial purposes, users are allowed to read, download, copy, print, search, or link to the full texts of the articles in this journal without asking prior permission from the publisher or the author. This is in accordance with the BOAI definition of open access.

PUBLICATION ETHICS AND PUBLICATION MALPRACTICE STATEMENT

Standards and Principles

Conservatorium -Konservatorium is committed to upholding the highest standards of publication ethics and pays regard to the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement which is based on the recommendations and guidelines for journal editors developed by the Committee on Publication Ethics (COPE).

INFORMATION FOR AUTHORS

All submissions must be original, unpublished (including as full text in conference proceedings), and not under the review of any other publication synchronously. Each manuscript is reviewed by one of the editors and at least two referees under double-blind peer review process. Plagiarism, duplication, fraud authorship/denied authorship, research/data fabrication, salami slicing/salami publication, breaching of copyrights, prevailing conflict of interest are unethical behaviors.

All manuscripts not in accordance with the accepted ethical standards will be removed from the publication. This also contains any possible malpractice discovered after the publication. In accordance with the code of conduct we will report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

For dealing with cases of possible scientific misconduct and breach of publication ethics, COPE Ethics Flowcharts are taken into consideration: https://publicationethics.org/files/Full_set_of_flowcharts_Turkey_2017%20%281%29.pdf

LANGUAGE

The language of the journal is both Turkish and American English.

MANUSCRIPT ORGANIZATION AND FORMAT

All correspondence will be sent to the first-named author unless otherwise specified. Manuscript is to be submitted online via <http://cons.istanbul.edu.tr> and it must be accompanied by a cover letter indicating that the manuscript is intended for publication, specifying the article category (i.e. original article, review etc.) and including information about the manuscript (see the Submission Checklist). In addition, a [Copyright Release Form](#) that has to be signed by all authors must be submitted.

1. Conservatorium is a peer-reviewed journal published biannually in June and December by the Istanbul University State Conservatory. Manuscripts must be submitted until the 15th of March for the June issue and until the 15th of September for the December issue.
 2. Original articles, reviews and essays that were not published before or sent to another journal for evaluation are published in the journal. Manuscripts, derived from unpublished theses or proceedings should be indicated with an explanatory footnote in the abstract section. For Turkish articles, the principles of Turkish Language Association are taken into consideration.
 3. Manuscripts should include Turkish and English abstracts about 150-200 words and three keywords. The abstracts should include the rationale, scope and method of the work, as well as the results obtained. In case that the manuscript is in Turkish, an extended abstract about 600-800 words must be included as well. Extended abstract is not required for manuscripts in English. The main title, as well as the abstract and bibliography titles should be in bold and capital letters, aligned to the center. Other subheadings, introduction and result titles should be in bold
-

style, with only the first letters capital and aligned to the left side. Manuscripts should be between 3000 - 6000 words, including summaries, main text and references, but excluding footnotes. All foreign language words should be written in italic style.

4. The main text should be written in Times New Roman 12 pt. font size with 1,5 line spacing. Paragraphs should be justified aligned. Turkish titles should be 10 words at most. Additional blank lines should be placed before each subheading, but not between paragraphs. No paragraph should be indented. Footnotes are just for comments and additional information, not for showing sources; they must be numbered consecutively from the beginning to the end, placed at the bottom of pages, and written with 10 pt. font size with 1 line spacing and justified. Page numbers should also be in the bottom right, written with 11 pt. font size.
5. The names of writers should be placed one line below the article title, and title, affiliation, address, phone and e-mail address should be given with a star (*) footnote. Any terminology and/or acronyms specific to the writer/text should be explained in their first use with a footnote.
6. Visual materials and musical examples should be numbered such as Figure/Table 1. ..., and; all of them should be aligned in the center with short explanations. All visuals should have highresolution (with a resolution of at least 300dpi) and should be sent separately in JPG format. Placements in the text can be changed according to the page layout, if needed.
7. A title page including author information must be submitted together with the manuscript. The title page is to include fully descriptive title of the manuscript and, affiliation, title, e-mail address, postal address, phone and fax number of the author(s) (see The Submission Checklist).
8. The citations and bibliography should be indicated according to the international APA format. For further information, see the References section on web site.
9. Copies of the related issue will be sent to the authors and referees on their demand. It is possible to access issues of our journal from the library of the Conservatory and <http://cons.istanbul.edu.tr>
10. Copyrights of the manuscripts, that are accepted to be published in the journal, belong to the Istanbul University State Conservatory. No royalty fees will be paid to the authors. All the responsibility for the published article belongs to the author. Either published or not, the articles that are sent to the journal will not be returned. The writers of published articles finally sign the prepared letter.

References

Although references to review articles can be an efficient way to guide readers to a body of literature, review articles do not always reflect original work accurately. Readers should therefore be provided with direct references to original research sources whenever possible. On the other hand, extensive lists of references to original work on a topic can use excessive space on the printed page. Small numbers of references to key original papers often serve as well as more exhaustive lists, particularly since references can now be added to the electronic version of published papers, and since electronic literature searching allows readers to retrieve published literature efficiently.

Reference Style and Format

Conservatorium – Konservatoryum complies with APA (American Psychological Association) style 6th Edition for referencing and quoting. For more information:

- American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: APA.
- <http://www.apastyle.org>

Citations in the Text

Citations must be indicated with the author surname and publication year within the parenthesis.

If more than one citation is made within the same paranthesis, separate them with (;).

Samples:

More than one citation;

(Esin et al., 2002; Karasar, 1995)

Citation with one author;

(Akyolcu, 2007)

Citation with two authors;

(Sayıner & Demirci, 2007)

Citation with three, four, five authors;

First citation in the text: (Ailen, Ciambrune, & Welch, 2000) Subsequent citations in the text: (Ailen et al., 2000)

Citations with more than six authors;

(Çavdar et al., 2003)

Citations in the Reference

All the citations done in the text should be listed in the References section in alphabetical order of author surname without numbering. Below given examples should be considered in citing the references.

Basic Reference Types

Book

a) Turkish Book

Karasar, N. (1995). *Araştırmalarda rapor hazırlama* (8th ed.) [Preparing research reports]. Ankara, Turkey: 3A Eğitim Danışmanlık Ltd.

b) Book Translated into Turkish

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* [Mindsets] (A. Kotil, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

c) Edited Book

Ören, T., Üney, T., & Çölkesen, R. (Eds.). (2006). *Türkiye bilişim ansiklopedisi* [Turkish Encyclopedia of Informatics]. İstanbul, Turkey: Papatya Yayıncılık.

d) Turkish Book with Multiple Authors

Tonta, Y., Bitirim, Y., & Sever, H. (2002). *Türkçe arama motorlarında performans değerlendirme* [Performance evaluation in Turkish search engines]. Ankara, Turkey: Total Bilişim.

e) Book in English

Kamien R., & Kamien A. (2014). *Music: An appreciation*. New York, NY: McGraw-Hill Education.

f) Chapter in an Edited Book

Bassett, C. (2006). Cultural studies and new media. In G. Hall & C. Birchall (Eds.), *New cultural studies: Adventures in theory* (pp. 220–237). Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

g) Chapter in an Edited Book in Turkish

Erkmen, T. (2012). Örgüt kültürü: Fonksiyonları, öğeleri, işletme yönetimi ve liderlikteki önemi [Organization culture: Its functions, elements and importance in leadership and business management]. In M. Zencirkıran (Ed.), *Örgüt sosyolojisi* [Organization sociology] (pp. 233–263). Bursa, Turkey: Dora Basım Yayın.

h) Book with the same organization as author and publisher

American Psychological Association. (2009). *Publication manual of the American psychological association* (6th ed.). Washington, DC: Author.

Article

a) Turkish Article

Mutlu, B., & Savaşer, S. (2007). Çocuğu ameliyat sonrası yoğun bakımda olan ebeveynlerde stres nedenleri ve azaltma girişimleri [Source and intervention reduction of stress for parents whose children are in intensive care unit after surgery]. *Istanbul University Florence Nightingale Journal of Nursing*, 15(60), 179–182.

b) English Article

de Cillia, R., Reisigl, M., & Wodak, R. (1999). The discursive construction of national identity. *Discourse and Society*, 10(2), 149–173. <http://dx.doi.org/10.1177/0957926599010002002>

c) Journal Article with DOI and More Than Seven Authors

Lal, H., Cunningham, A. L., Godeaux, O., Chlibek, R., Diez-Domingo, J., Hwang, S.-J. ... Heineman, T. C. (2015). Efficacy of an adjuvanted herpes zoster subunit vaccine in older adults. *New England Journal of Medicine*, 372, 2087–2096. <http://dx.doi.org/10.1056/NEJMoa1501184>

d) Journal Article from Web, without DOI

Sidani, S. (2003). Enhancing the evaluation of nursing care effectiveness. *Canadian Journal of Nursing Research*, 35(3), 26-38. Retrieved from <http://cjr.mcgill.ca>

e) Journal Article with DOI

Turner, S. J. (2010). Website statistics 2.0: Using Google Analytics to measure library website effectiveness. *Technical Services Quarterly*, 27, 261–278. <http://dx.doi.org/10.1080/07317131003765910>

f) Advance Online Publication

Smith, J. A. (2010). Citing advance online publication: A review. *Journal of Psychology*. Advance online publication. <http://dx.doi.org/10.1037/a45d7867>

g) Article in a Magazine

Henry, W. A., III. (1990, April 9). Making the grade in today's schools. *Time*, 135, 28–31.

Doctoral Dissertation, Master's Thesis, Presentation, Proceeding

a) Dissertation/Thesis from a Commercial Database

Van Brunt, D. (1997). *Networked consumer health information systems* (Doctoral dissertation). Available from ProQuest Dissertations and Theses database. (UMI No. 9943436)

b) Dissertation/Thesis from an Institutional Database

Yaylali-Yıldız, B. (2014). *University campuses as places of potential publicness: Exploring the political, social and cultural practices in Ege University* (Doctoral dissertation). Retrieved from Retrieved from: <http://library.iyte.edu.tr/tr/hizli-erisim/iyte-tez-portali>

c) Dissertation/Thesis from Web

Tonta, Y. A. (1992). *An analysis of search failures in online library catalogs* (Doctoral dissertation, University of California, Berkeley). Retrieved from <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~tonta/yayinlar/phd/ickapak.html>

d) Dissertation/Thesis abstracted in Dissertations Abstracts International

Appelbaum, L. G. (2005). Three studies of human information processing: Texture amplification, motion representation, and figure-ground segregation. *Dissertation Abstracts International: Section B. Sciences and Engineering*, 65(10), 5428.

e) Symposium Contribution

Krinsky-McHale, S. J., Zigman, W. B., & Silverman, W. (2012, August). Are neuropsychiatric symptoms markers of prodromal Alzheimer's disease in adults with Down syndrome? In W. B. Zigman (Chair), *Predictors of mild cognitive impairment, dementia, and mortality in adults with Down syndrome*. Symposium conducted at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

f) Conference Paper Abstract Retrieved Online

Liu, S. (2005, May). *Defending against business crises with the help of intelligent agent based early warning solutions*. Paper presented at the Seventh International Conference on Enterprise Information Systems, Miami, FL. Abstract retrieved from http://www.iceis.org/iceis2005/abstracts_2005.htm

g) Conference Paper - In Regularly Published Proceedings and Retrieved Online

Herculano-Houzel, S., Collins, C. E., Wong, P., Kaas, J. H., & Lent, R. (2008). The basic nonuniformity of the cerebral cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105, 12593–12598. <http://dx.doi.org/10.1073/pnas.0805417105>

h) Proceeding in Book Form

Parsons, O. A., Pryzwansky, W. B., Weinstein, D. J., & Wiens, A. N. (1995). Taxonomy for psychology. In J. N. Reich, H. Sands, & A. N. Wiens (Eds.), *Education and training beyond the doctoral degree: Proceedings of the American Psychological Association National Conference on Postdoctoral Education and Training in Psychology* (pp. 45–50). Washington, DC: American Psychological Association.

i) Paper Presentation

Nguyen, C. A. (2012, August). *Humor and deception in advertising: When laughter may not be the best medicine*. Paper presented at the meeting of the American Psychological Association, Orlando, FL.

Other Sources

a) Newspaper Article

Browne, R. (2010, March 21). This brainless patient is no dummy. *Sydney Morning Herald*, 45.

b) Newspaper Article with no Author

New drug appears to sharply cut risk of death from heart failure.(1993, July 15). *The Washington Post*, p. A12.

c) Web Page/Blog Post

Bordwell, D. (2013, June 18). David Koepp: Making the world movie-sized [Web log post]. Retrieved from <http://www.davidbordwell.net/blog/page/27/>

d) Online Encyclopedia/Dictionary

Ignition. (1989). In *Oxford English online dictionary* (2nd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>

Marcoux, A. (2008). Business ethics. In E. N. Zalta (Ed.). *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Retrieved from <http://plato.stanford.edu/entries/ethics-business/>

e) Podcast

Dunning, B. (Producer). (2011, January 12). *inFact: Conspiracy theories* [Video podcast]. Retrieved from <http://itunes.apple.com/>

f) Single Episode in a Television Series

Egan, D. (Writer), & Alexander, J. (Director). (2005). Failure to communicate. [Television series episode]. In D. Shore (Executive producer), *House*; New York, NY: Fox Broadcasting.

g) Music

Fuchs, G. (2004). Light the menorah. On *Eight nights of Hanukkah* [CD]. Brick, NJ: Kid Kosher.

SUBMISSION CHECKLIST

Ensure that the following items are present:

- Cover letter to the editor
 - The category of the manuscript
 - Confirming that “the paper is not under consideration for publication in another journal”.
 - Including disclosure of any commercial or financial involvement.
 - Confirming that last control for fluent English was done.
 - Confirming that journal policies detailed in Information for Authors have been reviewed.
 - Confirming that the references cited in the text and listed in the references section are in line with APA 6.
 - Copyright Release Form
 - Permission of previous published material if used in the present manuscript
 - Title page
-

INFORMATION FOR AUTHORS

- The category of the manuscript
- The title of the manuscript both in Turkish and in English
- All authors' names and affiliations (institution, faculty/department, city, country), e-mail addresses
- Corresponding author's email address, full postal address, telephone and fax number
- ORCID's of all authors.
- Main Manuscript Document
 - The title of the manuscript both in Turkish and in English
 - Abstracts (150-200 words) both in Turkish and in English
 - Key words: 3 words both in Turkish and in English
 - Extended Abstract (600-800 words) in English (only for Turkish articles)
 - Main article sections
 - Acknowledgement (if exists)
 - References
 - All tables, illustrations (figures) (including title, description, footnotes)

CONTACT INFO

Editor in Chief : Assoc Prof. Tufan Karabulut
E-mail : tufank@istanbul.edu.tr
Tel : + 90 216 418 76 39 / 27248

Assistant Editor : Res. Assist. Özgür Demir
E-mail : ozgur.demir.1@istanbul.edu.tr
Website : <http://cons.istanbul.edu.tr>
Address : Istanbul University
State Conservatory
Rıhtım Cad. No:1
34710 Kadıköy
Istanbul - Turkey

TELİF HAKKI DEVİR FORMU / COPYRIGHT RELEASE FORM



Konservatoryum
Conservatorium

Istanbul Üniversitesi
Istanbul University

Telif Hakkı Devir Formu
Copyright Release Form

Sorumlu yazar <i>Responsible author</i>				
Makalenin başlığı <i>Title</i>				
Makalenin ilgili olduğu bilim alanı <i>Research field of the submitted work</i>				
Makale ile ilgili anahtar sözcükler ve kodlar (3 adet) <i>Keywords / Codes (3 words)</i>				
Güncel Uluslararası Konu Sınıflandırma Numarası <i>Recent International Subject Classification Number</i> (http://www.yok.gov.tr/uak/sinav/asvk.pdf)				
Yazarların listesi <i>List of authors</i>				
Sıra No <i>ID No</i>	T.C. Kimlik No <i>ID No</i>	Adı-Soyadı <i>Name - Surname</i>	İmza <i>Signature</i>	Tarih <i>Date</i>
1				
2				
3				
4				
5				
Makalenin türü (Özgün makale, Derleme, v.b.) <i>Manuscript Type (Original Article, Review, etc.)</i>				
Sorumlu yazarın, <i>Responsible author's</i>				
Çalıştığı kurum	<i>(University/company/institution)</i>			
Posta adresi	<i>(Address)</i>			
e-ileti	<i>(e-mail)</i>			
Telefon no; GSM	<i>(Phone / mobile phone)</i>			
Faks no	<i>(Fax)</i>			
Sayfa sayısı <i>Number of pages</i>				
Teslim edildiği tarih <i>Submission date</i>				
Yazarlar kabul ederler: Sunulan makalenin yazar(lar)ın orijinal çalışması olduğunu ve intihal yapmadıklarını, Tüm yazarların bu çalışmaya aslı olarak katılmış olduklarını ve bu çalışma için her türlü sorumluluğu aldıklarını, Tüm yazarların sunulan makalenin son halini gördüklerini, onayladıklarını ve başvurduklarını Makalenin başka bir yerde basılmadığını veya basılmak için sunulmadığını, Makalede bulunan metnin, şekillerin ve dökümanların diğer şahıslara ait olan Telif Haklarını ihlal etmediğini kabul ve taahhüt ederler. Sunulan makale üzerindeki mali haklarını, özellikle işleme, çoğaltma, temsil, basım, yayım, dağıtım ve İnternet yoluyla iletim de dahil olmak üzere her türlü umuma iletim haklarını İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ni yetkili makamınca sınırsız olarak kullanılmak üzere İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'ne devretmeyi kabul ve taahhüt ederler. Buna rağmen yazarların veya varsa yazarların işverenin patent hakları, yazar(lar)ın gelecekte kitaplarında veya diğer çalışmalarında makalenin tümünü ücret ödemeksizin kullanma hakkı makaleyi satmamak koşuluyla kendi amaçları için çoğaltma hakkı gibi fikri mülkiyet hakları saklıdır. Bununla beraber yazar(lar) makaleyi çoğaltma, postayla veya elektronik yolla dağıtma hakkına sahiptir. Makalenin herhangi bir bölümünün başka bir yayında kullanılması İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nin yayımcı kuruluş olarak belirlenmesi ve Dergiye atfıta bulunulması şartıyla izin verilir. Atıf yapılırken Dergi Adı, Makale Adı, Yazar(lar)ın Adı, Soyadı, Cilt No, Sayı No ve Yıl verilmelidir. Yayımlanan veya Yayına kabul edilmeyen makalelerle ilgili dökümanlar (fotoğraf, orijinal şekil vb.) karar tarihinden başlamak üzere bir yıl süreyle İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ'nce saklanır ve bu sürenin sonunda imha edilir. Ben/Biz, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslara istenecek hak talebi veya açılacak davalarda İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ ve Dergi Editörlerinin hiçbir sorumluluğundan olmadığını, tüm sorumluluğun yazarlara ait olduğunu taahhüt ederim/ederiz. Ayrıca Ben/Biz makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanmadığını taahhüt ederim/ederiz. Bu telif hakkı formu tüm yazarlar tarafından imzalanmalıdır/onaylanmalıdır. Formun ayrı kopyaları (tamamlanmış olarak) farklı kurumlarda bulunan yazarlar tarafından sunulabilir. Ancak, tüm imzaların orijinal veya kanıtlanabilir onaylı olması gerekir.				
The authors agree that the manuscript submitted is his/her/their own original work and has not been plagiarized from any prior work. all authors participated in the work in a substantive way and are prepared to take public responsibility for the work, all authors have seen and approved the manuscript as submitted, the manuscript has not been published and is not being submitted or considered for publication elsewhere, the text, illustrations, and any other materials included in the manuscript do not infringe upon any existing copyright or other rights of anyone. Notwithstanding the above, the Contributor(s) or, if applicable the Contributor's Employer, retain(s) all proprietary rights other than copyright, such as patent rights; to use, free of charge, all parts of this article for the author's future works in books, lectures, classroom teaching or oral presentations, the right to reproduce the article for their own purposes provided the copies are not offered for sale. However, reproduction, posting, transmission or other distribution or use of the article or any material contained therein, in any medium as permitted hereunder, requires a citation to the Journal and appropriate credit to İSTANBUL UNIVERSITY as publisher, suitable in form and content as follows: Title of article, author(s), journal title and volume/issue, Copyright© year. All materials related to manuscripts, accepted or rejected, including photographs, original figures etc., will be kept by İSTANBUL UNIVERSITY for one year following the editor's decision. These materials will then be destroyed. I/We indemnify İSTANBUL UNIVERSITY and the Editors of the Journals, and hold them harmless from any loss, expense or damage occasioned by a claim or suit by a third party for copyright infringement, or any suit arising out of any breach of the foregoing warranties as a result of publication of my/our article. I/We also warrant that the article contains no libelous or unlawful statements and does not contain material or instructions that might cause harm or injury. This copyright form must be signed/ratified by all authors. Separate copies of the form (completed in full) may be submitted by authors located at different institutions; however, all signatures must be original and authenticated.				
Makaleyi teslim eden yazarın imzası <i>Signature of the corresponding author</i>				
Makalenin yazarlar ile teması olmayan hakemler: <i>Suggested referees who are not in contact with the authors of the submitted work:</i>				

