

2

Bamberger
Orientstudien

Musikpolitik im Kemalismus

Die Zeitschrift Radyo zwischen 1941 und 1949

von Patrick Bartsch



UNIVERSITY OF
BAMBERG
PRESS

Bamberger Orientstudien 2

Bamberger Orientstudien

hrsg. von

Lale Behzadi, Patrick Franke, Geoffrey Haig,
Christoph Herzog, Birgitt Hoffmann,
Lorenz Korn und Susanne Talabardon

Band 2



University of Bamberg Press 2011

Musikpolitik im Kemalismus

Die Zeitschrift *Radjo* zwischen 1941 und 1949

von Patrick Bartsch



University of Bamberg Press 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Informationen sind im Internet über <http://dnb.ddb.de/> abrufbar

Diese Arbeit hat der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg als Dissertation vorgelegen

1. Gutachter: Prof. Dr. Klaus Kreiser

2. Gutachter: Prof. Dr. Max Peter Baumann

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Oktober 2008

Dieses Werk ist als freie Onlineversion über den Hochschulschriften-Server (OPUS; <http://www.opus-bayern.de/uni-bamberg/>) der Universitätsbibliothek Bamberg erreichbar. Kopien und Ausdrücke dürfen nur zum privaten und sonstigen eigenen Gebrauch angefertigt werden.

Herstellung und Druck: Digital Print Group, Nürnberg

Umschlaggestaltung: Dezernat Kommunikation und Alumni der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Umschlagbild: Deutsches Rundfunkmikrofon, fotografiert und abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Rundfunkmuseums der Stadt Fürth

© University of Bamberg Press Bamberg 2011

<http://www.uni-bamberg.de/ubp/>

ISSN: 2193-3723

ISBN: 978-3-86309-027-2 (Druckausgabe)

eISBN: 978-3-86309-028-9 (Online-Ausgabe)

URN: urn:nbn:de:bvb:473-opus-3454

Inhalt

Danksagung.....	11
Bemerkungen zur Aussprache der türkischen Termini.....	13
Abbildungsverzeichnis	15
I. Einleitung.....	17
II. Forschungsstand.....	23
III. Auswirkungen der kemalistischen Kulturpolitik.....	29
IV. Grundzüge der türkischen Musikgeschichte.....	31
1. Die Musik im Osmanischen Reich	31
1.1. Traditionelle Kunstmusik	31
1.2. Volksmusik.....	35
1.3. Westliche Musik.....	36
2. Ziya Gökalp und die türkische Nationalmusik	38
3. Die republikanische Musikentwicklung.....	41
3.1. Die Etablierung der Musikrevolution (1923-1934).....	42
3.2. Die Hochphase der Musikrevolution (1934-1938)	45
3.3. Die Fortsetzung der Musikrevolution unter İsmet İnönü (1938-1950)	54
3.4. Musikalische Entwicklungen nach 1950	56
V. Die Entwicklung des türkischen Rundfunks bis 1940	59
VI. Die Rundfunkzeitschrift <i>Radyo</i>.....	65
1. Rahmenstruktur	65
2. Aufbau	67
3. Charakter und Inhalt	68
VII. Radio Ankara in den 1940er Jahren	71
1. Technische Rahmenbedingungen	71
1.1. Das Rundfunkgebäude	71
1.2. Die Reichweite von Radio Ankara	74
1.3. Die Verbreitung von Radiogeräten und ihre Besitzer	77

2. Institutionelle Rahmenbedingungen	82
3. Allgemeine Organisationsstruktur	84
3.1. Das Leitungsbüro für Wortsendungen	91
3.2. Das Leitungsbüro für Musiksendungen	92
3.3. Personalstruktur	93
3.3.1. Verwaltungspersonal	94
3.3.2. Sendepersonal	94
3.3.3. Musiker	95
4. Die Rundfunkmusikschule	97
4.1. Organisation	97
4.2. Aufnahme- und Klassifikationsprüfungen von Musikern	101
4.2.1. Die Aufnahmeprüfung	101
4.2.2. Die Klassifikationsprüfungen	104
4.2.3. Der Prüfungsreport vom August 1942	106
5. Musikensembles und Gastmusiker	109
5.1. Das Rundfunksinfonieorchester	110
5.2. Das Rundfunkkammerorchester	112
5.3. Die Militärkapelle des Staatspräsidenten	113
5.4. Das Rundfunkanzorchester	115
5.5. Der Rundfunkchor	116
5.6. Der vierstimmige Kammerchor	117
5.7. Das Mandolinensemble	118
5.8. Das <i>fasıl</i> -Ensemble des Rundfunks	119
5.9. Gastmusiker	120

VIII. Das Musikprogramm von Radio Ankara 123

1. Der quantitative Umfang der Musik im Rundfunkprogramm	123
1.1. Grundzüge des Rundfunkprogramms	123
1.2. Die Sendezeiten	124
1.3. Die Programmstruktur	125
1.4. Die Musik im Rundfunkprogramm	126
1.5. Zusammenfassung	130
2. Musiksendungen	131
2.1. „Klänge aus der Heimat“	131
2.2. „Wir lernen ein Volkslied“	133
2.3. „Wir lernen einen Marsch“	135
2.4. „Die Folkloreunde der Volkshäuser“	135
2.5. „Die Stunde der erläuterten Musik“	136
2.6. „Opernmusik in Erläuterung“	138
2.7. „Hörerwünsche“	139

2.8.	„Historische Türkische Musik“	140
2.9.	Vorbereitung, Durchführung und Archivierung von Musiksendungen	141
3.	Das Musikrepertoire von Radio Ankara	143
3.1.	Tango und Jazz	143
3.2.	Westliche Klassik	145
3.3.	Oper	152
3.4.	Diwanmusik	154
3.5.	Türkische Volksmusik	159
3.6.	Türkische Nationalmusik	161

IX. Rundfunk- und Musikberichte in *Radyo*.....165

1.	Allgemeine, kulturelle und pädagogische Aufgaben des Rundfunks	165
1.1.	„Wenn man beginnt“	165
1.2.	„Die Rundfunkschule“	166
1.3.	„Die Bedeutung des Staatsrundfunks in der Nationalkultur“	167
1.4.	„Der Rundfunk und das Volk“	169
1.5.	„Rundfunk und Familie“	170
1.6.	„Der Rundfunk: Schule und Rednerpult des Volkes“	171
1.7.	„Werte, die uns der Rundfunk vermittelt“	172
1.8.	„Was man vom Rundfunk erwartet“	174
1.9.	„Die gesellschaftliche Bedeutung des Rundfunks“	175
1.10.	Zusammenfassung	176
2.	Der Rundfunk und die Musik	177
2.1.	Die türkische Musikrevolution.....	178
2.1.1.	„Alaturca, Alafranga und unser Rundfunk“	178
2.1.2.	„Die heutige Situation unserer Musik und die Musikrevolution“	180
2.1.3.	„Unsere Persönlichkeit in der Musikrevolution“	182
2.1.4.	„Zwei Fronten in der Musik“	186
2.1.5.	„Hin zu einer neuen türkischen Musik“	188
2.1.6.	Zusammenfassung.....	190
2.2.	Türkische Volksmusik.....	191
2.2.1.	„Die Volkslieder des Balkans“	191
2.2.2.	„Die Anstrengungen unseres Rundfunks im Bereich der Volksmusik.....“	193
2.2.3.	„Volkslieder“	196
2.2.4.	„Unsere harmonisierten Volkslieder“	197
2.2.6.	„Ein Interview mit Muzaffer Sarsöz“	198
2.2.7.	„Die türkische Volksmusik Anatoliens“	200
2.2.8.	Zusammenfassung.....	202

2.3.	Die türkische Nationalmusik	203
2.3.1.	„Die Oper“	203
2.3.2.	„Die jungen türkischen Komponisten im Rundfunk“	205
2.3.3.	„Unsere Komponisten arbeiten“	206
2.3.4.	„Kunstbotschaften“	208
2.3.5.	„Ein Interview mit Ferid Alnar“	210
2.3.6.	„Ein Interview mit Fahri Kopuz“	211
2.3.7.	Zusammenfassung	212
3.	Resümee	213
X.	Die Hörerumfrage in <i>Radyo</i>	215
1.	Ziel und Durchführung	215
2.	Fragen und Antworten zur Musik	216
3.	Zusammenfassung	225
XI.	Die Musik, ihre Stilformen und ihre Entwicklung im türkischen Rundfunk von 1927 bis 1949	229
1.	Quellen	229
2.	Musikstile	229
3.	Die musikalische Entwicklung von Radio Istanbul und Radio Ankara bis 1940	230
3.1.	Radio Istanbul	230
3.2.	Radio Ankara	234
4.	Vergleich der Musiksendedauer von Radio Ankara und Radio Istanbul bis 1940	238
5.	Die Entwicklung der einzelnen Musikrichtungen von Radio Ankara seit 1941	239
6.	Zusammenfassung	243
XII.	Schlussbetrachtung	245
XIII.	Anhang	257
1.	Rundfunk- und Musikpersönlichkeiten in der Türkei	257
2.	Osmanische Komponisten	271
3.	Westliche Komponisten	277
4.	Zeittafel der türkischen Musikgeschichte	283
5.	Zeittafel der türkischen Rundfunkgeschichte	287

6. Glossar	289
7. Abkürzungen.....	297
XIV. Literaturverzeichnis	299
1. Primärquellen	299
1.1. Die Rundfunkzeitschrift <i>Radyo</i>	299
1.1.1. Rundfunkorganisation.....	299
1.1.2. Rundfunkprüfungen.....	302
1.1.3. Musikensembles	302
1.1.4. Musiksendungen	306
1.1.5. Musikrepertoire.....	307
1.1.6. Programmatik	313
1.2. Gesetze	315
2. Sekundärquellen	316
2.1. Allgemein.....	316
2.2. Kemalismus und Kultur	320
2.3. Türkische Rundfunkgeschichte	322
2.4. Türkische Musikgeschichte.....	324
XV. Die Bibliographie der Zeitschrift <i>Radyo (Teil II)</i>.....	s. CD

Danksagung

Bei der Entstehung dieser Dissertation haben mir einige Personen geholfen und mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden. Diesen Personen möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Hier ist in erster Linie mein Doktorvater Herr Prof. Dr. Klaus Kreiser zu nennen, der mich auf diese spannende Thematik aufmerksam machte, mich immer unterstützte und stets ein offenes Ohr für meine Anliegen hatte.

Außerdem gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Max Peter Baumann, der sich freundlicherweise dazu bereit erklärte, sich als Zweitgutachter zur Verfügung zu stellen.

Darüber hinaus danke ich Frau Dr. Sabine Prätör, die mich im April 2010 zu dem Musiksymposium „Zwischen Maqam und Operette: Der Wandel der nahöstlichen Musikkulturen im 19. und 20. Jahrhundert“ in Münster einlud und mir dadurch die Gelegenheit gab, die Ergebnisse meiner Untersuchung einem erlesenen Kreis von Musikwissenschaftlern vorzustellen.

Auch Sebastian Eicke bin ich zu Dank verpflichtet, da er mir mit seinen fundierten musikwissenschaftlichen Kenntnissen bei einigen musikalischen Fragen beistand.

Abschließend danke ich Herrn Prof. Dr. Lorenz Korn und besonders Herrn Prof. Dr. Christoph Herzog, die mein Manuskript während der Endredaktion kritisch durchsahen und mich auf einige inhaltliche und stilistische Schwächen aufmerksam machten.

Trotz all dieser Anregungen und Hilfen bin ich für sämtliche Fehler und Irrtümer, die diese Untersuchung aufweisen sollte, selbstverständlich allein verantwortlich.

Patrick Bartsch

Bamberg, August 2011

Bemerkungen zur Aussprache der türkischen Termini

Grundsätzlich wurde für die türkischen Fachtermini die türkische Schreibweise verwendet. Da die Aussprache der meisten türkischen Buchstaben mit der der deutschen Buchstaben übereinstimmt, ist die richtige Aussprache der türkischen Termini aus deutschsprachiger Sicht weitgehend unproblematisch. Lediglich die folgenden türkischen Schriftzeichen weisen einige Besonderheiten auf:

c	=	<i>dsch</i>
ç	=	<i>tsch</i>
ğ	=	Reibelaut mit vorheriger Vokaldehnung, einem schwachen, nicht gerollten <i>r</i> ähnlich
ı	=	kurzes, sehr dumpfes <i>i</i>
ş	=	<i>sch</i>
z	=	stimmhaftes <i>s</i>
s	=	stimmloses <i>s</i>
j	=	stimmhaftes <i>sch</i>
v	=	wie deutsches <i>w</i>
y	=	wie deutsches <i>j</i>

Abbildungsverzeichnis

1. Abb. 1: Maximal- und Mindestreichweite von Radio Ankara in den 1940er Jahren	75
2. Grafik 1: Anzahl der Rundfunkgeräte in der Türkei von 1935 bis 1948	77
3. Schema 1: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Januar 1942 bis Dezember 1942	87
4. Schema 2: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Januar 1943 bis Juni 1943.....	88
5. Schema 3: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Juli 1943 bis April 1949	89
6. Tab. 1: Tagessätze der Musiker der Gruppe 2.....	96
7. Tab. 2: Tageslöhne der Rundfunkgruppe für Türkische Musik	98
8. Tab. 3: Mitgliederzahl der Rundfunkgruppe für Türkische Musik	99
9. Tab. 4: Gastspiele westlicher Musiker in Radio Ankara.....	122
10. Abb. 2: Das Hörfunkprogramm am Freitag vom 30. August 1942 bis zum 26. Dezember 1942.....	124
11. Grafik 2: Der Umfang der einzelnen Programmblöcke (in Prozent).....	125
12. Grafik 3: Die Programmstruktur von Radio Ankara (in Prozent)	126
13. Grafik 4: Die einzelnen Musikformate im Musikprogramm (in Prozent).....	127
14. Grafik 5: Durchschnittliche Verteilung der jeweiligen Musikformate an den einzelnen Wochentagen (in Minuten)	128
15. Grafik 6: Der Umfang der Musikformate in den Programmblöcken (in Prozent)	128
16. Grafik 7: Sendedauer der Musikformate in den Programmblöcken (in Minuten).....	129
17. Tab. 5: Komponisten westlicher Klassik in <i>Radyo</i>	146
18. Tab. 6: Komponisten der Diwanmusik in <i>Radyo</i>	155
19. Tab. 7: Werke türkischer Nationalmusiker in Radio Ankara.....	163
20. Grafik 8: Die wöchentliche Sendedauer der türkischen und westlichen Musik in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Minuten)	232
21. Grafik 9: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Prozent)	233
22. Grafik 10: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Minuten).....	233
23. Grafik 11: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Prozent)	234
24. Grafik 12: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Minuten)	236
25. Grafik 13: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Prozent).....	236
26. Grafik 14: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Minuten)	237

27. Grafik 15: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Prozent)	237
28. Grafik 16: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Ankara von 1941 bis 1948 (in Minuten, nach Kocabasoğlu)	240
29. Grafik 17: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Ankara von 1942 bis 1947 (in Minuten, nach <i>Radyo</i>)	241
30. Grafik 18: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1941 bis 1948 (in Minuten)	242
31. Grafik 19: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1941 bis 1948 (in Prozent)	242

I. Einleitung

Die Geschichte des Rundfunks beginnt 1920, als im amerikanischen Pittsburgh, Pennsylvania, die erste Rundfunkstation auf Sendung ging. 1922 wurden mit der britischen BBC und mit Radio Moskau die ersten europäischen Rundfunksender ins Leben gerufen, denen anschließend weitere in Europa folgen sollten. So wurde der Rundfunk in Deutschland und Frankreich 1923 und in Italien 1924 eingeführt. Auch wenn es in verschiedenen Ländern wie Deutschland, Russland und Frankreich frühere Rundfunkexperimente gab, markieren die hier angeführten Daten den Beginn von Rundfunksendern mit einem regelmäßig ausgestrahlten Rundfunkprogramm.

Seit den 1930er Jahren wurden die Rundfunksender unter stärkere staatliche Kontrolle gestellt und vor allem in Deutschland und Italien als Propagandamittel entdeckt. Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges gab es in den meisten Ländern jeweils nur einen Sender.

Von Anfang an nahm die Musik im Rundfunk einen großen Anteil des Programms ein. Sie wurde entweder live oder in Form von Studiomitschnitten oder Schallplatten ausgestrahlt.

Ein Charakteristikum nationaler Hörfunksender im musikalischen Bereich war, dass sie von Beginn an als Arbeitgeber für Musiker in allen erdenklichen Ensembles wie Sinfonieorchestern, Kammerorchestern, Bigbands oder Chören fungierten. Dies ist darin begründet, dass in den Gründerjahren des Rundfunks die kommerzielle Tonträgerindustrie noch in den Kinderschuhen steckte und die Rundfunksender daher gezwungen waren, live zu übertragen. Obwohl mit der Zeit Tonträger erhältlich und auch vom Rundfunk aufgezeichnete Livemitschnitte gesendet werden konnten, wurden die Rundfunkensembles beibehalten. Auf diese Weise konnte man einerseits einem größeren Publikum Live-Konzerte zugänglich machen. Andererseits wurde auf diese Weise ermöglicht, dass die Ensembles frei von kommerziellen Zwängen ein breiteres Repertoire hatten und auch neue experimentelle Musik spielten, die dem Publikum nur langsam und schwer zu vermitteln war. So ist bekannt, dass britische und deutsche Rundfunkorchester nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv dabei mitwirkten, dem Publikum avantgardistische Musikrichtungen wie die Neue Musik zu vermitteln. Somit

wirkte der Rundfunk als Schirmherr sowohl für Musiker als auch für experimentelle Musik.

Der Hörfunk hatte auch bedeutenden Einfluss auf den Verkauf von Schallplatten, besonders im Bereich der Unterhaltungsmusik. Bereits für die 1920er und 1930er Jahre ist belegt, dass Schallplatten, die im Rundfunk ausgestrahlt wurden, sich am besten verkauften. Hier zeigt sich, dass Rundfunksender auch musikgeschmacksbildend wirkten.

Die Rundfunksender waren immer sowohl ein Medium zur Unterhaltung als auch zur Erziehung. Dies spiegelt sich nicht nur im Wortprogramm, sondern auch im Musikprogramm wider, durch das die musikalischen Hörgewohnheiten in gewisse Richtungen gelenkt werden sollten, indem man beim Publikum nicht so erwünschte Musik wie ernste Kunstmusik spielte.¹

Ein weiterer Vorteil des Rundfunks war, dass er musikalisch ein breiteres Publikum als der Konzertsaal erreichte.² Dies traf auch auf die Wortsendungen zu und war natürlich abhängig von der Verbreitungsdichte von Hörfunkgeräten und der Reichweite der jeweiligen Hörfunksender.

Anhand dieses kurzen Überblicks über die Anfänge des Rundfunks wird deutlich, dass der Rundfunk sowohl als Unterhaltungs- als auch als Erziehungsmedium fungierte und sich dies auch im Bereich der Musik bemerkbar machte.

In der folgenden Untersuchung steht die Musik des türkischen Rundfunks während der 1940er Jahre im Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Einerseits soll festgestellt werden, inwieweit der 1927 gegründete türkische Rundfunk in den 1940er Jahren im Bereich der Musik im Detail organisiert war und inwieweit er sich in die weltweite Rundfunkentwicklung einfügte. Andererseits hat man mit dem Rundfunk einen Untersuchungsgegenstand zur Hand, an dem sich die Leitlinien der türkischen Musikpolitik und deren Umsetzung und Realisierung gut ablesen lassen. Da der Rundfunk in dieser Zeit der staatlichen Kontrolle unterstand, lässt sich anhand des dort gesendeten Musik-

¹ Goslich, Siegfried u.a. „Radio“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians [NGDMM]*. Vol. 20, 728-731, 735, 740ff.

² Jaschinski, Andreas u.a. „Rundfunk und Fernsehen“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart [MGG]*. Sachteil: Bd. 8, 619.

programms erkennen, inwieweit der türkische Staat seine Vorstellungen in diesem Bereich in die Tat umsetzte. Denn da der Rundfunk eine staatliche Institution war, setzte dieser Staat auch dessen Leitlinien fest, was natürlich auch das Musikprogramm mit einschloss.

Hier muss vorausgeschickt werden, dass die Republik Türkei nach ihrer Gründung im Jahre 1923 darauf ausgerichtet war, durch eine Verschmelzung der türkischen Gesellschaft mit der westlichen Moderne einen modernen Nationalstaat zu errichten. Um dieses Ziel zu erreichen, dessen ideologische Leitlinien und Inhalte nach dem Republikgründer Mustafa Kemal (Atatürk) allgemein als Kemalismus bezeichnet werden, war eine soziale und kulturelle Transformation der türkischen Gesellschaft notwendig, die durch zahlreiche politische und kulturpolitische Maßnahmen von oben eingeleitet wurde und auch in der Musikpolitik zu erkennen ist. Nach deren Leitlinien sollte durch die Vereinigung von türkischer Volksmusik mit westlicher Musik und ihrer Mehrstimmigkeit eine türkische Nationalmusik geschaffen werden.

Die grundlegende Frage, die sich hierbei stellt, ist die in der Fachliteratur häufig anzutreffende, aber wenig untermauerte Behauptung, dass in den 1940er Jahren unter İsmet İnönü die Musikpolitik Atatürks fortgesetzt worden sei.³

Um jedoch die jeweilige Musikpolitik begreifen zu können, ist es nicht nur wichtig zu wissen, wie sich das Musikprogramm im Rundfunk gestaltete, sondern auch unerlässlich, eine Vorstellung davon zu haben, wie das Musikprogramm innerhalb des Rundfunks festgelegt, organisiert und realisiert wurde. Aus diesem Grund müssen auch der Aufbau und die Organisationsstruktur des Rundfunks berücksichtigt werden, die besonders hinsichtlich der Musik gar nicht oder nur unzureichend in der Forschungsliteratur beleuchtet werden.

Die weitgehende Beschränkung auf die 1940er Jahre ist im Wesentlichen durch die als Hauptquelle verwendete Zeitschrift *Radjo* begründet. Bei dieser Zeitschrift handelt es sich um eine staatliche Rundfunkzeitschrift, die in den 1940er Jahren monatlich erschien und das publizistische Sprachrohr des staatlichen Rundfunks war. Da sich diese Zeitschrift als ein erklärender Mittler zwischen dem Hörer und dem

³ Oransay, Gültekin. „Çoksesli Musiki“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi [CDTA]*. Cilt 6, 1523; Kaygısız, Mehmet. *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları 2000, 312.

Rundfunk verstand, ist es naheliegend, dass dort Beiträge über die Organisation, die programmatischen Aufgaben und die Musik des Rundfunks enthalten sind. Aus diesem Grund lässt sich über diese Zeitschrift ein realistisches Bild der Organisation und der Musikpolitik des türkischen Rundfunks in den 1940er Jahren zeichnen.

Um die Musikpolitik des Rundfunks und somit des türkischen Staates in den 1940er Jahren verstehen und anschließend in den bisherigen Verlauf einordnen zu können, wird zunächst auf die Auswirkungen der kemalistischen Kulturpolitik eingegangen. Dann folgt ein Überblick auf die türkische Rundfunk- und Musikgeschichte. Nach einer Vorstellung der Rundfunkzeitschrift *Radıyo* werden die Rundfunkorganisation und das Rundfunkmusikprogramm des türkischen Rundfunks in den 1940er Jahren erläutert und die sich in jener Zeit in *Radıyo* widerspiegelnden Funktionen, Aufgaben und Zielvorstellungen des Rundfunks und besonders der Musik beleuchtet. Daraufhin werden die Ergebnisse einer von Radio Ankara durchgeführten Hörerumfrage vorgestellt, durch die man ein Bild darüber erhält, inwieweit das Musikprogramm des Hörfunks und somit die staatliche Musikpolitik dem Hörergeschmack entsprach. Abschließend wird die Musikentwicklung des türkischen Rundfunks von seinen Anfängen bis 1950 empirisch beleuchtet und dies in den Kontext der damaligen Musikpolitik gesetzt und interpretiert.

Da es zur Durchführung dieser Untersuchung unerlässlich war, sämtliche Inhalte von *Radıyo* zu sichten, wurden zu Beginn der Untersuchung zunächst sämtliche Beiträge dieser Rundfunkzeitschrift bibliographiert. Diese Bibliographie ist in digitalisierter Form als separater zweiter Teil am Ende dieser Publikation enthalten und soll dem interessierten Leser als Nachschlagewerk und Orientierungshilfe für weitere Forschungsarbeit in diesem Bereich dienen.

Der Anhang besteht aus einem biographischen Personenregister von bedeutenden Persönlichkeiten des türkischen Rundfunks und der osmanischen und westlichen Musik, aus zwei Zeittafeln zur Musik- und Rundfunkgeschichte sowie aus einem Glossar. Er dient zur Erläuterung und Veranschaulichung der in dieser Untersuchung angesprochenen Themen, Termini und Personen.

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass es sich bei dieser Untersuchung in erster Linie um eine historische Analyse und nicht um eine musikwissenschaftliche Arbeit handelt. Aus diesem Grunde wird auf musikwissenschaftliche Details der einzelnen hier vorgestellten und behandelten Musikformen verzichtet und nur das für ihr Verständnis Notwendigste erläutert. Darüber hinaus werden die musikalischen Terminologien der in der Zeitschrift *Radyo* zur Sprache kommenden Fachleute für Rundfunkmusik verwendet und somit Begriffe wie „westliche Musik“ und „westliche Klassik“ übernommen. Dies ist insofern problematisch, als dadurch nicht deutlich wird, was diese Musik eigentlich ist. Gehört die Kunstmusik der USA noch zur westlichen Klassik oder zählt nur die europäische Musik dazu? Dies trifft auch auf die Oper zu, die in ihrer Entstehungszeit nicht der ernsten, sondern der leichten Unterhaltungsmusik zugerechnet wurde. Da hier der in *Radyo* verwendeten Terminologie gefolgt wird, umfasst der Begriff „westliche Musik“ im Wesentlichen die Musik Europas, „westliche Klassik“ die westliche Kunstmusik und „türkische Musik“ die Musik des Osmanischen Reiches bzw. der türkischen Republik.

In der türkischen Primär- und Sekundärliteratur sind für den Terminus „Musik“ die Bezeichnungen *musiki* und *müzik* zu finden. Seit den 1940er Jahren existiert um diese beiden Begriffe eine ideologische Diskussion, so dass in manchen Kreisen *musiki* für die „rückständige“ türkische Musik und *müzik* für die „moderne“ westliche Musik sowie für die Musik der türkischen Musikrevolution verwendet wird.⁴ Allerdings lässt sich dieser ideologische Gebrauch in der Zeitschrift *Radyo* nicht nachweisen, da dort nicht in diesem Sinne unterschieden wurde. So wurde zum Beispiel für die türkische Nationalmusik der Begriff *millî musiki* verwendet, obwohl hier nach der ideologischen Zielsetzung der Begriff *millî müzik* angebracht gewesen wäre. Gleichzeitig wurde im Kontext von traditioneller türkischer Musik *müzik* anstatt *musiki* verwendet.⁵ Dies zeigt, dass diese beiden Begriffe in *Radyo* synonym

⁴ Sağlam, Atilla. *Türk Musiki / Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel 2009, i-iii.

⁵ Vgl. z.B. „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San'atkarları Kolu: Radyo Senfoni Orkestrası“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 16-17; „Ankara Radyosunda Tarihi Türk Müziği“. *Radyo* 70 (Okt. 47), 8. Hier ist die wenig ideologiegemäße Verwendung bereits in den Titeln zu erkennen.

benutzt wurden und dass sich die Verfasser in *Radjo* dieses terminologischen Unterschieds nicht bewusst waren. In dieser Untersuchung wird weitgehend auf den Terminus *müzik* zurückgegriffen. Allerdings werden bei der Angabe von türkischen Eigennamen und Begrifflichkeiten die Termini zitiert, auf die man in der jeweiligen Primärliteratur stößt, so dass es zu einer parallelen Verwendung dieser beiden Begriffe kommt, die jedoch synonym zueinander und ohne den spezifischen ideologischen Kontext zu verstehen sind.

Abschließend noch eine grundsätzliche Bemerkung zur türkischen Volksmusik: Im Rahmen dieser Untersuchung wird stets der Begriff „türkische Volksmusik“ verwendet, und dies auch für Volksmusik in den ostanatolischen Gebieten, in denen es besonders problematisch ist, von türkischer Volksmusik zu sprechen, weil sie zu einem wesentlichen Teil von kurdischen Traditionen geprägt und beeinflusst ist. Da jedoch in dieser Untersuchung die türkische Musikpolitik im Zentrum steht und dargestellt wird, inwieweit die ideologischen Zielvorgaben dieser Politik in der Realität umgesetzt wurden, wird terminologisch der ideologisch geprägten Diskussion gefolgt. Inwieweit es sich bei der im türkischen Rundfunk ausgestrahlten und von den dortigen Musikverantwortlichen theoretisch erörterten türkischen Volksmusik um eine wirklich türkische handelte und wie man beabsichtigte, in diesem Zusammenhang mit den Volksliedtraditionen von Minderheiten wie zum Beispiel die der Kurden umzugehen, wurde in der Zeitschrift *Radjo* nicht thematisiert. Der Grund hierfür ist darin zu suchen, dass die dort für das Musikprogramm verantwortlichen Personen die türkische Musikpolitik ausschließlich in einem streng nationalistischen Rahmen erörterten, in dem minoritäre Musiktraditionen keine Berücksichtigung fanden. Inwieweit die türkische Volksmusik von nicht-türkischen Elementen beeinflusst wurde und ob nichttürkische Volksliedtraditionen im musikpolitischen Kontext nicht vielleicht sogar turkifiziert wurden, stellt eine gesonderte Frage dar, die eine detaillierte musikethnologische Untersuchung erfordert, und deshalb an dieser Stelle nicht zu leisten war.

II. Forschungsstand

Wenn man sich mit der Musik im Rundfunk beschäftigt, stellt sich zunächst die Frage, wie es sich mit dem Forschungsstand zu diesem Thema verhält. Da die Fragestellung dieser Arbeit sowohl den Rundfunk als auch die Musik umfasst, ist es sinnvoll, zunächst separat die Forschungsliteratur zu diesen beiden Themen zu beleuchten und dann anschließend auf den aktuellen Forschungsstand der konkreten Fragestellung einzugehen. Dabei wird zwischen der türkischen und westlichen Forschungsliteratur unterschieden, um auf diese Weise auch denen, die des Türkischen nicht mächtig sind, einen Zugang zu der Materie zu ermöglichen.

Rundfunk

Um einen ersten Einblick in das Rundfunkwesen des islamischen Mittelmeerraums zu erhalten, eignet sich als Einstieg das Handbuch von Yahya R. Kamalipour und Hamid Mowlana⁶ über die Massenmedien des Nahen Ostens, in dem die Entwicklungen von Rundfunk und Fernsehen in verschiedenen islamischen Staaten einschließlich der Türkei nachgezeichnet werden. Was den Rundfunk der Türkei im Besonderen angeht, so sind als Einstiegslektüre die etwas veralteten, aber nichtsdestotrotz sehr guten Aufsätze von Nermin Abadan-Unat⁷ und Mahmut Tali Öngören⁸ zu empfehlen, in denen auf Deutsch bzw. Englisch die Rundfunkgeschichte in ihren Grundzügen von ihren Anfängen bis in die 1980er Jahren nachgezeichnet wird.

Naturgemäß sind wesentlich mehr und fundierte Informationen über den türkischen Rundfunk in türkischen Quellen zu finden. Hier sind zunächst die entsprechenden Artikel von Özden Cankaya⁹, Jülide

⁶ Kamalipour, Yahya R.; Mowlana, Hamid (eds.). *Mass Media in the Middle East: A Comprehensive Handbook*. Westport/Connecticut, London: Greenwood Press 1994.

⁷ Abadan-Unat, Nermin. „Massenmedien“. *Türkei*. Hrsg. v. Klaus-Detlev Grothusen in Verbindung mit dem Südosteuropa-Arbeitskreis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. (Südosteuropa-Handbuch, 4) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 567-590.

⁸ Öngören, Mahmut Tali. „Radio and Television in Turkey“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 179-198.

⁹ Cankaya, Özden. „Türk Radyoculuğun Gelişimi“. *CDTA. Cilt 14*, 1078-1086.

Gülizar¹⁰ und Uygur Kocabaşođlu¹¹ in der *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* zu nennen, die einen sehr guten ersten Einblick in die türkische Rundfunkgeschichte geben. Zwei dieser Autoren, nämlich Kocabaşođlu¹² und Cankaya¹³, haben auch grundlegende Monografien über diese Materie verfasst, wobei Kocabaşođlu in seinem Standardwerk sehr ausführlich die Rundfunkgeschichte bis 1980 beleuchtet. Cankaya bezieht sich zu einem Großteil auf Kocabaşođlu, geht jedoch zeitlich weiter und beschreibt die Rundfunkgeschichte bis ins Jahr 2000. Darüber hinaus hat die öffentlich-rechtliche Türkische Rundfunk- und Fernsehanstalt (*Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu, TRT*)¹⁴ eine Rundfunkgeschichte herausgegeben, in der chronologisch die wichtigsten Ereignisse und Personen der türkischen Rundfunkgeschichte bis 1990 vorgestellt werden. Im Jahr 2000 ist u.a. von Ayhan Dinç¹⁵ eine sehr gute und anschauliche Monografie über die Geschichte von Radio Istanbul erschienen. Ein ähnliches Werk über Radio Ankara wäre wünschenswert.

Die jüngste Veröffentlichung zur türkischen Hörfunkgeschichte stellt die Arbeit von Meltem Ahıska dar, in der der türkische Rundfunk unter den Aspekten Okzidentalismus, Nationenbildung und Modernisierung von seinen Anfängen bis 1950 beleuchtet wird.¹⁶

Darüber hinaus existiert eine Monografie von Ertuđ¹⁷, in der das türkische Rundfunkwesen der 1940er Jahre beschrieben wird. Für die Rundfunkgeschichte des in dieser Arbeit umrissenen Zeitraums sind als

¹⁰ Gülizar, Jülide. „Türkiye Radyoları“. *CDTA*. Cilt 10, 2738-2747.

¹¹ Kocabaşođlu, Uygur. „Radyo“. *CDTA*. Cilt 10, 2732-2737.

¹² Kocabaşođlu, Uygur. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*. (Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 442). Ankara: S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi 1980.

¹³ Cankaya, Özden. *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT, 1927-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2003.

¹⁴ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *TRT:Dünden Bugüne Radyo-Telvizyon, 1927-1990*. Ankara: Ajans-Türk 1990.

¹⁵ Dinç, Ayhan; Cankaya, Özden; Ekici, Nail (Hgg.). *İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık 2000.

¹⁶ Außer auf Türkisch ist ihre Untersuchung im Juni 2010 auch auf Englisch erschienen. Vgl. Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis 2005; Dies. *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*. (Library of Modern Middle East Studies, 79). London: I.B. Tauris 2010.

¹⁷ Ertuđ, Hasan Refik. *Radyo İşletmeciliđi ve Meseleri*. İstanbul: Güven Basımevi 1951.

Sekundärquellen vor allem die Monografien von Ertuğ und Kocabaşođlu unentbehrlich. Neben den entsprechenden türkischen Gesetzestexten ist die Rundfunkzeitschrift *Radyo* eine unerlässliche Primärquelle, da sie ein wichtiges Zeitdokument darstellt, auf das auch in den genannten Standardwerken Bezug genommen wird.

Musik

Über die türkische Musik und ihre Geschichte sind sowohl auf Türkisch als auch in westlichen Sprachen zahlreiche Artikel und Monografien erschienen. Da es in diesem Rahmen zu weit führen würde, die gesamte Bibliographie im Einzelnen zu behandeln, sei hier auf die nützliche und teilweise kommentierte Bibliographie von Pelin Yıldız über die Klassische Türkische Musik verwiesen.¹⁸ An dieser Stelle soll nur die wichtigste Forschungsliteratur erwähnt bzw. die herausragendsten Forscher genannt werden. Im deutschsprachigen Raum haben sich Ursula und Kurt Reinhard und in den letzten Jahren besonders Martin Greve und Ralf Martin Jäger mit der türkischen Musik auseinandergesetzt. Während Martin Greve sich mit der türkischen Kunstmusik und der türkischen Musik außerhalb der Türkei beschäftigt,¹⁹ liegt der Forschungsschwerpunkt von Ralf Martin Jäger auf der osmanischen Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.²⁰ Darüber hinaus sind die Arbeiten von Hayrettin Akdemir und Yılmaz Aydın zur modernen türkischen Musik sowie die Monografie von

¹⁸ Yıldız, Pelin. *Klâsik Türk Mûsikîsi Kitap ve Tez Bibliografyası (1927-2007)*. (Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi (Afyonkarahisar), 2007). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 206187) 2007.

¹⁹ Vgl. z.B. Greve, Martin. *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 142). (Diss. Berlin, 1995). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 1995; Ders. *Die Musik der imaginären Türkei: Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*. (Habil. Berlin, 2003). Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.

²⁰ Vgl. z.B. Jäger, Ralf Martin. *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 7)*, Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996; Ders. „Die türkische Kunstmusikkultur nach dem Ersten Weltkrieg. Vom Orient zum Okzident?“, *Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebung in der musikalischen Geographie Europas*. Christa Brüstle; Guido Heldt; Eckhard Weber (Hgg.). Berlin: Edition Argus 2006, 163-179.

Cornelia Zimmermann-Kalyoncu über den Einfluss deutscher Musiker in der Türkei des 20. Jahrhunderts erwähnenswert.²¹ Ursula und Kurt Reinhard haben mit ihrer zweibändigen Monografie über die türkische Musik²² ein Standardwerk geschaffen, das trotz seines Alters noch immer seinesgleichen sucht. Auch der Aufsatz von Kurt Reinhard über die Grundlagen zur Erforschung der türkischen Musik vermittelt noch immer einen wichtigen Einblick in die bedeutendsten Quellen für die türkische Musikforschung.²³ In der englischsprachigen Literatur sind als Erforscher der türkischen Musik besonders Martin Stokes²⁴, Irene Markoff²⁵, John Morgan O'Connell²⁶ und Eugenia Popescu-Judetz²⁷ zu nennen. Stokes beschäftigt sich vornehmlich mit der *arabesk*-Musik und Markoff mit der Musiktheorie und der Volks- und Sufimusik. O'Connells Forschungsschwerpunkt liegt wie der von Popescu-Judetz auf der Diwanmusik. Die wichtigsten türkischen Musikforscher sind Gültekin Oransay²⁸, Cem Behar²⁹, Bülent Aksoy³⁰, Orhan Tekelioğlu³¹, Meral

²¹ Akdemir, Hayrettin. *Die Neue Türkische Musik: Dargestellt an Volksliedbearbeitungen für Mehrstimmigen Chor*. Berlin: Hitit 1991; Aydın, Yılmaz. *Die Werke der Türkischen Fünf im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 221). (Diss. Köln, 2002). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 2002; Zimmermann-Kalyoncu, Cornelia. *Deutsche Musiker in der Türkei im 20. Jahrhundert*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 15). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 1985.

²² Reinhard, Kurt; Reinhard, Ursula. *Musik der Türkei. Band 1: Die Kunstmusik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 95). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984; Ders.; Dies. *Musik der Türkei. Band 2: Die Volksmusik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 96). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984.

²³ Reinhard, Kurt. „Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik“. *Acta Musicologica* 44. 2 (1972), 266-280.

²⁴ Vgl. z.B. Stokes, Martin. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press 1992.

²⁵ Vgl. z.B. Markoff, Irene. *Musical Theory: Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey*. (Ph.D. Washington, 1986). Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International 1987.

²⁶ Vgl. z.B. O'Connell, John Morgan. *Alaturka Revisited: Style as History in Turkish Vocal Performance*. (Ph.D. Los Angeles, 1996), Los Angeles: University of Los Angeles 1996.

²⁷ Vgl. z.B. Popescu-Judetz, Eugenia. *A Summary Catalogue of the Turkish makams*. Istanbul: Pan 2010.

²⁸ Vgl. z.B. Oransay, Gültekin. „Music in the Republican Era“. *The Transformation of Turkish Culture, 197-208*.

²⁹ Vgl. z.B. Behar, Cem. *Musikiden Müziğe: Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (Makaleler-Kaynaklar-Metinler)*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları 2005.

³⁰ Vgl. z.B. Aksoy, Bülent. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Istanbul: Pan 2008.

Özbek³² und Metin Solmaz³³. Während Oransay, Behar und Aksoy sich sowohl mit der osmanischen Kunstmusik als auch den republikanischen Musikentwicklungen beschäftigen, arbeitet Solmaz über die türkische Pop-Musik, Özbek über die *arabesk*-Musik und Tekelioğlu über die Musik in der Republikzeit. In der westlichen Forschungsliteratur existiert bis auf das bereits erwähnte zweibändige Werk von Ursula und Kurt Reinhard keine Monografie, die einen fundierten Überblick über die türkische Musik von ihren Anfängen bis heute vermittelt. Die meisten Monografien oder Artikel beleuchten lediglich einen Ausschnitt oder Teilaspekte der türkischen Musikgeschichte. Eine gute türkischsprachige Einführung in die Geschichte der türkischen Musik von ihren Anfängen bis heute bieten die entsprechenden Arbeiten von Mehmet Kaygısız³⁴ und von Mehmet Nazmi Özalp³⁵. Aber auch die *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* enthält anschauliche einführende Artikel von verschiedenen Autoren zu diesem Thema.³⁶ Abschließend sei noch der Sammelband genannt, den Gönül Paçacı³⁷ zum 75. Jahrestag der Türkei herausgegeben hat.

Die türkische Musikpolitik und die kemalistischen Musikvorstellungen werden oft im Rahmen von Artikeln und Aufsätzen über die türkische Musik des 20. Jahrhunderts oder über die türkische Kulturpolitik thematisiert. Monografien zu dieser Thematik wie die jüngst

³¹ Vgl. z.B. Tekelioğlu, Orhan. „Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s“. *Turkish Studies* 2.1 (2001), 93-108.

³² Vgl. z.B. Özbek, Meral. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları 1991.

³³ Vgl. z.B. Solmaz, Metin. *Türkiye’de Pop Müzik*. İstanbul: Pan Yayınları 1996.

³⁴ Kaygısız, Mehmet. *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları 2000.

³⁵ Özalp, Mehmet Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. 2 Cilt. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı 2000.

³⁶ Diese sind in den Bänden 6 und 14 unter dem Schlagwort „Müzik“ folgende: Selçuk, Timur. „Müzik Dünyamız“. Cilt 6, 1476-1481; Tüfekçi, Nida. „Türk Halk Müziği“. Cilt 6, 1482-1488; Utku, Erdal. „Halk Müziği“. Cilt 6, 1489-1495; Oransay, Gültekin. „Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz“. Cilt 6, 1496-1509; Tura, Yalçın. „Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi“. Cilt 6, 1510-1516; Oransay, Gültekin. „Çoksesli Musiki“. Cilt 6, 1517-1530; Ali, Filiz. „Türkiye Cumhuriyeti’nde Konservatuvarlar“. Cilt 6, 1531-1534; Tura, Yalçın. „80’li Yıllardan 95’e Türk Müziği“. Cilt 14, 924-927; Duygulu, Melih. „Türkiye’de Halk Müziği“. Cilt 14, 928-931; Ulu, Esin. „1980’lerde Türkiye’de Klasik Batı Müziği“. Cilt 14, 932-942; Solmaz, Metin. „1980’den Günümüze Türkiye’de Pop Müzik“. Cilt 14, 943-947.

³⁷ Paçacı, Gönül (Hg.). *Cumhuriyet’in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999.

erschienene von Atilla Sağlam³⁸ sind eher selten zu finden. Ein Überblick über die wichtigsten Aufsätze und Monografien findet sich in der Bibliografie.

Rundfunkmusik

Über die Musikentwicklung innerhalb der türkischen Rundfunkgeschichte ist in der nichttürkischen Fachliteratur lediglich ein englischsprachiger Artikel erschienen, der aber bis dato den aktuellsten und wichtigsten Beitrag zu dieser Thematik darstellt. Bülent Aksoy behandelt in diesem Aufsatz, der auch auf Türkisch erschienen ist,³⁹ den Einfluss des Rundfunks auf die türkische Musik von seinen Anfängen bis in die Gegenwart.⁴⁰ In der türkischen Fachliteratur sind ansonsten nur vereinzelt Informationen über die Rundfunkmusik zu finden, wobei dies thematisch immer in Abhandlungen über den Rundfunk erfolgt. Als wichtigstes Werk ist für den Zeitraum bis 1980 die Monografie von Kocabaşoğlu zu nennen. Aber auch das Kapitel über die Rundfunkgeschichte und dessen Einfluss auf die türkische Musikentwicklung in der zweibändigen türkischen Musikgeschichte von Özalp ist in diesem Zusammenhang von Bedeutung.⁴¹ Die *İstanbul Ansiklopedisi* weist einen Eintrag von İrkin Aktüze über die Rundfunkmusik von Radio Istanbul auf.⁴² Die wichtigsten Primärquellen für die 1940er Jahre stellen neben Gesetzestexten die 96 Ausgaben der Zeitschrift *Radıyo* dar, die jedoch bis heute in Bezug auf die Rundfunkmusik noch nicht umfassend und fundiert ausgewertet wurden. Diese Lücke soll mit dieser Arbeit geschlossen werden.

³⁸ Sağlam, Atilla. *Türk Musiki / Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel 2009.

³⁹ Aksoy, Bülent. „Cumhuriyet Döneminde Devlet Radyosunun Türk Musikisi Üzerindeki Etkileri“. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*. Ders., 182-203.

⁴⁰ Aksoy, Bülent. „The Effects of the State Radio on Turkish Music in the Republican Period“. *The Turks: Vol. 5: Turkey*. Hasan Celal Güzel; C. Cem Oğuz; Osman Karatay (eds.). Ankara: Yeni Türkiye 2002, 681-691.

⁴¹ Özalp, Mehmet Nazmi. „Türkiye Radyolarının Tarihçesi ve Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Müsiksi Tarihi*. Cilt 1, 250-272.

⁴² Aktüze, İrkin. „Radyoda Müzik“. *İstanbul Ansiklopedisi [İA]*. Cilt 6, 294ff.

III. Auswirkungen der kemalistischen Kulturpolitik

Im frühen 19. Jahrhundert setzte im Osmanischen Reich in Reaktion auf die militärische und politische Unterlegenheit gegenüber den europäischen Großmächten ein Verwestlichungsprozess ein. Mit der Ausrufung der türkischen Republik 1923 wurde dieser Verwestlichungsprozess der türkischen Gesellschaft beschleunigt. Der Republikgründer Mustafa Kemal (Atatürk)⁴³ war davon überzeugt, die türkische Gesellschaft harmonisch mit dem westlichen Modernismus verschmelzen zu können, um sich einerseits vom Osmanischen Reich abgrenzen und andererseits einen modernen säkularen türkischen Nationalstaat nach westlichem Vorbild gründen zu können.⁴⁴

Um dies zu erreichen, wurden in den 1920er und 1930er Jahren politische, soziale, rechtliche und kulturelle Reformen vertikal von oben durchgesetzt. Als solche Reformen sind u.a. die Abschaffung des Sultanats (1922) und des Kalifats (1924), die Einführung des Gregorianischen Kalenders (1925), die Übernahme des italienischen Strafrechts und des schweizerischen Zivilgesetzbuches (1926), die Umstellung der Schrift vom Arabischen auf das Lateinische (1928), das Nachnamengesetz (1934), die Etablierung des Sonntags anstelle des Freitags als Feiertag (1934), die Säkularisierung des Schulsystems durch das Gesetz zur Vereinheitlichung des Unterrichts (*Tevhid-i Tedrisat Kanunu*) sowie die Schließung der Derwisch-Konvente und Mausoleen (1925) zu nennen.⁴⁵

⁴³ Mustafa Kemal (1881-1938) war im Osmanischen Reich Offizier. Er führte den türkischen Unabhängigkeitskrieg (1919-1922) an und war bis zu seinem Tod Präsident der türkischen Republik, die er auf dirigistische Weise modernisierte und säkularisierte. 1934 verlieh ihm das türkische Parlament im Rahmen der Einführung von Familiennamen den Ehrentitel „Atatürk“ (Vater der Türken). Für weitere Informationen zu seiner Person vgl. Kreiser, Klaus. *Atatürk: Eine Biographie*. München: C.H.Beck 2008; Mango, Andrew. *Atatürk: The Biography of the Founder of Modern Turkey*. London: Murray 1999.

⁴⁴ And, Metin. „Atatürk and the Arts: With Special Reference to Music and Theater“. *Atatürk and the Modernisation of Turkey*. Jacob M. Landau (ed.). Boulder, Colorado: Westview Press; Leiden, The Netherlands: E.J. Brill 1984, 215; Kongar, Emre. „Turkey’s Cultural Transformation“. *The Transformation of Turkish Culture*, 35.

⁴⁵ Kongar. „Cultural Transformation“, 32, 37; Parla, Taha; Davison, Andrew. *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*. (Modern Intellectual and Political History of the Middle East). Syracuse, New York: Syracuse University Press 2004, 51.

In den 1920er Jahren gab es noch keine vollständig ausgearbeitete theoretische Basis für die in dieser Zeit erfolgten Reformmaßnahmen. Erst in den 1930er Jahren wurden die verschiedenen Ideen zu einer, wenn auch wenig kohärenten und wenig definierten Ideologie systematisiert, die nach dem Staatsgründer Mustafa Kemal als Kemalismus bezeichnet wird. Sie setzt sich aus den Prinzipien Nationalismus (*milliyetçilik*), Laizismus (*lâiklik*), Republikanismus (*cumhuriyetçilik*), Volksverbundenheit (*halkçılık*), Reformismus (*inkılapçılık*) und Etatismus (*devletçilik*) zusammen, die 1937 in die türkische Verfassung aufgenommen wurden.⁴⁶

Das dem Nationalismus innewohnende Prinzip des einheitlichen und geeinten Volkes impliziert die Vorstellung einer einheitlichen Nationalkultur und spiegelt sich demgemäß auch im Kemalismus wieder.⁴⁷ Um entsprechend diesen Vorstellungen aus dem multiethnischen und multikulturellen Fundament des Osmanischen Reichs eine einheitliche Kultur zu kreieren, mit der sich die moderne türkische Nation identifizieren konnte, musste die bisher existierende Kultur verändert werden.⁴⁸

Atatürk befürwortete, dass die Künstler die frühe türkische Kultur als Inspirationsquelle für die anstehende Kulturrevolution nutzten. Sämtliche Kunstbereiche sollten dem Volk zugänglich gemacht werden, um auf diese Weise die kulturelle Dualität zu verhindern, die im Osmanischen Reich zwischen der Stadt- und der Volkskultur existierte.⁴⁹ Diese Kulturrevolution sollte nach ähnlichem Muster in allen Kulturbereichen umgesetzt werden und spiegelte sich auch in den Schönen Künsten wider. Allerdings wurden sie lediglich im Bereich der Musik von Atatürk direkt formuliert und von dort auf die anderen Kunstbereiche übertragen.⁵⁰ Diese Kulturrevolution wurde auch von seinem Nachfolger İsmet İnönü fortgesetzt.⁵¹

⁴⁶ Zürcher, Erik J. *Turkey: A Modern History*. London, New York: I.B. Tauris 1994, 189f.

⁴⁷ Für nähere Informationen zum Nationalismus sei auf die einschlägige Literatur verwiesen wie z.B.: Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell 1984.

⁴⁸ Parla; Davison. *Kemalist Turkey*, 251.

⁴⁹ And. „Atatürk and Arts“, 216.

⁵⁰ And. „Atatürk and Arts“, 219.

⁵¹ Mango, Andrew. *The Turks Today*. London: John Murray 2004, 28.

IV. Grundzüge der türkischen Musikgeschichte

1. Die Musik im Osmanischen Reich

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts existierten im Osmanischen Reich laut Oransay drei verschiedene Musikrichtungen: traditionelle Kunstmusik, Volksmusik und westliche Musik.⁵² Während die traditionelle Kunstmusik und die Volksmusik weitgehend monophon sind,⁵³ zeichnet sich die westliche Musik durch Polyphonie aus.

1.1. Traditionelle Kunstmusik

Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts lässt sich eine eigenständige osmanische Musiktradition nachweisen.⁵⁴ Die traditionelle Kunstmusik (*geleneksel sanat müziği*) oder auch Diwanmusik (*divan müziği*) besteht vornehmlich aus türkischer Musik, jedoch wurde sie auch von byzantinischer, arabischer, persischer und balkanischer Musik beeinflusst.⁵⁵ Da die traditionelle Kunstmusik mündlich und nicht schriftlich in Form von Notationen von Generation zu Generation weitergetragen wurde, liegt ihre Entstehung im Dunkeln. Sie ist vermutlich im 13., 14. Jahrhundert anzusiedeln.⁵⁶ Erste schriftliche Zeugnisse in Form von musikalischen Lehrbüchern sind für das 15. Jahrhundert überliefert.⁵⁷

Die osmanische Kunstmusik war die Musik des osmanischen Hofes und der urbanen Bevölkerung. Sie erlebte ihre Hochphase vom 17. bis zum ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Sie wurde sowohl von muslimischen als auch nichtmuslimischen osmanischen Musikern

⁵² Oransay. „Music in the Republican Era“, 197.

⁵³ Ahrens, Christian. „Musik“. *Türkei*. Hrsg. v. Klaus-Detlev Grothusen in Verbindung mit dem Südosteuropa-Arbeitskreis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. (Südosteuropa-Handbuch, 4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 674, 683; Signell, Karl. „The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese“. *Asian Music* 7.2 (1976), 73.

⁵⁴ Behar, Cem. „The Ottoman Musical Tradition“. *The Cambridge History of Turkey, Volume 4: Turkey in the Modern World*. Reşat Kasaba; İbrahim Metin Kunt (eds.). Cambridge: Cambridge University Press 2008, 393.

⁵⁵ Reinhard, Ursula; Jäger, Ralf Martin. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1050f.

⁵⁶ Reinhard, Ursula; Jäger, Ralf Martin. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1063; Bayraktar. „Music in Turkey“, 38.

⁵⁷ Bayraktar, Ertuğrul. „Music in Turkey“. *Turkish Review* 7.32 (1993), 38.

geprägt.⁵⁸ Viele Sultane, religiöse Würdenträger und Bürokraten komponierten Lieder und protegierten Musiker.⁵⁹

Die älteste, noch erhaltene Sammlung osmanischer Kunstmusik stammt aus der Feder von Ali Ufki (gest. ~1675)⁶⁰. Seine *Sammlung von Noten und Liedtexten (Mecmûa-i Sâz ü Söz)*⁶¹ umfasst ca. 480 Musikstücke, die er 1650 in einer adaptierten westlichen Notation aufschrieb.⁶²

Die traditionelle Kunstmusik lässt sich in drei Zweige aufteilen: Militärmusik (*mehter müziği*), religiöse Musik (*dinî müzik*) und Kammermusik (*fasıl*).⁶³ Die Kammermusik bestand aus einem Zyklus verschiedener improvisierter und fester Musik- und Liedformen mit gleicher melodischer Tonleiter (*makam*), der stundenlang dauern und von bis zu hundert Musikern vorgetragen werden konnte. Sie wurde mit verschiedenen Trommeln (*def, mazhar, kudüm*), Becken (*zil*), Flöten und Saiteninstrumenten (*rebab, kemençe, ud, tanbur*) gespielt. Außerdem zählte das persische Hackbrett (*santur*) und die Trapezzither (*kanun*) zum Instrumentenrepertoire der Kammermusik.⁶⁴

⁵⁸ Feldman, Walter Zev. „Ottoman Music“. *NGDMM*. Vol. 18, 809ff.

⁵⁹ Bayraktar. „Music in Turkey“, 38f.

⁶⁰ Ali Ufki Bey war ein zum Islam übergetretener Pole und hieß ursprünglich Albert Bobowsky. Er war Komponist, Übersetzer und Notenschreiber und arbeitete lange Jahre als Musiker am osmanischen Hof. Vgl. Kut, Turgut. „Ali Ufki Bey“. *İA*. Cilt 1, 202f.

⁶¹ Diese Sammlung enthält osmanische Diwanmusik und vor allem türkische Volksmusik. Vgl. Elçin, Şükrü (Haz.). *Ali Ufki: Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz-ü-Söz*. (Türk Müsiki Eserleri, 1). [Faksimile mit Erläuterungen]. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi 1976, 11.

⁶² In der Regel wurden musikalische Werke mündlich tradiert. Sofern Werke schriftlich fixiert wurden, erfolgte das vom 13. bis 15. Jahrhundert mittels der Ebcet-Notation, einer auf dem Arabischen basierenden Buchstabennotation. Später entwickelten auch Demitri Kantemiroğlu (1673-1723) und Hampartzum Limoncuyan (1768-1839) eine eigene Buchstaben-Notation, von denen lediglich die von Hampartzum etwas größere Verbreitung fand. Die heute übliche, aus Europa stammende Notation wurde erst unter Mahmut II. (1808-1839) eingeführt. Vgl. Say, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları ²2002, s.v. „Müzik Yazıları“, 369; Bayraktar. „Music in Turkey“, 39; Behar, Cem. „The Ottoman Musical Tradition“, 398f; Özalp, Mehmet Nazmi. „Notanın Tarihçesi“. *Türk Müsiki Tarihi*. Cilt 1, 214-219.

⁶³ Diese Kategorisierung folgt weitgehend der von Oransay. Vgl. Oransay. „Geleneksel Sanat Musikimiz“. *CDTA*. Cilt 6, 1496.

⁶⁴ Reinhard; Jäger. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1062ff.

Die religiöse Musik fächerte sich in Moscheemusik (*cami müziği*) und Sufimusik (*tasavvuf müzik / tekke müziği*) auf. Die Sufimusik wurde vornehmlich durch den *Mevlana*- und den *Bektaşî*-Orden geprägt.⁶⁵ Da hegemoniale Kreise des orthodoxen sunnitischen Islam der Musik feindlich gegenüber eingestellt waren,⁶⁶ konnte sich in der Moscheemusik keine Instrumentalmusik entwickeln. Allerdings entstanden im Vokalbereich verschiedene musikalische Formen, die jedoch nicht als Musik, sondern als Rezitation betrachtet werden. Zu diesen Rezitationen zählen der Gebetsruf, Koranrezitationen, Gebete, epische Erzählungen über das Leben des Propheten oder Lobgesänge, die zu verschiedenen religiösen Anlässen wie Beschneidung, Fastenmonat, Geburt oder Tod vorgetragen werden. In sufischen Kreisen stand man der Musik positiver gegenüber, so dass sich Instrumentalmusiken und Gesänge entwickelten, die die sufischen Tänze und Zeremonien begleiten. Die Texte bestehen aus mystischen Gedichten. Die dominierenden Instrumente sind die Längsflöte (*ney*), die kleine Doppeltrommel (*kudüm*) und die Langhalslaute (*saz*).⁶⁷

Die Militärmusik wurde von der osmanischen Infanterieeinheit der Janitscharen gespielt. Sie ertönte auf dem Schlachtfeld, um die Moral der Soldaten zu steigern. Außerdem waren die Musikkapellen der Janitscharen (*mehter / mehterhane*⁶⁸) im Palast während der Inthronisierung und Hochzeit der Sultane sowie anlässlich der Vermählung von Prinzen zu hören.⁶⁹ Sie spielten aber auch bei Hochzeiten der einfachen Bevölkerung auf. Zu ihren Instrumenten zählten Kegeloboen (*zurna*), Trompeten (*boru*), große zweifellige Zylindertrommeln (*davul*), kleine und große Paukenpaare (*nakkare* und *kös*), Beckenpaare

⁶⁵ Uçan, Ali. „Music Education in Turkey in the Republican Period“. *Turkish Review* 2.8 (1987), 86.

⁶⁶ Für nähere Informationen hierzu vgl. al-Faruqi, Lois Ibsen. „Music, Musicians and Muslim Law“. *Asian Music* 17.1 (1985), 3-36; Stokes, Martin. „Islam, the Turkish State and Arabesk“. *Popular Music* 11.2 (1992), 213-227.

⁶⁷ Reinhard; Jäger. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1060.

⁶⁸ Ursprünglich bezeichnete der Begriff *mehter* einen einzelnen Janitscharenmusiker und der Terminus *mehterhane* eine Janitscharenkapelle. Im Laufe der Zeit wurde jedoch im Sprachgebrauch *mehterhane* zu *mehter* verkürzt, so dass unter *mehter* heute sowohl der einzelne Musiker als auch die gesamte Kapelle verstanden werden kann. Vgl. Öztuna. *Türk Musiki Ansiklopedisi*. Cilt II.1, s.v. „Mehter“, 22f.

⁶⁹ Bayraktar. „Music in Turkey“, 47.

(zil) und Schellenbäume (*çagana*).⁷⁰ Als Mahmud II. 1826 im Zuge westlich orientierter Reformbemühungen diese Einheit auflöste, schaffte er auch ihre Militärkapellen und die dazugehörige Palastmusikschule ab und ersetzte sie durch eine militärische Blaskapelle europäischen Stils (*Muzıka-i Hümayun*). Auf diese Weise beseitigte er diese Form der traditionellen Kunstmusik und leitete für sie eine Periode der Stagnation und des Niedergangs ein.⁷¹ Unter den Jungtürken und bis in die junge Republik hinein gab es einige vergebliche Versuche, die osmanische Militärmusik wiederzubeleben. Schließlich wurde 1952 innerhalb des Istanbuler Militärmuseums eine dauerhafte Janitscharenkapelle gegründet, die von Zeit zu Zeit im Auftrag der Regierung auf Auslandstournee geschickt wurde. Jedoch kam ihre Bedeutung bis heute nicht über ein museales Nischendasein hinaus.⁷²

Mit der durch den westlich orientierten Reformprozess bedingten Einführung der westlichen Musik durch den Sultan und deren Bevorzugung am Hofe wandelte sich im 19. Jahrhundert der Musikgeschmack der osmanischen urbanen Oberschicht, so dass die traditionelle Kammermusik an Beliebtheit verlor. Osmanische Komponisten wie İsmail Dede Efendi (1778-1846) und vor allem Hacı Arif Bey (1831-1885) wandten sich vom klassischen *fasıl* (*fasl-ı atik*) ab und entwickelten einen reformierten *fasıl* (*fasl-ı cedid*). Dieser reformierte *fasıl* war sowohl in der Spieldauer als auch in der Ensemblegröße geringer, musste nicht mehr in einem einzigen *makam* gehalten sein und war besonders von der Musikform des Liedes (*şarkı*) geprägt. Darüber hinaus nahm er Elemente westlicher Musik auf. Es wurden u.a. mehrstimmige *fasıl* geschrieben, die vom Walzer und der Fantasie beeinflusst waren und in denen auch westliche Instrumente wie Klarinette, Klavier oder Geige zum Einsatz kamen. Dieser reformierte *fasıl* blühte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Kasinos und Cafés von Istanbul auf und entwickelte sich dort unter dem

⁷⁰ Reinhard; Jäger. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1058.

⁷¹ Bayraktar. „Music in Turkey“, 38f; Oransay. „Geleneksel Sanat Musikimiz“. *CDTA*. Cilt 6, 1496ff.

⁷² Tuğlacı, Pars. *Mehterhane'den Bando'ya – Turkish Bands of Past and Present*. İstanbul: Cem Yayınevi 1986, 25f; Signell. „Modernization Process“, 81.

Einfluss der Griechen und Armenier zu einer leichten, sehr beliebten Unterhaltungsmusik (*piyasa*).⁷³

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass die osmanische Diwanmusik im 19. Jahrhundert einen Niedergang erfuhr. Die Militärmusik der Janitscharen wurde durch westliche Militärmusik ersetzt und der traditionelle *fasıl* verlor an Einfluss und Beliebtheit. Aber auch die religiöse Musik erfuhr einen Niedergang, da im Zuge der Ausschaltung der Janitscharen im Jahre 1826 der *Bektaşî*-Orden aufgelöst und somit eine bedeutende Säule der Sufimusik zumindest zeitweise offiziell marginalisiert wurde. Allerdings ist mit der Entstehung des reformierten *fasıl* unter Einfluss westlicher Musik auch eine populäre Weiterentwicklung der Diwanmusik erkennbar, indem sich der *fasıl* von einer höfischen Kunstmusik zu einer beliebten Unterhaltungsmusik wandelte.

1.2. Volksmusik

Die Volksmusik war die Musik der ländlichen Bevölkerung und wurde mündlich von Generation zu Generation weitergegeben. Barden (*aşık*) waren als Wandersänger wichtige Träger der Volksmusik. Es existieren laut Oransay bis zu acht regionale Typen von Volksmusik, die sich hinsichtlich Metrum, Komposition, Form, Instrumentenwahl und Spielweise unterscheiden. Sie besteht sowohl aus religiösen als

⁷³ Greve, Martin. *Alla Turca: Musik aus der Türkei in Berlin*. Berlin: Verwaltungsdruckerei 1996, 52f; Ayangil, Ruhi. „Fasıl Musikisi“. *İA. Cilt 3*, 259f; Tekelioğlu, Orhan. „The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music“. *Turkey: Identity, Democracy, Politics*. Sylvia Kedorie (ed.). London, Portland: Frank Cass 1996, 197ff; Güngör, Nazife. *Arabesk: Sosyokültürel Açidan Arabesk Müzik*. Ankara, İstanbul: Bilgi ²1993, 54ff; Jäger, Ralf Martin. „Osmanische Musikkultur zwischen Orient und Okzident: Der Beginn der kompositorischen Auseinandersetzung mit Europa an der Schwelle zum 20. Jahrhundert“. *Musik Verbindet Uns: Festschrift für Marianne Bröcker*. Heidi Christ (Hg.). (Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken, 62). Uffenheim: Verlagsdruckerei Schmidt 2006, 53; Ders. *Türkische Kunstmusik*, 73-83; Ders. „Die Bedeutung von Armeniern für den Wandel der osmanischen Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Osmanismus, Nationalismus und der Kaukasus: Muslime und Christen, Türken und Armenier im 19. und 20. Jahrhundert*. Fikret Adanır; Bernd Bonwetsch (Hgg.). Wiesbaden: Reichert 2005, 179; Feldman, Walter. „Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire“. *Asian Music* 22.1 (1990), 76f.

auch weltlichen Gesängen, die durch Instrumente begleitet und oft zum Tanz vorgetragen werden. Die wichtigsten Instrumente sind Langhalslaute (*saz / bağlama*), *davul*, *zurna* und verschiedene Flöten (*kaval* oder *düdük*). Die Liedtexte sind durch die Volksdichtung geprägt. Das Repertoire umfasst u.a. Liebes-, Klage-, Soldaten- und Sehnsuchtslieder sowie Balladen.⁷⁴

Obwohl die Volksmusik im Wesentlichen vom Hof und von der Stadtbevölkerung ignoriert wurde, fanden einige Melodien ihren Weg zum osmanischen Hof und wurden sogar in das Repertoire der traditionellen Kunstmusik aufgenommen, wie die Musiksammlung von Ali Ufki Bey und die Volkslieder (*türkü*) in den Manuskripten der osmanischen Kunstmusik belegen.⁷⁵ Die Grenzen zwischen der türkischen Volksmusik und der Diwanmusik sind grundsätzlich fließend. Besonders in der Militärmusik und der *Tekke*-Musik sind Volksmusikelemente enthalten.⁷⁶

1.3. Westliche Musik

Spuren der westlichen Musik im Osmanischen Reich lassen sich bereits im 16. Jahrhundert nachweisen. So entsandte der französische König Franz I. (1494-1547) ein Musikensemble an den osmanischen Hof. 1599 schenkte die englische Königin Elisabeth I. (1533-1603) Murat III. (reg. 1574-1595) eine Orgel. Dies waren jedoch singuläre Ereignisse und hinterließen keine bleibenden Spuren im Osmanischen Reich. Selim III. (reg. 1789-1807) beabsichtigte im Rahmen seiner militärischen Reformpläne eine Militärkapelle nach westlichem Muster zu bilden. Wegen des Widerstandes der Janitscharen scheiterte dieses Vorhaben jedoch.⁷⁷

Die eigentliche Geschichte der westlichen Musik im Osmanischen Reich begann 1826, als Mahmud II. (reg. 1808-1839) die Pläne Selims III. realisierte und im Zuge der Auflösung der Janitscharen ihre Militärkapellen und ihre Musikschule im Palast durch die Großherrliche

⁷⁴ Oransay. „Music in Republican Era“, 197; Reinhard; Jäger. „Türkei“. MGG. Sachteil: Bd. 9, 1053-1057.

⁷⁵ Oransay. „Music in Republican Era“, 199, 206 Fn 11f.

⁷⁶ Reinhard; Jäger. „Türkei“. MGG. Sachteil: Bd. 9, 1051.

⁷⁷ Akdemir. *Neue Türkische Musik*, 11f.

Musikkapelle (*Muzika-i Hümayun*) ersetzt. Diese bestand zunächst aus einer militärischen Blaskapelle (*bando*), die westliche Militärmusik spielte. Sie wurde von 1828 bis 1856 von Giuseppe Donizetti (1788-1856), dem älteren Bruder des berühmten italienischen Opernkomponisten Gaetano Donizetti (1797-1848), geleitet und unter ihm zusätzlich zu einem Palastorchester nach westlichem Muster umgewandelt. Europäische Musiklehrer wurden an der 1834 eröffneten Musikschule der Großherrlichen Musikkapelle beschäftigt und bildeten junge osmanische Musiker aus. Im Laufe der Zeit entstanden neben der Militärkapelle und dem Orchester weitere Abteilungen mit den jeweiligen Ensembles in den Bereichen Oper, Operette, Mandoline, Chor und Sinfonie.

Neben europäischer Kunstmusik existierten an der *Muzika-i Hümayun* noch Abteilungen für Diwanmusik, so dass ein Nebeneinander von westlicher und osmanischer Musik herrschte. Neben religiöser Musik und dem traditionellen *fasıl* fand sich dort außerdem eine Abteilung für reformierten *fasıl*, in der man u.a. versuchte, *fasıl* mit europäischer Technik und Instrumentierung zu harmonisieren.⁷⁸

Generell lässt sich konstatieren, dass sich der osmanische Hof im 19. Jahrhundert im Zuge der westlichen Reformmaßnahmen der westlichen Musik zuwandte und besonders diese Musik förderte. Darüber hinaus entstanden, beeinflusst durch Griechen, Armenier sowie europäische Emigranten, außerhalb des Hofes zahlreiche Theater- und Musikensembles, die neben Opern und Operetten auch westliche Unterhaltungsmusik (Walzer, Polka usw.) spielten und damit die Istanbuler Oberschicht erfreuten.⁷⁹ Dies hatte einen Wandel des Musikgeschmacks in der städtischen Oberschicht zur Folge, was dazu führte, dass die traditionelle osmanische Kunstmusik zurückgedrängt wurde.⁸⁰

⁷⁸ Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 165f, 270; Spatar, M. Halim. „Muzika-i Hümayun“. *İA*. Cilt 6, 11f.

⁷⁹ Greve. *Europäisierung orientalischer Kunstmusik*, 54f; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 269, 271; Reinhard; Jäger. „Türkei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 1069; Jäger. „Bedeutung von Armeniern für den Wandel der osmanischen Kunstmusik“, 165-180.

⁸⁰ Oransay. „Music in Republican Era“, 197f.

2. Ziya Gökalp und die türkische Nationalmusik

Der Denker und Dichter Ziya Gökalp (1876-1927)⁸¹ prägte den Kemalismus maßgeblich. Seine Ideen gehen im Wesentlichen auf den französischen Soziologen Emile Durkheim (1858-1917) zurück. Aber auch von den Philosophen Immanuel Kant (1724-1804) und Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) wurde er beeinflusst.⁸² Mit seinem 1923 erschienenen Werk *Die Prinzipien des Turkismus*⁸³ definierte er den türkischen Nationalismus als eine Fusion von türkischer Kultur mit westlicher Zivilisation und lieferte die ideologischen Grundlagen der neuen Republik. Er stellte den Erfolg des türkischen Nationalismus in engen Zusammenhang mit der Entwicklung der Zivilisation.⁸⁴ Gökalp beabsichtigte, die nationale Kultur zu stärken und das Land in die westliche Zivilisation zu integrieren. Als Basis für die türkische Nationalkultur sollte die ländliche Folklore Anatoliens dienen, da sie laut Gökalp nicht von orientalischen und somit nicht-türkischen Elementen beeinflusst war. Durch die Devise „Hin zum Volk“ (*halka doğru*) sollte einerseits die folkloristische Kultur der anatolischen Bevölkerung übernommen und andererseits dieser Bevölkerung gleichzeitig eine neue Zivilisation vermittelt werden. Sämtliche in der Gesellschaft vorhandenen orientalischen Elemente sollten durch rein türkische oder westliche ersetzt werden.⁸⁵

⁸¹ Gökalp war in der oppositionellen jungtürkischen Bewegung aktiv, weswegen er von 1899 bis 1908 in seine Heimatstadt Diyarbakır verbannt wurde. Später lehrte er Soziologie an der Istanbuler Universität und wurde in der zweiten Verfassungsperiode (1908-18) der führende Ideologe des türkischen Nationalismus. 1923 wurde er ins türkische Parlament gewählt. Für weitere Informationen zu seinem Leben vgl. Heyd, Uriel. *Foundations of Turkish Nationalism: The Life and Teachings of Ziya Gökalp*. (Diss. Hebrew University (Jerusalem), 1947). London: Luzac u.a. 1950.

⁸² Parla, Taha. *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp: 1876-1924*. (Social, Economic and Political Studies of the Middle East, 35). Leiden: E.J. Brill 1985, 21.

⁸³ *Türkçülüğü Esâsları*. Ankara 1339 H (1923). Dieses Hauptwerk ist auch auf Englisch zugänglich. Vgl. Gökalp, Ziya. *The Principles of Turkism*. Übers. v. Robert Devereux. Leiden: E.J. Brill 1968; Darüber hinaus wurden auch seine Essays ins Englische übersetzt. Vgl. Gökalp, Ziya. *Turkish Nationalism and Western Civilisation*. Translated and Edited by Niyazi Berkes. Reprint. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1981.

⁸⁴ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 94.

⁸⁵ Greve. *Europäisierung orientalischer Kunstmusik*, 59.

Diese Erkenntnisse Gökalps gründen sich auf seinem Verständnis von Kultur (*hars*) und Zivilisation (*medeniyet*). Laut Gökalp weisen Kultur und Zivilisation Schnittstellen in verschiedenen Sphären des sozialen Lebens auf. Nichtsdestotrotz unterscheiden sich beide Begriffe voneinander. Kultur sei national, natürlich gewachsen und bestehe aus einem System von religiösen, moralischen, rechtlichen, intellektuellen, ästhetischen, wirtschaftlichen, linguistischen und technologischen Sphären des sozialen Lebens einer jeden Nation. Zivilisation hingegen sei das rationale Produkt menschlichen Handelns und besitze einen internationalen Charakter, da sie die Summe aller sozialen Institutionen darstelle, die in verschiedenen Nationen des gleichen Entwicklungsstandes existieren. Während Zivilisationselemente von einer Nation auf die andere übertragen werden könnten, sei dies mit Kulturelementen nicht möglich, da sie die Gefühle und natürlich gewachsenen Kernelemente einer Nation enthalten. Für eine „gesunde“ Nation sei es unbedingt erforderlich, Zivilisation und Kultur harmonisch miteinander zu verbinden. Nach Gökalp war die osmanische Gesellschaft von einer Dichotomie zwischen Zivilisation und Kultur geprägt. Die osmanische Zivilisation bestand aus einem Konglomerat von arabischen, türkischen, persischen und in der Endphase des Reiches auch westlichen Institutionen, die nie harmonisch miteinander verbunden waren, da sie die nationale Kultur, nämlich die türkische Volkskultur, nicht in sich aufgenommen hatten. Um diese Dichotomie zu beseitigen, musste die türkische Volkskultur wiederentdeckt und mit westlichen Zivilisationselementen verbunden werden.⁸⁶

Gökalp widmete der Musik in seinem Werk *Die Prinzipien des Turkismus* unter der Überschrift *Die Nationalmusik (Millî Musiki)* ein eigenes Kapitel, in dem sich seine ideologischen Vorstellungen am Beispiel der Musik widerspiegeln. Er unterteilte die Musik der Türkei in drei Klassen: östliche Musik, westliche Musik und Volksmusik. Östliche Musik war die Musik der Elite im Osmanischen Reich und somit die Musik der vergangenen osmanischen Zivilisation. Sie war seiner Meinung nach ursprünglich byzantinisch, setzte sich aber auch

⁸⁶ Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. Mehmet Kaplan (Haz.). İstanbul: Milli Eğitim Yayınları 1976, 25-41.

aus arabischen und persischen sowie aus christlichen und jüdischen Elementen zusammen. Er beurteilte sie als „krank“, monoton, monophon, fremdartig und nicht national. Demgegenüber stand als kulturelles Erbe die „gesunde“ türkische Volksmusik der breiten Masse. Die westliche Musik stellte die Musik der künftigen neuen Zivilisation dar. Um eine türkische Nationalmusik zu erschaffen, sollte man die östliche Musik ausklammern und analog zur türkischen Nationalismusede die türkische Volksmusik auf der Basis der westlichen Musik und ihrer Mehrstimmigkeit reformieren. Für diese Synthese aus türkischer Volksmusik und westlicher Musik sollten Volkslieder gesammelt, kategorisiert, nach westlichen Stiltechniken umgearbeitet und schließlich polyphonisiert werden. Auf diese Weise sollte eine Musik geschaffen werden, die sowohl europäisch als auch national sei.⁸⁷

Dieses Modell der Synthese wurde nicht von Gökalp erfunden, sondern geht wohl auf den nationalistischen Sprach- und Geschichtswissenschaftler Necip Asım Yazıksız (1861-1935) zurück.⁸⁸ Es orientiert sich grundsätzlich an der Musik eines russischen Komponistenzirkels, der im 19. Jahrhundert als die „Gruppe der Fünf“ in die Musikgeschichte eingegangen ist und auf der Basis von russischen Volksliedern und Sujets eine russische Nationalmusik entwickeln sollte.⁸⁹ Darüber hinaus existierten bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der osmanischen Hauptstadt erfolgreiche Versuche, die osmanische Kunstmusik zu harmonisieren und somit eine Synthese von europäischer und osmanischer Kunstmusik zu erschaffen.⁹⁰

⁸⁷ Gökalp. *Türkçülüğün Esasları*, 138ff.

⁸⁸ O'Connell. „Fine Art, Fine Music“, 123; Behar. „Ziya Gökalp ve Türk Musikisi“. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* [TCTA]. Cilt 5, 1225; Aksoy, Bülent. „Is the Question of the Origin of Turkish Music Not Redundant“. *Turkish Musical Quarterly* 2.4 (1989), 2.

⁸⁹ Oran, Aydın. *Atatürk Devrimleri İdeolojisine Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. Açık Oturum, 8.11.1978. Unter Beteiligung v. Murat Belge, Ercüment Berker, Muammer Sun, Cınuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz u. Faruk Yener. (Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü 1980, 34, 48.

⁹⁰ Jäger. „Osmanische Musikkultur“, 52, 60f; O'Connell, John Morgan. „In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse“. *Ethnomusicology* 49.2 (2005), 186.

Auch die Vorstellung, dass die türkische Volksmusik die wahre türkische Musik sei und in Opposition zur fremden osmanischen Musik stehe, geht nicht auf Gökalp zurück, sondern entstand bereits Ende des 19. Jahrhunderts und war Anfang des 20. Jahrhunderts in Musiker- und Nationalistenkreisen verbreitet.⁹¹ So behauptete zum Beispiel der Musikologe Mahmut Ragıp Gazimihâl (1900-1961) unabhängig von Gökalp ähnliche Ideen entwickelt zu haben.⁹² Jedoch fällt Gökalp das Verdienst zu, die in jener Zeit kursierenden musikalischen Ideen ideologisch (in sein Konzept von Kultur und Zivilisation) eingeraht, gebündelt und einem breiten Publikum nähergebracht zu haben.⁹³ Durch seine programmatische Musikeinschätzung legte er die Grundlage dafür, dass die osmanische Kunstmusik staatlicherseits ausgrenzt und zeitweise sogar verboten werden sollte.

3. Die republikanische Musikentwicklung

Die republikanischen Reformen in der Musik beruhten auf den musikalischen Vorstellungen von Ziya Gökalp, der eine von oben „erzwungene Synthese“ von Ost und West in der Musik forderte⁹⁴ und die als dekadent empfundene Diwanmusik der Osmanen durch eine türkische Nationalmusik ersetzen wollte.⁹⁵ Diese türkische Musikrevolution weist verschiedene Entwicklungsstadien auf: eine Etablierungsphase (1923-1934), eine Hochphase unter Atatürk (1934-1938) und eine Fortsetzungsphase nach dessen Tod (1938-1950). Mit dem Machtantritt der Demokratischen Partei (*Demokrat Parti*, *DP*)⁹⁶ 1950 war die staatlich forcierte Musikrevolution faktisch beendet.⁹⁷

⁹¹ Aksoy. „Question of the Origin of Turkish Music“, 2; Stokes. *Arabesk Debate*, 34.

⁹² Behar. *Musikiden Müziğe*, 276.

⁹³ Stokes. *Arabesk Debate*, 34; O’Connell. „Fine Art, Fine Music“, 123.

⁹⁴ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 94f.

⁹⁵ And. „Atatürk and Arts“, 219.

⁹⁶ Die *DP* wurde 1946 aus oppositionellen Mitgliedern der *CHP* gegründet. 1950 gewann sie die Parlamentswahlen und sollte bis zum Militärputsch 1960 an der Macht bleiben. Vgl. Buhbe, Mattes. *Türkei: Politik und Zeitgeschichte*. (Studien zu Politik und Gesellschaft des Vorderen Orients, 2) Opladen: Leske & Budrich 1996, 57, 61ff, 74, 66, 266.

⁹⁷ Hier ist zu bemerken, dass diese Einteilung nicht allgemeingültig ist. Verschiedene Autoren teilen diese Epoche in unterschiedliche Zeitabschnitte ein. So unterscheidet Oransay zwei (1924-1934, 1935-1950), Uçan drei (1920-1950, 1950-1980, 1980-2000), Kaygısız vier (1920-1926, 1926-34, 1934, 1934-1950) und Say ebenfalls vier Phasen

3.1. Die Etablierung der Musikrevolution (1923-1934)

Die politische Umsetzung dieser Vorstellungen sollte bis zum Beginn der 1940er Jahre sowohl die traditionelle osmanische Kunstmusik als auch die monophone türkische Volksmusik unterdrücken⁹⁸ und begann ein Jahr nach Gründung der Republik, indem man osmanische Musikeinrichtungen schloss und neue republikanische gründete, um die westlich orientierte Musik zu fördern. So wurde im April 1924 die Großherrliche Musikkapelle, die mittlerweile „Musikkapelle des Kalifen“ (*Makam-ı Hilafet Mızıkası*) hieß, nach Ankara verlegt und in „Musikkapelle des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*) umbenannt. Allerdings sollten die bisherigen Strukturen weiterhin bestehen bleiben. Wie bisher vereinigte diese Institution eine Militärkapelle (*Riyaset-i Cumhur Bandosu*), ein Orchester (*Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası*) und ein *fasıl*-Ensemble (*Riyaset-i Cumhur Fasil Heyeti*) unter einem Dach.⁹⁹

Mit dem 1925 ausgesprochenen Verbot der Derwischorden wurde im Zuge der republikanischen Säkularisierungsmaßnahmen praktisch die Derwischmusik als eine weitere Form der osmanischen Kunstmusik marginalisiert, so dass sie fortan nur noch heimlich im Untergrund fortlebte.¹⁰⁰

(1923-1934, 1934-1944, 1945-1960, 1960-1998). Nach Saygı und Uçan setzte sich die Musikrevolution nach 1950 fort und ist bis heute noch nicht abgeschlossen. Da in dieser Untersuchung die Umsetzung der Musikrevolution in den 1940er Jahre unter İnönü im Vordergrund steht, erschien dem Autor die obengenannte Einteilung sinnvoll. Vgl. Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*. Cilt 6, 1520-1524; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 291-317; Say, Ahmet. *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları 1998, 34ff; Uçan, Ali. *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları 2000, 59.

⁹⁸ Oransay. „Music in Republican Era“, 199.

⁹⁹ Paçacı, Gönül. „Cumhuriyet'in Sesli Serüveni“. *Cumhuriyet'in Sesleri*, 14f; Say. *Müzik Atlası*, 254f; Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Cilt 2a. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi 1974, s.v. „Mızıkay-ı Hümayûn“, 30; Spatar. „Muzika-i Hümayun“. *İA*. Cilt 6, 11f.

¹⁰⁰ Jedoch sollten die Musiker dieser religiösen Musik ab 1940 ihre Musik säkularisieren und modernisieren und so eine neue Form von Volksmusik gründen. In den 1950er Jahren durfte ihre Musik wieder öffentlich gespielt werden, obwohl sie offiziell verboten blieb. Vgl. Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 95; Greve. *Alla Turca*, 15, 50; Signell. „Modernization Process“, 77.

Ein Jahr später wurde dem Istanbuler Stadtkonservatorium (*İstanbul Belediye Konservatuarı*)¹⁰¹ verboten, Diwanmusik zu unterrichten, so dass es gezwungen war, seinen Schwerpunkt von der türkischen auf die westliche Musikerziehung zu verlegen. 1927 wurde sowohl an öffentlichen als auch privaten Schulen der Unterricht von monophoner Musik und somit die türkische Kunst- und Volksmusik verboten.¹⁰² Allerdings hatte dies zur Folge, dass für den geplanten westlichen Musikunterricht weder Lehrpläne noch geschultes Lehrpersonal, Lehrinhalte oder Lehrmittel zur Verfügung standen.¹⁰³

1924 wurde die Schule für Musiklehrer (*Musiki Muallim Mektebi*) in Ankara gegründet. Diese Schule war die erste Ausbildungsstätte für Musiklehrer in der Republik. Neben Lehrern wurden dort auch Musiker für die Musikkapelle des Staatspräsidenten ausgebildet.¹⁰⁴

Von 1924 bis 1928 schickte die türkische Regierung insgesamt zehn junge Türken zum Musikstudium nach Europa, um eine nach westlichem Muster gestaltete Musikerziehung in der Türkei zu ermöglichen. Diese jungen Studenten,¹⁰⁵ von denen nach ihrer Rückkehr die meisten eine Anstellung an der Schule für Musiklehrer fanden, sollten später allesamt eine bedeutende Rolle bei der Entstehung und Um-

¹⁰¹ Das Städtische Istanbuler Konservatorium wurde 1917 unter dem Namen „Haus der Melodien“ (*Dârülelhân*) gegründet und umfasste eine Abteilung für Diwanmusik und eine für westliche Musik. Der Unterrichtsschwerpunkt lag jedoch auf der Diwanmusik. 1921 wurde es wegen unregelmäßigen Betriebs geschlossen, aber 1923 wiedereröffnet, wobei für die nächsten drei Jahre westliche Musik und Diwanmusik gleichrangig unterrichtet wurden. 1926 wurde es in *İstanbul Belediye Konservatuarı* umbenannt. Vgl. Paçacı, Gönül. „Belediye Konservatuarı“. *İA*. Cilt 2, 141ff; Ders. „Darü'l-Elhân“. *İA*. Cilt 2, 556-558; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 292.

¹⁰² Dieses Verbot sollte für die Volksmusik bis 1940 und für die Diwanmusik bis 1976 Gültigkeit besitzen. Die Volksmusik wurde bis 1960 an den Schulen nicht mit traditionellen, sondern mit westlichen Instrumenten und in harmonisierter Form gelehrt. Vgl. Oransay. „Music in Republican Era“, 201f; Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 95; Aksoy. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, 175.

¹⁰³ Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 294f.

¹⁰⁴ Bis zur Gründung des Ankaraner Staatskonservatoriums (1936) war sie das türkische Zentrum der professionellen Musikausbildung. 1937 wurde diese Schule in das *Gazi Terbiye Enstitüsü* integriert. Vgl. Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 293; Say. *Müzik Atlası*, 278.

¹⁰⁵ Diese zehn Personen waren Ekrem Zeki (Ün), Cezmi (Erinç), Ulvi Cemal (Erkin) [1924, alle Paris]; Necil Kâzım Akses (1926, Wien), Hasan Ferit Alnar (1927, Wien), Cevat Memduh Altar (1928, Leipzig), Ahmed Adnan Saygun (1928, Paris), Halil Bedii Yönetken (1928 Prag), Nurullah Şevket Taşkıran und Bayan Afife. Paçacı, „Cumhuriyet’in Sesli Serüveni“, 15f; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 295.

setzung der Musikrevolution spielen.¹⁰⁶ Dies wird besonders dadurch unterstrichen, dass vier dieser Studenten¹⁰⁷ zu dem Komponistenzirkel der sogenannten *Türkischen Fünf*¹⁰⁸ gehörten, die für die zeitgenössische türkische Musik bis in die Gegenwart hinein richtungsweisend waren.¹⁰⁹

In zahlreichen türkischen Städten wurden Stadt- oder auch Vereinsorchester nach westlichem Muster gebildet. Auch in den Volkshäusern¹¹⁰ fand westlicher Musikunterricht statt und wurden westliche Chor- und Mandolinengruppen ins Leben gerufen. Um die polyphone Musik zu fördern, veröffentlichte der Staat Ende der 1920er Jahre Theoriebücher über westliche Musik.¹¹¹

In den 1920er Jahren komponierte Cemal Reşit Rey einige Opern, die es jedoch nicht auf die Bühne schafften. Darüber hinaus schrieb er als einziger türkischer Komponist in den 1930er Jahren einige Opern, um das Volk an die Oper und sinfonische Werke heranzuführen.¹¹² Anfang der 1930er Jahre gab Mustafa Kemal zur Erschaffung einer türkischen Nationaloper den drei türkischen Komponisten Ahmed Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses und Ulvi Cemal Erkin den Auftrag, türkische Opern zu komponieren. Hierbei handelte es sich

¹⁰⁶ Tunçdemir, İlknur. „Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları“. 16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, 5-7 Eylül 2007. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Tokat, 1-9 [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_7.pdf (Mai 2010)].

¹⁰⁷ Diese waren Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Hasan Ferit Alnar (1906-1978), Necil Kâzım Akses (1908-1999) und Ahmed Adnan Saygun (1907-1991).

¹⁰⁸ Neben den bereits obengenannten Komponisten zählte noch Cemal Reşit Rey (1904-1985) zu diesen türkischen Nationalkomponisten der ersten Stunde.

¹⁰⁹ Aydın. *Werke der Türkischen Fünf*, 183.

¹¹⁰ Die Volkshäuser (*Halkevleri*) wurden 1932 ins Leben gerufen und existierten bis 1951. Sie waren eines der wichtigsten Instrumente, um der Bevölkerung die kemalistischen Ideale und die Kulturrevolution zu vermitteln. Sie sammelten aber auch Beispiele türkischer Folklore wie Tänze und Volkslieder und verfügten über eigene Theater- und Musikensembles. Für weitere Informationen vgl. Georgeon, François. „Les foyers turcs à l'époque kémaliste“. *Turcica* 14 (1982), 168-215; Karpat, Kemal H. „The Impact of the People's Houses on the Development of Communication in Turkey: 1931- 1951“. *Welt des Islams* 15.1/4 (1974), 69-84; Arı, Eylal. „The People's Houses and the Theatre in Turkey“. *Middle Eastern Studies* 40.4 (July 2004), 32-58; İnan, Süleyman. „Denizli'deki Halkevleri ve Faaliyetleri (1932-1951)“. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 7.25 (2000), 135-157.

¹¹¹ Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*. Cilt 6, 1520.

¹¹² Aydın. *Werke der Türkischen Fünf*, 23.

um die Vertonung der Libretti Özsoy, *Taşbebek*, *Bir Ülkü Yolu* und *Bayönder*, die aus der Feder von Münir Hayri Egeli stammen und von Mustafa Kemal persönlich abgeändert wurden. Von diesen Opern wurden nur *Özsoy* und *Taşbebek* vollendet, mit deren Komposition Saygun beauftragt worden war. Erkin gelang es nicht *Bir Ülkü Yolu* zu realisieren und Akses vollendete lediglich den ersten Akt von *Bayönder*.

Am 19. Juni 1934 wurde im Ankaraner Volkshaus in Gegenwart von Mustafa Kemal und dem persischen Monarchen Reza Schah, der sich zu jener Zeit auf Staatsbesuch in der Türkei aufhielt, als erste türkische Nationaloper *Özsoy* aufgeführt. Am 27. Dezember folgte die Uraufführung von *Taşbebek* und von *Bayönder*. Als erste große, dreiaktige türkische Oper gilt jedoch *Kerem* von Saygun, die 1948 in Ankara uraufgeführt wurde.¹¹³

3.2. Die Hochphase der Musikrevolution (1934-1938)

Obwohl die Musikreformen in der Öffentlichkeit diskutiert wurden¹¹⁴ und sich auch Mustafa Kemal seit 1925 öfter im Sinne der musikalischen Leitlinien von Ziya Gökalp geäußert hatte,¹¹⁵ bestand er erst in der Parlamentseröffnungsrede vom 1. November 1934 verstärkt auf die Gründung einer türkischen Nationalmusik, wie anhand des folgenden Zitats deutlich wird:

¹¹³ And, Metin. „Opera and Ballet in Modern Turkey“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 79, 81f; Ders. „Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı“. *Sanat Dünyamız* 89 (2003), 201ff.

¹¹⁴ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 95.

¹¹⁵ Zum Beispiel hat sich Mustafa Kemal im Rahmen der Verkündung der Schrifthereform am Abend des 9. August 1928 in einem Kasino im Gülhane-Park sowie 1929 in einem Interview mit dem Schriftsteller und Korrespondenten Emil Ludwig im Sinne der Gökalp'schen Musikvorstellungen geäußert. Grundsätzlich fühlte sich Atatürk, der westliche Musik wie Walzer und Oper schätzte, der traditionellen türkischen Musik verbunden, jedoch war er der Meinung, dass sie im Rahmen der staatlichen Reformmaßnahmen modernisiert werden musste. Vgl. Oransay. „Music in Republican Era“, 198; Ders. *Atatürk ve Küğ: Belgeler*. Ankara: Küğ Yayını 1965, 5ff, 14; Ludwig, Emil. *Für die Weimarer Republik und Europa: Ausgewählte Zeitungs- und Zeitschriftenartikel 1919-1932*. Franklin C. West (Hg.). (Trouvaillen: Editionen zur Literatur- und Kunstgeschichte, 11) Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang, 1991, 187; Kreiser. *Atatürk*, 202, 267ff; Ağartan, Kaan. „Kemalizm ve Türk Musikisinin Batlaşma Sorunsalı“. *Müsikişinas* 1 (1997), 46-74.

Freunde!

Ich weiß, dass ihr wollt, dass die nationale Jugend dazu angetrieben wird, in allen Schönen Künsten Fortschritte zu machen. Und dies geschieht auch! Jedoch ist es die türkische Musik, die hierbei am schnellsten die Führung übernehmen muss (Beifall). Als Maß für die neuen Veränderungen einer Nation kann man die Veränderungen in der Musik heranziehen und erkennen.

Die Musik, die man sich heutzutage anmaßt zu verbreiten, ist weit davon entfernt einen Wert zu haben, der einem zur Ehre gereicht. Und dies müssen wir uns offenkundig eingestehen. (Positive Zurufe, Beifall). Man muss bedeutende Volkslieder und Gesänge, die hohe nationale Gefühle und Gedanken ausdrücken, sammeln und sie so schnell wie möglich nach den modernsten allgemeinen Musikregeln bearbeiten. Nur auf diese Weise kann die türkische Nationalmusik aufsteigen und ihren Platz in der universalen Musik einnehmen.

Ich wünsche, dass sich das Ministerium für kulturelle Angelegenheiten hierbei ausreichend Mühe gibt und die Öffentlichkeit ihm hierbei zur Seite steht!¹¹⁶

Atatürk war davon überzeugt, dass der Erfolg seiner Reformen im künstlerischen Bereich ein Indiz für den Erfolg aller Reformen war.¹¹⁷ Sie sollten ein Beweis für die hohen humanitären Qualitäten sein, die die Nation erreicht hatte, und zur Anerkennung bei anderen Nationen führen.¹¹⁸ Dies brachte er auch in seiner Parlamentseröffnungsrede zum Ausdruck, indem er betonte, dass man anhand der Musik-

¹¹⁶ Übersetzt nach: Arsan, Nimet. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I: T.B.M. Meclisinde ve C.H.P. Kurultaylarında, 1919-1938.* (Türk İnkilâp Tarihi Enstitüsü Yayınları: 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1961, 378.

¹¹⁷ Hier ist anzumerken, dass Atatürk lediglich im Bereich der Musik klar formulierte Vorstellungen hatte. Diese wurden allerdings auch auf andere Kunstbereiche wie Malerei, Architektur, Bildhauerei usw. übertragen. Vgl. And. „Atatürk and Arts“, 219.

¹¹⁸ Kocatürk, Utkan. *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri.* Ankara: Edebiyat Yayınevi ²1971, 144f.

entwicklung erkennen könne, inwiefern sich ein Land verändere, und sie somit ein Indikator für den Zivilisationsgrad eines Landes sei.¹¹⁹

Ein Jahr später ging Atatürk in seiner Eröffnungsrede vor der Nationalversammlung am 1. November 1935 erneut auf die Musikentwicklung ein und sagte, dass man sich in diesem Jahr noch stärker bemühen werde, die türkische Nationalmusik durch die Einbettung moderner Techniken zu entwickeln.¹²⁰

Atatürks Parlamentsrede löste umfangreiche Aktivitäten aus. So wurde in unmittelbarer Reaktion darauf am 3. November 1934 die Ausstrahlung von türkischer Kunst- und Volksmusik im Rundfunk verboten, obwohl er dies dort nicht ausdrücklich gefordert, aber wohl nichtsdestotrotz vermutlich geplant hatte. Als man jedoch feststellte, dass dieses Vakuum durch Musik von arabischen Rundfunksendungen und Filmen gefüllt wurde,¹²¹ hob man das Verbot fünfzehn Monate später wieder auf. Im Februar 1936 begann Radio Istanbul Volksmusik auszustrahlen.¹²² Radio Ankara folgte nachweisbar erst im Januar 1937. Diwanmusik ist in beiden Sendern ebenfalls erst ab Januar 1937 belegt,¹²³ so dass man davon ausgehen muss, dass zunächst die Volksmusik und erst dann die Diwanmusik wieder im Rundfunk zu hören war.¹²⁴

¹¹⁹ Arsan. *Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri*, 378.

¹²⁰ Oransay. *Atatürk ve Küğ*, 15.

¹²¹ Oransay. „Music in Republican Era“, 202; Soyak, Hasan Rıza. *Atatürk'ten Hatıralar*. Ahmet Kuyaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2004, 27; Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 105.

¹²² Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 94 Fn 235.

¹²³ Hier sei jedoch darauf hingewiesen, dass die Diwanmusik bereits ab August 1936 ausgestrahlt worden sein kann. Für Radio Ankara trifft das auch auf die Volksmusik zu. Die Daten von Kocabaşoğlu weisen lediglich gesichert nach, dass im Juli 1936 in Radio Istanbul türkische Volksmusik gesendet wurde. Diwan- und Volksmusik sind bei Kocabaşoğlu für beide Sender erst ab Januar 1937 belegt. Diese Unsicherheit erklärt sich durch die Datenerhebung von Kocabaşoğlu, die für diesen Zeitraum nur im Juli 1936 und im Januar 1937 erfolgte. Vgl. Koçabaşoğlu. *Telsiz*, 72f, 158f.

¹²⁴ Allerdings berichtete der Musiker und Rundfunkmann ERCÜMENT BEHZAT LAV (1903-1983) 1976 in einem Interview, dass trotz des Verbots der türkischen Musik Volksmusik im Rundfunk gespielt worden sei. Einzelne Verweise in einigen Rundfunkzeitschriften scheinen dies laut Kocabaşoğlu zu belegen, fallen aber wohl statistisch nicht ins Gewicht, da Kocabaşoğlu die Sendeminuten dieser Musik in seiner Statistik nicht berücksichtigt hat. Vermutlich hat es sich hierbei um harmonisierte Stücke und somit Produkte der Musikrevolution gehandelt, da der Bevölkerung erst ab 1940 türkische Volkslieder in ihrer originalen Form unterbreitet wurden. Vorher

Von November 1934 bis Februar 1935 waren sogar Schellackplatten mit orientalischer Musik verboten. Weitere direkte Maßnahmen des Staates gegen die orientalische Musik sind nicht bekannt. Jedoch war die Atmosphäre gegenüber der traditionellen Kunstmusik sehr feindselig. Durch die Auflösung von traditionellen Musikgesellschaften, die im privaten Bereich Musiker ausbildeten und eigene Ensembles bildeten, verarmte das Musikleben zusehends.¹²⁵

Infolge der Rede Mustafa Kemals wurde vom Kulturministerium eine fünfzehnköpfige Kommission zur Ausarbeitung eines Programms für die Musikrevolution gebildet. Neben sieben Beamten des Kulturministeriums setzte sie sich aus acht türkischen Musikexperten zusammen, die allesamt in Europa studiert hatten und 1934 wieder in die Türkei zurückgekehrt waren.¹²⁶ In den von dieser Kommission ausgearbeiteten *Hauptlinien der Türkischen Akademie für Staatliche Musik und Schauspiel (Türkiye Devlet Musikisi ve Temsil Akademisi'nin Ana Çizgileri)* wurde die Gründung eines Ankaraner Konservatoriums für Musik, Theater, Ballett und Oper, die Rekrutierung von ausländischen Fachkräften, die Förderung eines modernen Musikunterrichts, die Ausbildung von Komponisten und Musikern und eine durch Rundfunk, Konzerte und Schallplatten unterstützte Musikerziehung gefordert.¹²⁷

1935/36 arbeitete der Komponist Paul Hindemith im Auftrag der türkischen Regierung¹²⁸ einen Bericht aus, in dem er „Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens“¹²⁹ machte.¹³⁰ Hindemith

betrachtete man die türkischen Volkslieder lediglich als Rohmaterial für die türkische Musikrevolution. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 92 Fn 228; Oransay. „Music in Republican Era“, 200.

¹²⁵ Greve. *Europäisierung orientalischer Kunstmusik*, 66f, 87, 247-252.

¹²⁶ Diese Musikexperten waren C.R. Rey, C.M. Altar, C. Erinc, H.B. Yonetken, N.K. Akses, N.Ş. Taşkıran, U.C. Erkin und H.F. Alnar.

¹²⁷ Kaygisız. *Türklerde Müzik*, 303f.

¹²⁸ Die türkische Regierung beauftragte Cevat Dursunoğlu, den Inspektor für die türkischen Studenten in Deutschland, und Cevat Memduh Altar, den damaligen Direktor der Schönen Künste, damit, für die Entwicklung der türkischen Musikszene entsprechend kompetente deutsche Entwicklungshelfer anzuwerben. Zunächst kontaktierten sie den deutschen Dirigenten und Komponisten Wilhelm Furtwängler (1886-1954), der ihnen für diese Aufgabe Hindemith empfahl. Vgl. Kaygi. *Türklerde Müzik*, 307.

¹²⁹ Diese „Vorschläge“ sind im deutschsprachigen Original im Anhang der folgenden Monographie über Hindemith nachzulesen: Pack, William Daniel. *Paul Hindemith in Turkey: Some Contributions to Music Education*. (Ph.D. Brigham Young University

erkannte in diesem Auftrag die Möglichkeit, das türkische Musikleben durch die deutsche Musikkultur maßgeblich zu prägen und den bisher dominierenden französischen Einfluss zurückzudrängen. Bei diesem Unterfangen konkurrierte er zeitgleich mit der UdSSR, die sich jedoch vergeblich bemühte, ebenfalls das türkische Musikleben neuzugestalten.¹³¹

Die Vorschläge Hindemiths richteten sich vornehmlich nach den türkischen Vorstellungen für die Erschaffung einer türkischen Nationalmusik.¹³² Diese Musik sollte, wie Hindemith selbst in seinen Vorschlägen betonte, mit Hilfe westlicher Techniken mehrstimmig sein, die türkische Diwanmusik unberücksichtigt lassen und auf der türkischen Volksmusik basieren.¹³³ In diesem Zusammenhang ist auffällig,

(Provo, Utah), 1977). University Microfilm International: Ann Arbor, Michigan 1985, 85-150.

¹³⁰ Neben Hindemith ließ die türkische Regierung Mitte der 1930er Jahre durch das türkische Unterrichtsministerium vom österreichischen Dirigenten Hermann von Schmeidel (1894-1953) ebenfalls ein Konzept für den Aufbau des türkischen Musiklebens nach westlichem Muster erstellen. Da sich dieses Konzept auf Hindemiths Vorschläge berief und sich mit diesen weitgehend deckte, wurde es in der Türkei nicht berücksichtigt. Vgl. Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 140f.

¹³¹ Hindemith schildert in einem Bericht an das Preußische Erziehungsministerium, dass während seiner Türkeireise im April-Mai 1935 die UdSSR eine Künstlertruppe bestehend aus den besten russischen Musikern und Tänzern für eine Tournee in die Türkei schickte, um durch die Demonstration ihres musikalischen Entwicklungsstandes in der türkischen Musikkultur eine dominante Rolle einnehmen zu können. Laut Kaygı handelte es sich hierbei um eine dreizehnköpfige Künstlergruppe, die in Ankara, Izmir und Istanbul Konzerte gab und Vorträge hielt. Diese Gruppe, die sich aus Opersängern, Balletttänzern und Orchestermusikern zusammensetzte, wurde auch von dem russischen Komponisten Dimitri Schostakowitsch (1906-1975), dem berühmten russischen Geiger David Oistrach (1908-1974) und dem russischen Pianisten Lew Oborin (1909-1974) begleitet. Vgl. Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 26-29, 150; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 306.

¹³² Allerdings war Hindemith nicht der erste europäische Musikexperte, der Vorschläge für eine Reformierung der türkischen Musik machte. Von 1932 bis 1934 hielt sich der österreichische Komponist und Musikpädagoge Joseph Marx (1882-1964) auf Einladung der Stadtverwaltung in Istanbul auf und erarbeitete Reformvorschläge für das Istanbuler Konservatorium. Seine Erfahrungen und Erlebnisse aus dieser Zeit hat er autobiographisch festgehalten und wurden in folgendem Werk veröffentlicht: Ortner, Oswald (Hg.). *Joseph Marx: Betrachtungen eines romantischen Realisten: Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik*. Wien: Gerlach & Wiedling 1947, 500-521; Özgiray, Ahmet. „Atatürk ve Müziği“. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Dergisi: Atatürk Yolu* 4.15 (1995), 284.

¹³³ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 38f.

wie sehr Hindemith hinsichtlich der Bewertung und Entwicklungsfähigkeit der türkischen Diwanmusik und der türkischen Volksmusik den Einschätzungen Ziya Gökalps folgte.¹³⁴

Die Vorschläge Hindemiths umfassten den Aufbau eines Orchesters, die Gründung einer Musikhochschule sowie die Organisation des öffentlichen Musiklebens. Sämtliche musikalischen Bereiche wurden dort thematisiert und schlossen sogar den Rundfunk ein.¹³⁵

Das türkische Musikleben wurde durch die Umsetzung der Hindemith'schen Pläne sowohl institutionell als auch vom Spielrepertoire jahrzehntelang wesentlich von deutschem Einfluss bzw. von der deutsch-österreichischen Musik geprägt. So wurden nach Hindemiths Vorstellungen Konservatorien in Ankara, Istanbul und Izmir gegründet, die Musiklehrerausbildung organisiert, das Konzert- und Opernleben gestaltet und die türkische Schulmusik aufgebaut.¹³⁶

Auf Vermittlung Hindemiths kamen der deutsche Musiker Ernst Praetorius¹³⁷ und der Musikpädagoge Eduard Zuckmayer¹³⁸ in die Türkei und setzten die Vorschläge Hindemiths in die Praxis um. So war Praetorius für die Entwicklung des Sinfonieorchesters in Ankara¹³⁹ und Zuckmayer für die Musiklehrerausbildung und die Schulmusik zuständig.¹⁴⁰ Darüber hinaus ist noch der Theaterregisseur Carl Ebert zu nennen, der neben Hindemith eine wichtige Rolle bei der Entwicklung des Ankaraner Staatskonservatoriums¹⁴¹ spielte, indem er dort die Opern- und Schauspielabteilung in leitender Funktion auf-

¹³⁴ Pack. *Hindemith*, 114-116.

¹³⁵ Auch wenn für den Rundfunk keine konkreten Vorschläge für die dortige Musikabteilung gemacht werden, da dies eine „umfassende Spezialarbeit“ erfordert hätte, wird dort die Aufgabe des Rundfunks als „Musikerziehungsmittel für das Volk“ betont, deren Leitung in die Hände eines Musikers mit ausreichenden musikpädagogischen sowie rundfunktechnischen Fertigkeiten zu legen sei. Vgl. Pack. *Hindemith*, 113.

¹³⁶ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 100, 148; Akdemir. *Neue Türkische Musik*, 33f, 36-38, 42.

¹³⁷ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 66f.

¹³⁸ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 124.

¹³⁹ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 67, 79, 86.

¹⁴⁰ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 127, 129, 148.

¹⁴¹ Dieses Staatskonservatorium wurde 1936 gegründet und bestand aus einer Abteilung für Musik und einer für Opern- und Schauspiel. Vgl. „Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanun“. [Kanun No: 3829, *Resmî Gazete* 4517 (24.05.1940)]. *Düstur* 3.21, (No: 179) 537-539.

baute und konzeptionell bei der Erschaffung einer türkischen Nationaloper mitwirkte.¹⁴²

Praetorius, Zuckmayer und Ebert holten zur Unterstützung ihrer Aufbauarbeit deutsche und österreichische Musiker in die Türkei. Diese zumeist jüdischen Musiker¹⁴³ waren wie auch Praetorius, Zuckmayer und Ebert am Ankaraner Konservatorium als Lehrer tätig und Mitglieder des Sinfonieorchesters.¹⁴⁴ Einige dieser Musiker wie die Pianisten Walter Schlösinger und Georg Markowitz waren auch im Rundfunk zu hören.

Seit 1926 wurde von verschiedenen türkischen Musikologen türkische Volksmusik gesammelt und erforscht.¹⁴⁵ Diese Tätigkeit erhielt 1936 durch die Reise von Béla Bartók in die Türkei besonderen Auftrieb. Der ungarische Volksliedforscher sammelte in der Südtürkei türkische Volkslieder und demonstrierte, wie man erfolgreich Feldforschung betreibt.¹⁴⁶ Seine Mustersammlung an Volksliedern diente als Grundstein für das Volksmusikarchiv, das anschließend am Staatskonservatorium von Ankara eingerichtet wurde.¹⁴⁷

¹⁴² Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 88, 102-106, 114.

¹⁴³ An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Türkei in dieser Zeit zahlreiche deutschsprachige Experten anwarb. Neben Nationalsozialisten nahm sie auch Oppositionelle und Juden auf und bot ihnen auf diese Weise ein Refugium vor der Naziverfolgung. Hierbei handelte es sich nicht nur um Musiker, sondern auch um Hochschullehrer, Wissenschaftler, Architekten, Mediziner usw., die maßgeblich dazu beitrugen, die Türkei in ihren jeweiligen Fachbereichen zu modernisieren. Für weitere Informationen vgl. zum Beispiel Reisman, Arnold. *Turkey's Modernization: Refugees from Nazism and Atatürk's Vision*. Washington: New Academia 2006; Kubaseck, Christopher; Seufert, Günter (Hgg.). *Deutsche Wissenschaftler im türkischen Exil: Die Wissenschaftsmigration in die Türkei, 1933-1945*. (Istanbul Texte und Studien, 12). Würzburg: Ergon 2008.

¹⁴⁴ Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 138-147.

¹⁴⁵ Zu den Pionieren dieser Sammeltätigkeit zählen Ahmed Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin und Halil Bedii Yönetken. Darüber hinaus waren auch einige Diwanmusiklehrer wie der Musikologe und Komponist Rauf Yekta (1871-1935), die durch das Verbot des türkischen Musikunterrichts am Istanbul Stadtkonservatorium ihre Stellung verloren hatten, in diesem Bereich tätig. Vgl. And. „Atatürk and Arts“, 220; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 295; Tüfekçi. „Türk Halk Müziği“. *CDTA*. Cilt 6, 1487f.

¹⁴⁶ Ahmed Adnan Saygun begleitete Bartók auf dessen Reise in der Türkei und hat seine Erlebnisse mit Bartók in einem Artikel veröffentlicht. Vgl. Saygun, Ahmed Adnan. „Bartók in Turkey“. *The Musical Quarterly* 37.1 (1951), 5-9.

¹⁴⁷ Reinhard. „Erforschung türkischer Musik“, 269.

Die Volkshäuser, die fleißig halfen, türkische Volkslieder zu sammeln,¹⁴⁸ waren ein wichtiges Instrument des Staates, um dessen Kultur- und Musikpolitik zu ermöglichen und sie der türkischen Bevölkerung nahe zu bringen.¹⁴⁹ So wurde dort westliche Musik propagiert und die osmanische Kunstmusik bekämpft. Es gab kostenlosen Musikunterricht und sowohl polyphone Musik als auch standardisierte homophone Volksmelodien wurden in Konzerten aufgeführt.¹⁵⁰

Weitere kulturpolitische Maßnahmen im Bereich der Musik von Seiten des Staates bestanden darin, in nach westlichem Muster gegründeten Konservatorien polyphone Musik zu unterrichten, ausländische Experten einzustellen und türkische Studenten zum Studium nach Europa zu schicken. Im ganzen Land wurden kostenlose Symphoniekonzerte organisiert und im Rundfunk regelmäßig sowohl ernste als auch leichte polyphone Musikstile des Westens gesendet.¹⁵¹

Allerdings zeigten die meisten türkischen Hörer wenig Interesse an der vom Staat geförderten Musik. Die Hörer aus den Städten erfreuten sich an der Kasino- und Kaffeehausmusik¹⁵² oder hörten arabische Musik von arabischen Rundfunksendern.¹⁵³ Dies offenbart die geringe Beliebtheit der von oben durchgeführten Musikrevolution. Indem die kemalistische Elite das osmanische Musikerbe ablehnte und für sie eine mögliche Modernisierung der osmanischen Musik nicht in Frage kam, ignorierte sie den Geschmack der Bevölkerung.¹⁵⁴

Es gab zwar im Bereich der Musik oppositionelle Ideen, aber sie konnten sich nicht durchsetzen. Als Beispiel hierfür kann man die Musikzeitschrift *Nota* (Note) anführen, die von April 1930 bis November 1934 in 37 Ausgaben erschien und vom Komponisten Mildan Niyazi Ayomak (1887-1945) herausgegeben wurde. Dort wurde nicht eine Synthese von westlicher Musik und türkischer Volksmusik propagiert,

¹⁴⁸ Degirmenci. „On the Pursuit of a Nation“, 59.

¹⁴⁹ Öztürkmen, Arzu. „The Role of People’s Houses in the Making of National Culture in Turkey“. *New Perspectives on Turkey* 11 (1994), 160f.

¹⁵⁰ Greve. *Europäisierung orientalischer Kunstmusik*, 66; Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 96.

¹⁵¹ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 96.

¹⁵² Feldman. „Cultural Authority“, 100f.

¹⁵³ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 96f.

¹⁵⁴ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 106.

sondern eine Synthese von westlicher und osmanischer Musik.¹⁵⁵ Diese Idee und Praxis der Polyphonisierung der osmanischen Kunstmusik war nicht neu und wurde bereits im 19. Jahrhundert vereinzelt vertreten.¹⁵⁶ Die profundeste Stimme gegen die Vernachlässigung der Diwanmusik und ein Befürworter ihrer Harmonisierung war der Komponist und Musikwissenschaftler Hüseyin Saddetin Arel (1880-1955).¹⁵⁷ 1939/40 versuchte er in einer Folge von Artikeln unter dem Titel „Wem gehört die türkische Musik“ (*Türk Musikisi Kimindir?*)¹⁵⁸ im Gegensatz zu der offiziellen Musikideologie zu beweisen, dass die osmanische Musik türkisch und somit Teil des nationalen Erbes sei,¹⁵⁹ und begann damit eine Debatte über den Ursprung und das Alter der türkischen Musik.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Tekelioğlu. „Modernizing Reforms“, 97-100.

¹⁵⁶ O’Connell. „Alaturka“, 186.

¹⁵⁷ Dass er 1943 zum Leiter des Istanbuler Stadtkonservatoriums ernannt wurde und im selben Jahr die türkische Musikabteilung wiedereröffnete, ist ein Indiz für seinen Einfluss auf die türkische Musikszene. Vgl. Feldman. „Cultural Authority“, 100f; Öztuna. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Cilt 1, s.v. „Arel“, 45-61.

¹⁵⁸ Diese 14-teilige Artikelserie ist von April 1939 bis November 1940 in der Zeitschrift *Türklük* erschienen und 1990 posthum unter seinem Namen vollständig publiziert worden. Vgl. Arel, Hüseyin Sâdeddin. *Türk Mûsikîsi Kimindir?* (Kültür Bakanlığı, 865; Kültür Eserleri, 112). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı 1988.

¹⁵⁹ Ähnliches behauptete bereits 1924 der Musikologe Mahmut Ragıp Gazimihâl, auch wenn er ansonsten den Leitlinien Gökalsps folgte. Vgl. Behar, Cem. „Ziya Gökalp, le kâmalisme et la musique classique turque“. *Cemoti: Espace musical, espace historique, espace politique* 11 (1991), 13f.

¹⁶⁰ Greve. *Europäisierung orientalischer Kunstmusik*, 67.

3.3. Die Fortsetzung der Musikrevolution unter İsmet İnönü (1938-1950)

Nach dem Tod Atatürks setzte dessen Nachfolger İsmet İnönü (1884-1973)¹⁶¹ die bisherige Musikpolitik bis 1950 fort. Er unterstützte die westliche Kunstmusik und setzte sich für den Ausbau der türkischen Nationalmusik ein. Zu ihrer Förderung richtete er 1942 den İnönü-Preis (*İnönü Armağanı*) ein, dessen erste Preisträger die türkischen Nationalkomponisten Ahmed Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar und Ulvi Cemal Erkin waren.¹⁶²

Um 1940 setzte ein radikaler Wandel im Umgang mit der türkischen Volksmusik ein. Während man bis dahin die türkische Volksmusik nur als Rohmaterial angesehen hatte, das man mit westlichen Techniken polyphonisieren musste, betrachtete man sie von nun an als Kunst, die in ihrer originalen Form der breiten Masse unterbreitet werden sollte. Auf diese Weise sollte ein Volksliedkanon gebildet werden.¹⁶³

Zur selben Zeit wurde das Verbot der Volksmusik an öffentlichen Schulen aufgehoben. Sie wurde zuerst 1940 in den Lehrplan der Dorfinstitute (*Köy Enstitüleri*)¹⁶⁴ aufgenommen und mit traditionellen Instrumenten gespielt. An den anderen öffentlichen Schulen wurde die Volksmusik hingegen in polyphoner Form mit westlichen Instrumenten gelehrt.¹⁶⁵

¹⁶¹ İnönü hieß ursprünglich Mustafa İsmet Bey. Er war Offizier im Osmanischen Reich und diente im ersten Weltkrieg unter Mustafa Kemal an der Ostfront. Im türkischen Befreiungskrieg gewann er als Kommandeur bei der Ortschaft İnönü zwei bedeutende Abwehrschlachten gegen die Griechen, weshalb ihm der Name „İnönü“ verliehen wurde. Er war der erste türkische Premierminister (1923-24) und trat sowohl als Staatspräsident (1938-1950) als auch als Vorsitzender der *CHP* (1938-1972) die Nachfolge Atatürks an. 1945 führte er das Mehrparteiensystem ein. Für weitere Informationen vgl. Heper, Metin. *İsmet İnönü: The Making of a Turkish Statesman*. (Social, Economic and Political Studies of the Middle East, 62). Leiden: Brill 1998.

¹⁶² Kaygı. *Türklerde Müzik*, 312f, 316.

¹⁶³ Degirmenci. „On the Pursuit of a Nation“, 59f; Oransay. „Music in Republican Era“, 200.

¹⁶⁴ Diese Dorfinstitute existierten von 1940 bis 1954. Dort wurden Grundschullehrer für die ländlichen Regionen ausgebildet. Vgl. Taşkaya, Serdarhan Musa; Akbaşlı, Sait. „Okuma Yazma Öğretiminde Köy Enstitülerinin Yeri“. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 4.1 (2008), 15ff.

¹⁶⁵ Oransay. „Music in Republican Era“, 201.

Dass die türkische Volksmusik zusammen mit der Diwanmusik sowohl in der Schule als auch im Rundfunk verboten worden war, erscheint zunächst widersinnig, da die Volksmusik die Basis der türkischen Nationalmusik darstellen sollte. Da jedoch nach der Aufhebung des Verbots nur ausgewähltes Repertoire oder harmonisierte Volkslieder an den Schulen gelehrt bzw. im Rundfunk zu hören waren, lässt dies den Schluss zu, dass in den 1920er und 1930er Jahren entweder noch keine bzw. noch nicht ausreichend harmonisierte Volkslieder vorlagen oder das bestehende monophone türkische Volksliedrepertoire für nicht geeignet angesehen wurde und man diesbezüglich erst einen Kanon erzeugen musste.

Während einer Parlamentssitzung wurde 1940 erstmalig Kritik gegenüber der offiziellen Musikpolitik geäußert, indem dort die Vernachlässigung der traditionellen Kunstmusik bemängelt wurde. 1942 gründeten Studenten der Universität Ankara ein Ensemble und begannen auf Konzerten traditionelle Kunstmusik zu spielen. 1943 wurde die Ausbildungsabteilung für türkische Kunstmusik am Istanbuler Stadtkonservatorium (*İstanbul Belediye Konservatuarı*) wiedereröffnet und dort drei Ensembles für türkische Kunstmusik gebildet. Dadurch, dass der Premierminister Şükrü Saraçoğlu und Mevhibe İnönü, die Frau des Staatspräsidenten İsmet İnönü, bei einem dieser Konzerte anwesend waren, wurde die traditionelle türkische Kunstmusik offiziell wieder gesellschaftsfähig.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Oransay, „Geleneksel Sanat Musikimiz“. *CDTA*. Cilt 6, 1502; Ders. „Music in Republican Era“, 202.

3.4. Musikalische Entwicklungen nach 1950

Als 1950 die *CHP* die Wahlen verlor und die *DP* (*Demokrat Parti*, Demokratische Partei) unter Adnan Menderes (1889-1961) an die Macht kam, war das Ende der staatlich forcierten Musikrevolution besiegelt. Nichtsdestotrotz dienten polyphone türkische Nationalmusik und westliche klassische Musik dem Zweck, die Türkei nach außen als ein westliches und zivilisatorisch entwickeltes Land darzustellen.¹⁶⁷

In Ermangelung einer staatlich ausreichend geförderten Musikpolitik erlebte die musikalische Infrastruktur einen Niedergang. Die westliche Musikausbildung wurde nicht weiter ausgebaut. Es gelang nicht, genügend Musiklehrer und Musiker für den Unterricht in den Schulen und für die Orchester und Chöre auszubilden. Darüber hinaus war die Qualität der Ausbildung unzureichend. Es wurden zwar in den folgenden Jahren immer wieder staatliche Pläne und Initiativen mit dem Ziel entwickelt, die polyphone türkische Musik zu fördern, jedoch blieben diese überwiegend halbherzig. Nichtsdestotrotz gelang es in den nächsten Jahrzehnten auf staatlicher und privater Initiative einige westliche Orchester zu gründen, für die aufgrund des Musikermangels ausländische Orchesterleiter und Musiker angestellt wurden. Jedoch konnten diese Maßnahmen nicht verhindern, dass die Orchester zweitklassig und in ihrem Repertoire beschränkt waren.¹⁶⁸

Grundsätzlich beschränkten die modernen türkischen Komponisten keinen einheitlichen Weg, so dass es zu einem Nebeneinander von verschiedenen Stilen kam. Es gab Komponisten, die den kemalistischen Weg oder auch traditionellere Pfade einschlugen. Andere folgten zeitgenössischen westlichen Strömungen.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 317, 322; Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*. Cilt 6, 1523.

¹⁶⁸ Kaygısız, *Türklerde Müzik*, 317-324; Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*. Cilt 6, 1528, Serdaroğlu, Emine Reyhan. *Muzika-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kuruluşu*. (Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul), 2008). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 231458) 2008, 187.

¹⁶⁹ Greve. *Musik der Imaginären Türkei*, 333; İlyasoğlu, Evin. „Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği“. *Cumhuriyet'in Sesleri*, 76ff; Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*. Cilt 6, 1529f; Say. *Müzik Sözlüğü*. s.v. „Çağdaş Müzik“, 120ff; Ders. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları ⁴2000, 518-536; Uçan. *Türk Müzik Kültürü*, 63, 87.

Heute streben nur noch wenige moderne türkische Komponisten eine Symbiose zwischen türkischer Tradition und Moderne an. Bis heute konnten ihre Werke, wie auch die der anderen modernen türkischen Komponisten, nicht die Gunst des breiten türkischen Publikums gewinnen.¹⁷⁰

Seit den 1950er Jahren begann die türkische Kasinomusik (*piyasa*) das Musikgeschehen im Rundfunk und im öffentlichen Leben immer stärker zu beherrschen. Diese Musik sollte sich in den nächsten Jahren mit arabischen, indischen und westlichen Musikelementen sowie mit der türkischen Volksmusik vermischen und sich in den späten 1960er Jahren zu einer neuen Form populärer Unterhaltungsmusik (*arabesk*) entwickeln, die als „rein türkische Musik“ den Markt dominierte.¹⁷¹ Laut Tekelioğlu hat sich hier eine Ost-West-Synthese entwickelt, allerdings unter anderen Vorzeichen als nach der türkischen Musikrevolution gedacht. Denn im *arabesk* fand nicht eine Vereinigung von westlicher Klassik mit türkischer Volksmusik statt, sondern eine Verquickung von orientalischer Musik mit westlicher Unterhaltungsmusik. Unter diesem Aspekt könnte man den *arabesk* und die daraus hervorgegangene moderne türkische Unterhaltungsmusik als eine Art natürlich gewachsene türkische Nationalmusik bezeichnen.¹⁷² Diese These wird durch den ersten Musikkongress gestützt, der 1988 in Ankara stattfand. Dort wurde die einhellige Meinung vertreten, dass die kemalistische Musikrevolution gescheitert sei und der beliebte *arabesk* den für die türkische Nationalmusik bestimmten Platz eingenommen habe.¹⁷³

Mit der Gründung des Staatskonservatoriums für Türkische Musik (*Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuvarı*) in Istanbul wurde seit Mitte der 1970er Jahre wieder begonnen, die traditionelle Kunstmusik zu fördern. Seither sind staatlicherseits und auch auf Privatinitiative verschiedene Konservatorien, Gesellschaften, Chöre und Ensembles

¹⁷⁰ Tura, Yalçın. „1980’lerden 1995’e Türk Müziği“. *CDTA*. Cilt 14, 927; Tekelioğlu. „Spontaneous Synthesis“, 196.

¹⁷¹ Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 317-322; Oransay. „Çoksesli Müzik“. *CDTA*. Cilt 6, 1523-1530; Tekelioğlu. „Spontaneous Synthesis“, 196; Betül Yazar. „Politics of / and Popular Music: An Analysis of the History of Arabesk Music from the 1960s to the 1990s in Turkey“. *Cultural Studies* 22.1 (2008), 53f.

¹⁷² Tekelioğlu. „Spontaneous Synthesis“, 210ff.

¹⁷³ Markoff, Irene. „The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse“. *Asian Music* 22.1 (1990), 132.

entstanden,¹⁷⁴ um die traditionelle Kunstmusik vor der „wildwüch-
sigen“ und „qualitätslosen“ Kasino-Musik zu schützen.¹⁷⁵

Auch im Rundfunk bildeten sich seit den 1970er Jahren Ensembles und Chöre der Klassischen Türkischen Musik, die monophone traditionelle Stücke spielten.¹⁷⁶ Nach der Aufhebung des staatlichen Rundfunkmonopols in den 1990er Jahren setzte TRT (*Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu*), die heutige öffentlich-rechtliche Fernsehanstalt der Türkei, seine Tätigkeit in der Förderung sämtlicher Formen der *klasik türk müziği* und der Volksmusik fort und blieb der dominante Träger dieser Musikrichtungen. Denn in den privaten Sendern wird überwiegend Unterhaltungsmusik ausgestrahlt.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Greve. *Musik der Imaginären Türkei*, 333f; Tura. „1980'lerden 1995'e Türk Müziği“, 924f.

¹⁷⁵ AnaBritannica. Cilt 21. 1990, s.v. „Türkiye: Klasik Türk Müziği“, 304.

¹⁷⁶ Reinhard, Kurt; Reinhard, Ursula; Stokes, Martin. „Turkey“. *NGDMM*. Vol. 25, 914.

¹⁷⁷ Die Privatsender sind verpflichtet, Kunst- und Volksmusik zu spielen, jedoch erfolgt die Ausstrahlung dieser Musiken in den Nacht- oder frühen Morgenstunden, wo sie nur von wenigen Zuhörern wahrgenommen wird. Aksoy, Bülent. „Effects of the State Radio“. *The Turks: Vol. 5*, 690; Greve. *Musik der Imaginären Türkei*, 230.

V. Die Entwicklung des türkischen Rundfunks bis 1940

Die ersten Rundfunkversuche fanden gegen Ende des Osmanischen Reichs statt. Zwischen 1920 und 1922 hatten – das genaue Datum ist leider nicht näher belegt – Studenten die einmalige Möglichkeit, im Konferenzsaal der ersten Istanbuler Universität, des Hauses der Wissenschaften (*Darülfünun*), eine musikalische Rundfunkausstrahlung zu hören. Allerdings widersprechen sich die Quellen in Bezug auf den Standort des Senders. Nach einigen soll er sich auf einem französischen Kriegsschiff und nach anderen in der Lehrhochschule (*Yüksek Muallim Mektebi*) befunden haben.¹⁷⁸

Die eigentliche Geschichte des türkischen Rundfunks begann jedoch erst in der Republik, als der türkische Staat beschloss, in Istanbul und Ankara jeweils eine drahtlose Telegrafiestation durch eine französische Firma bauen zu lassen, um das Kommunikationssystem zu verbessern. Diese beiden Stationen, die dem staatlichen Generaldirektorat für Post, Telegrafie und Telefon (*Posta, Telgraf ve Telefon Umum Müdürlüğü, PTT*) unterstanden, wurden gleichzeitig mit der Technik für Rundfunkausstrahlungen ausgerüstet und waren 1927 fertiggestellt.¹⁷⁹ Noch während der Bauphase (Sept. 1926) vergab der Staat eine Rundfunkkonzession mit einer Laufzeit von zehn Jahren an eine private Aktiengesellschaft namens „Anonyme Gesellschaft für das Türkische Drahtlose Telefon“ (*Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi, TTTAŞ*)¹⁸⁰ und verpflichtete sie dazu, die Bevölkerung über politische, wissenschaftliche, wirtschaftliche und gesellschaftliche Ereignisse zu informieren sowie Reden, Vorträge und Konzerte auszustrahlen.¹⁸¹

Das Kapital dieser Gesellschaft wurde zu einem Großteil von der nationalen Türkischen Arbeitsbank (*Türkiye İş Bankası*), der halbstaatlichen Nachrichtenagentur *Anadolu* (*Anadolu Ajansı*) und einigen

¹⁷⁸ Aksan, Tülay. „Radyo“. *İA*. Cilt 6, 293.

¹⁷⁹ Cankaya, Özden. *Dünden Bugüne Radyo-Televizyon: Türkiye’de Radyo-Televizyon Gelişim Süreci*. Istanbul: Beta Basım 1997, 1f.

¹⁸⁰ Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *TRT*, 10.

¹⁸¹ Bener, Münir Fuat. „Radyomuz Onbeş Yaşında I“. *Radyo 1* (Dez. 41), 4.

Unternehmern getragen. Aufgrund dessen wies sie trotz ihrer privaten Körperschaft einen staatsnahen Charakter auf.¹⁸²

Sie erhielt das Recht, Einrichtungen der türkischen Post zu nutzen, und errichtete deshalb sowohl im Zentralpostgebäude von Ankara als auch im großen Postgebäude des Istanbuler Stadtteils Sirkeci ein kleines Rundfunkstudio.¹⁸³

Die beiden Rundfunkstationen besaßen eine maximale Sendeleistung von 5 kW und waren zum Zeitpunkt ihrer Inbetriebnahme die stärksten in Europa. Da die Rundfunkgeschichte erst 1920 mit der Errichtung eines Mittelwellensenders in Pennsylvania (USA) begann, gehörte die Türkei zu den Pionieren dieses Massenkommunikationsmittels in Europa.¹⁸⁴ Jedoch konnte der türkische Rundfunk nicht mit der rapide fortschreitenden Technologie mithalten, so dass er bald den internationalen Anschluss verlor.¹⁸⁵

Radio Istanbul ging im Mai 1927 und Radio Ankara im November 1927 auf Sendung.¹⁸⁶ Radio Istanbul sendete zunächst sechs Stunden am Abend. Jedoch sollte es bald wie Radio Ankara seine Sendezeit auf drei Stunden reduzieren.¹⁸⁷ Bis 1936 betrug die durchschnittliche Sendezeit von Radio Istanbul 4,5 Stunden und die von Radio Ankara 3 Stunden.¹⁸⁸

Das Einkommen der *TTTAŞ* setzte sich aus Rundfunkgebühren (10 TL/Jahr) und einer Steuer von 25 Prozent auf jedes importierte Radiogerät zusammen. Von den Rundfunkgebühren musste die Gesellschaft jedoch 30 Prozent an die Post abführen.¹⁸⁹ Zusätzlich ließ die *TTTAŞ*

¹⁸² Dieser staatsnahe Charakter der Anfangsjahre des türkischen Rundfunks lässt sich außerdem indirekt über die Aktieninhaber und auch durch die Unterstützung des Rundfunks von Seiten hoher türkischer Politiker wie des Staatspräsidenten Mustafa Kemal oder des Ministerpräsidenten İsmet Paşa nachweisen. Vgl. Jung, Christine. *Islamische Fernsehsender in der Türkei: Zur Entwicklung des türkischen Fernsehens zwischen Staat, Markt und Religion*. (Islamkundliche Untersuchungen, 252). (Diss. Bamberg, 2001). Berlin: Schwarz 2003, 17; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 21f.

¹⁸³ Öngören. „Radio and Television in Turkey“, 182.

¹⁸⁴ In Deutschland wurde zum Vergleich nur wenige Jahre früher, nämlich 1923, der erste Rundfunksender in Berlin eröffnet.

¹⁸⁵ Öngören. „Radio and Television in Turkey“, 182.

¹⁸⁶ Cankaya. *Radio-Televizyon*, 2.

¹⁸⁷ Öngören. „Radio and Television in Turkey“, 182.

¹⁸⁸ Cankaya. *Radio-Televizyon*, 4.

¹⁸⁹ Bener. „Radyomuz Onbeş Yaşında I“. *Radio* 1 (Dez. 41), 4.

durch eine Tochterfirma Radiogeräte herstellen.¹⁹⁰ Die finanzielle Lage war seit 1929 oft angespannt, was sich in der bescheidenen Ausstattung der Rundfunkstudios¹⁹¹ und auch in häufigen Sendepausen von Radio Istanbul¹⁹² ausdrückte. Die prekäre finanzielle Situation lässt sich vornehmlich auf die geringe Bereitschaft der Hörer zurückführen, Rundfunkgebühren zu zahlen.¹⁹³

In der Presse wurde kritisiert, dass man den Rundfunk weniger zur Erziehung und Information, sondern vorwiegend zur Unterhaltung nutzte.¹⁹⁴ 1935 ging Atatürk in seiner Parlamentseröffnungsrede auf den Rundfunk ein und betonte, dass es seine Aufgabe, die nationale Kultur zu fördern, stärker wahrnehmen müsse.¹⁹⁵ Dies führte dazu, dass die Zahl der Kunst- und Kulturprogramme im Radio ab 1935 zunahm.¹⁹⁶ Um die Musikrevolution zu fördern, wurden berühmte Musiker aus dem ganzen Land und vor allem aus Istanbul engagiert und nach Ankara geholt. Außerdem wurde vereinbart, dass das Philharmonieorchester, das Sinfonieorchester, die Militärkapelle des Staatspräsidenten sowie kleinere Orchester im Rundfunk spielen sollten.¹⁹⁷

Aufgrund der permanent angespannten finanziellen Situation, den nicht zeitgemäßen Programminhalten sowie der unzureichenden Sendeleistungen der bestehenden Rundfunkstationen wurde die Rund-

¹⁹⁰ Cankaya. *Radjo-Televizyon*, 2.

¹⁹¹ Cankaya. *Radjo-Televizyon*, 4.

¹⁹² Aksan. „Radjo“. *İA*. Cilt 6, 293.

¹⁹³ Bener. „Radjomuz Onbeş Yaşında I“. *Radjo* 1 (Dez. 41), 5. Außerdem kann man hierfür indirekt zwei weitere Beweise anführen: 1. Als sich die *TTTAŞ* 1936 auflöste, waren lediglich 6.157 Radiogeräte angemeldet. Laut türkischer Zollstatistik waren jedoch ungefähr dreimal soviel Rundfunkgeräte ins Land importiert worden. 2. Mit der Verstaatlichung des Rundfunks durch das Inkrafttreten des Rundfunkgesetzes am 1.8.1937 hatten die Besitzer von Rundfunkgeräten unter pekuniärer sowie möglicher hafttechnischer Strafandrohung einen Monat Zeit, sich bei der Post anzumelden. Dies führte dazu, dass bis Dezember 1937 die Zahl der registrierten Radiogeräte auf 25.712 anstieg. Vgl. Yorulmaz, Cemal. „Radjo Ruhsatnameleri ve Ruhsatsız Radjolar“. *Radjo* 13 (Dez. 42), 3.

¹⁹⁴ Cankaya. *Radjo-Televizyon*, 4f.

¹⁹⁵ Öngören. „Radio and Television in Turkey“, 183.

¹⁹⁶ Während bis 1935 die nichtmusikalischen Sendungen bei Radio Istanbul nicht mehr als 18 Prozent betrugten, machten sie ab dieser Zeit zwischen 30 und 50 Prozent des Programminhalts aus. Aksan. „Radjo“. *İA*, 293.

¹⁹⁷ Bener, Münir Fuat. „Radjomuz Onbeş Yaşında II“. *Radjo* 2 (Jan. 42), 4.

funkkonzession der TTTAŞ nicht verlängert und der Rundfunk 1936 verstaatlicht.¹⁹⁸ Hierbei spielte jedoch auch die wachsende Bedeutung, die der Staat dem Rundfunk bei der politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Entwicklung beimaß, eine gewichtige Rolle.¹⁹⁹ Von 1936 bis 1940 unterstand der Rundfunk innerhalb des Ministeriums für Öffentliche Arbeiten (*Nafia Vekâleti*) der türkischen Post (PTT). Dieser unterstanden die Rundfunkstudios und Radiosender, deren Kapazität im Laufe der Zeit ausgebaut wurde. Für die Programme waren jedoch das Erziehungs- und das Innenministerium verantwortlich.²⁰⁰ 1938 stellte Radio Istanbul seinen Betrieb ein. Abgesehen von einer nicht lange währenden Wiederbelebung²⁰¹ sollte der Sender bis 1949 geschlossen bleiben.²⁰²

Das Wortprogramm betrug in den 1930er Jahren ca. 30 Prozent und teilte sich in kulturelle, staatsbürgerliche, nationalistische und pädagogische Sendungen auf. Es wurde auch ein Kinderprogramm produziert. Da es kein festes Personal für die Konzeption und Produktion dieser Programme im Radio gab, wurden von außerhalb bekannte regierungs-

¹⁹⁸ Das Datum der Verstaatlichung ist in der Fachliteratur umstritten. Nach einigen Autoren war es 1937, nach anderen 1936, je nachdem, welche Gesetzestexte man hierfür zugrunde legt. Während für die einen das 1937 verabschiedete *Telsiz Kanunu* ausschlaggebend ist, durch das sämtliche drahtlosen Kommunikationsmittel einschließlich des Rundfunk verstaatlicht (§ 1) und dem Ministerium für Öffentliche Arbeiten zugeordnet werden (§ 2), halten andere ein 1936 erlassenes Dekret für das entscheidende Dokument, in dem der Rundfunk der türkischen Post unterstellt wird. Allerdings hat direkter staatlicher Einfluss bereits früher stattgefunden. So ist durch das *MUM*-Gesetz von 1934 dokumentiert, dass dieses Direktorat, das dem Innenministerium unterstand, den Rundfunk kontrollierte und für die Regelung des Rundfunkprogramms zuständig war. Vgl. Cankaya. *Radyo-Televizyon*, 5f; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 134f; „Telsiz Kanunu“ [Kanun No: 3222, Resmî Gazete 3638 (23.06.1937)]. *Düstur* 3.18, (No: 216) 431; „Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun“ [Kanun No: 2444, Resmî Gazete 2713 (26.05.1934)]. *Düstur* 3.15, 324.

¹⁹⁹ Bener. „Radyomuz Onbeş Yaşında I“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 5.

²⁰⁰ Cankaya. *Radyo-Televizyon*, 6.

²⁰¹ In den Jahren 1943 und 1944 wurde Radio İstanbul versuchsweise wieder zum Leben erweckt. Das Rundfunkstudio befand sich im Stadtteil Beyoğlu und war in dem dortigen Postgebäude am Galatasary-Gymnasium untergebracht. „İstanbul Radyosu Niçin Kapandı?“. *Radyo* 29 (April 44), 9; Karataş, Özgür Sâdık. *Klasik Türk Müsîkîsi'nin Gelişmesinde İstanbul'un Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi (Erzurum), 1999). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 89873) 1999, 86.

²⁰² Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *TRT*, 17.

freundliche Personen oder Institutionen damit beauftragt. Die Nachrichtensendungen speisten sich aus der Nachrichtenagentur Anadolu.²⁰³

1938 begann Radio Ankara auf Kurzwelle zunächst in Englisch, Bulgarisch, Arabisch, Deutsch und Französisch und später in insgesamt 16 Sprachen, einschließlich Türkisch, ins Ausland zu senden. Die Inhalte dieser Sendungen bestanden aus internationalen Nachrichten²⁰⁴ und hatten das erklärte Ziel, sowohl anti-türkischer Propaganda entgegenzuwirken als auch die Türkei im Ausland bekanntzumachen.²⁰⁵

1940 wurde der Rundfunk mitsamt seiner gesamten Organisationsstruktur vollständig dem Generaldirektorat für Presse (*Matbuat Umum Müdürlüğü*)²⁰⁶ unterstellt. Bisher war dieses dem Innenministerium angeschlossene Direktorat nur für die Programmgestaltung des Rundfunks und dessen Kontrolle zuständig gewesen. Dadurch, dass es von nun an direkt dem Ministerpräsidium unterstellt war, wird sowohl die wachsende ideologische Bedeutung des Rundfunks als nationales Sprachrohr, Propagandamittel und Erziehungsinstrument des Staates als auch seine bereits seit Jahren immer stärker zunehmende staatliche Kontrolle und Zentralisierung deutlich. Diese staatliche Kontrolle sollte ihren Höhepunkt von 1943 bis 1946 erleben und sich dann ab 1946 infolge des Übergangs zum Mehrparteiensystem abschwächen.²⁰⁷

²⁰³ Cankaya. *Radio-Televizyon*, 6f.

²⁰⁴ Öngören. „Radio and Television in Turkey“, 183.

²⁰⁵ İlkin, Nedim Veysel. „Radyoların Faaliyet Sahaları“. *Radyo* 73 (Jan. 48), 1, 15.

²⁰⁶ „Başvekalete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun“ [Kanun No: 3837, *Resmî Gazete* 4520 (28.05.1940)]. *Düstur* 3.21, (No: 188) 550-553.

²⁰⁷ Cankaya. *Radio-Televizyon*, 8f; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 184f, 255.

VI. Die Rundfunkzeitschrift *Radyo*

1. Rahmenstruktur

*Radyo*²⁰⁸ war eine staatliche Rundfunkzeitschrift und wurde monatlich von Dezember 1941 bis Dezember 1949 ununterbrochen in 96 Ausgaben herausgegeben. Lediglich für Dezember 1944 ist keine Ausgabe belegt. Ab Juni 1948 erschien sie teilweise alle zwei bzw. drei Monate²⁰⁹, obwohl offiziell die Monatszählung aufrechterhalten wurde. Dieses unregelmäßige Erscheinen kann als erstes Anzeichen für die Einstellung der Zeitschrift im Dezember 1949 gewertet werden, die unbegründet und unangekündigt erfolgte. Bis Dezember 1944 erschien *Radyo* am fünfzehnten Tag des jeweiligen Monats und ab Januar 1945 am ersten.

Radyo wurde von dem jeweiligen Generaldirektorat herausgegeben, dem der Rundfunk unterstand. Dies bedeutet, dass bis Juli 1943 das Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse (*Başvekalet Matbuat Umum Müdürlüğü*), von Juli 1943 bis April 1949 das Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse und Veröffentlichung (*Başvekalat Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü*) und von Mai 1949 an das Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse, Veröffentlichung und Tourismus (*Başbakanlık Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü*) für die Herausgabe von *Radyo* zuständig war. Grundsätzlich war Server İskit, der Direktor des Generaldirektorats für Inländische Presse (*Umum Müdürlüğünün İç Matbuat Müdürü*), für die Veröffentlichung verant-

²⁰⁸ *Radyo* war nicht die erste türkische Rundfunkzeitschrift. Bereits Radio Istanbul gab in der Ära der TTTAŞ von Juni bis November 1927 eine monatliche Programmzeitschrift namens *Telsiz* (Drahtlos) heraus. Sie erschien zweisprachig in Französisch und Osmanisch und enthielt neben Programmschemata und Anzeigen Berichte über Rundfunktechnik und über Künstler. Nach *Radyo* sollte erst 1965 wieder eine rundfunkeigene Zeitschrift erscheinen, und zwar das *Türkiye Radyoları Program Dergisi* (Programmzeitschrift der Türkischen Rundfunksender) des öffentlich-rechtlichen Senders TRT. Neben diesen drei offiziellen Publikationen des türkischen Rundfunks existierten aber auch private Rundfunkzeitschriften wie zum Beispiel *Radyo Alemleri* (Radiowelt, 1934-1953) oder *Radyo Haftası* (Radiowoche, 1950-1954). Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 445; Özalp. „Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1, 271.

²⁰⁹ Von Juni bis August 1948 und von Juli bis Dezember 1949 erschien sie im Dreimonats-, und von September 1948 bis Februar 1949 im Zweimonatsrhythmus. Von März 1949 bis Juni 1949 wurde sie wieder monatlich herausgegeben.

wortlich. Die Auflage der Zeitschrift kletterte von Dezember 1941 bis November 1942 von zunächst 5.000 auf 13.500 Exemplare.²¹⁰

Radyo wurde vornehmlich im Abonnement verkauft. Man konnte sie zwar auch ohne Abonnement beziehen, aber dies war lediglich beim Generaldirektorat in Ankara möglich.²¹¹ Die Zeitschrift wurde sowohl im In- als auch im Ausland vertrieben. Bis Oktober 1942 kostete eine einzelne Ausgabe 10, ein inländisches Abonnement mit 12 Ausgaben 123²¹² und ein ausländisches Abonnement 180 Kuruş. Ab November 1942 waren die Preise doppelt so hoch, so dass eine einzelne Ausgabe 20, ein inländisches Abonnement 240 und ein ausländisches 360 Kuruş kostete. Dieses Preisniveau wurde bis zur Einstellung von *Radyo* beibehalten. Jedoch ist hierbei zu beachten, dass für die Zeiträume, in denen *Radyo* alle zwei bzw. drei Monate erschien, der zwei- (= 40 Kuruş) bzw. dreifache Preis (= 60 Kuruş) zu zahlen war, da diese Ausgaben als zwei- bzw. dreibändige Sammlungen behandelt wurden, und dementsprechend auch dem zweifachen bzw. dreifachen Umfang einer normalen Ausgabe entsprachen, obwohl sie inhaltlich niemals als solche zu erkennen sind. Folglich variierte der Preis pro Ausgabe ab Juni 48 zwischen 20, 40 und 60 Kuruş.

Das Format von *Radyo* betrug 230 x 325 Millimeter. Der Seitenumfang schwankte in den ersten fünf Ausgaben zwischen 32 bis 36 Seiten.²¹³ Von Mai 1942 bis November 1947 betrug er nur 16 und ab April 1949 lediglich 12 Seiten.²¹⁴ Der Umfang nahm somit insgesamt kontinuierlich ab.

²¹⁰ „Mecmuamız Nasıl Hazırlanır, Nasıl Çıkar?“ . *Radyo* 12 (Nov. 42), 12f.

²¹¹ *Radyo* 1 (Dez. 41), innerer Klappendeckel.

²¹² Bis Januar 42, d.h. für den Zeitraum der ersten beiden Ausgaben, kostete ein inländisches Abonnement 120 Kuruş.

²¹³ Hierbei ist zu beachten, dass die inneren und äußeren Seiten des Deck- und Rückenblatts nicht mitgerechnet wurden.

²¹⁴ Die Ausgaben Nr. 78-80, 81/82, 83/84, 85/86, 91-93 sowie 94-96 umfassen zwar mit 48 bzw. 32 Seiten wesentlich mehr Seiten als gewöhnlich, jedoch sind sie als Sammlungen anzusehen, deren Seitenzahl jeweils der Addition der jeweiligen normalen Seitenzahl entspricht. So lassen sich die 48 Seiten der Ausgabe Nr. 78-80 aus der Addition von drei sechzehnseitigen Einzelausgaben erklären.

Obwohl das jeweilige Generaldirektorat die Artikel für *Radıyo* durch eine eigene Abteilung schreiben ließ, konnten offensichtlich auch von außerhalb Artikel eingereicht und veröffentlicht werden, sofern die Behörde sie hierfür nach einer eingehenden Prüfung für geeignet hielt.²¹⁵

2. Aufbau

Die Artikel in *Radıyo* sind meist ca. eine Seite lang und häufig mit Fotos oder Zeichnungen illustriert. Die Verfasser werden in der Regel genannt. Vorder- und Rückendeckel sind stets mit Fotos unterschiedlicher Thematik bebildert. Während sich auf dem Rückendeckel oft mehrere Fotos befinden, ist auf dem Vorderdeckel immer nur ein großes Foto zu sehen, das ab der Ausgabe vom April 1947 farbig gestaltet ist. Ein Inhaltsverzeichnis ist erst ab Mai 1945 enthalten. Die Zeitschrift weist folgende Inhalte auf:

- Leitartikel
- Vermischtes
- Vorstellung türkischer Regionen
- Programmatische Artikel zu verschiedenen Themen (Rundfunk, Musik usw.)
- Rundfunkcartoons
- Interviews
- Leserfragen
- Musikalische Aktivitäten
- Vorstellung von Musikern
- Nachrufe
- Radiotechnik und Rundfunkentwicklung
- Vorstellung ausländischer und inländischer Rundfunkanstalten
- Inhalte von Rundfunksendungen (Bücherstunde, Landwirtschaftsstunde usw.)
- Statistische Angaben über die registrierten türkischen Rundfunkgeräte

²¹⁵ Dies lässt sich aus einem standardisierten Zusatz auf der Rückseite der Titelseiten folgern, auf denen allgemeine Informationen zu *Radıyo* zu finden sind. Denn dort heißt es, dass zweckmäßige Artikel entgegengenommen würden.

-
- Türkische Volkslieder und Märsche mit Notation
 - Sendefrequenzen von ausländischen Radios mit türkischsprachigem Programm
 - Programmübersichten
 - Kurzgeschichten (ab Oktober 1945)
 - Wissensquiz (ab Juli 1947)

3. Charakter und Inhalt

Radıyo war eine Zeitschrift, die über die Technik und das gesendete Programm des türkischen Rundfunks berichtete. Im Leitartikel der ersten Ausgabe werden Ziel und Zweck von *Radıyo* beschrieben. Demnach sollte die Zeitschrift die Radioverwaltung und die Hörer zusammenbringen und sicherstellen, dass sie einander verstehen.²¹⁶ Aus diesem Grunde finden sich neben Artikeln über Radiotechnik vor allem solche über Programmgestaltung sowie über einzelne Programmelemente. Auf diese Weise wurden dem Leser das Selbstverständnis und die Organisation des türkischen Rundfunks, aber auch die dortige Gestaltung des Wort- und Musikprogramms deutlich gemacht. Aufgrund dessen stellt *Radıyo* eine elementare Primärquelle für die Radiogeschichte dar, die auch von türkischen Forschern immer wieder genutzt, aber bis heute noch nicht systematisch ausgewertet worden ist. Dies ist insofern verwunderlich, als der Erscheinungszeitraum von *Radıyo* in eine sehr interessante Phase der türkischen Geschichte fällt. Denn sie umfasst sowohl den Zweiten Weltkrieg als auch die Umbruchzeit vom Einparteien- zum Mehrparteiensystem, die sich auch in der Zeitschrift widerspiegelt.

Darüber hinaus ist in *Radıyo* die außenpolitische Orientierung der Türkei wahrnehmbar. So ist ab der Ausgabe vom September 1944 eine verstärkte Ausrichtung nach England und vor allem nach Amerika feststellbar. Im Gegensatz zu vorher wurden nun amerikanische Filme, Schauspieler, Sänger sowie Musiker thematisiert. Hier deutet sich bereits im kulturellen Bereich an, dass die offizielle Neutralität allmählich zugunsten einer Annäherung an die Alliierten aufgegeben wurde.

Neben Artikeln über die Inhalte der Radiosendungen finden sich in *Radıyo* politische Nachrichten, Reden von Politikern, Programmüber-

²¹⁶ Radıyo Mecmuası. „Başlarken“. *Radıyo* 1 (Dez. 41), 1.

sichten, Antworten auf Leserbriefe und Informationen über nationale Feiertage sowie über aktuelle und zukünftige Radiotechniken mit ihren Anwendungsmöglichkeiten. Den Hörern wurde aber auch Allgemeinwissen vermittelt. So druckte man dort zum Beispiel über einen langen Zeitraum regelmäßig ein Glossar für Rundfunkbegriffe und eines für westliche Musiktermini ab. Zudem berichtete man über kulturelle Ereignisse aus dem Theater- und Musikbereich und über türkische und europäische Musik. Auf diese Weise wird in *Radjo* neben der aktuellen und zukünftigen Entwicklung der türkischen und internationalen Radiotechnik auch die türkische Kulturpolitik der damaligen Zeit sichtbar. Dabei ist die dort beschriebene Kulturpolitik nicht nur auf das Medium Rundfunk beschränkt. Auch die Kulturpolitik außerhalb des Rundfunks wird deutlich. So wurden zum Beispiel Ausstellungen in den Volkshäusern vorgestellt und auch offiziell erwünschte architektonische Wohnformen und angestrebte weibliche Bekleidungsmoden beschrieben.

Generell lässt sich sagen, dass *Radjo* den progressiven und fortschrittsorientierten Charakter der kemalistischen Kulturrevolution im Rundfunk widerspiegelt und aufgrund dessen einen idealen Gradmesser für die wirkliche Umsetzung der kemalistischen Prinzipien in der damaligen Zeit darstellt. Denn da *Radjo* eine staatliche Rundfunkzeitschrift war, liefert sie hinsichtlich der Rundfunkstruktur, des Rundfunkprogramms und des musikpolitischen Diskurses detaillierte und fundierte Informationen, die sie trotz oder gerade wegen ihrer propagandistischen Tendenzen glaubwürdig machen.

VII. Radio Ankara in den 1940er Jahren

Von 1938 bis 1949 war Radio Ankara neben einem kurzen Wiederbelebungsversuch von Radio Istanbul (1943-44) der einzige Rundfunksender der Türkei. Um die Musikpolitik dieses Senders verstehen und richtig einordnen zu können, ist es notwendig, seine technischen und institutionellen Rahmenbedingungen sowie seine allgemeinen und musikalischen Organisationsstrukturen zu kennen.

1. Technische Rahmenbedingungen

1.1. Das Rundfunkgebäude

Als Radio Ankara 1927 gegründet wurde, war es zunächst in zwei kleinen Kellerräumen des Zentralpostgebäudes in der Bankenstraße (*Bankalar Caddesi*) untergebracht. In den nächsten elf Jahren sollte der Sender insgesamt sechsmal umziehen: Ende 1929 bezog er das Büro des Staatspräsidentenorchesters (*Riyaseticumhur Mızıka Dairesi*) neben dem damaligen Zoll- und Monopolministerium (*Gümrük ve Tekel Bakanlığı*). 1932 wurde er in ein Gartenhaus in der Nähe des Staatskonservatoriums einquartiert. Anschließend war er eine Zeitlang in einem Büro neben der Musiklehrerschule (*Musiki Muallim Mektebi*) und dann im Keller des berühmten Hotels *Ankara Palas* in einem Nebenzimmer zur Küche untergebracht. Dann siedelte er 1936 in ein Haus oder Büro in der Nähe des Gesundheitsministeriums (*Sağlık Bakanlığı*) im Ankaraner Stadtteil Yenışehir um, bevor er 1938 seine endgültige Heimstätte am Atatürk-Boulevard (*Atatürk Bulvarı*) fand, die nach einer dreizehnmonatigen Bau- und Montagephase bezugsfertig war.²¹⁷

Bis zum Umzug in das heutige Rundfunkhaus waren die Sende- und Programmmöglichkeiten von Radio Ankara wie auch von Radio Istanbul primitiv, begrenzt und ungeordnet. Erst durch das neue Rundfunkgebäude mit der dazugehörenden Sendestation im zwanzig Kilometer entfernten Etimesğut²¹⁸ erhielt Radio Ankara wie später auch Radio

²¹⁷ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 49f; Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *TRT*, 12f.

²¹⁸ Diese Sendestation wies eine Stärke von 120 kW im Bereich der Langwelle und eine von 20 kW im Bereich der Kurzwelle auf. Sie war durch unterirdische Kabel mit dem

Istanbul²¹⁹ eine moderne und gut ausgestattete Infrastruktur, die für den regelmäßigen und geordneten Betrieb eines Rundfunksenders unerlässlich ist.²²⁰

Das neue Rundfunkgebäude von Radio Ankara war dreistöckig und bestand im Wesentlichen aus Büro- und Verwaltungseinheiten, Studios und einem Kontroll- und Kommandoraum. Im Keller waren verschiedene Betriebseinheiten wie Kantine, Heizungskeller und Telefonzentrale, im Erdgeschoss Büros und im ersten Stock alle Studios sowie Räume des Programmpersonals eingerichtet. Im dritten Stock befanden sich der Kontroll- und Kommandoraum sowie alle weiteren technischen Einrichtungen.

Der Kontroll- und Kommandoraum war das technische Zentrum des Rundfunkgebäudes, in dem der technische Ablauf in den Studios beaufsichtigt wurde. Hier liefen auch die technische Kommunikation und die Verbindung zwischen den Studios und dem Sender in Etimesğut zusammen. Im Raum des künstlerischen Direktors wurde der Programmablauf aller Sendungen kontrolliert.

Es gab mehrere Studios mit einer Gesamtfläche von knapp 5.000 Quadratmetern: Studio 1 war 17,5 x 22 x 10,80 m groß (= 4.158 m³). Es war für ein 80 Mann starkes Orchester und 175 Zuhörer konzipiert. Hier fanden die Konzerte der Militärkapelle des Staatspräsidenten und des Rundfunksinfonieorchesters statt. Studio 2 wies mit seinen Maßen von 10,5 x 8,00 x 5,5 m eine Fläche von 462 m³ auf und konnte ein

Rundfunkhaus verbunden und hatte ein eigenes kleines Studio, von dem Wortsendungen live und Musiksendungen von Platte ausgestrahlt werden konnten, falls die Verbindung zum Rundfunkhaus unterbrochen werden sollte. Da in diesem Zusammenhang lediglich die Struktur des Rundfunkhauses von Interesse ist, wird die technische Seite des Rundfunks vernachlässigt. Für weitere Informationen zur Sendestation in Etimesğut vgl. Ertuğ. *Radıyo İşletmeciliği*, 72-79.

²¹⁹ Über die Planung und Entwicklung des neuen Rundfunkgebäudes in Istanbul sowie über Radio Istanbul sind einige Artikel in *Radıyo* enthalten: Esgün, İbrahim Sükrü. „İstanbul Radyoevi Proje Müsabakası“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 8-10, 22 [= Beschreibung u. Ausgang des Wettbewerbs mitsamt Bilder der ersten preisgekrönten Entwürfe]; „İstanbul Radyoevi Projesi“. *Radıyo* 46 (Okt. 45), 17; İlkin, Nedim Veysel. „İstanbul Radyoevinin Temelleri Atılırken“. *Radıyo* 48 (Dez. 45), 1; Sayar, Sırrı. „İstanbul Radyoevi Binası“. *Radıyo* 48 (Dez. 45), 13, 23; „İstanbul Radyosu Niçin Kapandı?“. *Radıyo* 29 (April 44), 9; Enis, Reşat. „İstanbul Radyosunda Bir Saat“. *Radıyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 2-3, 28; „İstanbul Radyosu Diskotekinde“. *Radıyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 4, 29; „Radyo [İstanbul] Programları Nasıl Hazırlanıyor?“. *Radıyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 5.

²²⁰ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 49f.

zwanzigköpfiges Orchester aufnehmen. Hier traten die Jazz- und *fasi*-Ensembles, die Chöre und das Rundfunkkammerorchester auf. Auch Hörspiele wurden von hier ausgestrahlt. Gleichzeitig war es das Lehr- und Übungszimmer der Rundfunkkünstler.

Studio 3 hatte ein Ausmaß von 6,0 x 7,40 x 4,25 m (= 189 m³) und bot acht Personen Platz. Hier wurden türkische Musik und Kammermusik gespielt. Studio 4 wies mit 4,40 x 5,10 x 3,10 m 70 m³ auf und diente ausschließlich Wortsendungen, da dort die Akustik für Musiksendungen nicht geeignet war. Hier wurden Nachrichten, Vorträge usw. verlesen und auch politische Ansprachen fanden hier statt. Neben diesem Studio gab es einen Hör- und Ruheraum, in dem sich die Sprecher erholen, pausieren oder sich auf ihren Auftritt vorbereiten konnten. Von dort konnte die jeweilige Sendung auch akustisch verfolgt werden.

Außer dem Studio 4 wiesen alle Senderäume eine Sprecherkabine auf, die durch eine Glasscheibe akustisch vom jeweiligen Studio getrennt war. Von hier wurde die jeweilige Sendung geleitet und überwacht.

Aus Studio 5, dem Grammophon- und Effektstudio (*gramofon ve effect stüdosu*), wurden alle Schallplattenaufnahmen ausgestrahlt. Dieser Raum umfasste 63 m³. Darüber hinaus wurden hier sämtliche künstlichen Geräusche wie Wind, Lärm usw. sowohl für den Rundfunk als auch für den türkischen Tonfilm produziert. Von hier aus schickte man auch das Auslandsprogramm von Radio Ankara in den Äther.²²¹

²²¹ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 150-153; Güney, Ömer. „Radyo Evleri“. *Radyo* 40 (April 45), 8f; „Radyoevini Gezelim“. *Radyo* 60 (Dez. 46), 10; Ertuğ. *Radyo İşletmeciliği*, 84-91.

1.2. Die Reichweite von Radio Ankara

In den 1920er und 1930er Jahren waren Radio Istanbul und Radio Ankara aufgrund ihrer geringen Sendemastkapazitäten von jeweils maximal 5 kW in einem sehr optimistisch geschätzten Umkreis von maximal 250 km zu empfangen.²²² Nachdem Radio Istanbul 1938 seinen Betrieb eingestellt hatte, war Radio Ankara der einzige Rundfunksender der Türkei. Im selben Jahr wurde zusammen mit dem neuen Rundfunkgebäude von Radio Ankara im zwanzig Kilometer von der Hauptstadt entfernt gelegenen Etimesgut eine Sendestation eingerichtet. Diese Sendestation besaß für die Langwelle eine Stärke von maximal 120 kW und für die Kurzwelle eine von 20 kW. Das türkische Inlandsprogramm wurde auf Langwelle gesendet und ermöglichte den inländischen Empfang von Radio Ankara im Osten bis nach Giresun, Malatya, Gaziantep, im Westen bis nach Istanbul, Gallipoli, Çanakkale, Ezine, Ayvalık, Izmir, Aydın, Milâs, Muğla, Fethiye, nach Norden bis zum Schwarzen Meer und nach Süden bis zum Mittelmeer (vgl. Abb. 1). Hierbei handelt es sich aber um die maximale Reichweite und in diesen Gegenden war Radio Ankara nur sehr schlecht oder gar nicht zu empfangen.²²³ Da in den 1940er Jahren das Rundfunkprogramm grundsätzlich mit einer Sendeleistung von 60 kW ausgestrahlt wurde, ist die gut empfangbare Reichweite von Radio Ankara wesentlich geringer gewesen.²²⁴ Laut Abadan-Unat habe der türkische Rundfunk bis 1949 effektiv lediglich 20,5 Prozent des Landes erreicht.²²⁵ Um eine flächendeckende Rundfunkversorgung zu gewährleisten, sollte mit dem Gesetz zur Gründung von neuen Rundfunkstationen von 1944 der Bau weiterer Rundfunkstationen gefördert werden.²²⁶ Insgesamt waren vier neue Stationen geplant, deren Standorte sich in Istanbul, Izmir, im Nordosten sowie im Südosten der Türkei befinden sollten.²²⁷ Diese Rund-

²²² Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 44, 46.

²²³ Ertuğ, Hasan Refik. „Yurdumuz, Yeni Radyo İstasyonlarına Kavuşuyor...“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 1; Tör, Vedat Nedim. „İstanbul Radyosu“. *Radyo* 20 (Juli 43), 2.

²²⁴ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 150, 202f.

²²⁵ Abadan-Unat. „Massenmedien“, 579.

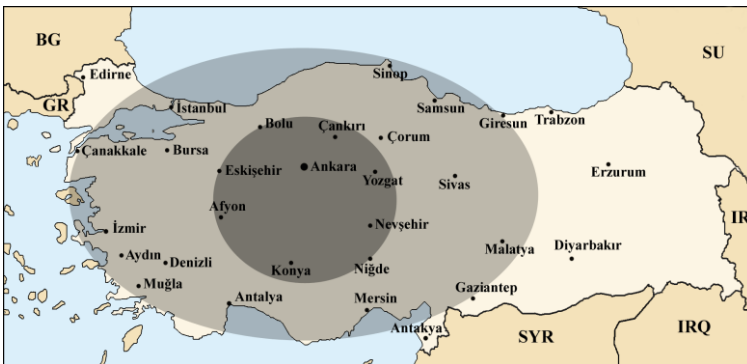
²²⁶ „Yeniden Radyo İstasyonları Kurulmasına Dair Kanun“ [Kanun No: 4670, *Resmî Gazete* 5814 (15.09.1944)]. *Düstur* 3.25, (No: 280) 576f.

²²⁷ Ertuğ. „Yurdumuz, Yeni Radyo İstasyonlarına Kavuşuyor...“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 1; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 203.

funkstationen sollten sowohl unabhängig als auch in Zusammenarbeit mit Radio Ankara ein Hörfunkprogramm ausstrahlen.²²⁸

Die Umsetzung dieser Maßnahmen ging schleppend voran und konzentrierte sich zunächst auf die Wiedereröffnung von Radio Istanbul, das im November 1949 mit einem Mittelwellensender von 150 kW wieder auf Sendung ging²²⁹ und somit die Gebiete Thrakien, Nordägäis und Marmara versorgte. Wenige Jahre später (1951) sollte Radio Izmir folgen.²³⁰ Bis 1964 konnte der türkische Rundfunk lediglich 36,8 Prozent des Landes erreichen.²³¹ Anhand der folgenden Abbildung wird die Reichweite von Radio Ankara in den 1940er Jahren deutlich:

Abb. 1: Maximal- und Mindestreichweite von Radio Ankara in den 1940er Jahren²³²



Innerer Kreis = Mindestreichweite
Äußerer Kreis = Maximalreichweite

²²⁸ Ertuğ. „Yurdumuz, Yeni Radyo İstasyonlarına Kavuşuyor...“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 1.

²²⁹ Allerdings gab es – wie bereits erwähnt – schon früher Versuche, Radio Istanbul wiederzubeleben. So war Radio Istanbul 1943/44 für kurze Zeit auf Sendung. Vgl. „İstanbul Radyosu Niçin Kapandı?“. *Radyo* 29 (April 44), 9.

²³⁰ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 282-285.

²³¹ Cankaya. „Türk Radyoculuğunun Gelişimi“. *CDTA*. Cilt 14, 1078.

²³² Die Karte wurde nach den Angaben bzw. dem Vorbild der beiden folgenden Quellen erstellt: Ertuğ. „Yurdumuz, Yeni Radyo İstasyonlarına Kavuşuyor...“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 1 sowie Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 150f.

Die ohnehin geringe Reichweite schwankte stark. Einerseits war sie aus technischen Gründen tagsüber größer als nachts. So betrug zum Beispiel die Reichweite von Radio Istanbul 1959 tagsüber 250 km und nachts nur 100 km.²³³ Andererseits sendeten die türkischen Sender aufgrund von Interferenzen mit den starken Auslandssendern der Nachbarländer nicht mit der maximalen Sendeleistung, um einen besseren Empfang zu ermöglichen. So ist zum Beispiel für Radio Istanbul belegt, dass es im Jahr 1960 nur mit 46 kW anstatt mit den möglichen 150 kW sendete.²³⁴

Unabhängig von der Frage, ob Radio Ankara faktisch 20 oder 40 Prozent des Landes erreichte, geht aus dieser Schilderung eindeutig hervor, dass der türkische Rundfunk in den 1940er Jahren technisch nicht die Möglichkeiten besaß, im gesamten Land gehört zu werden. Somit stellte der Rundfunk in diesem Zeitraum kein Massenkommunikationsmittel dar.

Obwohl somit in den 1940er Jahren nur eine regional begrenzte Ausstrahlung von Radio Ankara gewährleistet und die Empfangsqualität beeinträchtigt war, ist in diesem Zeitraum grundsätzlich eine Zunahme von Rundfunkgeräten festzustellen und dies auch in Gebieten, in denen kein türkischer Rundfunk empfangen werden konnte wie zum Beispiel Erzurum, Trabzon oder Edirne.²³⁵ Dies lässt sich dadurch erklären, dass in der Türkei ausländische Rundfunksender gehört werden durften und auch gehört wurden, wie sich indirekt durch den Abdruck von Sendeprogrammen ausländischer Sender in türkischen Zeitungen²³⁶ sowie den Hinweis an den Leser in *Radyo* belegen lässt, sich nicht von ausländischer Propaganda beeinflussen zu lassen.²³⁷

²³³ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 284 Fn 433.

²³⁴ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 285, 150 Fn 54.

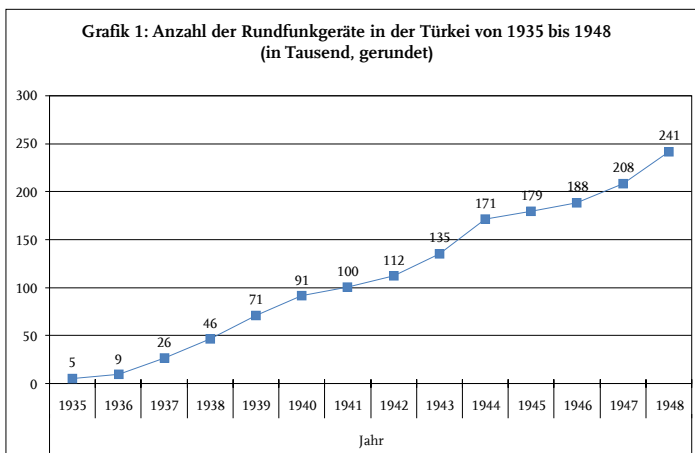
²³⁵ Für Erzurum sind im Mai 1945 1.060, für Trabzon 1.303 und für Edirne 1.132 Rundfunkgeräte statistisch belegt. Vgl. „Memleketimizde Ne Kadar Radyo Var?: Mart 1945 İstatistikine Göre“. *Radyo* 45 (Okt. 45), 11.

²³⁶ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 182.

²³⁷ *Radyo* 17 (April 43), 19.

1.3. Die Verbreitung von Radiogeräten und ihre Besitzer

In der Türkei nahm die Verbreitung von registrierten Radiogeräten bis in die 1940er Jahre kontinuierlich zu.²³⁸ Während 1935 lediglich 5.254 Radiogeräte vorhanden waren, stieg ihre Anzahl bis Dezember 1948 auf 240.525 Geräte an, wie sich an folgender Grafik ersehen lässt.²³⁹



²³⁸ Hier ist zu bemerken, dass es seit der Verstaatlichung des Rundfunks (1937) sehr wenig unangemeldete Empfangsgeräte gegeben haben dürfte und dieser Faktor somit eine vernachlässigbare Größe darstellt. Denn einerseits waren die Verkäufer von Rundfunkgeräten gemäß dem Rundfunkgesetz von 1937 gezwungen, die Namen der Radiogeräte-käufer der Post mitzuteilen, was zu einer größtmöglichen Kontrolle führte. Andererseits war der Besitz von unregistrierten Geräten verboten und wurde mit einer empfindlichen Geldstrafe sowie unter Umständen sogar mit einer Haftstrafe von bis zu sechs Monaten geahndet. Diese staatliche Strafandrohung war anscheinend sehr wirksam. Denn als am 1. August 1937 das Rundfunkgesetz in Kraft trat, mussten innerhalb eines Monats alle Radiogeräte angemeldet werden. Dies hatte zur Folge, dass bis Dezember 1937 die Zahl der Radiogeräte auf 25.712 anstieg, was verglichen mit 1936 eine Vervierfachung der angemeldeten Geräte bedeutete. Vgl. Yorulmaz, Cemal. „Radyo Tesisatına ait Kanunî Hükümler“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 16, 20; Ders. „Radyo Ruhsatnameleri ve Ruhsatsız Radyolar“. *Radyo* 13 (Dez. 42), 3.

²³⁹ Die Daten der Grafik beruhen im Wesentlichen auf den monatlich abgedruckten statistischen Angaben in der Zeitschrift *Radyo* von Februar 1945 bis Dezember 1949. Wenn nötig, wurden sie mit Daten der folgenden Quellen ergänzt: Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 207, 287; „Muhtelif Memleketlerde Ruhsatlı Alıcı Cihazların Artış Vaziyeti“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 31; Yorulmaz, Cemal. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radyo* 12 (Nov. 42), 6.

1940 gab es 73.429 angemeldete Radiogeräte in der Türkei. Somit kamen bei einer Bevölkerungszahl von 17.830.185 Einwohnern 4,1 Radiogeräte auf Tausend Personen. Zur gleichen Zeit betrug die Radiodichte im Deutschen Reich 169,4, in England 196,2 und in Dänemark sogar 234,7 Geräte pro Tausend Einwohner.²⁴⁰ Während in der Türkei die Radiodichte mit der von Ägypten (5,1) und Marokko (6,8) annähernd vergleichbar war, wiesen die europäischen Nachbarstaaten der Türkei wie Rumänien (15,3), Ungarn (67,7) und Bulgarien (12,8) eine wesentlich höhere Radiodichte auf.²⁴¹ Bis Dezember 1948 konnte die Türkei zwar die Radiodichte pro Tausend Einwohner auf 12,1 Geräte steigern und somit verdreifachen, aber nichtsdestotrotz zählte sie mit diesen Zahlen weiterhin zu den europäischen Ländern, in denen das Radio am wenigsten verbreitet war.²⁴²

1941 waren wesentlich mehr Radiogeräte in der Stadt als auf dem Land verbreitet. 89,3 Prozent der Radiogeräte waren in privater Hand. Davon fanden sich lediglich 8,6 Prozent in Dörfern. 10,5 Prozent aller Radiogeräte befanden sich an öffentlichen Plätzen. Die meisten davon (6,5%) standen in Restaurants, Garküchen und Teehäusern. Aber auch in Volkshäusern und Vereinen (1,8%), in staatlichen Büros, Kasernen und Schulen (1,5%) und in öffentlichen Transportmitteln (0,7%) waren sie zu finden.²⁴³ Durchschnittlich hatten die privaten Radiogeräte 1941 fünf und die öffentlichen 73 Hörer pro Gerät, was gemäß diesen Zahlen für das Jahr 1941 eine geschätzte Hörerschaft von knapp über einer Million bedeutete.²⁴⁴

19,2 Prozent der Radiobesitzer hatten die Grundschule, 39,4 Prozent das Gymnasium und 24,1 Prozent die Hochschule absolviert. Lediglich 12 Prozent wiesen keine Schulausbildung auf. Dies zeigt, dass vornehmlich überdurchschnittlich Gebildete ein Radiogerät besaßen. 41,3

²⁴⁰ „Muhtelif Memleketlerde Ruhsatlı Alıcı Cihazların Artış Vaziyeti“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 31.

²⁴¹ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁴² „1935-1946 Yılları Dünya Radyo Alıcı İstatistiği“. *Radıyo* 63 (März 47), 21; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 286ff.

²⁴³ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁴⁴ Selim Sarper berechnet für die gleiche Zeit eine Hörerschaft von insgesamt drei Millionen. Allerdings geht er von 34.000 öffentlichen und 66.000 privaten Geräten aus. Auch wenn sich diese Zahlen erheblich unterscheiden, zeigt sich daran eindeutig, dass der Rundfunk kein Massenkommunikationsmittel darstellte. Vgl. Sarper, Selim. „Ankara Radyosu Milletin Emrinde“. *Radıyo* 3 (Feb. 42), 1.

Prozent waren im öffentlichen Dienst oder in freien Berufen tätig, was laut Statistik auch Staatsbeamte und Offiziere miteinschloss. 31,5 Prozent waren im Dienstleistungsbereich sowie in der Gastronomie tätig. Es fällt auf, dass lediglich 1,8 Prozent landwirtschaftliche und 7,8 Prozent handwerkliche Berufe ausübten. 15,9 Prozent hatten keinen festen Beruf, worunter jedoch auch Rentner fielen.²⁴⁵

Aus diesen Zahlen geht hervor, dass vornehmlich Gebildete, Beamte sowie Freiberufler und somit die städtische Mittel- und Oberschicht ein Radiogerät besaßen. Auf dem Land war das Radio selten anzutreffen, so dass es überwiegend ein städtisches Medium war. In Istanbul gab es in der ganzen Türkei die meisten Rundfunkgeräte, dann folgten Ankara, Izmir und Bursa.²⁴⁶ Diese Verteilung spiegelt sich auch in den türkischen Regionen wieder, da in Thrakien und in Zentralanatolien sowie im Marmara-Gebiet und in der Ägäis die Radiodichte am höchsten war.²⁴⁷ Diejenigen, die über kein Empfangsgerät verfügten, hatten an öffentlichen Orten wie Teehäusern, Kasinos oder Volkshäusern²⁴⁸ die Möglichkeit, dieses Medium zu hören. Für die Mehrheit der städtischen und der ländlichen Bevölkerung waren dies die einzigen Orte, an denen sie das Rundfunkprogramm erleben konnten.

In *Radyo* wird behauptet, dass das Rundfunkgerät nicht länger ein Luxusartikel für die wohlhabende Bevölkerungsschicht sei, sondern sich zu einem alltäglichen Gebrauchsgut der breiten Masse entwickelt habe.²⁴⁹ Außerdem wird dort postuliert, dass das Radio ein wichtiger Kulturtransmitter in den ländlichen Regionen ohne oder mit nur geringen kulturellen Einrichtungen sei.²⁵⁰ Diese Behauptungen lassen sich statistisch ad absurdum führen. Denn selbst die 240.525 Radio-

²⁴⁵ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁴⁶ „Memleketimizde Ne Kadar Radyo Var?“. *Radyo* 38 (Feb 45), 9.

²⁴⁷ Arıdor, Şükrü. „Yurdumuzda Radyo“. *Radyo* 83 / 84 (Nov. - Dez. 48), 15.

²⁴⁸ Obwohl der Staat die Anschaffung eines Rundfunkgerätes an den Volkshäusern durch Steuervergünstigungen und Übernahme des Kaufpreises förderte, waren dort nur sehr wenige Rundfunkgeräte zu finden (1940 = 379 Geräte, 1948 = 469 Geräte), so dass der Rundfunk für die Volkshäuser und ihre Hauptaufgabe, die Bevölkerung kulturell und national gemäß den kemalistischen Prinzipien zu erziehen, nur von untergeordneter Bedeutung war. Umgekehrt hat der Rundfunk jedoch die Volkshäuser unterstützt und ihnen sogar eine eigene Sendung (*Halkevleri Saati*) gewidmet. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 253f.; „Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 10.

²⁴⁹ „Yurtta Radyo ve Dinleyiciler: Ankara Vilâyeti“. *Radyo* 4 (März 42), 24.

²⁵⁰ Ediboğlu, Bakı Süha. „Radyo Dinleyicileri Arasında“. *Radyo* 89 (Mai 49), 5.

geräte im Dezember 1948 sind bei einer geschätzten Einwohnerzahl von 19.922.000²⁵¹ bei weitem kein Indiz dafür, dass sich der Rundfunk in den 1940er Jahren zu einem Massenkommunikationsmittel entwickelt hatte, sondern belegen eher das Gegenteil. Denn wenn man, wie oben bereits erwähnt, zugrunde legt, dass ca. 90 Prozent der Rundfunkgeräte in privater Hand waren und dass die privaten Rundfunkgeräte fünf und die öffentlichen 73 Hörer pro Gerät aufwiesen, kommt man für Dezember 1948 auf ca. 2,8 Millionen Hörer.

Die geringe Verbreitung von Rundfunkgeräten auf dem Land, einhergehend mit den dortigen überwiegend schlechten Empfangsmöglichkeiten von Radio Ankara (vgl. Kap. „Die Reichweite von Radio Ankara“), widerlegt auch die Behauptung, dass der Rundfunk sich zu einem wichtigen Kulturtransmitter entwickelt habe. Dies dürfte nur ansatzweise und auch nur in der weiteren Umgebung von Ankara möglich gewesen sein.

Diese Aussagen lassen sich nur durch die ideologische Bedeutung erklären, die dem Rundfunk beigemessen wurde. Denn das Radio sollte sowohl das ganze Land zu einer kulturellen Einheit führen und als Volksschule fungieren.²⁵² Dies setzte natürlich eine möglichst flächendeckende Verbreitung des Radios im gesamten Land voraus und dürfte der Hauptgrund für den Ausbau des Rundfunksystems und die Förderung einer Zunahme der Radiogeräte dargestellt haben.

Die Gründe für die relativ geringe Verbreitung des Radios sind vornehmlich in den Anschaffungskosten zu suchen. Denn die Radiogeräte wurden überwiegend aus dem Ausland importiert. Auch wenn die Türkei die Importzölle für Radiogeräte senkte, um deren Verbreitung zu fördern,²⁵³ waren sie für die breite Masse weitgehend unerschwinglich. So kostete ein Rundfunkgerät in der Türkei laut Kocabaşoğlu 1938 115 TL, 1939 90 TL und 1941 71 TL. Obwohl der Preis zunächst gesenkt werden konnte, stieg er in den Kriegsjahren auf 200 TL an.²⁵⁴ Setzt man die Preise für Rundfunkgeräte in Relation zum türkischen Pro-Kopf-Einkommen der damaligen Zeit, das 1939 117 TL

²⁵¹ Vgl. Türkiye İstatistik Kurumu. *Nüfus, Yıllık Nüfus Artış Hızı ve Yıl Ortası Nüfus Tahmini, 1927-2000*. www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do (März 07).

²⁵² „Yurtta Radyo ve Dinleyiciler: Ankara Vilâyeti“. *Radıyo* 4 (März 42), 24.

²⁵³ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁵⁴ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 146, 205 Fn 186.

pro Jahr betrug und in den 1940er Jahren auf durchschnittlich 369 TL ansteigen sollte,²⁵⁵ wird deutlich, dass sich nur wohlhabende Personen ein eigenes Rundfunkgerät leisten konnten. Neben hohen Wartungs- und Reparaturkosten²⁵⁶ musste des Weiteren eine jährliche, je nach Wohnort und Radiogerät zwischen zwei und zehn TL hohe Rundfunkgebühr entrichtet werden,²⁵⁷ die den Geldbeutel zusätzlich belastete.

Darüber hinaus war für eine flächendeckende Verbreitung von Rundfunkgeräten eine ausreichende Stromversorgung des Landes nötig. Diese war jedoch lediglich in den Städten gegeben,²⁵⁸ so dass man auf dem Land auf teuren Batteriebetrieb angewiesen war, was neben den hohen Anschaffungskosten erklärt, warum so wenig Radiogeräte auf dem Land zu finden waren.

Die zunehmende Verbreitung von Rundfunkgeräten in der Türkei wird, neben der Senkung der Zollsteuer auf diese Geräte, sowohl auf das täglich besser werdende sowie alle Schichten und Altersstufen ansprechende Rundfunkprogramm, auf das täglich steigende gesellschaftliche Kulturniveau als auch, insbesondere in der Zeit des Zweiten Weltkriegs, auf die „Gier“ nach internationalen Nachrichten zurückgeführt.²⁵⁹ Für eine weitere Zunahme vertraute man 1942 darauf, dass bald jeder – sei es Städter oder Dörfler – ein Radiogerät haben wolle, was durch billige Radiogeräte noch beschleunigt werden sollte.²⁶⁰ Allerdings gelang es nicht, preisgünstige Volksempfänger zu bauen,²⁶¹ so dass der türkische

²⁵⁵ Diese Angaben beruhen auf Daten des Türkischen Statistikinstitus sowie auf eigenen Berechnungen nach den Statistiken dieses Instituts. Vgl. T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu. *İstatistik Göstergeleri 1923-2005*. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası 2006, 643f. [www.tuik.gov.tr/yillik/Ist_gostergeleri.pdf (März 07)].

²⁵⁶ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 205.

²⁵⁷ Ertuğ. *Radıyo İşletmeciliği*, 188f.

²⁵⁸ Die türkische Stromversorgung wurde von den Städten aus über den Zusammenschluss von einzelnen Selbstversorgern in einem jahrzehntelangen Prozess sehr langsam aufgebaut. So verfügten zum Beispiel 1967 von den 36.000 türkischen Gemeinden lediglich 823 Dörfer über einen Stromanschluss. Vgl. Hütteroth, Wolf-Dieter; Höflich, Volker. *Türkei: Geographie – Geschichte – Wirtschaft – Politik*. (Wissenschaftl. Landeskunde). Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft 2002, 265ff.

²⁵⁹ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁶⁰ Yorulmaz. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 6.

²⁶¹ Dies ist bis 1945 eindeutig belegbar. Denn in einem Artikel der Zeitschrift *Radıyo* wird gefordert, billige und einfache Radiogeräte für das breite Volk zu produzieren. Der Autor schlägt sogar ein Produktionsmodell hierfür vor. Vgl. Ertuğ, Hasan Refik. „Radıyoya Dair...“. *Radıyo* 38 (Feb. 45), 2.

Rundfunk in den 1940er Jahren nicht die Stellung eines Massenkommunikationsmittels einnahm, wie es zum Beispiel zur gleichen Zeit im Deutschen Reich der Fall war.

2. Institutionelle Rahmenbedingungen

In den 1940er Jahren war der Rundfunk einem Direktorat angeschlossen, das in dieser Zeit insgesamt dreimal umorganisiert wurde. Dieses Direktorat war dem Ministerpräsidium (*Başvekalet*) zugeordnet und hieß von Mai 1940 bis Juni 1943 Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse (*Başvekalet Matbuat Umum Müdürlüğü, BMUM*), ab Juli 1943 Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse und Veröffentlichung (*Başvekalat Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü, BBYUM*) und von Mai 1949 bis 1960 Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse, Veröffentlichung und Tourismus (*Başbakanlık Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü, BBYTGM*).²⁶²

Neben dem Rundfunk waren dort auch Direktorate bzw. Verwaltungen für Presse und Tourismus integriert. Die Aufgabe des *BMUM* bestand nach dem *BMUM*-Gesetz von 1940 im Wesentlichen darin, den Bereich Presse, Tourismus und Rundfunk zu verwalten. Es sollte sämtliche Veröffentlichungen beobachten, die Bevölkerung vor schädlicher Propaganda schützen, ihr die Politik des Staates lehren und den inländischen wie internationalen Tourismus fördern und kontrollieren (§ 4). Dem Rundfunk kam dabei die Aufgabe zu, „Sendungen vorzubereiten und auszustrahlen, die die politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und körperlichen Bedürfnisse des türkischen Volkes zufriedenstellten“ (§ 4g).²⁶³

Im Wesentlichen war nach dem *BBYUM*-Gesetz von 1943 die Aufgabe des *BBYUM* identisch mit der des *BMUM*. Allerdings ist dort eine Umstrukturierung und detailliertere Ausgestaltung der Organi-

²⁶² „Başvekalete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun“. *Düstur* 3.21, 550-553; „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“ [Kanun No: 4475, *Resmî Gazete* 5461 (21.07.1943)]. *Düstur* 3.24, (No: 291) 589-605; „Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu“ [Kanun No: 5392, *Resmî Gazete* 7218 (28.05.1949)]. *Düstur* 3.30, (No: 188) 1041-1053.

²⁶³ „Başvekalete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun“. *Düstur* 3.21, 550f.

sationsstruktur zu finden. Neben der Umbenennung der Tourismus-, Presse- und Rundfunkdirektorate in Verwaltungen (*daireler*) traten noch zwölf weitere Sektionen wie zum Beispiel die Verwaltung für Inländische Publikationen (*İç Yayın Dairesi*) hinzu.²⁶⁴ Erstmals wurde auch die Kontrolle der Wortsendungen des Rundfunks in den Gesetzestext aufgenommen. So wurden laut § 20 alle Wortsendungen von einem Wortkomitee (*Söz Komitesi*) auf ihre Sendefähigkeit geprüft. Allerdings konnte der Generaldirektor (*umum müdür*) die dort getroffenen Entscheidungen jederzeit widerrufen.²⁶⁵ Auch wenn es formal nicht unbedingt zu erkennen ist, weitete sich durch diesen Paragraphen die vorher schon starke Kontrolle und Zentralisierung des Rundfunks nun zu einer regelrechten Zensur aus.²⁶⁶

Die Umstrukturierung des *BBYUM* zum *BBYTGM* im Mai 1949 erfolgte im Kontext des Wandels vom Ein- zum Mehrparteiensystem (1946) und sollte bis 1960 Bestand haben.²⁶⁷ Die wesentlichen Organisationselemente, bestehend aus jeweils einer Verwaltung für Tourismus, Rundfunk und Veröffentlichung, blieben in modifizierter Form vorhanden und auch die Ziele blieben im Wesentlichen ähnlich. Allerdings wurde infolge der veränderten Rahmenbedingungen nach dem Zweiten Weltkrieg die Aufgabe des Direktorats, die Bevölkerung vor schädlicher Propaganda zu schützen, aus dem Gesetzestext entfernt. Stattdessen hatte es nun nach dem *BBYTGM*-Gesetz von 1949 die Grundlagen der Republik und die Entwicklungen der türkischen Demokratie zu verbreiten (§ 2). In Anbetracht der veränderten politischen Lage wurde den politischen Parteien Wahlwerbung im Rundfunk zugesprochen (§ 23). Den Radiodirektoren wurde im Gegensatz zu früher Autonomie in der

²⁶⁴ Weitere Abteilungen waren folgende: das Direktorat für Büroverwaltung (*Büro Müdürlüğü*), die Forschungskommission (*Etüt Heyeti*), die Abteilung für Rechtsberatung (*Hukuk Müşavirliği*), die Technikkommission (*Fen Heyeti*), die Kontrollkommission (*Teftiş Heyeti*), die Verwaltung für ausländische Publikationen (*Dış Yayın Dairesi*), die Verwaltung für Druck und Vertrieb (*Basım ve Dağıtım Dairesi*), das Direktorat für Personalangelegenheiten und Geschäftsführung (*Zat İşleri ve Muamelât Müdürlüğü*), das Direktorat für Ausrüstung und Ausstattung (*Levazım Müdürlüğü*), das Direktorat für Archivierung und Statistik (*Evrak ve İstatistik Müdürlüğü*), das Büro des Presseattachés (*Basın Ataşeliği*).

²⁶⁵ „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 593.

²⁶⁶ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 191, 193.

²⁶⁷ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 256f, 263.

Verwaltung der Rundfunkstationen zugestanden (§ 11) und die Programmgestaltung wurde in die Hand einer Beratungskommission für Rundfunksendungen (*Radyo Yayınları Danışma Kurulu*) gelegt, die sich aus Mitgliedern des Erziehungsministeriums, der Universität, der Presse, des Generaldirektorats und der Schönen Künste zusammensetzte (§ 15).²⁶⁸ Auf diese Weise wurde der Rundfunk auf dem Papier demokratischer, dezentraler und autonomer organisiert, was sich in der Realität jedoch aus politischen Zwängen heraus nur sehr beschränkt umsetzen ließ.²⁶⁹

3. Allgemeine Organisationsstruktur

Die Gesetzestexte über die Struktur und späteren Veränderungen des Generaldirektorats für Presse geben, auch wenn sie im Laufe der Zeit ausführlicher werden, lediglich die Hauptlinien der Organisationsstruktur dieses Direktorats wieder. Über den detaillierten Aufbau des Rundfunks erfährt man in diesen Texten wenig.

In der Zeitschrift *Radyo* sind jedoch mehrere Artikel enthalten, in denen die Organisationsstruktur des Rundfunks detailliert erläutert wird.²⁷⁰ Sie wurden von Januar 1942 bis Januar 1943 veröffentlicht, also in einem Zeitraum, als der Rundfunk dem *BMUM* unterstand. Für den späteren Zeitraum sind in *Radyo* keine detaillierten Artikel über die Organisationsstruktur von Radio Ankara vorhanden.

Die Organisationsstruktur wird in diesen Artikeln auf der Makroebene weitgehend einheitlich beschreiben. Allerdings lassen sie hinsichtlich der Mikroebene viele Fragen offen. Nach dem Artikel von Bener war das Rundfunkdirektorat (*Radyo Difüzyon Müdürlüğü*) im Januar 1942 in eine technische Betriebsabteilung (*Fenni İşletme Şubesi*)

²⁶⁸ „Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu“. *Düstur* 3.30, 1041f, 1044.

²⁶⁹ So verfügten die Rundfunkdirektoren in der Realität nicht über die gesetzlich zugesicherte Verwaltungsautonomie und auch die Beratungskommission für Rundfunksendungen war faktisch nicht existent, da er nicht wie gesetzlich vorgeschrieben halbjährlich, sondern insgesamt nur dreimal (1949, 1950 und 1960) zusammenkam. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 258f, 260, 263.

²⁷⁰ Diese sind folgende: Bener, Fuat Münir. „Radyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 14f; Yorulmaz, Cemal. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8; „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgaarı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

und eine Sendeabteilung (*Neşriyat Şubesi*) gegliedert. Während sich Erstere mit den technischen Aspekten des Rundfunkbetriebs beschäftigte, war Letztere für sämtliche gesendeten Inhalte zuständig.

Die Sendeabteilung war selbst noch einmal in ein Leitungsbüro für Wortsendungen (*Neşriyat Şefliği*) und ein Leitungsbüro für Musiksendungen (*Muziki Neşriyat Şefliği*) aufgefächert. Alle Abteilungen und Büros arbeiteten, obwohl sie formal voneinander getrennt waren, eng miteinander zusammen und gewährleisteten auf diese Weise ein geregeltes Rundfunkgeschehen (vgl. Schema 2).²⁷¹

Die Rundfunkpolitik wurde vom Generaldirektorat und vom Ministerpräsidium bestimmt. Die Hauptlinien des Rundfunkprogramms wurden in den 1940er Jahren immer durch ein Programmkomitee (*Program Komitesi*)²⁷² festgelegt, das sich vermutlich aus verschiedenen Mitgliedern des Rundfunkdirektorats und des Generaldirektorats zusammensetzte.²⁷³

Dieses Programmkomitee legte alle vier Monate das Verhältnis von Wort-, Musik- und Hörspielsendungen fest und arbeitete ein Programmschema (*program kalıbı*) aus. Die inhaltliche Realisierung dieses Programmschemas lag in den Händen der jeweils dafür zuständigen Leitungsbüros.²⁷⁴

Nach den Angaben, die Yorulmaz in *Radıyo* macht, war das Rundfunkdirektorat im Januar 1943 nicht mehr in zwei, sondern in insgesamt acht Sektionen unterteilt. Eine Sendeabteilung, die in Form von zwei Leitungsbüros jeweils die Wort- und Musiksendungen verwaltete, war nicht mehr vorhanden. Stattdessen gab es neben einer Technikabteilung jeweils ein Leitungsbüro für das Musik-, Wort- und Hörspielprogramm. Außerdem existierten noch vier weitere Sektionen (Redaktionsbüro, Tonmeisterei, Verwaltung sowie Aus- und Fortbildung),

²⁷¹ Bener. „Radıyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 14.

²⁷² 1943 setzte es sich aus dem Nachrichtensprecher Nurettin Artam, dem Berater des *BMUM* und Rundfunksprecher Burhan Belge, dem Generalstabsoffizier Hauptmann Kemal Atalay, dem Musikleiter Mesud Cemil Tel, dem Leiter für Wortsendungen Fuat Münir Bener und dem Rundfunkdirektor Vedat Nedim Tör zusammen. Vgl. „Radıyo Programları Hazırlanırken“. *Radıyo* 18 (Mai 43), 10.

²⁷³ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 187.

²⁷⁴ Bener. „Radıyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 14; Manyas, Nezih. „Radıyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radıyo* 22 (Sept. 43), 5.

die direkt dem Rundfunkdirektorat unterstanden.²⁷⁵ Zusätzlich kontrollierte ein dem *BMUM* unterstehendes Wortkomitee (*Söz Komitesi*) sämtliche Wortsendungen (vgl. Schema 3).²⁷⁶

Dies verdeutlicht, dass sich die Rundfunkstruktur verändert haben muss und dass sie zwischen 1940 und 1943 kein statisches Gebilde war. Dies stützt die These von Kocabaşođlu, dass sich die detaillierte Rundfunkstruktur und seine Weiterentwicklung in dieser Zeit aus den Belangen des täglichen Rundfunkgeschäfts ergaben.²⁷⁷

Für die Zeit nach Juli 1943, also einem Zeitraum, in dem der Rundfunk als eine von fünfzehn Verwaltungen dem *BBYUM* unterstand, findet sich - wie bereits angedeutet - in *Radjo* kein detaillierter Artikel über die Rundfunkorganisation.

Laut dem „Gesetz für die Organisation, Aufgaben und Beamten des Generaldirektorats für Presse und Veröffentlichung“²⁷⁸ von 1943 setzte sich die Rundfunkverwaltung (*Radjo Dairesi*) mindestens aus einem Leitungsbüro für Wortsendungen (*Söz Yayınları Şefliđi*), einem Leitungsbüro für Rundfunkmusiksendungen (*Radjo Müzik Yayınları Şefliđi*), einem Leitungsbüro für Rundfunkhörspiele (*Radjo Temsil Şefliđi*), einem redaktionellen Leitungsbüro (*Redaksiyon Şefliđi*) und einer technischen Leitung (*Başmühendislik*) zusammen (vgl. Schema 4).²⁷⁹

²⁷⁵ Die Redaktion überarbeite die Wortbeiträge in einer für die Bevölkerung und den Rundfunk geeigneten Sprache. Die Tonmeister waren dafür zuständig, dass sämtliche Übertragungen in der technisch bestmöglichen Qualität ausgestrahlt wurden. Innerhalb des Rundfunks gab es Ausbildungskurse für Techniker, Sprecher und Musiker der türkischen Musik. Vgl. Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radjo* 14 (Jan. 43), 8.

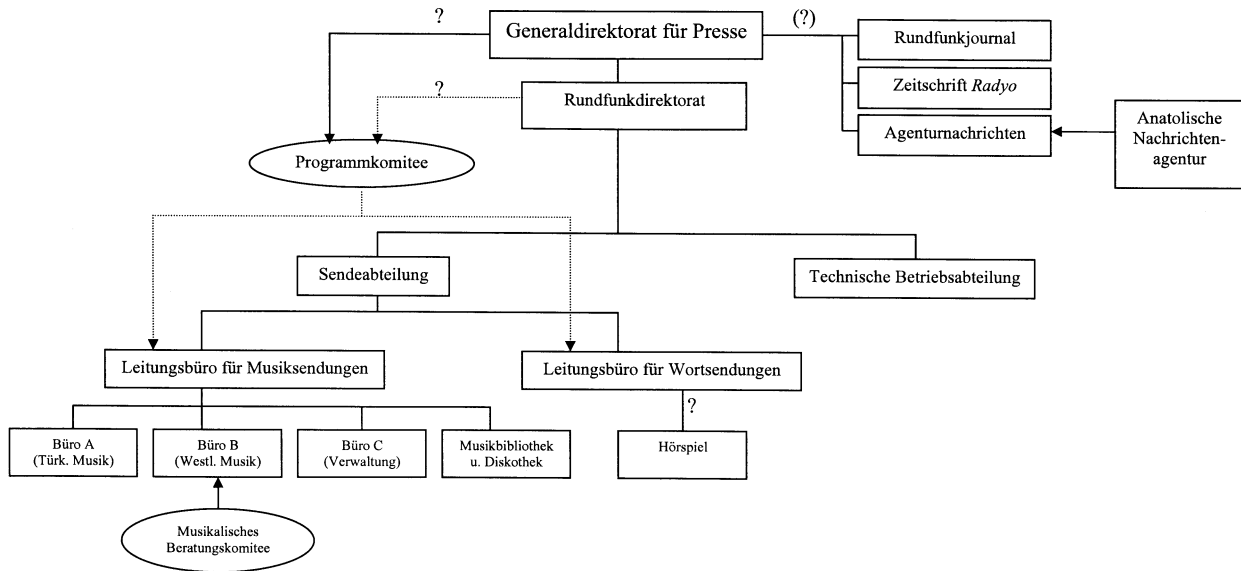
²⁷⁶ Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radjo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁷⁷ Kocabaşođlu. *Telsiz*, 186.

²⁷⁸ „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 599, 601.

²⁷⁹ Eine detailliertere Darstellung bietet Kocabaşođlu. Diese ist jedoch nicht belegt und weicht in einigen Details von den Vorschriften im *BBYUM*-Gesetz ab. In seiner Beschreibung existiert kein redaktionelles Leitungsbüro, aber dafür ein Leitungsbüro für Ausländische Publikationen (*Diş Yayınlar Şefliđi*) und eines für Verwaltungsangelegenheiten (*İdari İşleri Şefliđi*), so dass seine Darstellung trotz struktureller Ähnlichkeiten mit Vorsicht zu behandeln ist. Jedoch betont er, dass, obgleich verschiedene Umstrukturierungsmaßnahmen erfolgten, sich die Rundfunkstruktur während der 1940er Jahre in ihren Grundzügen nicht verändert habe. Vgl. Kocabaşođlu. *Telsiz*, 193, 195, 256.

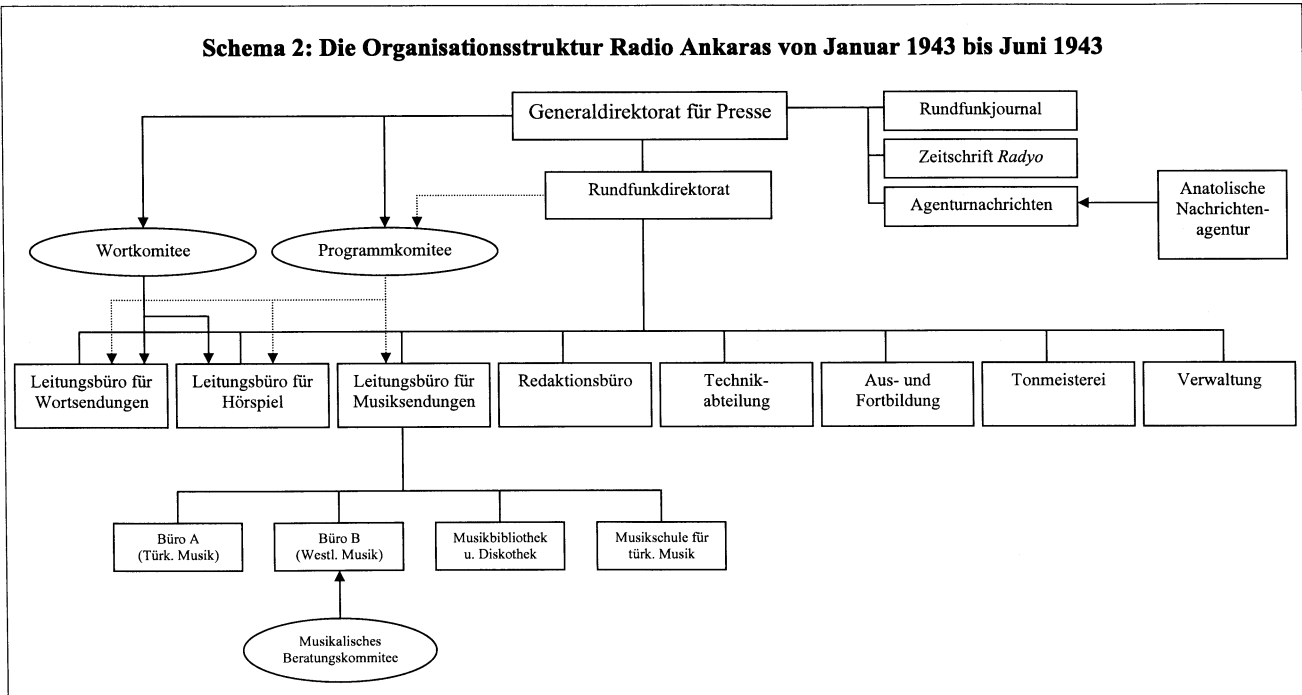
Schema 1: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Januar 1942 bis Dezember 1942



Legende: (?) = nicht sicher, aber sehr wahrscheinlich; ? = nicht sicher

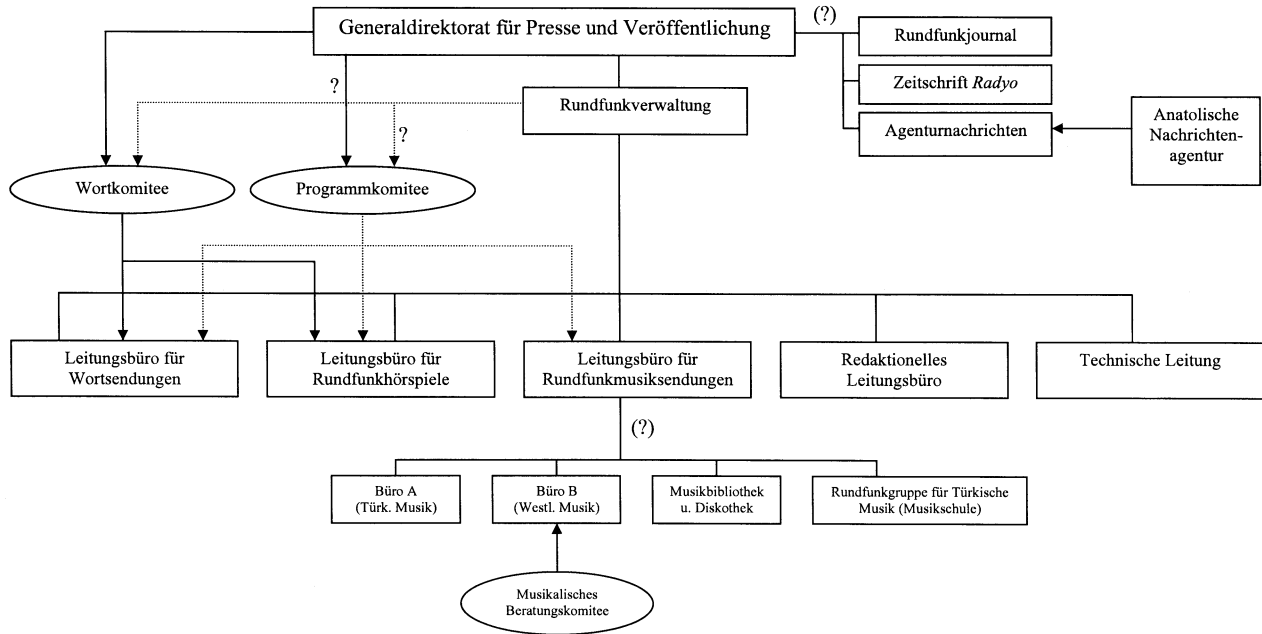
Nach: Bener. „Radyomuzda Neşriyat Programlan”. *Radyo* 2 (Jan. 42), 14f. „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgahtı Nasil Çalışır?”. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20-22; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 188.

Schema 2: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Januar 1943 bis Juni 1943



Nach: Yorulmaz, „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8; Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 190.

Schema 3: Die Organisationsstruktur Radio Ankaras von Juli 1943 bis April 1949



Legende: (?) = nicht sicher, aber sehr wahrscheinlich; ? = nicht sicher

Nach: „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düster* 3.24, 589-605; Kocabaşoğlu. Telsiz, 195.

Hier stellt sich die Frage, ob der Rundfunk überhaupt im Zuge der Umorganisation des *BMUM* gravierend umstrukturiert wurde, oder ob nicht schon vorher bestehende Rundfunkabteilungen umbenannt oder übernommen wurden, wie es bereits mit dem Wortkomitee der Fall war, das definitiv bereits vor seiner gesetzlichen Kanonisierung existierte. Da die Rundfunkstruktur von Januar 1943 erhebliche Ähnlichkeit mit der im *BBYUM*-Gesetz aufweist, stellt vermutlich diese Rundfunkstruktur in weiten Teilen die bis 1949 gültige dar. Dafür spricht ein weiteres Indiz: Warum sollte man die Rundfunkstruktur den Lesern vorstellen, wenn sich diese wenige Monate später doch wieder änderte?

Für diese These spricht auch, dass nach 1943 kein detaillierter Artikel mehr über die Rundfunkstruktur in *Radjo* erschienen ist. In den *Radjo*-Ausgaben von Oktober und November 1943 wird in jeweils einem Artikel zwar die Umstrukturierung des *BMUM* zum *BBYUM* erläutert, aber außer, dass der Rundfunk nun Letzterem unterstehe, werden dort keine Angaben über Veränderungen in der Organisationsstruktur gemacht.²⁸⁰ Es wird im Gegenteil ausdrücklich erwähnt, dass die Zeitschrift *Radjo* nun anstatt des *BMUM* dem *BBYUM* unterstehe,²⁸¹ wodurch eine Fortsetzung des organisatorischen alten Status quo angedeutet wird. Darüber hinaus ist in der *Radjo*-Ausgabe vom September 1943 ein Artikel über die Entstehung und Vorbereitung der Hörfunksendungen enthalten, in dem unmissverständlich eine ähnliche Rundfunkstruktur wie im Januar 1943 angedeutet wird.²⁸²

Hinzu kommt, dass die Vorstellungen des *Radjo*-Lesers über die Organisationsstruktur des Rundfunks von den Berichten Anfang der 1940er Jahre geprägt waren. Da der Zweck von *Radjo* aber auch darin bestand, den Leser über die technischen und organisatorischen Entwicklungen zu informieren, hätte man bedeutende Strukturveränderungen vermutlich in *Radjo* vorgestellt, so dass man davon ausgehen kann, dass sich die Organisationsstruktur des Rundfunks seit 1943 trotz der Umstrukturierung des ihm übergeordneten Direktorats nicht gravierend verändert hat.

²⁸⁰ Ertuğ, Hasan Refik. „Sizin İçin Çalışanlar...“. *Radjo* 23 (Okt. 43), 1; „20 Yıl ve 4 Devre: Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi'nden Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü'ne Kadar“. *Radjo* 24 (Nov. 43), 6.

²⁸¹ Ertuğ. „Sizin İçin Çalışanlar...“ *Radjo* 23 (Okt. 43), 1.

²⁸² Manyas. „Radjo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radjo* 22 (Sept. 43), 5.

Dies wird zusätzlich dadurch gestützt, dass sich aus den Artikeln über die Musik ableiten lässt, dass sich während der 1940er Jahre zumindest die Musikabteilung und die Organisation des Musikprogramms in ihren Grundzügen nicht verändert haben.

3.1. Das Leitungsbüro für Wortsendungen

Das Leitungsbüro für Wortsendungen (*Neşriyat Şefliği*) war in den 1940er Jahren außer für das Musik- und Hörspielprogramm²⁸³ für alle ausgestrahlten Inhalte verantwortlich. Es verwaltete und leitete alle Wort-, Kultur- und Nachrichtensendungen und war auch für alle Belange der Rundfunksprecher zuständig. Es arbeitete die einzelnen Programmelemente aus und bereitete sie vor. Dies traf auch auf die fremdsprachigen Inhalte zu, die Radio Ankara auf Kurzwelle ausstrahlte.²⁸⁴

Allerdings existierten im Wortprogramm auch Bereiche, die direkt dem Generaldirektorat unterstanden wie die Nachrichtensendung *Rundfunkjournal (Radio Gazetesi)*²⁸⁵ oder die Verbreitung von Nachrichten in fremden Sprachen.²⁸⁶ Die viermal täglich ausgestrahlten Agenturnachrichten (*Ajans Haberleri*) wurden in Abstimmung mit dem Generaldirektorat durch die Anatolische Nachrichtenagentur (*Anadolu Ajansı*) vorbereitet und durch Rundfunksprecher verlesen.²⁸⁷ Es wurden auch extern angefertigte Wortbeiträge im Rundfunk ausgestrahlt.

²⁸³ Ob diese Aussage auch für das Hörspielprogramm für die Zeit vor Januar 1943 Gültigkeit besitzt, ist fraglich. Denn im Dezember 1941 war die Sendeabteilung nur in ein Leitungsbüro für Musik und eines für Wortsendungen gegliedert. Da aber laut den Programmplänen von *Radyo* bereits vor Januar 1943 Hörspiele ausgestrahlt wurden, ist zu vermuten, dass für diesen Bereich bis zur Einführung einer eigenen Hörspielabteilung die Wortabteilung zuständig war.

²⁸⁴ Bener. „Radyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 14.

²⁸⁵ Diese halbstündige Sendung wurde täglich außer sonntags ausgestrahlt und beinhaltete politische, wirtschaftliche sowie militärische Nachrichten. Vgl. Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁸⁶ Radio Ankara verbreitete täglich auf Kurzwelle in acht Sprachen (Urdu, Arabisch, Serbo-kroatisch, Bulgarisch, Französisch, Englisch und Griechisch) Nachrichten, Kommentare und Analysen über die Türkei sowie über internationale Ereignisse und Brennpunkte. Vgl. Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁸⁷ Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

Zu den Aufgaben des Wort- und Kulturprogramms gehörte es, die Nationalkultur zu fördern, die nationale Einheit zu stärken sowie „Wis-senslücken und Fehlinformationen“ in der Bevölkerung zu beseitigen.²⁸⁸

3.2. Das Leitungsbüro für Musiksendungen

Die Grundstruktur des Leitungsbüros für Musiksendungen (*Müzik Neşriyat Şefliği*) war trotz der verschiedenen Umstrukturierungen des Generaldirektorats in seinen Grundzügen konstant. In keinem Artikel von *Radyo* wird angedeutet, dass sich diese Musikabteilung strukturell im Laufe der 1940er Jahre wesentlich verändert habe.

Diese Abteilung regelte und organisierte die Ausstrahlung von westlicher und türkischer Musik im Rundfunk. Jede Form des Musikprogramms – seien es Livesendungen der verschiedenen Ensembles oder Plattenausstrahlungen – unterstanden dieser Abteilung. Sie war in drei Büros aufgeteilt. *Büro A* war sowohl für die türkische Nationalmusik (*millî musiki*) als auch für alle anderen türkischen Musikrichtungen und *Büro B* für die westliche Musik zuständig. *Büro C*, das nur bis Ende 1942 existierte,²⁸⁹ beschäftigte sich ausschließlich mit der Verwaltung und Bürokratie dieser Abteilung, zu der zum Beispiel die Verwaltung des Personalkaders gehörte. Darüber hinaus gehörten zu dieser Abteilung auch eine Diskothek und eine Musikbibliothek.²⁹⁰

Außerdem existierte seit spätestens Juli 1943 in Form der Rundfunkgruppe für Türkische Musik (*Radyo Türk Musiki Heyeti*) eine Rundfunkmusikschule für die Aus- und Fortbildung des bestehenden Musik-kaders für türkische Musik.²⁹¹

²⁸⁸ Bener. „Radyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 15.

²⁸⁹ Dieses Büro wird in der Darstellung von Yorulmaz über die Radiostruktur nicht mehr erwähnt. Vgl. Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁹⁰ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgaarı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

²⁹¹ Diese Musikschule ist gesetzlich seit Juli 1943 nachweisbar, da die Gehälter für die Musiker und den Repetitor in dem *BBYUM*-Gesetz vom Juli 1943 angegeben werden. Diese Musikschule muss jedoch bereits früher existiert haben, da in der *Radyo*-Ausgabe vom August 1942 Aufnahmeprüfungen für den Musikernachwuchs und Aussagen über Defizite in der Rundfunkmusikausbildung dokumentiert sind. Die definitive Existenz einer Art Musikschule innerhalb des Leitungsbüros für Musik wird dort erstmalig im Januar 1943 erwähnt. Vgl. „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 604; „Başvekalet Matbuat

Die Aufgabe der Büros war es, sämtliche musikalischen Programminhalte vorzubereiten und sie in Übereinstimmung mit den Zielsetzungen des Leitungsbüros durchzuführen.²⁹²

Für das *Büro B* existierte in Form des Musikalischen Beratungskomitees (*Musiki Müşavere Komitesi*) eine organisatorische Besonderheit. Dieses Komitee, das sich unter dem Vorsitz des Rundfunkdirektors (*radıyodifüzyon müdürü*) aus dem Leiter der Musiksendungen (*musiki neşriyat şefi*), den Tonmeistern und den Orchesterchefs zusammensetzte, bestimmte 1942 das Musikrepertoire des Philharmonieorchesters und das der Militärkapelle des Staatspräsidenten. Für die anderen Orchester dieses Büros war – wie vermutlich auch für die Ensembles des *Büros A* – direkt das Leitungsbüro für Musik zuständig.²⁹³ Dieses Komitee koordinierte spätestens seit Januar 1943 das gesamte westliche Musikprogramm und legte dessen Grundkonzeption fest.²⁹⁴

3.3. Personalstruktur

Das Rundfunkpersonal lässt sich in vier Klassen teilen: Verwaltungspersonal (*idari personel*), technisches Personal (*teknik personel*), Sendepersonal (*yayın personeli*) und Künstler (*sanatçılar*), bei denen es sich um Hörfunkschauspieler und Musiker handelte. Da in diesem Rahmen nur die Musik von Interesse ist, wird lediglich auf das Führungs- und Sendepersonal sowie auf die Musiker eingegangen.

Grundsätzlich ist zu bemerken, dass es sehr schwierig ist, festzustellen, welche Personen welchen Posten innerhalb des Rundfunks besetzten, da sich die Quellen diesbezüglich oft ausschweigen bzw. unzureichende Angaben geben.²⁹⁵ Nichtsdestotrotz konnten für die 1940er Jahre die Stelleninhaber der wichtigsten Posten ermittelt werden.

Umum Müdürlüğü Radyodifüzyon Müdürlüğü'nde Yapılan Seçim ve Atlama İmtihan Raporu“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 17; Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁹² „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgahtı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

²⁹³ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgahtı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

²⁹⁴ Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

²⁹⁵ Kocabaşoğlu versuchte bereits in den 1980er Jahren dieses Problem durch Archivrecherche innerhalb von TRT zu lösen, konnte es aber aufgrund mangelnder Quellenlage nicht klären. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 265 Fn 383.

3.3.1. Verwaltungspersonal

Oberster Verwaltungschef war vom 31. Mai 1940 bis zum 3. März 1944 Selim Sarper, der dort in dieser Funktion zunächst als Generaldirektor für Presse (*matbuat umum müdürü*) und später nach der Organisationsreform von 1943 als Generaldirektor für Presse und Veröffentlichung (*basın ve yayın umum müdürü*) wirkte. Als dieser 1944 zum türkischen Botschafter Moskaus ernannt wurde,²⁹⁶ übernahm Nedim Veysel İlkin diese Aufgabe bis 1948.

Von 1940 an war Fuat Münir Bener Rundfunkdirektor (*radyodifüzyon müdürü*). Er wurde 1941 von Vedat Nedim Tör abgelöst, der diese Aufgabe bis 1943 ausübte. Von 1943 bis 1951 war Cevat Memduh Altar der Direktor der Rundfunkverwaltung.²⁹⁷

3.3.2. Sendepersonal

Von 1941 bis 1946 war Fuat Münir Bener der Leiter für Wortsendungen (*söz yayınları şefi*), Mesut Cemil Tel der Leiter für Musiksendungen (*müzik yayınları şefi*) und Kemal Tözem der Hörspielleiter (*temsil yayınları şefi*). Innerhalb des Leitungsbüros für Musiksendungen war Cevdet Kozanoğlu für die türkische Musik, Ulvi Cemal Erkin für die westliche Musik und Muzaffer Sarısözen für die Volksmusik verantwortlich. Zwischen 1940 und 1946 gab es keine Sendeleiter (*program yapımcısı*). Diese Aufgabe wurde in jener Zeit von den Rundfunksprechern ausgeübt.²⁹⁸

Das Wort- und Musikprogramm wurden von oben, d. h. vom Direktors-, Rundfunk- und Programmdirektor festgelegt. Während die Inhalte des Wortprogramms nicht verändert werden durften, konnte das Musikprogramm innerhalb der vorgegebenen Leitlinien freier gestaltet werden. Die konkrete Umsetzung erfolgte durch eine Kommission innerhalb des Leitungsbüros für Musik. Diese Kommission setzte sich

²⁹⁶ Grundsätzlich kamen zahlreiche Beamte des Generaldirektorats für Presse und Veröffentlichung ursprünglich aus dem Außenministerium, so dass die Versetzung Sarpers in den diplomatischen Dienst nur vordergründig verwunderlich ist. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 197.

²⁹⁷ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 196f.

²⁹⁸ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 197f.

aus den Verantwortlichen dieses Büros zusammen.²⁹⁹ So ist in *Radyo* dokumentiert, dass Cevdet Kozanoğlu, Mesut Cemil Tel, Muzaffer Sarısözen und Ulvi Cemal Erken das Musikprogramm gemeinsam absprachen und den genauen Ablauf detailliert mit den Tonmeistern planten.³⁰⁰ Dies erfolgte mindestens ein Monat vor Ausstrahlung der jeweiligen Sendungen.³⁰¹

Laut Kocabaşoğlu ist der Rundfunk in den 1940er Jahren wie ein staatliches Büro verwaltet worden, in dem sich seit 1943 die ohnehin starke Kontrolle zu einer regelrechten Zensur ausgeweitet hat. Dies galt besonders für die Wortsendungen. Das Hörspiel- und Musikprogramm hingegen entstanden aus den Bedürfnissen des Sendealltags heraus. Dadurch konnten sich die nötigen Organisationsstrukturen freier entwickeln und die entsprechenden Sendungen freier produziert werden.³⁰²

3.3.3. Musiker

Die Rundfunkmusiker waren in den 1940er Jahren in drei Gruppen geteilt: Zur ersten Gruppe zählten die Musiker der türkischen Musikabteilung (*Büro A*), die direkt bei Radio Ankara beschäftigt waren. Es handelte sich dabei um einen festgelegten Kader aus auszubildenden und ausgebildeten Sazspielern und Sängern, die im Chor, in verschiedenen *fasıl*-Ensembles oder als Solisten zu hören waren und im Rahmen der Rundfunkgruppe für Türkische Musik wie in einer Musikschule nach einem klaren Konzept unterrichtet wurden.

Die zweite Gruppe bestand aus Staatsbeamten, die hauptberuflich bei anderen staatlichen Einrichtungen beschäftigt waren und außerhalb ihrer eigentlichen Dienstzeit im Rundfunk arbeiteten. Diese Gruppe setzte sich aus Solisten westlicher klassischer Musik sowie den Mitgliedern des Rundfunksinfonieorchesters, der Militärkapelle des Staatspräsidenten, des Rundfunkkammerorchesters, des Rundfunktanzenorchesters und der kleineren klassischen Kammermusikgruppen

²⁹⁹ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 267.

³⁰⁰ „Radyomuzun Müzik Yayınları Arasında...“. *Radyo* 30 (Mai 44), 16.

³⁰¹ Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Stüdyo İçinde Prova Zamanları“. *Radyo* 72 (Dez. 47), 7.

³⁰² Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 191f, 194.

zusammen. Diese Musiker unterstanden der westlichen Musikabteilung (*Büro B*). Es gab aber auch Beamte dieser Gruppe, die in der Abteilung für türkische Musik beschäftigt waren. Diese Kategorie von Rundfunkmusikern wurde nach folgenden Tagessätzen bezahlt:

Tab. 1: Tagessätze der Musiker der Gruppe 2 (in Türk. Lira)	
Musiker türkischer Musik	7
Orchesterleiter westlicher Klassik	25
Orchesterleiter westlicher U-Musik	12,5
Eingeladene Solisten	25
Kammermusiker	15
Musiker leichter westl. U-Musik	5

Von außerhalb Ankaras kommende Personen erhielten den doppelten Tagessatz. Die hier aufgelisteten Tagessätze waren Höchstsätze. Ihre Höhe staffelte sich nach der Art der gebotenen künstlerischen Leistung und dem – leider nirgends näher erläuterten – künstlerischen Wert des jeweils gespielten Stücks. Aus der Lohntabelle geht hervor, dass die Musiker der ernstesten westlichen Musik mit Abstand am besten bezahlt wurden. Dann folgten die Musiker der türkischen Musik. Am geringsten wurden die Musiker der westlichen Unterhaltungsmusik entlohnt. Dieses Lohnniveau könnte als Zeichen der Wertschätzung und Förderung der einzelnen Musikrichtungen innerhalb des Rundfunks interpretiert werden.

Die dritte Gruppe umfasste Personen, die für die Abteilungen der türkischen und westlichen Musik eine Zeitlang engagiert wurden. Diese Musiker waren keine Staatsbeamten und ihre Gehälter wurden mit den jeweiligen Verantwortlichen separat ausgehandelt.³⁰³

Die genaue Zahl von Rundfunkmusikern lässt sich in den 1940er Jahren nicht lückenlos und nur punktuell ermitteln. Jedoch war sie definitiv Schwankungen ausgesetzt, da aus den Angaben in *Radyo* hervorgeht, dass der musikalische Kader des Leitungsbüros für Musik-

³⁰³ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 198f; „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgaarı Nasıl Çalışır?“. *Radyo 2* (Jan. 42), 20ff; Yorulmaz, Cemal. „Radyo Sanatkârlarının Tâbi Oldukları Esaslar“. *Radyo 15* (Feb. 43), 3.

sendungen Anfang 1942 aus insgesamt 250 bis 300 Personen bestand.³⁰⁴ Im September 1943 umfasste er 195 Personen, von denen ca. 25 Prozent (= 55 Personen) dem Bereich der türkischen Musik zuzurechnen waren.³⁰⁵

4. Die Rundfunkmusikschule

4.1. Organisation

Die Rundfunkmusikschule wurde institutionell nicht als solche bezeichnet, sondern bestand aus der Rundfunkgruppe für Türkische Musik (*Radyo Türk Musiki Heyeti*), die in *Radyo* auch unter dem Namen „Abteilung für Türkische Musik“ (*Türk Musik Kolu*) erwähnt wird. Zu dieser Abteilung oder Gruppe gehörten sämtliche festangestellten Musiker der türkischen Musik. Sie wurde als Hort der türkischen Nationalmusik begriffen, was man daran erkennen kann, dass diese Musiker in *Radyo* als „Musiker der Nationalmusik“ (*millî musiki sanatkârları*) bezeichnet werden.³⁰⁶

Zu den wesentlichen Aufgaben dieser Gruppe zählte es, im Rundfunk alle Arten türkischer Musik live zu spielen. Darüber hinaus waren alle ausgebildeten und auszubildenden Musiker dazu verpflichtet, ständig ihr Repertoire zu erweitern und sich musikalisch zu vervollkommen.³⁰⁷ Deshalb mussten die Musiker und Musikerinnen dieser Abteilung innerhalb des Rundfunks an verschiedenen berufswweiterbildenden Kursen im Umfang von 33 Stunden pro Woche teilnehmen³⁰⁸ und durften außerhalb des Rundfunks keiner weiteren Tätigkeit nachgehen.

Diese festangestellten Sazspieler und Sänger der türkischen Musik waren in vier Klassen (A, B, C, D) unterteilt. Für die Auszubildenden existierten zwei Ausbildungsklassen. Sämtliche Musiker wurden nach einer Aufnahmeprüfung eingestellt. Die einzelnen Musiker mussten

³⁰⁴ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgağı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

³⁰⁵ Manyas. „Radyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radyo* 22 (Sept. 43), 5.

³⁰⁶ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgağı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

³⁰⁷ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgağı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

³⁰⁸ Für die Rundfunksprecher und Rundfunktechniker existierten ähnliche Kurse. Vgl. Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

sich in regelmäßigen Abständen Prüfungen unterziehen und wurden danach in ihrer Klassifizierung bestätigt, zurückgestuft oder höher gestuft. Auf diese Weise sollte eine permanente Verbesserung der musikalischen Leistungen gefördert und gewährleistet werden. Je höher ein Musiker klassifiziert war, desto mehr verdiente er, wie aus der folgenden Lohntabelle hervorgeht:

Klassifizierung	Türk. Lira
Musiker der Klasse A	8,5
Musiker der Klasse B	6,5
Musiker der Klasse C	4,5
Musiker der Klasse D	3,5
Auszubildender der Klasse 1	2,5
Auszubildender der Klasse 2	1,5

Sazspieler und Sänger der gleichen Kategorie erhielten denselben Lohn. Darüber hinaus wurden die Arztkosten und Medikamente vom Staat getragen. An staatlichen Feiertagen gab es doppeltes Gehalt.³⁰⁹

1943 umfasste der festangestellte Kader für türkische Musik laut Gesetz 64 und 1949 46 Musiker. Anhand Tabelle 3 auf der folgenden Seite wird die Zahl der Musiker in den einzelnen Kategorien deutlich und es ist auch erkennbar, dass sich die Zahl der angestellten Musiker im Laufe der 1940er Jahre um 18 Personen (= 28%) reduziert hat.

Während sich die Anzahl der Repetitoren verdoppelte, hat sich die Summe der Auszubildenden nahezu halbiert. Dies lässt sich vermutlich mit der Wiedereröffnung der Diwanmusikabteilung am Istanbuler Stadtkonservatorium im Jahre 1943 erklären. Dadurch stellte der Rundfunk neben den Volkshäusern und einigen bis heute nicht näher erforschten kleineren Einrichtungen nicht mehr die wichtigste Ausbildungsstätte von Musikern für türkische Musik dar³¹⁰ und konnte seine Ausbildungszahlen von Musikern dieses musikalischen Genres im Laufe der Zeit reduzieren und durch die Erhöhung des Lehrpersonals

³⁰⁹ Yorulmaz. „Radyo Sanatkarlarının Tâbi Oldukları Esaslar“. *Radyo* 15 (Feb. 43), 3.

³¹⁰ Außerhalb dieser Einrichtungen lebte die Diwanmusik frei und ungelenkt in den Kasinos fort. Vgl. Oransay. „Geleneksel Sanat Musikimiz“. *CDTA*. Cilt 6, 1502ff; Tura. „Türk Musikisi“. *CDTA*. Cilt 6, 1515.

gleichzeitig die Qualität der Lehre verbessern. Das Erreichen eines gewissen Sättigungsgrades an ausgebildeten Musikern der türkischen Musik könnte ebenfalls eine oder eine weitere Erklärung hierfür sein.

Tab. 3: Mitgliederzahl der Rundfunkgruppe für Türkische Musik			
Kategorie	1940³¹¹	1943³¹²	1949³¹³
Repetitor der Klasse 1	?	7 ³¹⁴	6
Repetitor der Klasse 2	?	-	6
Musiker der Klasse A	?	11	4
Musiker der Klasse B	?	5	4
Musiker der Klasse C	?	6	3
Musiker der Klasse D	?	10	10
Auszubildender der Klasse 1	?	12	2
Auszubildender der Klasse 2	?	12	11
Summe	?	64	46

Grundsätzlich scheint die aktuelle Kaderstärke der Rundfunkschule geschwankt zu haben. Denn die Angaben der Kaderstärke variieren in den vorhandenen Quellen. Für Januar 1943 werden 15 Sazspieler und 42 Sänger genannt. Dies entspricht der für 1943 vorgesehenen Personalstärke von 57 Personen ohne das Lehrpersonal. Für Januar 1942 ist ein aktueller Kader von 12 Sazspielern und 25 Sängern dokumentiert. Im September 1943 sind es 55 Musiker. Daraus folgt, dass offenbar weniger

³¹¹ Im *BMUM*-Gesetz von 1940 sind keine Angaben über die Zusammensetzung der Musiker enthalten. Da in dieser Zeit türkische Musik gespielt wurde, ist auch die Existenz eines festen Kaders für türkische Musik wahrscheinlich. Allerdings ist fraglich, ob zu jener Zeit dieser Kader bereits in Form einer Musikschule organisiert war, da diese erst seit 1943 dokumentiert ist. Wenn jedoch die These von Kocabaşoğlu zutreffend ist, dass die Rundfunkstrukturen selbstständig gewachsen und erst nachträglich kanonisiert wurden, ist es sehr wahrscheinlich, dass Radio Ankara bereits vor 1943 Musiker aus- und fortgebildet hat. Vgl. „Başvekâlete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun“. *Düstur* 3.21, 552f.

³¹² „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 604.

³¹³ „Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu“. *Düstur* 3.30, 1050.

³¹⁴ Im *BYUM*-Gesetz von 1943 wird nicht zwischen erstem und zweitem Repetitor unterschieden. Vgl. „Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 604.

Musiker angestellt waren, als nach der Rundfunkordnung vorgesehen waren, und dass mehr Sänger als Sazspieler beschäftigt waren.³¹⁵

In der Rundfunkschule wurden folgende sieben Fächer unterrichtet: Klassische Türkische Musik, Volksmusik, Türkische Musiktechniken, Allgemeine Musiklehre, Hörerziehung (*kulak terbiyesi*), Türkisch und Vorlesen (*turke ve metin okuma*) sowie Stimmpflege (*ses saėlıėı*). Neben den täglichen Proben für die jeweiligen musikalischen Rundfunksendungen, an denen die Schüler teilnahmen, mussten sie tagsüber diese Kurse besuchen. Durch den Unterricht wurde den Schülern die Bandbreite der türkischen Musik vermittelt. Außerdem erlernten sie die entsprechenden westlichen polyphonen Musiktechniken, die für die Entwicklung und das Spielen der neuen Nationalmusik nötig waren. Der Lehrplan war nach den neuesten Methoden des Staatskonservatoriums oder entsprechender akademischer Institutionen ausgerichtet. Als Kursleiter wurden berühmte und erfahrene Spezialisten eingestellt wie Necil Kazım Akses, Kemal İlerici, Ruen Kam oder Nurullah evket Takıran. Um eine Nationalmusik zu kreieren, die auf einer Verbindung von türkischen Musikelementen und westlichen Musiktechniken basierte, wurde es als nötig angesehen, dass die Musiker sowohl in der westlichen als auch in der türkischen Musik über theoretische und praktische Kenntnisse verfügten. Die Rundfunkmusiker sollten auf diese Weise zu Musikern der neuen Nationalmusik ausgebildet werden.³¹⁶

Für die türkische Volksmusik wurden sowohl Musiker der türkischen Klassik³¹⁷ als auch handverlesene Volksmusiker aus- und fortgebildet. Alle Musiker dieser Musikrichtung mussten verschiedene Regionalstile beherrschen.³¹⁸

³¹⁵ Vgl. „Radyomuzun Müzik Neriyatı Tezgaıı Nasıl alıır?“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 20ff; Yorulmaz. „Devlet Radyosunun Tekilatı ve Vazifeleri“. *Radıyo* 14 (Jan. 43), 8; „Basın ve Yayın Umum Mudurluėu Tekilat, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“. *Düstur* 3.24, 604; Manyas. „Radyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radıyo* 22 (Sept. 43), 5.

³¹⁶ Ceren, erif Said. „Yayın Saatleri Dıında Neler Yapılıyor?“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 18f.

³¹⁷ eren, erif Said. „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuma“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 9.

³¹⁸ Markoff. *Ideology of Musical Practice*, 131.

4.2. Aufnahme- und Klassifikationsprüfungen von Musikern

Die Zeitschrift *Radyo* enthält insgesamt neun Artikel,³¹⁹ die ausschließlich über die Aufnahmeprüfung neuer Musiker und über die Fortbildungsprüfungen des bestehenden Kadrs Auskunft geben. Diese Artikel erschienen 1942, 1944, 1946 und 1949 und sind vornehmlich in Form von Reportagen und Berichten über die jeweiligen Musikerprüfungen verfasst, so dass man durch sie ein repräsentatives Bild über die Aufnahmeprüfungen und auch über die Klassifikationsprüfungen der Musiker erhält.

4.2.1. Die Aufnahmeprüfung

Radio Ankara veranstaltete einmal jährlich Aufnahmeprüfungen, um für die Abteilung für Türkische Musik neue Auszubildende und Musiker aufzunehmen.³²⁰ Diese Aufnahmeprüfungen, die es auch für Rundfunksprecher und Hörspielsprecher gab,³²¹ waren sowohl für Sänger als auch Sazspieler vorgesehen und fanden zunächst in Istanbul, dann in Izmir und schließlich in Ankara statt.³²² Die Prüfungen in Ankara erfolgten immer im Ankaraner Rundfunkhaus. Über den genauen Prüfungsort in Izmir findet man keine Angaben. Über den in Istanbul wird für 1944 das Istanbuler Volkshaus (*İstanbul Halkevi*)³²³ und für 1949 Radio Istanbul genannt³²⁴.

³¹⁹ Diese sind folgende: Ediboğlu, Baki Süha. „Radyoda Ses ve Saz Sanatkarlarının İmtihanı“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 17; „Radyomuzda Ses İmtihanları“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 18f; Beğenç, Cahit. „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 12f; „Derece İmtihanları“. *Radyo* 10 (Sept. 42), 16; „Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü Radyodifüzyon Müdürlüğü'nde Yapılan Seçim ve Atlama İmtihan Raporu“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 17; „İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 15; Ediboğlu, Baki Süha. „Ses ve Saz Sanatkarlarının İmtihanları“. *Radyo* 55 (Juli 46), 15; „İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

³²⁰ „İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20.

³²¹ Vgl. z.B. Ediboğlu, Baki Süha. „Radyo Temsil Kolu İmtihanları“. *Radyo* 54 (Juni 46), 11; Ebcioğlu, Hikmet Münir „Spiker İmtihani“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 14; „Spiker İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 15.

³²² „İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 15.

³²³ „İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20.

³²⁴ „İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

Radio Istanbul führte nach seiner Neugründung eine eigene Aufnahmeprüfung für Musiker durch. Dies lässt darauf schließen, dass sowohl Radio Istanbul als auch Radio Ankara eigene Musiker ausbildeten und aufnahmen.

Die Aufnahmeprüfungen fanden vor einer mehrköpfigen Jury statt, deren genaue Zusammensetzung sich aus den vorhandenen Artikeln in *Radyo* nicht genau rekonstruieren lässt, da die einzelnen Angaben unterschiedlich, zum Teil sogar widersprüchlich sind. So setzte sich das Prüfungskomitee von 1944 in Istanbul aus vier Personen³²⁵ und das von 1949 in Radio Istanbul aus mindestens fünf Personen³²⁶ zusammen. Die Angaben über die Mitgliederzahl des Prüfungsausschusses in Radio Ankara schwankten je nach Jahr zwischen 9 und 16 Personen. Es scheint auch keinen festen Personalkader für den Prüfungsausschuss gegeben zu haben, da sich sowohl der Prüfungskomiteevorsitzende als auch die einzelnen Mitglieder von Jahr zu Jahr ändern konnten.³²⁷ Nichtsdestotrotz kann jedoch als gesichert gelten, dass sich die Jury aus Rundfunkleuten, Rundfunkmusikern und außerhalb des Rundfunks tätigen Musikfachleuten, Musikern sowie Komponisten zusammensetzte. Alle Jurymitglieder wurden durch das Generaldirektorat ausgewählt.³²⁸

Die Prüflinge mussten sich schriftlich für die Aufnahmeprüfung anmelden. Es traten erheblich mehr Personen zur Prüfung an, als später aufgenommen wurden. Gewöhnlich nahmen mehr Sänger als Sazspieler an der Aufnahmeprüfung teil.³²⁹

³²⁵ „İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20.

³²⁶ „İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

³²⁷ So setzte sich zum Beispiel die Jury von 1944 aus Suphi Ziya Özbekan, Cevat Memduh Altar, Mesut Cemil Tel, Şükrü Şenozan, Ahmet Muhtar Ataman, Nurullah Şevket Taşkıran, Ruşen Kam, Saadet İkesus, Necil Kâzım Akses, Tahir Kopuz, Kemal İlerici, Avni Aktuç, Celâl Emrem, Ulvi Cemal Erkin, Refik Fersan sowie Pertev Sungur und die von 1942 aus Sadettin Kaynak, Fehmi Tokay, Doktor Şükrü Şenozan, Tanburi Dürrü Turan, Kemal Altınkaya, Cevat Memduh Altar (Prüfungsvorsitzender), Vedat Nedim Tör (Rundfunkdirektor), Halil Dikmen, Nurullah Şevket Taşkıran, Udi Fahri Kopuz sowie İzzeddin Tuğrul Nişbay (Vizedirektor des *BMUM*, nur bei der Beratung anwesend) zusammen. Vgl. Ediboğlu, „Radyoda Ses ve Saz Sanatkarlarının İmtihani“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 17; Beğenç, „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 12f.

³²⁸ Beğenç, „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 12f.

³²⁹ Beğenç, „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 12f.

In zwei Artikeln wird von nahezu 100 Bewerbern gesprochen,³³⁰ von denen jedoch nur ein Bruchteil die Prüfung bestand. So wurden zum Beispiel 1944 insgesamt lediglich acht neue Mitglieder in den Musikkader von Radio Ankara aufgenommen.³³¹ In einem Artikel wird berichtet, dass sich viele Prüflinge im Gesang überschätzten und glaubten, dass sie, nur weil sie zwei, drei Volkslieder (*türkü*) singen konnten, auch gute Sänger wären. Jedoch waren die wenigsten als Sänger geeignet, da sie nicht einmal den Minimalanforderungen genügten. Selbst diejenigen, die die Aufnahmeprüfung geschafft hatten, waren weit davon entfernt, vollkommene Sänger zu sein. Dies wurde als Indiz für die desolante Situation gewertet, in der sich die türkische Gesangskultur befand.³³²

Folgende Fähigkeiten sollte man laut *Radjo* mitbringen, um als Sänger oder Sazspieler in den Musikkader aufgenommen zu werden: 1. Gesangstalent, 2. eine gute Auffassungsgabe und ein gutes Gedächtnis, 3. Fremdsprachenkenntnisse, 4. ein zur Gesangserziehung geeignetes Alter, 5. die Fähigkeit, in Begleitung einer Saz singen zu können, 6. die Beherrschung eines oder mehrerer Musikinstrumente, 7. die Fähigkeit, singen und gleichzeitig ein Musikinstrument spielen zu können und 8. einen ausreichenden Bildungsgrad.³³³ Diese Anforderungen waren wohl eher theoretischer Natur, denn aus den Prüfungsberichten geht eindeutig hervor, dass es für einen Sänger ausreichte, Gesangstalent und eine radiophone Stimme mitzubringen, um aufgenommen zu werden, da die meisten Prüflinge häufig nicht über die anderen geforderten Eigenschaften und Kenntnisse verfügten. Dies erklärt außerdem, warum neben Talent auch die Bereitschaft des Prüflings, sich weiteres Wissen aneignen und sich weiterentwickeln zu wollen, Qualitäten waren, die ihn dazu berechtigten, in den Musikkader des Rundfunks aufgenommen zu werden.³³⁴

In der Prüfung musste der Kandidat vor einer Prüfungskommission vorsingen bzw. vorspielen. Er wurde befragt und musste in ein bereit-

³³⁰ Ediboğlu. „Ses ve Saz Sanatkarlarının İmtihanları“. *Radjo* 55 (Juli 46), 15; „İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radjo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

³³¹ „Müzik Hareketleri“. *Radjo* 35 (Okt. 44), 15.

³³² „İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radjo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

³³³ Beğenç. „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 12f.

³³⁴ Ediboğlu. „Ses ve Saz Sanatkarlarının İmtihanları“. *Radjo* 55 (1. Juli 46), 15.

gestelltes Mikrophon sprechen. Auf diese Weise prüfte die Jury, ob die Stimme für den Rundfunk geeignet war, ob der Kandidat Noten lesen konnte, ob er im Solo, im Chor und in Begleitung eines Instruments den Takt halten konnte und ob er die nötigen Techniken der klassischen türkischen Musik beherrschte.³³⁵ Aber auch die Aussprache und die Vorlesefähigkeiten wurden getestet, indem man dem Prüfling Texte zum Vorlesen gab. Außerdem wurden sein musikalisches Gehör und sein Tonempfinden untersucht, indem man ihn am Klavier verschiedene Tonlagen nachsingen ließ.³³⁶

Zeigte ein Prüfling besonderes Talent für westliche Musik, wurde er mit Erlaubnis des Rundfunkdirektors zur Ausbildung ins Staatskonservatorium geschickt. Zu diesem Zweck befand sich immer ein Repräsentant des Staatskonservatoriums als Talentscout in der Prüfungskommission.³³⁷

4.2.2. Die Klassifikationsprüfungen

Radio Ankara führte jährlich Prüfungen durch,³³⁸ um die Qualität des bestehenden Musikkaders zu kontrollieren. Sie wurden von der gleichen Kommission durchgeführt, die auch für die Aufnahmeprüfungen verantwortlich war.³³⁹ Diese Prüfungen waren notwendig, um sowohl die Fortschritte als auch die Leistungsstufen der Auszubildenden und Musiker zu kontrollieren. Da der Rundfunk seine Aufgabe unter anderem darin sah, gute Musiker auszubilden,³⁴⁰ klassifizierte Radio Ankara seine Musiker – wie bereits erwähnt – in insgesamt zwei Ausbildungsklassen (2. u. 1. Klasse) und vier Qualitätskategorien (D, C, B, A).³⁴¹ Die einzelnen Musiker konnten je nach Ausbildungs- bzw. Qualitätsgrad die nächsthöhere Einstufungsklasse durch diese Prüfungen erreichen. Für die Stufe B war eine Wartefrist

³³⁵ Beğenç. „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radıyo* 9 (Aug. 42), 12f.

³³⁶ Ediboğlu. „Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanları“. *Radıyo* 55 (Juli 46), 15.

³³⁷ 1942 war das Nurullah Şevket Taşkıran. Vgl. Beğenç. „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları“. *Radıyo* 9 (Aug. 42), 12f.

³³⁸ Ediboğlu. „Radyoda Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanı“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 17.

³³⁹ „Derece İmtihanları“. *Radıyo* 10 (Sept. 42), 16.

³⁴⁰ „Radyomuzda Ses İmtihanları“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 18f.

³⁴¹ „Derece İmtihanları“. *Radıyo* 10 (Sept. 42), 16.

von mindestens eineinhalb Jahren und für die Stufen C und D eine von einem Jahr nötig. In der ersten Klasse des Ausbildungsjahres musste man ein Jahr und in der zweiten Klasse zwei Jahre warten. Besaß ein Auszubildender außergewöhnliches Talent, konnte die Wartezeit der zweiten Klasse mit Genehmigung der Jury bis um die Hälfte verkürzt werden. Auszubildende und klassifizierte Musiker, die die Maximalfristen überschritten und die nach den Wartezeiten die anschließenden Prüfungen nicht bestanden, wurden aus dem Kader entlassen. Dieses Schicksal ereilte 1946 elf Personen.³⁴² Durch diese Prüfungen sollte gewährleistet werden, dass die Musiker sich weiterentwickelten bzw. ihr erreichtes Niveau aufrechterhielten.³⁴³

Die Prüfungen zogen sich 1944 über mehr als eine Woche hin. Die einzelne Prüfungsdauer variierte und konnte bis zu über eine Stunde betragen. Die Musiker wurden in den Fächern geprüft, in denen sie das Jahr über Unterricht durch Fachlehrer erhalten hatten.³⁴⁴ Diese Fächer beinhalteten u.a. die Bereiche Klassische Türkische Musik, Volksmusik, Türkische Musiklehre, Hörerziehung, Allgemeine Musiklehre, Musikgeschichte, Literatur, Türkisch sowie Gesangs- und Atemtechnik.³⁴⁵ Die Prüfung setzte sich aus theoretischen Fragen und praktischen Prüfungsteilen wie Singen und Klavierspielen zusammen.³⁴⁶

Die Musikerausbildung umfasste nicht nur technisches und allgemeines Wissen über türkische und westliche Musik, sondern auch über Weltmusik.³⁴⁷ Darüber hinaus wurde durch das Fach Literatur auch nichtmusikalisches Allgemeinwissen vermittelt.

³⁴² Ediboğlu. „Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanları“ *Radıyo* 55 (Juli 46), 15.

³⁴³ „Radıyomuzda Ses İmtihanları“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 18f; Yorulmaz. „Radıyo Sanatkârlarının Tâbi Oldukları Esaslar“. *Radıyo* 15 (Feb. 43), 3.

³⁴⁴ „Radıyomuzda Ses İmtihanları“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 18f.

³⁴⁵ Ediboğlu. „Radıyoda Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihani“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 17; „Radıyomuzda Ses İmtihanları“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 18f.

³⁴⁶ „Derece İmtihanları“. *Radıyo* 10 (Sept. 42), 16.

³⁴⁷ Ediboğlu. „Radıyoda Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihani“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 17.

4.2.3. Der Prüfungsreport vom August 1942

In der Zeitschrift *Radyo* vom August 1942 findet sich ein Report über die Aufnahmeprüfung von neuen Musikern und über die Qualitätsprüfungen des bestehenden Musikkaders. Dieser Report wurde vom Generaldirektorat für Presse in Auftrag gegeben und von der Prüfungskommission verfasst.³⁴⁸

Dieser Bericht enthält Empfehlungen für die Ausbildung von Rundfunkmusikern und Vorschläge für die Verbesserung des bestehenden Rundfunkmusikkaders. Dort wird eindeutig zum Ausdruck gebracht, dass es notwendig sei, die Auszubildenden und den bestehenden Musikker fundiert in westlicher und türkischer Musik aus- und fortzubilden. Darüber hinaus müsse den Musikern ein Spielrepertoire an die Hand gegeben werden, mit dem die türkische Musik von der „Kasino- und Kaffeehausmusik“ (*piyasa*) befreit werde. Solange es in der Türkei keine Lehranstalt für die türkische Musik gebe, habe der Rundfunk diese Aufgabe zu bewältigen. Um diese Pflicht angemessen realisieren zu können, wurde der folgende, aus acht Punkten bestehende Forderungskatalog aufgestellt:

- A. Mittels Gehörschulung hätten sich alle Musiker des Rundfunks sowohl praktische als auch theoretische Kenntnisse in der westlichen Notation anzueignen. Hierbei müssten die Lehrer der türkischen Musik mit dem Notationslehrer zusammenarbeiten und ein komplementäres und wechselseitiges System erarbeiten.
- B. Da der *alaturka*-Gesang einiger Sänger nicht den technischen und ästhetischen Ansprüchen genüge, sei unbedingt die Gesangserziehung zu verbessern.
- C. Einmal im Monat müssten die Sänger darin unterrichtet werden, welche medizinischen Möglichkeiten bestehen, ihre Stimme vor schädlichen Einflüssen zu schützen.

³⁴⁸ Diese setzte sich aus Cevad Memduh Altar (Vorsitzender), Dürrü Turan, Şükrü Şenozan, Kemal Altunkaya, Sadettin Kaynak, Nurullah Şevket Taşkıran, Fehmi Tokay und Halil Dikmen zusammen.

-
- D. Die Sänger seien in ihrer Aussprache zu verbessern, damit sie in der Lage seien, sauber, richtig und deutlich auf Türkisch zu singen.
 - E. Vor der Live-Ausstrahlung von Solo- und Chorgesang müssten die Gesangstechnik und die Stimme der Sänger von den Lehrern geprüft werden, um eine gute Qualität des Gesangs zu gewährleisten.
 - F. Um die Allgemeinbildung des bestehenden Rundfunkkaders zu erhöhen, müsse neben elementaren technischen und theoretischen Fächern der westlichen und türkischen Musik auch Türkischunterricht angeboten werden.
 - G. Eine Expertenkommission müsse ein Lehrprogramm und einen Wochenstundenplan für die Musiker in Ausbildung und für die fortzubildenden Musiker in den verschiedenen Qualitätsklassen entwickeln, damit der Unterricht geordnet und erfolgreich verlaufe.
 - H. Der Unterricht dürfe unter keinen Umständen unterbrochen werden, wenn er erfolgreich sein solle.³⁴⁹

Aus diesem Report lassen sich verschiedene Erkenntnisse ableiten. So wird deutlich, dass bewusst versucht wurde, die Entwicklung der türkischen Musik zu steuern. Man wollte verhindern, dass sie sich weiterhin selbstständig, frei und unkontrolliert entwickelte und wie bisher auf unerwünschten Wegen wandelte. Darüber hinaus wird die Musikerausbildung des Rundfunks als die einzig existente Ausbildungsstätte für türkische Musik in der Türkei beschrieben. Diese wurde jedoch 1942 für erheblich verbesserungswürdig angesehen, wie aus dem oben geschilderten Forderungskatalog zur Verbesserung der Lehre hervorgeht.

Allerdings ist hier wie auch aus den anderen Quellen nicht zu erkennen, ob sich diese Defizite in der Rundfunkmusikausbildung durch die Neugründung dieser Schule und somit durch deren Aufbau erklären lassen oder ob diese Ausbildung bereits früher innerhalb des Rundfunks existierte und bis zu diesem Zeitpunkt grundsätzlich

³⁴⁹ „Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü Radyodifüzyon Müdürlüğü'nde Yapılan Seçim ve Atlama İmtihan Raporu“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 17.

verbesserungswürdig war. Denn in den untersuchten Quellen ist vor August 1942 keine Erwähnung einer Musikschule enthalten. Allerdings ist aus verschiedenen Gründen zu vermuten, dass diese Musikschule bereits früher vorhanden war. So spielte Radio Ankara auch vor 1942 türkische Musik und verfügte über Musiker, die türkische Musik spielten. Diese musste eingeübt werden und legt eine Übungsstätte für diese Musik innerhalb des Rundfunks nahe. Darüber hinaus entwickelte der Rundfunk laut Kocabaşoğlu seine Organisationsstrukturen aus den Notwendigkeiten des täglichen Betriebs heraus und ließ diese Strukturen erst nachträglich festschreiben.³⁵⁰ Dies kann erklären, warum die Rundfunkschule erst ab Juli 1943 gesetzlich verankert wurde und spricht für eine frühere Existenz dieser Schule. Eine weitere Begründung hierfür stellte die Tatsache dar, dass in diesem Report nicht erwähnt wird, dass eine neue Rundfunkschule gegründet wurde. Man erhält im Gegenteil den Eindruck, dass es seit langem eine solche Einrichtung gab. Da aber durch *Radjo* dem Hörer auch die jüngsten Rundfunkentwicklungen vermittelt werden sollten, wäre die Gründung einer solchen Institution dort sicherlich thematisiert worden.

Unabhängig davon, ob diese Rundfunkschule erst kürzlich ins Leben gerufen worden war oder schon seit geraumer Zeit existierte, kann man durch diesen Report erkennen, wie zumindest bis 1942 türkische Musik ausgestrahlt wurde, welche Qualität die Musiker nach Meinung des Rundfunks hatten und wie sich die Lehre gestaltete. So existierte für die Lehre im Rundfunk kein ausgearbeiteter Wochenstundenplan und sie fand unregelmäßig statt. Es scheint vornehmlich Technikunterricht in türkischer Musik gegeben zu haben. Die geforderte theoretische Ausbildung sowohl in türkischer als auch westlicher Musik war nicht existent. Dies traf wohl auch auf die Anwendung des westlichen Notationssystems auf die türkische Musik zu, da in dem Report gefordert wird, dass die türkischen Musiklehrer mit den Notationslehrern ein komplementäres und wechselseitiges System hierfür ausarbeiten sollten. Somit lässt sich feststellen, dass innerhalb des Rundfunks die praktische Ausbildung der türkischen Musik nach den kemalistischen Prinzipien Ende 1942 noch in den Anfängen steckte und

³⁵⁰ Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 186.

die theoretischen Prinzipien in der Praxis nicht oder nur sehr unzureichend umgesetzt wurden bzw. umgesetzt werden konnten.

Die Ausbildung muss sich jedoch in den folgenden Jahren verbessert haben, da die Anzahl des Lehrpersonals in Gestalt der Repetitoren zunehmen sollte und sich in den folgenden Jahren in der Zeitschrift *Radyo* auch kein weiterer Prüfungsreport mit Verbesserungsvorschlägen für die Lehre findet. Darüber hinaus wird ab 1944 in den Berichten über die Prüfungen deutlich, dass die Musiker in nationaler und internationaler Musiktheorie sowie in der Anwendung des westlichen Notensystems geprüft wurden.³⁵¹ Wie und in welchem Maße dies geschah, lässt sich aus diesen Artikeln jedoch nicht erkennen.

Allerdings dürften bis 1942 der gesendete Solo- und Chorgesang von minderer Qualität bzw. fehlerhaft gewesen sein, da in dem Report gefordert wurde, vor der Ausstrahlung die Stimmqualität und die Gesangstechnik der Solisten und Chormitglieder zu prüfen.

5. Musikensembles und Gastmusiker

Die in Radio Ankara ausgestrahlte Musik wurde entweder von Schellackplatte oder live von verschiedenen Musikensembles gespielt. Grundsätzlich waren die Hauptspielzeiten für diese Ensembles Herbst, Winter und Frühling. In den Sommermonaten hatten die Musiker in der Regel spielfrei. Während dieser Zeit wurde die Musik im Rundfunk vornehmlich mittels Tonträger übertragen.³⁵²

Zu den Ensembles, die im Rundfunk zu hören waren, zählten das Rundfunksinfonieorchester, das Rundfunkkammerorchester und das Rundfunktanzorchester. Darüber hinaus verfügte Radio Ankara über eine *fâsıl*-Musikgruppe und einen Rundfunkchor. Im Zuge einer musikalischen Programmstrukturierung wurde Anfang 1945 rundfunkintern zusätzlich ein vierstimmiger Kammerchor und ein Mandolinenensemble gegründet sowie das Rundfunkkammerorchester neu organisiert. Diese Umstrukturierung wurde damit begründet, die Qualität und Vielfaltigkeit

³⁵¹ Ediboğlu. „Radyoda Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanı“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 17.

³⁵² „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 45 (Sept. 45), 20.

der bis dahin qualitativ stagnierenden Musikausstrahlungen erhöhen zu wollen.³⁵³

Neben diesen rundfunkeigenen Ensembles war auch die Militärkapelle des Staatspräsidenten in Radio Ankara zu hören. Des Weiteren gaben einheimische sowie ausländische Musiker Gastspiele im Rundfunk.

5.1. Das Rundfunksinfonieorchester

Das Rundfunksinfonieorchester (*Radyo Senfoni Orkestrası*) setzte sich ausschließlich aus Mitgliedern des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten (*Cumhur Riyaseti Filârmonik Orkestrası*)³⁵⁴ zusammen und war manchmal auch als dieses im Rundfunk zu hören. Es bestand je nach Anforderung der gespielten Stücke aus 45 bis 64 Personen. Von Zeit zu Zeit begleiteten auch berühmte Solisten die Konzerte dieses Orchesters.

Jeden Montag und Donnerstag fanden unter der Leitung von Ernst Praetorius und Ferit Alnar Konzerte in Radio Ankara statt, die jeweils 45 Minuten dauerten. Außerdem wurden die Konzerte, die dieses Orchester samstags um 19:30 Uhr im Ankaraner Staatskonservatorium gab, ebenfalls im Rundfunk übertragen.³⁵⁵ Darüber hinaus waren die Mitglieder dieses Ensembles jeden Samstag ab 15:30 Uhr aus dem Konzertsaal des Staatskonservatoriums in einer größeren Formation als Philharmonieorchester des Staatspräsidenten im Rundfunk zu hören.

Die Rundfunkkonzerte dieses Orchesters fanden im Studio 1 statt, das insgesamt Platz für 150 Zuhörer bot. Das Publikum setzte sich bei

³⁵³ „Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 10.

³⁵⁴ Dieses Orchester geht auf die Großherrliche Musikkapelle (*Muzika-i Hümayun*) zurück. 1924 zog es von Istanbul nach Ankara um und wurde damit einhergehend in „Musikkapelle des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti*) umbenannt. Bis 1932 waren dort wie bisher ein Sinfonieorchester, eine Militärkapelle und ein *fasıl*-Ensemble integriert. Während die Militärkapelle dem wie bisher dem Verteidigungsministerium angeschlossen war und sich das *fasıl*-Ensemble Ende der 1930er Jahre auflöste, wurde das Sinfonieorchester dem Erziehungsministerium unterstellt und in „Philharmonieorchester des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhur Filârmonik Orkestrası*) umbenannt. Vgl. Paçacı. „Cumhuriyet’in Sesli Serüveni“, 14f; Say. *Müzik Atlası*, 254f; Öztuna. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. Cilt 2a, s.v. „Mızıkay-ı Hümayûn“, 30; Spatar. „Muzika-i Hümayun“. *İA*. Cilt 6, 11f.

³⁵⁵ „Radyo Senfoni Orkestrası“. *Radyo* 4 (März 42), 19.

wichtigen Konzerten aus Musikliebhabern, Konservatoriumsschülern und Berufsmusikern zusammen. Die Konzerte wurden zuerst geprobt und später nach Abstimmung mit dem Tonmeister live übertragen.

Das Rundfunksinfonieorchester gab pro Jahr 92 Konzerte im Rundfunkstudio. Zusammen mit den Konzerten, die es als Philharmonieorchester des Staatspräsidenten aufführte, wurden pro Jahr insgesamt 120 Sinfoniekonzerte in Radio Ankara übertragen. In den Sommermonaten machte es sechs Wochen Pause.

Für die Übertragung von Opern war ebenfalls das Rundfunksinfonieorchester zuständig. Dieses Orchester spielte eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der westlichen Klassik in der Türkei und war auch außerhalb der Türkei bekannt.³⁵⁶

Darüber hinaus bildeten Mitglieder des Rundfunksinfonieorchesters von Zeit zu Zeit kleinere Musikensembles (Duos, Quartette, Quintette oder Septette), um verschiedene westliche Werke im Rundfunk zu spielen.³⁵⁷ Es ist belegt, dass Mesut Cemil, Walter Gerhard, Sedad Ediz und Gilbert Back ein Geigenquartett für Kammermusik bildeten.³⁵⁸ Ein weiteres Streichquartett bestand aus M. Fenmen (Klavier), Orhan Borar (1. Geige), Ernst Praetorius (2. Geige), İzzet Albayrak (Bratsche) und Edip Sezen (Cello).³⁵⁹ Anlässlich eines Konzertes in Gedenken an den 118. Todestag von Ludwig van Beethoven wurde im April 1945 ein Septett gegründet, das aus Gilbert Back, İzzet Albayrak, Mesut Cemil Tel, Ali Sonat, Saim Türkmén, Burhan Tepedođanlı und Hayrullah Duygu bestand. Bei diesen kleineren Ensembles waren die Mitglieder nicht gesetzt, sondern konnten sehr wohl variieren.³⁶⁰

³⁵⁶ „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San’atkarları Kolu: Radyo Senfoni Orkestrası“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 16.

³⁵⁷ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 14f; „Dito“. *Radyo* 59 (Nov. 46), 5.

³⁵⁸ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 25 (Dez. 43), 14f.

³⁵⁹ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 15 (Feb. 43), 12ff.

³⁶⁰ Yönetken, Halis Bedii. „Beethoven’in Ölümünün 118inci Yıldönümü Münasebetiyle“. *Radyo* 41 (Mai 45), 15.

5.2. Das Rundfunkkammerorchester

Das Rundfunkkammerorchester (*Radyo Salon Orkestrası*) bestand bis Ende 1944 aus 18 Musikern, die alle auch Mitglieder des Kammerorchesters des Staatspräsidenten (*Cumhur Riyaseti Salon Orkestrası*) waren.³⁶¹ Es spielte zunächst viermal in der Woche ein leichtes westliches Unterhaltungsprogramm. Später war es sechsmal in der Woche auf Sendung, wobei es im Morgen-, Abend- und Spätprogramm zu hören war.³⁶² Bis 1940 war es unter dem Namen *Kleines Orchester* (*Küçük Orkestrası*) bekannt. Es stand anfangs unter der gemeinsamen Leitung der Violinisten Necip Aşkın und Enver Kapelman. Der deutsche Georg Markowitz, Korrepetitor am Ankaraner Staatskonservatorium, begleitete es mit seinen Improvisationen am Klavier. Manchmal war auch die Sopranistin Bedriye Tüzün in diesem Orchester zu hören.³⁶³

Im Januar 1945 organisierte man das Orchester – wie bereits erwähnt – neu. Es wurde in zwei Gruppen bestehend aus jeweils zwölf Musikern aufgeteilt: Das Rundfunkkammerorchester 1 (*1 Numaralı Salon Orkestrası*) setzte sich aus den Mitgliedern des bisherigen Kammerorchesters zusammen und wurde von Necip Aşkın geleitet. Zu den Mitgliedern zählten der stellvertretende Orchesterleiter Orhan Borar (Geige), Cevat Özmengü (Geige), Nuri İrun (Geige), Edip Sezen (Cello), Eftal Günşiray (Oboe), İzzet Albayrak (Bratsche), Zahit Sezen³⁶⁴, Nihat Esengin, Ferruh Üstünel (Posaune), Georg Markowitz (Klavier) und Zülfü Kıyancan (Kontrabass). Das Rundfunkkammerorchester 2 (*2 Numaralı Salon Orkestrası*) stand unter der Leitung von Halil Onayman, dem Konzertmeister des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten, und setzte sich aus bisherigen und neuen Orchestermitgliedern zusammen. Zu diesem Kammerorchester zählten Karl Siebert (Klavier), İbrahim Sergici (Pauke), Tahir Aymeriç, Muzaffer Aydın, Ferruh Alanson, Ali Sonat, Enver Kakıcı (Cello), Asif Altuğ (Bratsche), Hidayet Demirkuşak (Geige), Sedat Ediz (Geige) und Enver Kapelman. Die

³⁶¹ Manyas. „Radyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radyo* 22 (Sept. 43), 5.

³⁶² „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 21 (Aug. 43), 16.

³⁶³ „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San’atkarları Kolu: Radyo Salon Orkestrası“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 17.

³⁶⁴ Sofern bei den Musikern wie in diesem Fall kein Musikinstrument angegeben ist, ließ sich nicht ermitteln, welches Musikinstrument die betreffende Person spielte.

Aufteilung des Rundfunkkammerorchesters in zwei Ensembles wurde damit begründet, dass man dadurch ein breiteres Repertoire habe spielen können.³⁶⁵

Im Gegensatz zum Rundfunksinfonieorchester, das ernste westliche Musik spielte, war das Rundfunkkammerorchester für leichte Unterhaltungsmusik im klassisch westlichen Sinne zuständig. Es zählte Romanzen, Märsche, Walzer, Ouvertüren, Sätze verschiedener Sinfonien und Auszüge aus verschiedenen Opern und Operetten sowie verschiedene Opern- und Operettenpotpourris zu seinem Repertoire.³⁶⁶ Der Verdienst dieses Orchesters bestand laut *Radjo* darin, diese westliche Musikgattung in der Türkei bekannt zu machen und dadurch bei der Anpassung der türkischen Musik an die westliche Musik mitzuwirken. Ende der 1940er Jahre begann es auch kleinere Werke der ersten westlichen Musik zu spielen.³⁶⁷

5.3. Die Militärkapelle des Staatspräsidenten

Die Militärkapelle des Staatspräsidenten (*Riyaseticumhur Bandosu*) war gemäß den Programmübersichten von *Radjo* in der Zeit von Dezember 1941 bis Mai 1944 regelmäßig in Radio Ankara zu hören. Mittwochs war es im Spätprogramm von 21:45 Uhr bis 22:30 Uhr für 45 Minuten und samstags im Mittagsprogramm oft von 14:15 Uhr bis 15:00 Uhr für ebenfalls 45 Minuten auf Sendung.³⁶⁸

Bei diesem Ensemble handelte es sich um eine Militärkapelle, die in der Tradition der nach westlichem Vorbild reformierten osmanischen Militärkapellen stand und deren Geschichte sich somit bis zur Großherrlichen Musikkapelle (*Muzıka-i Hümayun*) zurückführen lässt. Nach deren Umzug nach Ankara 1924 und der damit einhergehenden Umbenennung in „Musikkapelle des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti*) existierte sie dort integriert als „Militärkapelle des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhuriyet Bandosu*) fort. Seit 1932 ist sie auch als „Harmoniekapelle des Staatspräsidenten“ (*Riyaset-i Cumhuriyet*

³⁶⁵ „Müzik Hareketleri“ *Radjo* 37 (Jan. 45), 18f.

³⁶⁶ „Müzik Hareketleri“. *Radjo* 21 (Aug. 43), 16.

³⁶⁷ Ediboğlu, Baki Süha. „Yayımlardan Evvel Salon Orkestralarımız“. *Radjo* 48 (Dez. 45), 18f.

³⁶⁸ Programmübersichten von *Radjo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 1941 bis März 1947).

Armoni Müzikası) bekannt.³⁶⁹ Diese Kapelle diene als Lehr- und Übungsstätte für angehende Militärmusiker und Militärmusiklehrer³⁷⁰ und unterstand seit 1924 dem Militär.³⁷¹

Das Ensemble wurde von İhsan Küncer geleitet und spielte überwiegend Märsche von türkischen Komponisten. Es ist anzunehmen, dass dieses Ensemble außerhalb der hier angegebenen Sendezeiten auch sämtliche anderen live übertragenen Märsche gespielt hat. Die Märsche dieses Ensembles sollen bei den Zuhörern von Radio Ankara sehr beliebt gewesen sein.

Die von diesem Ensemble gespielten türkischen Nationalmärsche (*millî marşlar*) wurden mitgeschnitten und in der Diskothek archiviert. Viele dieser Märsche wurden in den Nachrichtenfilmen des Generaldirektorats für Presse zur musikalischen Untermalung verwendet.³⁷²

Allerdings war das Repertoire dieser Kapelle nicht ausschließlich auf Märsche beschränkt, da Küncer diese Militärkapelle im Laufe der Zeit zu einem Sinfonieorchester ausbaute. So spielte es auch Sinfonien, Ouvertüren, Rhapsodien, Potpourris und andere Stilformen der westlichen Klassik. Auf diese Weise sollte es zur Volkserziehung beitragen.³⁷³

Als herausragende Musiker dieser Kapelle, die aus 51 Mitgliedern bestand,³⁷⁴ werden Ahmed Andıçen (Querflöte), Ali Bastoncu (Oboe), Rauf Öktem (Klarinette), İlhami Bayrı (Saxofon), Cemal Cimcoz (Kornett) und Şerif Artan (Baritonhorn) genannt.³⁷⁵

³⁶⁹ Say, *Müzik Atlası*, 255; Tuğlacı, *Mehterhane'den Bando'ya*, 89f, 93-97.

³⁷⁰ Yönetken, Halil Bedii, „Müzikseverliğimiz ve Bandoculuğumuz“. *Radio* 44 (Aug. 45), 4f; „Türkiye Cumhuriyeti Ordusu Bandoları ve Cumhurbaşkanlığı Armoni Müzikası İçin Yetiştirilecek Müzik Öğretmenleri Hakkında Kanun“. [Kanun No: 5407, *Resmî Gazete* 7224 (04.06 1949)]. *Düstur* 3.30, (No: 205) 1085f.

³⁷¹ Say, *Müzik Atlası*, 255.

³⁷² „Riyaseticumhur Bandosu“. *Radio* 17 (April 43), 15.

³⁷³ Yönetken, „Müzikseverliğimiz ve Bandoculuğumuz“. *Radio* 44 (Aug. 45), 4f.

³⁷⁴ Manyas, „Radio Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radio* 22 (Sept. 43), 5.

³⁷⁵ Yönetken, „Müzikseverliğimiz ve Bandoculuğumuz“. *Radio* 44 (Aug. 45), 4f.

5.4. Das Rundfunktanzorchester

Das Rundfunktanzorchester (*Radyo Dans Orkestrasi*) von Radio Ankara bestand formal aus zwei Orchestern: dem Rundfunktangoorchester (*Radyo Tango Orkestrasi*) und dem Rundfunkjazzorchester (*Radyo Caz Orkestrasi*), wobei in *Radyo* und den dortigen Programmübersichten diese beiden Orchester nicht unterschieden werden und allgemein nur vom Tanzorchester die Rede ist. Es spielte ausschließlich leichte westliche Unterhaltungsmusik, die vor allem bei jungen Hörern sehr beliebt war.³⁷⁶ Dieses Tanzorchester hatte neben amerikanischen und englischen Swing³⁷⁷ und Jazz sowie englischer und amerikanischer Film- und Tanzmusik³⁷⁸ auch lateinamerikanischen und türkischen Tango in seinem Repertoire.³⁷⁹

Das Tanzorchester stand unter der Leitung von Nihat Esengin³⁸⁰ und setzte sich aus folgenden Mitgliedern zusammen: Hüsnü Özenen, Rüştü Yeger, Sadreddin Sonat, Fehmi Ege, Ziya Esel, Kâzım Tüzel, Sevim Tevs, Karl Siebert, Şükrü Sarıpınar, Orhan Avcı, Enver Kapelman, Celâl İnce³⁸¹ und Saime Şengil³⁸².

Es spielte ausschließlich im frühen Abendprogramm. Überwiegend hörte man es in der Zeit zwischen 18:00 Uhr und 20:00 Uhr. Das Tanzorchester war in den 1940er Jahren mehrmals die Woche auf Sendung, wobei laut Programmschema die Wochentage variierten. Sonntags war es immer zu hören, aber auch montags, mittwochs, donnerstags und samstags.

³⁷⁶ „Radyoda Bazı Müzik Hareketleri“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 19.

³⁷⁷ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 18 (Mai 43), 15.

³⁷⁸ „[Müzik Hareketleri]“. *Radyo* 39 (März 45), 12f

³⁷⁹ „Türkçe Tangolar ve Bestekârları“. *Radyo* 29 (April 44), 19.

³⁸⁰ „Koro ve Caz“. *Radyo* 45 (Sept. 45), 19.

³⁸¹ „Celâl İnce“. *Radyo* 13 (Dez. 42), 17.

³⁸² „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 18 (Mai 43), 18.

5.5. Der Rundfunkchor

Der Rundfunkchor (*Radyo Koru*) von Radio Ankara war ein Chor, von dem sowohl türkische Klassik als auch türkische Volkslieder und Märsche zu hören waren. Die Volkslieder wurden im Original, aber auch in harmonisierter Form vorgetragen. Dieser Chor war kein reiner Chor, da er auch Streicher zu seinen Mitgliedern zählte. Formal bestand er aus einem Chor für Volksmusik und einem Ensemble für klassische türkische Musik. Er wurde von Muzaffer Sarısözen gegründet und stand unter der gemeinsamen Leitung von seinem Gründer und Nuri Halil Poyraz. Sarısözen war für das Volksliedprogramm und Poyraz für das Repertoire der Diwanmusik zuständig.³⁸³

Dieser Chor spielte im Rundfunk zweimal pro Woche türkische Klassik. Die Volkslieder wurden in den Sendungen *Wir lernen ein Volkslied* und *Klänge aus der Heimat* vorgetragen. Darüber hinaus muss er auch im türkischen Auslandsradio zu hören gewesen sein oder Tourneen ins Ausland durchgeführt haben, da berichtet wird, dass er „im In- und Ausland für Aufsehen gesorgt habe“.

Das Repertoire dieses Chors, zu dem auch türkische Nationalmärsche zählten, wurde sorgfältig ausgesucht und von den Musikern gewissenhaft eingeübt. Für die Volkslieder diente das Folklorearchiv des Ankaraner Staatskonservatoriums als Quelle, dessen Leiter ebenfalls Sarısözen war. Hinsichtlich der türkischen Klassik wurde Wert darauf gelegt, dass man nur als wertvoll angesehene Stücke aus der Diwanmusik spielte, um auf diese Weise zu versuchen, dieser Musik eine Richtung vorzugeben und dem „Wildwuchs in den Kasinos“ entgegenzutreten.

Die Mitglieder dieses Chors wurden von Sarısözen in türkischer Volksmusik aus- bzw. fortgebildet. Dies war notwendig, da die meisten türkischen Musiker in türkischer Klassik geschult waren und nicht in der Lage waren, in originärer Weise türkische Volksmusik zu spielen, d.h. die musikalischen Besonderheiten der verschiedenen Regionen

³⁸³ „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Milli Musiki San’atkârları Kolu: Milli Musiki San’atkârları Kolu“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 17; „Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 10; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 38 (Feb. 45), 16.

hinsichtlich der Volksmusik zu beachten.³⁸⁴ Die angestellten Volksmusiker hingegen genügten oft nicht den geforderten Ansprüchen und wurden rundfunkintern entsprechend fortgebildet. Sie erhielten eine ordentliche Musikausbildung und mussten zusätzliche Regionalstile erlernen.³⁸⁵

Ende 1947 wurde die bis dahin nur formale Trennung zwischen den beiden Ensembles auch praktisch vollzogen und dementsprechend mehr Musiker aufgenommen. Dies wurde einerseits mit der erhöhten Sendezeit und der damit einhergehenden größeren Belastung der Musiker begründet. Andererseits wollte man Stilvermischungen verhindern und eine stärkere Spezialisierung fördern.³⁸⁶

Der Chor setzte sich neben seinen beiden Leitern nachweislich mindestens aus den folgenden Personen zusammen: Cevdet Çağla (Violine), Melek Tokgöz (Sängerin), Perihan Altındağ (Sängerin), Nevzat Akay, Semahat Özdenses (Sängerin), Sadi Hoşses (Sänger), Azize Tözem (Sängerin, Ehefrau v. Kemal Tözem, dem Rundfunkleiter für Hörspiel), Sıdika Dalmen (Sängerin), Mefharet Yıldırım (Sängerin), Servet Adnan, Huceyle Aykar, Ali Koç (Sänger), Aziz Şenses (Sänger), Ahmet Şenses (Sänger), Saadet Özbilgiç, Leman Utku (Sängerin) und Afife Çerik.³⁸⁷

5.6. Der vierstimmige Kammerchor

Anfang 1945 wurde ein vierstimmiger Chor (*dört sesli koro*) gegründet.³⁸⁸ Dieser Kammerchor war ein gemischter Chor und sang adaptierte, d. h. ins Türkische übersetzte westliche Musik, Kompositionen junger türkischer Komponisten und harmonisierte Volkslieder. Der Leiter dieses Chores war nicht zu eruieren. Es könnte sich hierbei aber vermutlich um Muzaffer Sarısözen gehandelt haben, da er grundsätzlich für die

³⁸⁴ Çeren, Şerif Sait. „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 9.

³⁸⁵ Markoff. *Ideology of Musical Practice*, 130f.

³⁸⁶ „Yurttan Sesler“. *Radıyo* 71 (Nov. 47), 14.

³⁸⁷ „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San'atkârları Kolu: Millî Musiki San'atkârları Kolu“. *Radıyo* 1 (Dez. 41), 17; „Kurultay Münasebetiyle Verilen Konser ve Radıyo Korosu“. *Radıyo* 20 (Juli 43), 16; „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 23 (Okt. 43), 14, 16; „Dito“. *Radıyo* 24 (Nov. 43), 14f; „İkinci Basın Birliği Umumi Kongresi“. *Radıyo* 26 (Jan. 44), 16ff; „Yurttan Sesler“. *Radıyo* 65 (Mai 47), 10.

³⁸⁸ „Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radıyo* 37 (Jan. 45), 10.

türkische Volksmusik im Rundfunk verantwortlich war. Die Mitglieder setzten sich aus Musiklehrern und Absolventen verschiedener musikalischer Ausbildungsstätten wie dem Ankaraner Staatskonservatorium zusammen.³⁸⁹ Zu den Mitgliedern des Chors zählten Timurgân Mukbil (Sopran), Mualla Ar (Sopran), Nezihe Bedriye (Sopran), Nevin Uluçam (Sopran), Adnan Kopuz (Tenor), Efdal Ar (Tenor), Hakkı Asyalı (Bass), Celâl Birsen (Bass), Ali Ordulu (Bass), Nihat Üçel (Bass), Neriman Canova (Sopran), Azize Duru (Sopran), Mithat Akaltan (Tenor), Seniha Çakır (Sopran), Eftal Dölen (Tenor), Seride Candan (Alt), Mualla Dölen (Sopran), Şükrü Arser (Bass),³⁹⁰ Nezihe Ülken (Sopran), Umur Pars (Tenor), Behire Özozan (Alto), İhsan Atakurt (Bass), Mefharet Yıldırım (Sopran), Orhan Barlas (Bass), Azize Tözem (Alt), Osman Borova (Tenor), Muzaffer İlkar (Tenor),³⁹¹ Nazmiye Ünlü (Alt), Remzi Bozkurt (Tenor), Efsan (Kontraalt), Ali Oranlı (Bass), Yekta Seser (Tenor), Cahit Kılıncarı (Bass), Servet Talu (Kontraalt), Vasfi Gürsan (Tenor) und Nevin Uluçam (Sopran).³⁹²

5.7. Das Mandolinenensemble

Im Januar 1945 wurde ein Mandolinenensemble (*Mandolinat Takımı*) gegründet. Es setzte sich teilweise aus Berufsmusikern, mehrheitlich aber aus jungen Laien zusammen und bestand aus insgesamt zwölf Musikern (fünf Mandolinen, drei Mandolen, zwei Gitarren, einem Kontrabass und einem Akkordeon). Nachweislich werden als Mitglieder dieses Ensembles Adnan Kopuz, İhsan Atakurt, Müfit Duyal, İhsan Kanuk, Abidin Etil, Cevat Çağlarsu, Sadi Sonat, Remzi Duyal, Tanaş Arcı, Suat Sav und Kemal Gürton genannt. Es spielte harmonisierte türkische Volks- und Nationalmelodien, aber auch westliche Volksmelodien und vermutlich auch westliche Gitarrenmusik.³⁹³

³⁸⁹ „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 38 (Feb. 45), 16.

³⁹⁰ „Dört Sesli Koro“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 20.

³⁹¹ „Dört Sesli Koro“. *Radıyo* 43 (Juli 45), 15.

³⁹² „Dört Sesli Koro“. *Radıyo* 44 (Aug. 45), 15.

³⁹³ „Müzik Hareketleri“ *Radıyo* 37 (Jan. 45), 18f; „Dito“. *Radıyo* 38 (Feb. 45), 16; „Radyomuz'da Gitar Konserleri“. *Radıyo* 49 (Jan. 46), 15.

5.8. Das *fasıl*-Ensemble des Rundfunks

Das *fasıl*-Ensemble des Rundfunks (*Radıyo Fasil Heyeti*) bestand in der Regel aus neun Personen und setzte sich aus Sängern, Streichern und Bläsern zusammen. Es wurde von Fahri Kopuz geleitet, der die in dieser Musikrichtung nicht geübten Musiker auch aus- und fortbildete. Im Gegensatz zum traditionellen *fasıl* wurden die Stücke nicht auswendig und improvisiert vorgetragen, sondern waren durch die Notation in ihrer Spielweise festgelegt.³⁹⁴ Aufgrund dessen und weil westliche Instrumente verwendet wurden, wie man anhand der unten aufgeführten Mitglieder erkennen kann, dürfte das Repertoire dieses Ensembles vornehmlich aus reformiertem *fasıl* bestanden haben.

Folgende Personen spielten im Laufe der Zeit in diesem Ensemble: Zühtü Bardakoğlu (*santur*), Hamdi Tokay (Klarinette), Şerif İçli (*ud*), Osman Güvenir (*kanun*), Tahsin Karakuş (Gesang), Safiye Tokay (Gesang), Celâl Tokses, Hayri Tümer, Şevki Sevgin (*ney* und *nısfıye*), Ragip Özoğul (*tanbur*), Ferit Tan (Gesang), Vedia Tunççekiç (*kemençe*), Servet Coşkunes (Gesang) und Hakkı Derman (Geige), Melâhat Pars (Gesang), Burhanettin Uygun (Gesang), Mustafa Kovancı (Gesang), Cevdet Çağla (Geige) und Ömer Altuğ (*tanbur*)³⁹⁵.

Die Konzerte dieses Ensembles wurden in den Abendstunden live aus Studio 2 übertragen.³⁹⁶ Neben diesen Liveübertragungen wurde *fasıl* auch von Schallplatte gesendet.

³⁹⁴ Ediboğlu, Baki Süha. „Radyoda İncesaz Programları“. *Radıyo* 51 (März 46), 16f.

³⁹⁵ Ediboğlu, Baki Süha. „Stüdyolar Arasında“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 20f.

³⁹⁶ „Fasil Heyeti“. *Radıyo* 4 (März 42), 19; „Fasil Heyetinden İki İntiba“. *Radıyo* 20 (Juli 43), 16.

5.9. Gastmusiker

In Radio Ankara gaben auch nicht zum Rundfunk gehörende Musiker Gastspiele. So war dort zum Beispiel ein Konzert westlicher Klassik von der Musikabteilung der Istanbulener Universität (*İstanbul Üniversitesi Müzik Kolu*) zu hören.³⁹⁷ Weitere türkische Musiker, die im Rundfunk Gastspiele gaben und dort westliche Klassik vortrugen, waren die Pianistin Nevin Pertev Demirhan³⁹⁸, der Tenor Umur Pars, die Sängerin Perihan Altındağ und die Sopranistin Sabahat Akyol³⁹⁹.

Auch Musikstudenten und Absolventen des Ankaraner Staatskonservatoriums trugen westliche Klassik oder Opernarien in Radio Ankara vor. So spielte zum Beispiel der Musikstudent İlhan Özsoy auf der Geige eine Sonate von Händel. Dabei wurde er von seinem Lehrer Bülent Arel auf dem Klavier begleitet.⁴⁰⁰

Des Weiteren waren auch weitere Lehrer des Ankaraner Staatskonservatoriums im Rundfunk zu hören wie zum Beispiel der Klavierlehrer Fuat Türkay⁴⁰¹, der russische Cellolehrer David Zirkin⁴⁰², der ungarische Geigen- und Kammermusiklehrer Liko Amar,⁴⁰³ und der Klavierlehrer Mithan Fenmen.⁴⁰⁴

Die Volkshäuser entsendeten ebenfalls Musikgruppen nach Ankara. Diese Musikgruppen traten in der Sendung „Die Folklorestunde der Volkshäuser“ live auf. Dies ist für die Volkshäuser von Niğde,⁴⁰⁵ Bursa,⁴⁰⁶ Akşehir,⁴⁰⁷ Kütahya⁴⁰⁸, Konya⁴⁰⁹, Bolu⁴¹⁰, Diyarbakır und Yozgat⁴¹¹ in der

³⁹⁷ „İstanbul Üniversitesi Müzik Kolu Radyomuzda“. *Radyo* 42 (Juni 45), 17.

³⁹⁸ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 43 (Juli 45), 14.

³⁹⁹ „Ankara Radyosunda Misafir Solistler“. *Radyo* 87 (März 49), 8f.

⁴⁰⁰ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 18 (Mai 43), 15; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 50 (Feb. 46), 23; „Dito“. *Radyo* 25 (Dez. 43), 14f; „Dito“. *Radyo* 27 (Feb. 44), 19; „Dito“. *Radyo* 30 (Mai 44), 16; „Dito“. *Radyo* 32 (Juli 44), 9.

⁴⁰¹ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 30 (Mai 44), 17.

⁴⁰² „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 32 (Juli 44), 9.

⁴⁰³ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 16.

⁴⁰⁴ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 59 (Nov. 46), 5.

⁴⁰⁵ „Aktüalitemiz“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 14.

⁴⁰⁶ *Radyo* 15 (Feb. 43), 19.

⁴⁰⁷ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 17 (April 43), 12.

⁴⁰⁸ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 18 (Mai 43), 15.

⁴⁰⁹ „Radyomuzda Konya Gecesi“. *Radyo* 5 (April 42), 22.

⁴¹⁰ „Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle“. *Radyo* 6 (Mai 42), 8f.

⁴¹¹ „Halkevleri Folklor Saati“. *Radyo* 30 (Mai 44), 22.

Zeitschrift *Radyo* belegt. Die Musikgruppen der Volkshäuser spielten überwiegend Volksmusik, aber auch Diwanmusik.⁴¹² Es kam jedoch auch vor, dass die Volkshäuser ein auf westliche Musik ausgerichtetes Orchester nach Ankara schickten. So ist belegt, dass das Volkshaus von Izmir anlässlich des 13. Gründungsjahres der Volkshäuser ein Laienorchester ins Ankaraner Volkshaus sandte, um dort ein Konzert in westlicher Klassik zu geben. Diesem Konzert, das auch im Rundfunk übertragen wurde, wohnte sogar İsmet İnönü bei.⁴¹³

Weitere Musiker, die im Rundfunk Gastspiele gaben, waren türkische Volksbarden, die Volksmusik in ihrer originalen Form vortrugen. Zu diesen Volksbarden zählten Kul Veli,⁴¹⁴ Faruk Kaleli,⁴¹⁵ Ali İzzet⁴¹⁶ und Osman Pehlivan⁴¹⁷. Aber auch türkische Jazzbands wie zum Beispiel die Jazzband von Hülki Saner⁴¹⁸ oder das Mundharmonika Quintett (*Armonika Kvinteti*)⁴¹⁹ waren in Radio Ankara zu hören.⁴²⁰

Neben türkischen Künstlern traten auch ausländische Musiker und Ensembles live im Rundfunk auf und spielten dort westliche Musik. Die folgende Tabelle gibt einen Einblick über diese Gastspiele mitsamt dem gespielten Repertoire:

⁴¹² „Radyomuzda Konya Gecesi“. *Radyo* 5 (April 42), 22.

⁴¹³ „Halkevlerinin XIII. Yıldönümü“. *Radyo* 40 (April 45), 2; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 40 (April 45), 12f.

⁴¹⁴ Süha, Baki. „Aşık Kul Veli Radyomuzda“. *Radyo* 16 (März 43), 11.

⁴¹⁵ Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Erzurumlu Halk Sanatkâri Faruk Kaleli Radyoda“. *Radyo* 27 (Feb. 44), 10.

⁴¹⁶ Başar, Melih. „Saz Şairi Ali İzzet“. *Radyo* 57 (Sept. 46), 15.

⁴¹⁷ Arıbal, Celâl Davut. „Halk Sanatkâri Osman Pehlivan“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 6f.

⁴¹⁸ „Radyomuzda Bir Caz Teşekkülü“. *Radyo* 54 (Juni 46), 21.

⁴¹⁹ „[Armonika Kvinteti]“. *Radyo* 50 (Feb. 46), 17.

⁴²⁰ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 17 (April 43), 12; „Ankara Radyosunda Caz Orkestrası“. *Radyo* 72 (Dez. 47), 5.

Tab. 4: Gastspiele westlicher Musiker in Radio Ankara	
Musiker / Ensemble	Musikrichtung / Komponist
Das Schlesische Streichquartett (Leitung: Prof. Schaezter, Dez. 42)	Westliche Kammermusik ⁴²¹
Wilhelm Kempf (deutscher Pianist, Apr. 43)	Westliche Klassik ⁴²²
GrigoraşDinicu mit Orchester (rumän. Violinist, Nov. 43)	Rumänische Unterhaltungsmusik ⁴²³
Walter Gieseking (deutscher Pianist, Feb. 44)	Werke v. Bach, Beethoven, Ravel, Debussy, Chopin u. Mozart ⁴²⁴
Edwina Eustis (US-amerikan. Opernsängerin) u. Marian Carley (US-amerikan. Pianistin, März 44)	Arien ⁴²⁵
Ernö Daniel (ungar. Pianist, März 44)	Werke ungarischer Komponisten ⁴²⁶
Frau Rafael (Gattin des griech. Botschafters, Juni 44)	Griechische Volkslieder ⁴²⁷
Charles Iffla u. Wilfried Mansfield (engl. Musiker, Sept./Okt. 44)	Englische Volkslieder u. Lieder v. Boyce, Arne, Ireland, Butterworth, Elgar u. Händel ⁴²⁸
Maria Heroyorgu u. Nikos Dikeos (griech. Musiker, Feb. 46)	Westliche Klassik ⁴²⁹
Lazare Levy (franz. Pianist, Apr. 46)	Werke v. Beethoven, Schumann u. Chopin ⁴³⁰
Váša Přihoda (tschech. Geiger) u. Rózsi Szabó (ungar. Pianistin, Feb. 47)	Westliche Klassik ⁴³¹
Antonio Saldarelli (italien. Cellist, Feb. 49)	Werke v. Sammartini, Alfano u. Hugo Becker ⁴³²
Harold von Goertz (österreich. Pianist, Feb. 49)	Werke v. Schubert, Rachmaninoff, Brahms u. Chopin ⁴³³

⁴²¹ „Müzik Hareketleri“ *Radıyo* 14 (Jan. 43), 17.

⁴²² „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 18 (Mai 43), 18.

⁴²³ „Müzik Hareketleri“ *Radıyo* 25 (Dez. 43), 14f.

⁴²⁴ „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 28 (März 44), 12f.

⁴²⁵ „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 29 (April 44), 14f.

⁴²⁶ „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 29 (April 44), 14f.

⁴²⁷ „Geçen Ayn Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 19.

⁴²⁸ „Radıyomuz'da İngiliz Ses Musikisi“. *Radıyo* 35 (Okt. 44), 19; „Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 15.

⁴²⁹ „Müzik Hareketleri“ *Radıyo* 51 (März 46), 22.

⁴³⁰ „Lazare Levy“. *Radıyo* 53 (Mai 46), 21.

⁴³¹ „Olaylar“. *Radıyo* 63 (März. 47), 10.

⁴³² „Ankara Radıyosunda Misafir Solistler“. *Radıyo* 87 (März 49), 8f.

⁴³³ „Ankara Radıyosunda Misafir Solistler“. *Radıyo* 87 (März 49), 8f.

VIII. Das Musikprogramm von Radio Ankara

Dieses Kapitel thematisiert das Musikprogramm von Radio Ankara. Zunächst wird statistisch der quantitative Umfang der Musik im Rundfunkprogramm beleuchtet. Anschließend folgt eine Vorstellung der einzelnen Musiksendungen und des Musikrepertoires.

1. Der quantitative Umfang der Musik im Rundfunkprogramm

Der quantitative Umfang der Musik im Rundfunkprogramm steht im Fokus dieses Kapitels. Zunächst wird das Rundfunkprogramm in seinen Grundzügen vorgestellt. Anschließend werden empirisch die Sendezeiten und die Programmstruktur untersucht. Als Datenquelle dienten die in *Radyo* abgedruckten Programmübersichten aus dem Zeitraum von Dezember 1941 bis März 1947.

1.1. Grundzüge des Rundfunkprogramms

Anhand der Programmübersichten, die in jeder Ausgabe der Zeitschrift *Radyo* enthalten sind, lässt sich das Rundfunkprogramm von Radio Ankara in den 1940er Jahren erkennen. Dieses Rundfunkprogramm war in seinen Grundzügen über die Jahre stabil. Allerdings war es dennoch kein statisches Gebilde, da sich die Rundfunksendungen und auch die Sendezeiten renommierter Sendungen im Laufe der Zeit im Detail ändern konnten.

Im Wesentlichen bestand es aus einem Morgen-, Mittags- und Abendprogramm und wurde an sieben Tagen in der Woche ausgestrahlt. Es setzte sich aus sich abwechselnden gesprochenen und musikalischen Inhalten zusammen, so dass die einzelnen Wortsendungen durch Musik eingerahmt waren, wie man anhand der folgenden Programmübersicht exemplarisch erkennen kann:

Abb. 2: Das Hörfunkprogramm am Freitag vom 30. Aug. 1942 bis zum 26. Dez. 1942⁴³⁴	
7:30	Programm- und Zeitansage
7:32	<i>Wir wollen unseren Körper trainieren</i>
7:40	Agenturnachrichten
7:55	Westliche Musik: Sinfonische Werke
8:30	Sendeschluss
12:30	Programm- und Zeitansage
12:33	Westliche Musik
12:45	Agenturnachrichten
13:00	Türkische Musik
13:30	Sendeschluss
18:00	Programm- und Zeitansage
18:03	Türkische Musik
18:40	Westliche Musik
19:00	Vortrag: <i>Die Wirtschaftsstunde</i>
19:15	Türkische Musik
19:30	Zeitansage und Agenturnachrichten
19:45	Türkische Musik: Klassische Türkische Musik
20:15	<i>Die Radiozeitung</i>
20:45	Westliche Musik
21:00	Vortrag: <i>Die Hauswirtschaftsstunde</i>
21:15	Hörspiel
22:00	Westliche Musik: Das Rundfunkkammerorchester
22:30	Zeitansage, Agentur- und Börsennachrichten
22:45	Das Programm von morgen
22:50	Sendeschluss

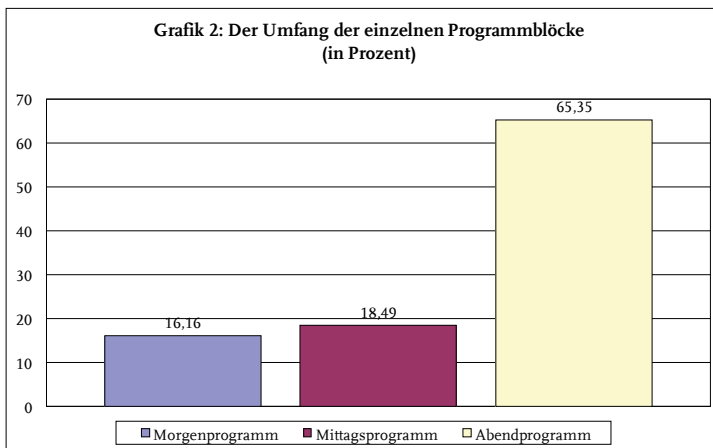
1.2. Die Sendezeiten

Das türkische Rundfunkprogramm setzte sich in den 1940er Jahren, wie bereits erwähnt, aus drei Programmblöcken zusammen: einem Morgen-, einem Mittags- und einem Abendprogramm. Das Morgenprogramm dauerte von Montag bis Samstag in der Regel von 7:30 Uhr bis 8:30 Uhr. Sonntags begann und endete es eine Stunde später (8:30-9:30). Das Mittagsprogramm dauerte von Montag bis Freitag zumeist von 12:30 Uhr bis 13:30 Uhr. Sonntags begann es ebenfalls um 12:30

⁴³⁴ „Program: Bir Haftalık Neşriyat Programı Kalıbı“. *Radyo* 10 (Sept. 1942), 25.

Uhr, endete jedoch erst um 14:30 Uhr. Das Abendprogramm erstreckte sich in der Regel von 18:00 Uhr bis 22:50 Uhr bzw. 23:00 Uhr.

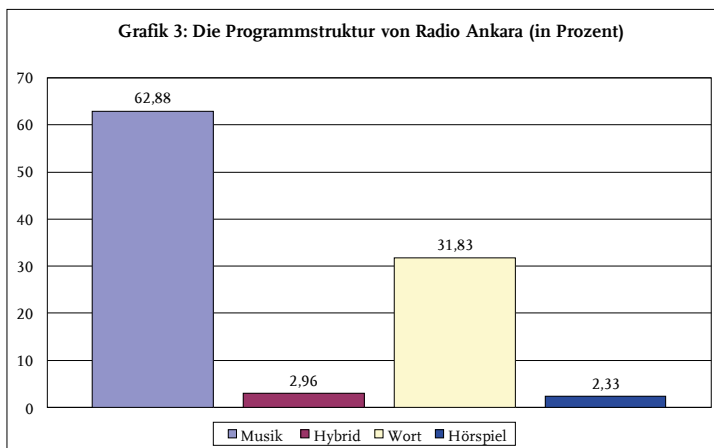
Das Radioprogramm betrug im Zeitraum von Dezember 1941 bis März 1947 in der Woche durchschnittlich 3.186,70 Minuten (= 53,1 Std.). Betrachtet man die durchschnittliche Verteilung der Sendeminuten in den einzelnen Programmblöcken, so stellt man fest, dass wöchentlich im Morgenprogramm 514,94 Minuten (= 16,16%), im Mittagsprogramm 589,36 Minuten (= 18,49%) und im Abendprogramm 2082,39 Minuten (= 65,35%) gesendet wurden. Es ist somit eine zunehmende Sendedauer vom Morgen- bis zum Abendprogramm erkennbar, wobei das Morgen- und Mittagsprogramm nahezu gleich groß waren und das Abendprogramm das Rundfunkprogramm dominierte. Grafisch stellt sich dieser Sachverhalt wie folgt dar:



1.3. Die Programmstruktur

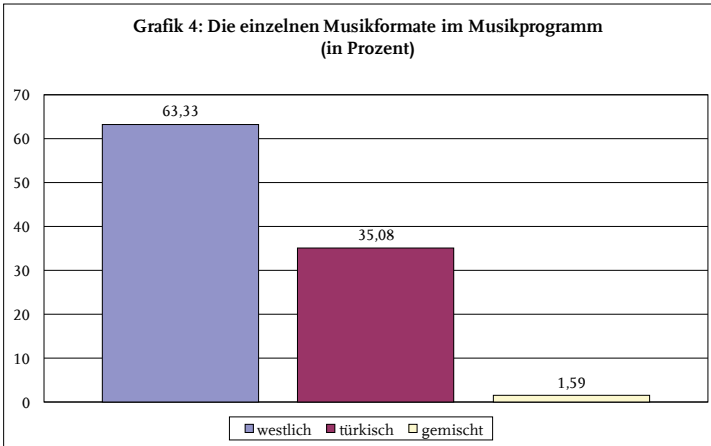
Das türkische Radioprogramm umfasste vier Programmbereiche: ein Musik-, ein Hybrid-, ein Wort- und ein Hörspielprogramm. Das Hybridprogramm setzte sich aus musikalischen und gesprochenen Inhalten zusammen. Den größten Anteil des Wochenprogramms nahm mit durchschnittlich 2003,8 gesendeten Minuten die Musik ein. Dann folgte das Wortprogramm mit 1014,3 Minuten. Das Hybrid- und das Hörspiel-

programm waren mit 94,30 bzw. 74,29 Minuten nur von sehr geringer Bedeutung. Prozentual lässt sich dieses Verhältnis wie folgt darstellen:

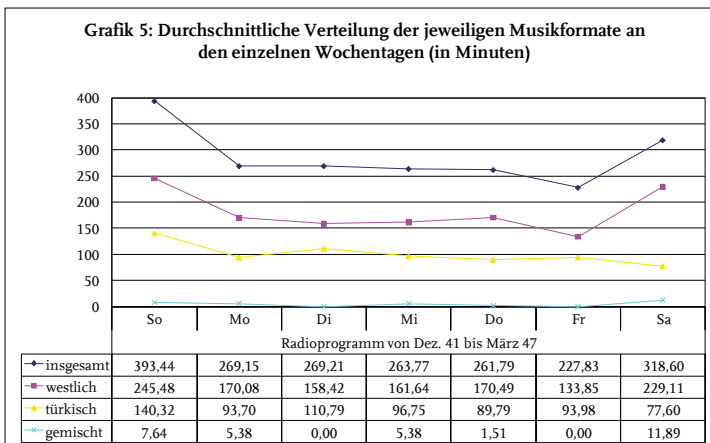


1.4. Die Musik im Rundfunkprogramm

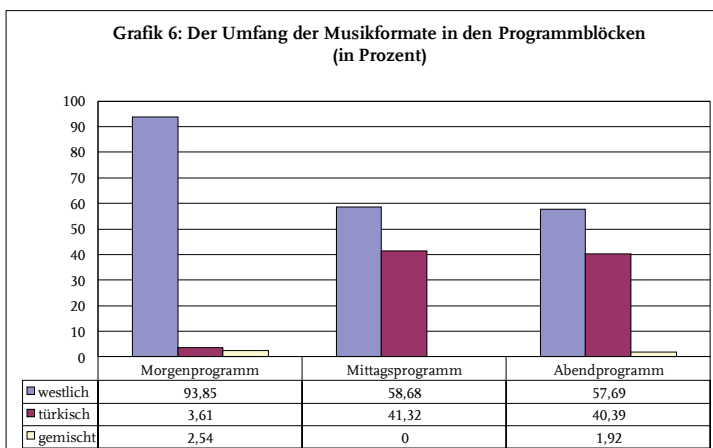
Im türkischen Rundfunk wurde im Zeitraum von Dezember 1941 bis März 1947 westliche, türkische und gemischte, d.h. westliche und türkische Musik gespielt. Da diese drei Musikformate als separate und voneinander getrennte Programmeinheiten in den Programmübersichten erscheinen, lassen sie sich sehr gut statistisch erheben. In der Woche wurden durchschnittlich 2003,8 Minuten Musik gespielt. Davon entfielen 1269,07 Minuten auf die westliche, 702,94 Minuten auf die türkische und 31,79 Minuten auf die gemischte Musik. Prozentual entsprach dies, gemessen an der Summe aller Sendeminuten, für die westliche Musik 39,82 Prozent, für die türkische 22,06 Prozent und für die gemischte 1 Prozent. Nimmt man die Summe der gesendeten Musik als Maßstab, ergeben sich für die westliche Musik 63,33 Prozent, für die türkische 35,08 Prozent und für die gemischte 1,59 Prozent. Daraus lässt sich erkennen, dass in der Woche im untersuchten Zeitraum durchschnittlich wesentlich mehr westliche als türkische Musik gespielt wurde. Das Mischformat aus westlicher und türkischer Musik spielte nur eine untergeordnete Rolle:



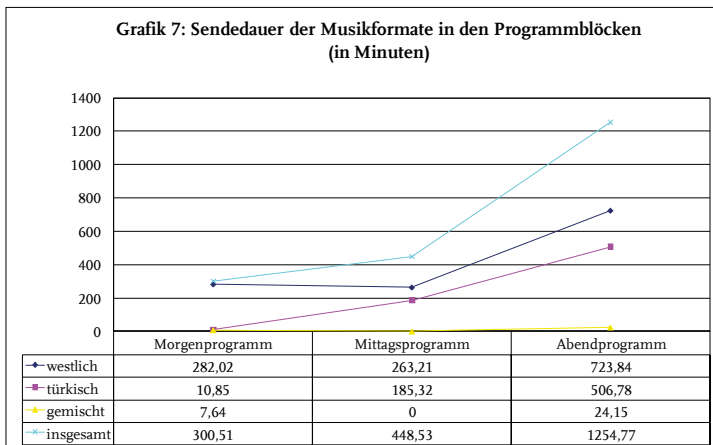
Von Montag bis Donnerstag war die durchschnittliche Summe der gesendeten Musikminuten mit ca. 260 Minuten nahezu konstant. Am Donnerstag erreichte sie ihren Tiefpunkt mit 227 Minuten. Am Sonntag wurde mit 393 Minuten die meiste Musik gespielt. Dann folgte der Samstag mit 318 Minuten. Diese Tendenz trifft auch für die westliche Musik zu. Türkische Musik wurde an den einzelnen Wochentagen immer weniger gespielt als westliche Musik. Während sie wie die westliche Musik mit 140 Minuten am Sonntag am längsten gespielt wurde, hatte sie ihren Tiefpunkt am Samstag mit lediglich 77 Minuten. Von Montag bis Samstag war die Sendedauer der türkischen Musik relativ konstant. Die gemischte Musik wurde vor allem am Samstag und Sonntag, am Dienstag und Freitag jedoch gar nicht gespielt. Grafisch lässt sich dies wie folgt darstellen:



Wie bereits erwähnt, wurden in der Woche 63,33 Prozent westliche, 35,08 Prozent türkische und 1,59 Prozent gemischte Musik gesendet. Dieses Verhältnis ist annähernd auch für das Mittags- und Abendprogramm feststellbar. Lediglich im Morgenprogramm ist eine erhebliche Abweichung von diesem Verhältnis erkennbar, da es mit 93,85 Prozent von der westlichen Musik dominiert wurde. Dies lässt sich grafisch wie folgt darstellen:



Der Sendeanteil der Musik nahm insgesamt vom Morgen- bis zum Abendprogramm kontinuierlich zu. Eine analoge Entwicklung ist auch für die türkische Musik erkennbar, allerdings auf einem wesentlich geringeren Niveau. Der Sendeanteil der westlichen Musik, die immer mehr gespielt wurde als die türkische Musik, nahm vom Morgen- bis zum Mittagsprogramm leicht ab und war im Abendprogramm am größten. Das gemischte Musikformat wurde nie im Mittagsprogramm ausgestrahlt und hatte im Abendprogramm die meisten Sendeminuten aufzuweisen. Grafisch lässt sich dieser Sachverhalt an dem folgenden Schaubild illustrieren:



1.5. Zusammenfassung

Im Radioprogramm des untersuchten Zeitraums stellten die Musik mit durchschnittlich 62,88 Prozent und das Wortprogramm mit durchschnittlich 31,83 Prozent den größten Sendeblock dar. Das Hörspiel- und das Hybridprogramm spielten mit 2,33 Prozent bzw. 2,96 Prozent nur eine untergeordnete Rolle. Die durchschnittliche Sendezeit nahm vom Morgenprogramm bis zum Abendprogramm stetig zu.

Was die Musik angeht, wurden von Dezember 1941 bis März 1947 in der Woche durchschnittlich 63,33 Prozent westliche, 35,08 Prozent türkische und 1,59 Prozent gemischte Musik gespielt. Dem gemischten Musikformat kam somit im türkischen Rundfunkprogramm nur eine untergeordnete Bedeutung zu.

Der westlichen Musik wurden an jedem Tag durchschnittlich mehr Sendeminuten eingeräumt als der türkischen. Die Sendezeit der türkischen und westlichen Musik war trotz kleinerer Schwankungen von Montag bis Freitag ungefähr konstant. Während die westliche Musik am Samstag und Sonntag am meisten gesendet wurde, war die türkische Musik am meisten am Sonntag und am wenigsten am Samstag zu hören.

Das durchschnittliche Wochenverhältnis der einzelnen Musikarten zueinander variierte in den einzelnen Programmblöcken. Die westliche Musik dominierte mit 93,85 Prozent das Morgenprogramm. Im Mittags- und Abendprogramm spiegelte sich mit ca. 57 Prozent westlicher und 41 Prozent türkischer Musik annähernd das durchschnittliche Verhältnis von westlicher zu türkischer Musik wieder.

Insgesamt nahm die Sendedauer der Musik grundsätzlich vom Morgen- bis zum Abendprogramm kontinuierlich zu. Dies galt weitgehend auch für die einzelnen Musikrichtungen.

Abschließend lässt sich sagen, dass das Musikprogramm des türkischen Rundfunks im Zeitraum von Dezember 1941 bis März 1947 sowohl in den einzelnen Programmblöcken als auch generell von der westlichen Musik dominiert wurde.

2. Musiksendungen

In Radio Ankara wurde der Übergang zwischen verschiedenen Sendungen wie Nachrichten, Reportagen oder Vorträgen durch Musik gestaltet, so dass jede einzelne Sendung von Musik eingerahmt war. Diese mehrminütigen und bis zu einer halben Stunde dauernden Musikübertragungen erfolgten nicht in Form eigener Sendungen und sind in den Programmübersichten lediglich allgemein als westliche oder türkische Musik gekennzeichnet. Welche Musik hier genau gespielt wurde, ist aus den Programmübersichten und aus *Radyo* nicht zu erkennen. Nichtsdestotrotz existierten in Radio Ankara auch eigene Musiksendungen. Diese sieben Musiksendungen waren „Klänge aus der Heimat“, „Wir singen ein Volkslied“, „Wir lernen einen Marsch“, „Die Folkloreunde der Volkshäuser“, „Die Stunde der erläuterten Musik“, „Opernmusik in Erläuterung“, „Hörerwünsche“ und „Historische Türkische Musik“.

2.1. „Klänge aus der Heimat“

Die Sendung „Klänge aus der Heimat“ (*Yurttan Sesler*) war von Dezember 1941 bis August 1942 alle 14 Tage am Donnerstag von 19:45 Uhr bis 20:15 Uhr für 30 Minuten zu hören. Von September 1942 bis August 1943 wurde sie wöchentlich am Mittwoch von 19:45 Uhr bis 20:15 Uhr für 30 Minuten ausgestrahlt. Zwischen September 1943 und Mai 1944 wurde sie zusätzlich am Montag von 20:45 Uhr bis 21:00 Uhr ins Programm genommen, so dass ihre wöchentliche Sendezeit nun 45 Minuten betrug. Von Juni bis August 1944 war sie montags von 20:45 Uhr bis 21:00 Uhr und mittwochs von 21:15 Uhr bis 21:45 Uhr im Abendprogramm zu finden. Darüber hinaus wurde sie von nun an auch sonntags im Mittagsprogramm von 11:00 Uhr bis 11:15 Uhr gesendet, so dass ihre wöchentliche Sendezeit auf 60 Minuten anstieg. Diese Sendezeiten blieben bis November 1944 konstant, wobei am Sonntag die Dauer dieser Sendung um weitere 5 Minuten erhöht wurde, indem sie nun von 11:40 Uhr bis 12:00 Uhr zu hören war. Im Januar und Februar 1945 wurde die Sendung nur am Mittwoch von 19:25 Uhr bis 19:45 Uhr und am Sonntag von 12:20 Uhr bis 12:45 Uhr ausgestrahlt. Die

Sendedauer sank somit wieder auf 45 Minuten. Von März 1945 bis November 1945 wurde die Sendung wieder dreimal die Woche ausgestrahlt, und zwar am Montag und Mittwoch im Abendprogramm von 20:45 Uhr bis 21:15 Uhr bzw. 21:05 Uhr und am Sonntag im Mittagsprogramm von 12:15 Uhr bis 12:45 Uhr, wobei die wöchentliche Sendedauer nun 80 Minuten betrug. In den Programmübersichten des Zeitraums von Mai bis Oktober 1946 ist die Sendung nicht angegeben. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie während dieser Phase nicht ausgestrahlt wurde, da in diesen Programmübersichten von *Radjo* lediglich allgemein zwischen türkischer und westlicher Musik unterschieden wird. Es ist wahrscheinlich, dass sich diese Sendung hinter den Angaben der türkischen Musik verbirgt. Leider sind keine kongruenten Sendezeiten mit unmittelbar früheren oder späteren Sendeplätzen dieser Sendung erkennbar, so dass man dies nicht mit Bestimmtheit sagen kann. Von November 1946 bis März 1947 wurde die Sendung viermal wöchentlich ausgestrahlt. Mittwochs und montags war sie von 19:45 Uhr bis 20:15 Uhr im Abendprogramm und sonntags im Mittagsprogramm von 11:45 Uhr bis 12:30 Uhr zu finden. Zusätzlich wurde sie nun auch am Samstag von 19:20 Uhr bis 19:45 Uhr ausgestrahlt, so dass sie nun wöchentlich 130 Sendeminuten umfasste.

Zusammengefasst ist die Sendedauer dieser Sendung in den 1940er Jahren weitgehend kontinuierlich gestiegen. Während sie im Dezember 1941 lediglich alle 14 Tage und mit durchschnittlich 15 Wochenminuten ausgestrahlt wurde, war sie im März 1947 viermal wöchentlich mit insgesamt 130 Wochenminuten zu hören. Bis August 1942 hatte sie donnerstags im Abendprogramm ihren Sendeplatz. Von September 1942 an wurde sie montags oder mittwochs im Abendprogramm sowie sonntags im Mittagsprogramm ausgestrahlt. Seit November 1946 war sie auch samstags im Abendprogramm zu hören.⁴³⁵

Der Inhalt dieser Sendung setzte sich zunächst aus Diwanmusik und aus türkischen Volksliedern zusammen.⁴³⁶ Schon bald waren dort jedoch ausschließlich Volkslieder aus den verschiedenen Regionen der türkischen Republik zu hören, die live und in traditioneller Weise gespielt wurden. Dadurch sollten die „Herzen der türkischen Bevölkerung vereint

⁴³⁵ Programmübersichten von *Radjo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47).

⁴³⁶ Nişbay, İzzetin Tuğrul. „Alaturka, Alafranga ve Radyomuz“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 2f.

und ein Einheits- und Nationalgefühl erzeugt werden“.⁴³⁷ Eine weitere Funktion der Sendung bestand darin, die Hörer mit Volksliedern zu versorgen und den neu heranwachsenden Komponisten durch diese Heimatmelodien neue Horizonte zu eröffnen.⁴³⁸ Der stetig wachsende Sendeanteil dieser Sendung kann dahin gehend interpretiert werden, dass es im Laufe der Zeit gelang, das Repertoire an Volksliedern zu erweitern, die man als wertvoll erachtete. Damit sich im Volk daraus ein allgemein anerkannter Kanon entwickeln konnte, mussten diese vorbildlichen Volkslieder der Bevölkerung bekannt gemacht werden.

Diese Sendung wurde von Muzaffer Sarısözen vorbereitet und geleitet. Er gründete für diese Sendung einen eigenen Chor, dessen Musiker er selbst in türkischer Volksmusik ausbildete. Für das Repertoire der Sendung wurde auf das Volksmusikarchiv des Ankaraner Staatskonservatoriums zurückgegriffen, das ebenfalls Muzaffer Sarısözen leitete.⁴³⁹

In der Zeitschrift *Radıyo* sind einige Volkslieder dieser Sendung mit Text und Notation abgedruckt.⁴⁴⁰

2.2. „Wir lernen ein Volkslied“

Neben der Sendung „Klänge aus der Heimat“ existierte eine weitere Sendung, in der türkische Volkslieder gespielt wurden. Dabei handelte es sich um das Programmelement „Wir lernen ein Volkslied“ (*Bir Halk Türkü Öğreniyoruz*). Diese Sendung, deren Volkslieder aus dem Volksliedrepertoire der Sendung „Klänge aus der Heimat“ stammten und live ausgestrahlt wurden,⁴⁴¹ war bis Dezember 1941 montags und mittwochs im Abendprogramm von 20:45 Uhr bis 21:00 Uhr zu hören und dauerte wöchentlich insgesamt 30 Minuten. Im Januar 1942 wurde die Sendung erweitert und man spielte von nun an dort auch türkische Nationalmärsche, so dass daraus faktisch zwei Sendungen wurden: „Wir lernen ein Volkslied“ und „Wir lernen einen Marsch“ (*Bir Marş Öğreniyoruz*).

⁴³⁷ Çeren, „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 9.

⁴³⁸ „Yurttan Sesler“. *Radıyo* 65 (Mai 47), 10.

⁴³⁹ Çeren, „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 9.

⁴⁴⁰ Vgl. „Yurttan Sesler“. *Radıyo* 67 (Juli 47), 24; „Dito“. *Radıyo* 69 (Sept. 47), 19; „Dito“. *Radıyo* 70 (Okt. 47), 18; „Dito“. *Radıyo* 72 (Dez. 47), 11.

⁴⁴¹ „Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları“. *Radıyo* 3 (Feb. 42), 21.

Die Sendezeit blieb dieselbe, wobei bis Dezember 1942 beide Sendungen entweder alle 14 Tage abwechselnd für 30 Minuten oder wöchentlich hintereinander für 15 Minuten ausgestrahlt wurden. Von Januar 1943 bis August 1943 wurden die Sendungen „Wir lernen ein Volkslied“ und „Wir lernen einen Marsch“ formal zu der Sendung „Wir singen alle zusammen“ (*Hep Beraber Söylüyoruz*) zusammengelegt, wobei sich an den Sendezeiten nichts änderte. Im September 1943 wurden die Volkslieder aus diesem Programmelement verbannt.⁴⁴²

Das Ziel dieser Sendung war, den Hörern türkische Volkslieder näher zu bringen und ihnen Text und Melodie beizubringen. Zur Nachbereitung wurden in der Zeitschrift *Radyo* monophone sowie polyphonisierte türkische Volkslieder der Sendung mit Text und Notation abgedruckt. Hier wird die pädagogische Funktion des Rundfunks deutlich. Durch solche Sendungen sollte ein Volksliedkanon gebildet und der Bevölkerung Produkte der türkischen Nationalmusik vorgestellt und vermittelt werden.

Außer in den Sendungen „Klänge aus der Heimat“, „Wir lernen ein Volkslied“ und „Die Folklorestunde der Volkshäuser“ wurden auch an anderen Sendeplätzen türkische Volkslieder (*türküler*), aber auch türkische Lieder (*şarkılar*) ausgestrahlt, wobei sich letztere wohl vornehmlich dem reformierten *fasıl* zuordnen lassen müssen. Die Ausstrahlung dieser Lieder erfolgte sowohl live als auch durch Tonträger. Auch wenn die Programmübersichten von *Radyo* über die Sendezeiten und Sendarten dieser Musikrichtungen keine detaillierten Angaben enthalten, sind dort doch vereinzelt Informationen zu finden, aus denen sich zumindest Tendenzen ableiten lassen. So wurden türkische Lieder und Volkslieder von Juni 1944 bis Oktober 1946 sonntags im Morgenprogramm zwischen 9:30 Uhr und 10:00 Uhr, im Abendprogramm zwischen 18:45 Uhr und 19:00 Uhr sowie zwischen 21:15 Uhr und 21:30 Uhr gespielt. Von November 1947 an waren sie auch donnerstags im Abendprogramm zwischen 19:20 Uhr und 19:45 Uhr zu hören.⁴⁴³

⁴⁴² Programmübersichten von *Radyo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47); „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Milli Musiki San'atkârları Kolu: Milli Musiki San'atkârları Kolu“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 17.

⁴⁴³ Programmübersichten von *Radyo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47).

2.3. „Wir lernen einen Marsch“

Märsche wurden von Januar 1942 bis Dezember 1942 in der Sendung „Wir lernen einen Marsch“ (*Bir Marş Öğreniyoruz*) sowie von Januar 1943 bis August 1943 in der Sendung „Wir singen alle zusammen“ (*Hep Beraber Söylüyoruz*) ausgestrahlt. Sie wurden montags und mittwochs im Abendprogramm zwischen 20:45 Uhr und 21:00 Uhr entweder alle 14 Tage für 30 Minuten oder wöchentlich für 15 Minuten gespielt. Von September 1943 an wurden Märsche regelmäßig mittwochs von 20:45 Uhr bis 21:00 Uhr gesendet.

Bei diesen Märschen handelte es sich um türkische Nationalmärsche, die die Hörer auch lernen sollten, so dass diese Märsche zur Vertiefung mit Text und Notation in der Zeitschrift *Radjo* abgedruckt wurden. Wie bei den polyphonisierten Volksliedern der Sendung „Wir lernen ein Volkslied“ wird auch hier die pädagogische Funktion des Rundfunks deutlich. Denn die Produkte der türkischen Nationalmusik sollten hier der türkischen Bevölkerung vermittelt werden.

Darüber hinaus ist die Ausstrahlung von Märschen in den Programmübersichten auch zu anderen Sendezeiten belegt. Diesbezüglich ist jedoch keine Regelmäßigkeit zu erkennen, was sich aus den ungenauen Angaben der Programmübersichten erklärt. Nichtsdestotrotz lässt sich durch sie nachweisen, dass im Zeitraum von März 1942 bis Mai 1944 sonntags von ca. 8:30 Uhr bis 9:30 Uhr neben leichter westlicher Unterhaltungsmusik und Ouvertüren auch Märsche von Tonträgern zu hören waren.⁴⁴⁴ Live übertragene Märsche wurden von der Militärkapelle des Staatspräsidenten gespielt.⁴⁴⁵

2.4. „Die Folklorestunde der Volkshäuser“

Für den Zeitraum von Januar 1942 bis April 1943 ist in den Programmübersichten von *Radjo* die Sendung „Die Folklorestunde der Volkshäuser“ (*Halkevleri Folklor Saati*) nachweisbar. Obwohl sie danach nicht mehr in den Programmübersichten erscheint und sich ihr Programmplatz auch nicht über parallele Sendezeiten errahnen lässt, scheint

⁴⁴⁴ Programmübersichten von *Radjo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47).

⁴⁴⁵ „Riyaseticumhur Bandosu“. *Radjo* 17 (April 43), 15.

sie über diesen Zeitraum hinaus existiert zu haben.⁴⁴⁶ Diese Sendung wurde zunächst donnerstags (bis August 1942) und dann dienstags (ab September 1942) alle 14 Tage im Abendprogramm von 19:45 Uhr bis 20:15 Uhr ausgestrahlt und dauerte wöchentlich durchschnittlich 15 Minuten.⁴⁴⁷ Während dieser Zeiten wurde türkische Volksmusik live gespielt. Die Musikgruppen rekrutierten sich aus Volkshaus-Ensembles der verschiedenen türkischen Regionen. So ist in *Radjo* dokumentiert, dass dort Volksmusikensembles aus Diyarbakır, Yozgat und Bursa auftraten.⁴⁴⁸ Auf diese Weise wurden dem Hörer die verschiedenen Stile der türkischen Volksmusik vorgestellt.

2.5. „Die Stunde der erläuterten Musik“

In der Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“ (*İzahlı Müzik Saati*) wurden Werke sowohl der westlichen als auch der türkischen Musik gespielt und deren Komponisten vorgestellt. Die Sendung wurde von Cevat Memduh Altar und Ruşen Ferid Kam geleitet und moderiert. Während Cevat Memduh Altar für die westliche Musik zuständig war, zeigte sich Ruşen Kam für die türkische Musik verantwortlich. Die türkische Musik wurde live von türkischen Musikern gespielt. Darüber, ob die westliche Musik auch live oder von Schellackplatte gesendet wurde, sind keine Informationen enthalten.⁴⁴⁹

Die Sendung ist nach den Programmübersichten von *Radjo* seit September 1943 nachweisbar. Sie wurde stets wöchentlich am Sonntag im Morgenprogramm ausgestrahlt. In der Regel dauerte sie 60 Minuten und war zwischen 10:00 Uhr und 11:00 Uhr zu hören. Sie trug mitunter den Untertitel „Wir wollen die großen Musikmeister kennenlernen“ (*Büyük Musik Ustalarını Tanıyalım*) oder „Berühmte Komponisten und ihre Werke“ (*Tanınmış Bestekâr ve Eserleri*).

⁴⁴⁶ So ist ihre Existenz für den Mai 44 in *Radjo* belegt und es wird dort auch nicht angedeutet, dass man beabsichtigte, die Sendung bald aus dem Programm zu nehmen. Vgl. „Halkevleri Folklor Saati“. *Radjo* 30 (Mai 44), 22.

⁴⁴⁷ Programmübersichten von *Radjo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47).

⁴⁴⁸ „Halkevleri Folklor Saati“. *Radjo* 30 (Mai 44), 22; *Radjo* 15 (Feb. 43), 19.

⁴⁴⁹ „İzahlı Müzik Saati“. *Radjo* 59 (Nov. 46), 14; Özalp. „Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1, 263.

Leider sind keine Informationen darüber vorhanden, wie sich das Verhältnis von westlicher zu türkischer Musik in dieser Sendung gestaltete. Aus der Hörerumfrage von 1948 geht jedoch hervor, dass für diese Sendung kaum jemand der Befragten (= 0,1%) einen höheren Anteil der westlichen Musik verlangte. Im Gegenteil, 31,8 Prozent forderten, mehr türkische Musik zu spielen. 20,3 Prozent waren mit der Sendung zufrieden.⁴⁵⁰ Dies zeigt, dass sich viele Hörer für diese Sendung einen größeren Anteil türkischer Musik wünschten, worunter laut *Radyo* vornehmlich türkische Klassik zu verstehen war.⁴⁵¹

Sowohl Kam als auch Altar stellen in der Rundfunkzeitschrift *Radyo* verschiedene westliche und türkische Komponisten und Musiker vor, wobei analog zur Aufgabenverteilung dieser Sendung Kam türkische Musiker und Altar westliche Musiker behandelt. Diese Artikel haben stets die Funktion, Zusatzinformationen zu den im Rundfunk gespielten Werken der jeweiligen Komponisten zu geben. Leider wird in diesen Artikeln selten mitgeteilt, in welcher Sendung die Werke gespielt wurden, so dass man selten definitiv sagen kann, dass diese Artikel in Zusammenhang mit dieser Sendung stehen, wenngleich das sehr wahrscheinlich ist, da bereits der Name der Sendung eine solche Vermutung nahelegt.⁴⁵² Ähnliches gilt für Faruk Yener, der im Zeitraum von Mai 1944 bis August 1948 unter der Überschrift „Wir wollen die westlichen Komponisten kennenlernen“ (*Garb Bestekârlarını Tanıyalım*) in *Radyo* eine Artikelserie veröffentlichte, in der in alphabetischer Reihenfolge westliche Komponisten kurz vorgestellt werden.⁴⁵³

⁴⁵⁰ „Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radyo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 3, 39-46.

⁴⁵¹ „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 14f.

⁴⁵² Denn manchmal werden eindeutige Hinweise gegeben, dass sich ein Artikel auf diese Sendung bezieht, wie zum Beispiel in der folgenden Überschrift eines Artikels von Ruşen Ferit Kam: „İzahlı Müzik: Udi Selânikli Ahmed Efendi“. *Radyo* 54 (Juni 46), 7.

⁴⁵³ Diese lexikalische Vorstellung der westlichen Komponisten ist nicht vollständig und endet ohne Angabe von Gründen im August 1948 beim Buchstaben M.

2.6. „Opernmusik in Erläuterung“

Für den Zeitraum von Mai 1943 bis August 1943 ist in den Programmübersichten der Zeitschrift *Radjo* eine Sendung namens „Opernmusik in Erläuterung“ (*İyzahlı Opera Müziği*) nachweisbar. Diese Sendung wurde sonntags im Morgenprogramm von 9:15 Uhr bis 11:00 Uhr ausgestrahlt und dauerte 105 Minuten.⁴⁵⁴ Sie wurde vermutlich durch die Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“ abgelöst, die ab September 1943 nachweisbar ist und nahezu den gleichen, wenn auch verkürzten Sendeplatz innehatte. In dieser neuen Sendung wurde sowohl westliche als auch türkische Musik ausgestrahlt, so dass der Fokus nicht mehr ausschließlich auf die westliche Oper, sondern breiter ausgerichtet war.

Dort wurden berühmte Opern von Schellackplatte ausgestrahlt und den Hörern vorgestellt und erklärt. Auf diese Weise sollte die Bevölkerung in den Genuss dieses musikalischen Genres kommen, da in der Türkei lediglich drei bis vier Opern pro Jahr aufgeführt wurden und diese nur einem sehr begrenzten Publikum zugänglich waren. Der Rundfunk sollte somit die Funktion eines Kulturvermittlers übernehmen, solange nicht ausreichend Opernhäuser und Opernaufführungen existierten.⁴⁵⁵

Zu Beginn der Sendung stellte die Mezzosopranistin und Musiklehrerin Saadet İkesus⁴⁵⁶ die jeweilige Oper in einer fünfzehnminütigen Anmoderation vor. Anschließend wurde die jeweilige Oper gesendet.⁴⁵⁷

Der Grund für die Absetzung bzw. Umstrukturierung dieser Sendung erklärt sich durch das musikalische Genre, das unter den Hörern nicht sehr beliebt zu sein schien, wie in einem Artikel über diese Musiksendung angedeutet wird.⁴⁵⁸ Dadurch, dass in der Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“ auch türkische Musik gespielt wurde, dürfte dort die Hörerakzeptanz größer und der mögliche Erfolg bei der gewünschten Umerziehung der Hörer zu einem westlich ausgerichteten Musikge-

⁴⁵⁴ Nach Özalp soll die Sendung drei Stunden gedauert haben und bereits seit 1942 ausgestrahlt worden sein. Dies ist aber nach den Programmübersichten von *Radjo* nicht zutreffend. Vgl. Programmübersichten in *Radjo* in der Zeit von Mai 43 bis August 43 (= Nr. 18-21); Özalp, „Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1, 268.

⁴⁵⁵ Tör, Vedat Nedim. „İyzahlı Opera Saati“. *Radjo* 19 (Juni 43), 2.

⁴⁵⁶ „Saadet İkesus“. *Radjo* 2 (Jan. 42), 18f.

⁴⁵⁷ Özalp, „Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1, 268.

⁴⁵⁸ Tör, „İyzahlı Opera Saati“. *Radjo* 19 (Juni 43), 2.

schmack wahrscheinlicher gewesen sein. Denn wenn in einer Sendung neben ungeliebter Musik auch beliebte Musik ausgestrahlt wird, ist die Wahrscheinlichkeit größer, dass die Hörer nicht abschalten und sich auch die ungeliebten Musikbeiträge anhören. Auf diese Weise ist es zumindest theoretisch möglich, dass sie durch häufiges Hören diese ungeliebte Musik im Laufe der Zeit zu schätzen beginnen.

2.7. „Hörerwünsche“

Die Sendung „Hörerwünsche“ (*Dinleyici İstekleri*) wurde von Dezember 1941 bis Mai 1944 samstags im Abendprogramm zwischen 21:10 Uhr und 21:45 Uhr ausgestrahlt. Ihre Sendedauer variierte und nahm zunächst kontinuierlich ab: Bis Februar 1942 dauerte sie 35, bis Dezember 1942 30 und bis Mai 1944 15 Minuten. Im Juni 1944 wurde der Sendeplatz verlegt und die Sendedauer wieder erhöht. Von nun an war die Sendung sonntags im Morgenprogramm zwischen 9:00 Uhr und 10:00 Uhr zu hören, wobei die Sendedauer bis November 1944 30, bis Februar 1945 45 und bis Mai 1945 30 Minuten betrug. Für den Zeitraum von Juni 1945 bis Oktober 1946 sind keine Angaben zu dieser Sendung in den Programmübersichten von *Radıyo* enthalten.⁴⁵⁹ Von November 1946 an war sie wieder sonntags im Morgenprogramm zu hören, und zwar für 45 Minuten zwischen 9:15 Uhr und 10:00 Uhr.

Bei dieser Sendung handelte sich um ein Programmelement, in dem westliche und türkische Musik gespielt wurde, wobei in der Regel nicht erkennbar ist, in welchem Verhältnis diese beiden Musikarten zueinander standen und welche Musik genau gesendet wurde. Lediglich für den Zeitraum von März 1945 bis Mai 1945 ist in den Programmübersichten von *Radıyo* angegeben, dass das Verhältnis von westlicher zu türkischer

⁴⁵⁹ Dies bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass die Sendung während dieser Zeit nicht existierte, da die Programmübersichten für diesen Zeitraum nur sehr spärliche Angaben über die gesendete Musik enthalten. Sie beschränken sich oft lediglich auf die Angabe von westlicher oder türkischer Musik, so dass es möglich ist, dass sich hinter diesen Angaben in den Programmübersichten diese Sendung irgendwo verbirgt. Leider lassen aber die angegebenen Programmzeiten keine Ähnlichkeiten mit früheren oder späteren Sendezeiten dieser Sendung erkennen. Auch die übliche Angabe A/B für das gemischte Musikformat fehlt hier, so dass die Wahrscheinlichkeit nach dem aktuellen Wissensstand hoch ist, dass die Sendung während dieser Zeit nicht ausgestrahlt wurde. Definitive Beweise oder Gründe hierfür sind jedoch in *Radıyo* nicht enthalten.

Musik 2:1 betrug.⁴⁶⁰ Darüber ob, die Musik live oder von Schellackplatte gespielt wurde, ist ebenfalls nichts zu erfahren.

Das musikalische Repertoire setzte sich aus Hörerwünschen zusammen, die schriftlich per Post von den Hörern geäußert wurden. Für Januar 1942 sind 31.678 Hörerwunschbriefe dokumentiert, die zeigen, dass die Sendung beliebt und die Hörer sich gern aktiv an der Sendung beteiligten. Es war jedoch nicht so, dass die Wünsche der Hörer bedingungslos erfüllt wurden und keine Sichtung, Kontrolle und Auswahl der Hörerwünsche stattfand. Denn im Rundfunk wurden nur Titel gespielt, die dem Programmkonzept entsprachen.⁴⁶¹ Somit spiegelte diese Sendung vermutlich nur eingeschränkt die realen musikalischen Bedürfnisse der Hörer wider.

2.8. „Historische Türkische Musik“

Diwanmusik wurde bis Ende 1944 in der Sendung „Klassische Türkische Musik“ (*Klassik Türk Müziği*) und dann für eine kurze Zeit in der Sendung „Beispiele von Historischer Türkischer Musik“ (*Tarihi Türk Musikisinden Örnekleri*) gespielt. Laut *Radıyo* war sie seit Anfang 1945 in der Sendung „Historische Türkische Musik“ (*Tarihî Türk Müziği*) zu hören. Sie wurde traditionell dienstags und freitags jeweils 30 Minuten im Abendprogramm ausgestrahlt. Später wurde sie auch zusätzlich zur selben Zeit sonntags und donnerstags gesendet. Die hier gespielte Diwanmusik setzte sich aus osmanischer Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts zusammen. Es waren auch jüngere Werke im Stil dieser Epochen zu hören. So wurden Werke von İtri, İsmail Dede Efendi und Mustafa Çavuş ausgestrahlt. Demnach bestand die Sendung zu einem großen Teil aus traditionellem, aber auch aus reformiertem *fasıl*.

Die Musikbeiträge wurden vom Rundfunkchor vorgetragen und in Anwesenheit von Publikum live aus dem Studio 1 gesendet.⁴⁶²

⁴⁶⁰ Programmübersichten von *Radıyo* in den Bänden 1-63 (= Dez. 41 bis März 47).

⁴⁶¹ „Radıyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgâhı Nasıl Çalışır?“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

⁴⁶² „Yeni Üç Aylık Programda Neler var?“. *Radıyo* 37 (Jan. 45), 10; „Koro ve Caz“. *Radıyo* 45 (Sept. 45), 19; Ediboğlu. „Radıyo Dinleyicileri Arasında“. *Radıyo* 89 (Mai 49), 5.

2.9. Vorbereitung, Durchführung und Archivierung von Musiksendungen

Für einen geregelten Ablauf des Rundfunkgeschehens wurde wöchentlich ein Organisationsplan angefertigt, in dem festgelegt wurde, wann und in welchen Studios Proben oder Sendungen durchgeführt werden sollten. Sämtliche Konzerte wurden am Vortag unter Sendebedingungen in dem dafür vorgesehenen Studio geprobt, um neben der künstlerischen Vorbereitung auch einen einwandfreien technischen Ablauf der Sendung zu gewährleisten. Diese Probeläufe waren in einem internen Rundfunkkanal zu hören. Gleichzeitig machten Tonmeister Mikrofonproben und überprüften auf diese Weise die Klangqualität. Sie arbeiteten während dieser Probe einen Mikrofon- und Studioplan aus, damit bei der Livesendung gewährleistet war, dass sich die Mikrophone, Personen und Gerätschaften an demselben Platz wie bei der Probe befanden.⁴⁶³

Vor der allgemeinen Probe war jeder Musiker und Sänger dazu verpflichtet, seinen musikalischen Beitrag mehrmals hintereinander vorzutragen. Orchestermitglieder mussten ihre Darbietung jeweils mindestens zweimal proben und Lieder, seien es Volkslieder, Märsche oder *fasıl*-Stücke, mussten mindestens dreimal vorher durchgespielt werden. Diese Regelung traf auch auf die Proben zu, die unmittelbar vor der Ausstrahlung erfolgten.⁴⁶⁴

Unabdingbare Voraussetzung für die Proben und Livesendungen war absolute Ruhe. Eine rote Lampe zeigte an, dass keine störenden Geräusche gemacht werden durften. Während dieser Zeit war es untersagt, das jeweilige Studio zu betreten. Durch eine grüne Lampe wurde dieses Verbot wieder aufgehoben.⁴⁶⁵

Radio Ankara verfügte über eine Diskothek, deren Schellackplatten entweder auf dem einheimischen Markt gekauft oder aus dem Ausland importiert wurden. Nach Schließung von Radio Istanbul lagerten dort auch dessen Tonträgerbestände. Als 1944 die Firma Philips Radio

⁴⁶³ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgâhı Nasıl Çalışır?“. *Radıyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

⁴⁶⁴ Manyas. „Radyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radıyo* 22 (Sept. 43), 5.

⁴⁶⁵ Ediboğlu. „Stüdyolar Arasında“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 20f; Ediboğlu. „Yayımlardan Evvel Salon Orkestralarımız“. *Radıyo* 48 (Dez. 45), 18f; Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Stüdyo İçinde Prova Zamanları“. *Radıyo* 72 (Dez. 47), 7.

Ankara ein Aufnahmesystem für Schellackplatten schenkte, wurden von diesem Zeitpunkt an halbstündige Aufzeichnungen von wichtigen Livesendungen gemacht. Auf diese Weise wuchs im Laufe der Zeit ein großes Schallplattenarchiv heran, das 1960 aufgrund von Platzmangel weitgehend eingestampft wurde. Seine Restbestände lagern heute in der Musikabteilung von TRT.⁴⁶⁶

1942 befanden sich in der Diskothek von Radio Ankara 8.756 Schallplatten. Von den Musikexperten in den zuständigen Leitungsbüros wurden Listen erstellt, welche Tonträger nach dem Musikprogramm zu spielen waren. Diese Listen gingen ans Plattenarchiv. Dort wurden die jeweiligen Platten auf ihre Funktionstüchtigkeit überprüft und in Kisten mit Spieldatum und Spielliste an die Rundfunksprecher geschickt. Nach der jeweiligen Sendung kehrten sie wieder ins Archiv zurück.⁴⁶⁷ Defekte Exemplare wurden aussortiert und ersetzt.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Özalp. „Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1, 271.

⁴⁶⁷ „Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgâhı Nasıl Çalışır?“ *Radıyo* 2 (Jan. 42), 20ff.

⁴⁶⁸ Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Plâkların Hayatı“. *Radıyo* 26 (Jan. 44), 14.

3. Das Musikrepertoire von Radio Ankara

Das Musikrepertoire von Radio Ankara setzte sich aus Tango, Jazz, Diwanmusik, türkischer Volksmusik und westlicher Klassik zusammen. Obgleich die Oper im türkischen Rundfunk der westlichen Klassik zugeordnet wurde, wird sie aufgrund ihrer Bedeutung für die türkische Nationalmusik separat behandelt.

3.1. Tango und Jazz

Tango ist im 19. Jahrhundert in Argentinien und Uruguay entstanden und breitete sich nach dem Ersten Weltkrieg von dort über Paris in ganz Europa aus.⁴⁶⁹ Über Osteuropa gelangte er in den 1920er Jahren nach Istanbul. Dort kristallisierte sich gegen Ende der 1920er Jahre unter dem Einfluss von lokalen populären Musikstilen (*longa*, *şarkı* und *türkü*) ein türkischer Tango heraus und fand über Stadtklubs, Volkshäuser und Offizierskasinos in der Türkei Verbreitung.⁴⁷⁰ Als Pionier des türkischen Tangos gilt Necip Celâl Antel (1908-1957). Aber auch Fehmi Ege, Kadri Cerrahoğlu und Necdet Koyutürk waren beliebte türkische Tango-Komponisten. Neben dem Tanzorchester von Radio Ankara und verschiedenen Tango-Ensembles wurde diese Musikrichtung auch durch Schellackplatten in der Türkei verbreitet.⁴⁷¹

Jazz breitete sich wie der Tango in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhundert weltweit aus und gelangte schließlich auch in die Türkei. Dort war er als Tanz- und Unterhaltungsmusik sehr populär. Jedoch wurde Jazz in der Zeitschrift *Radıyo* nicht als eine echte Kunstmusik (*hakikî sanat müziği*) betrachtet, die Kenntnisse in der klassischen westlichen Musik ersetzen konnte. Im Gegenteil, Jazz wurde dort als eine Musikrichtung angesehen, die den Musiker in seiner Ausbildung und in seiner musikalischen Fortentwicklung behinderte.⁴⁷²

⁴⁶⁹ Goertzen, Chris; Azzi, Maria Susana. „Globalization and the Tango“. *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), 67-69.

⁴⁷⁰ Denizhan, Eşref. „Tango“. *İA*. Cilt 7, 203ff.

⁴⁷¹ „Türkçe Tangolar ve Bestekârları“. *Radıyo* 29 (April 44), 19; „Necip Celâl“. *Radıyo* 19 (Juni 43), 10.

⁴⁷² Özcan, H. „Caz Müziği“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 21, 24; Meriç, Murat. „Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven“. *Cumhuriyet’in Sesleri*, 160f.

Hier wird deutlich, dass in der damaligen Türkei ähnliche Vorurteile gegenüber dem Jazz bestanden wie in Europa. Dies ist jedoch aus Sicht der damaligen türkischen Musikpolitik nachvollziehbar, da dort die westliche klassische Musik als Basis für die Entwicklung einer türkischen Nationalmusik angesehen wurde. Hier kommt die Befürchtung zum Ausdruck, dass das Interesse türkischer Musiker und der türkischen Bevölkerung an modernen Musikrichtungen wie dem Jazz die Bemühungen zur Etablierung einer türkischen Nationalmusik nach den Leitlinien der kemalistischen Musikpolitik konterkarieren. Da Jazz und vor allem der Tango bei der Jugend sehr populär waren, war eine solche Befürchtung nicht unbegründet.

Obgleich man den Jazz als einen ernstzunehmenden Konkurrenten der westlichen Klassik betrachtete,⁴⁷³ wurde er im Rundfunk von Schellackplatte oder live vom Rundfunkanzorchester ausgestrahlt⁴⁷⁴ und auch in der Zeitschrift *Radıyo* thematisiert. So sind dort seit den Ausgaben von 1945 verschiedene Artikel über die Geschichte des Jazz und über einige Jazz-Musiker wie Duke Ellington oder auch George Gershwin enthalten und einige Auftritte von Jazz-Musikern dokumentiert.⁴⁷⁵ Diese verstärkte Hinwendung zum Jazz kann besonders von 1945 an als eine musikalische Widerspiegelung der politischen Annäherung der Türkei an die USA seit Mitte der 1940er Jahre interpretiert werden, wie sie ähnlich auch im westlichen Nachkriegsdeutschland zu erkennen war. Allerdings scheint der wachsende Spielanteil der Jazzmusik zu Lasten der beliebteren Tango-Musik gegangen und von oben durch die Rundfunkleitung bestimmt worden zu sein. Denn bereits 1944 forderten die Hörer in Leserbriefen, mehr Tango als Jazz im Rundfunk zu spielen.⁴⁷⁶ Die wachsende Bedeutung des Jazz innerhalb von Radio Ankara wird auch dadurch deutlich, dass das Rundfunkanzorchester im

⁴⁷³ Tuncalı, Halûk. „Radıyo ve Caz“. *Radıyo* 61 (Jan. 47), 8.

⁴⁷⁴ Vgl. Programmschemata in *Radıyo*.

⁴⁷⁵ Wie zum Beispiel: Özcan. „Caz müziği“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 21, 24; „Koro ve Caz“. *Radıyo* 45 (Sept. 45), 19; „Radıyomuzda bir Caz Teşekkülü“. *Radıyo* 54 (Juni 46), 21; Tuncalı. „Radıyo ve Caz“. *Radıyo* 61 (Jan. 47), 8; Baydur, Suat Nazif. „Caz muamması“. *Radıyo* 62 (Feb. 47), 14; „Ankara Radıyosunda Caz Orkestrası“. *Radıyo* 72 (Dez. 47), 5.

⁴⁷⁶ „Türkçe Tangolar ve Bestekârları“. *Radıyo* 29 (April 44), 19.

Spätsommer 1948 als Rundfunkjazzorchester eine Konzertreise in die USA unternahm.⁴⁷⁷

Darüber hinaus sei bemerkt, dass Jugendliche die Ausstrahlungen von Radio Ankara als Hauptquelle für leichte westliche Unterhaltungsmusik nutzten. Dies lag darin begründet, dass selbst für wohlhabendere Familien Schellackplatten sehr kostspielig waren. Die Rundfunkausstrahlungen wurden außerdem dazu genutzt, beliebte Tänze wie Walzer, Foxtrott oder Tango zu üben.⁴⁷⁸

3.2. Westliche Klassik

In den 1940er Jahren bestand das Musikprogramm von Radio Ankara durchschnittlich zu 30,8 Prozent aus westlicher Klassik. Der Grund hierfür ist darin zu sehen, dass man der Bevölkerung diese europäische Musikrichtung mitsamt ihrem technischen und instrumentalen Repertoire näher bringen wollte. Einerseits wollte man der Bevölkerung anerkannte europäische Kunstmusik vermitteln und andererseits das türkische Ohr an polyphone Musik und westliche klassische Musikgattungen wie Sinfonie und Oper⁴⁷⁹ gewöhnen, um auf diese Weise eine breite Akzeptanz für die zukünftige türkische Nationalmusik zu gewährleisten, die sich gemäß den Zielsetzungen der türkischen Musikrevolution technisch an der westlichen Klassik orientieren und wie diese, im Gegensatz zur traditionellen türkischen Musik, polyphon sein sollte.

Aus den Programmübersichten von *Radyo* geht leider nicht hervor, welche Werke der westlichen Klassik im Hörfunk gespielt wurden. Allerdings sind in *Radyo* unter dem Titel „Musikereignisse“ (*Müzik Hareketleri*) zahlreiche Artikel enthalten, aus denen deutlich wird, was sich im Monat zuvor musikalisch im Rundfunk ereignet hatte. Hier werden mitunter auch ausgestrahlte Werke der westlichen Klassik genannt. Darüber hinaus weist *Radyo* Berichte auf, in denen verschiedene westliche Komponisten vorgestellt werden. Mit großer Wahrscheinlichkeit waren

⁴⁷⁷ „Ankara Radyosu Caz Orkestrası Şefi Nihat Esengin’in Amerika Gezisi“. *Radyo* 83 / 84 (Nov.-Dez. 48), 14.

⁴⁷⁸ Öymen, Altan. *Değişim Yılları*. İstanbul: Doğan Kitap ⁶2004, 20f.

⁴⁷⁹ „Giacomo Puccini“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 11.

Werke dieser Komponisten im Rundfunk zu hören, da ihre Vorstellung in einer Rundfunkzeitschrift ohne eine entsprechende Begleitung von Hörbeispielen nicht schlüssig erscheint. Auf diese Weise hat man somit einige Quellen zur Hand, aus denen man, wenn auch nicht empirisch, so doch zumindest qualitativ, erkennen kann, wie sich das Repertoire der westlichen Klassik zusammensetzte. Grundsätzlich ist ersichtlich, dass es die gesamte Bandbreite der westlichen Klassik wie Sinfonien, Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik, Opern und Operetten umfasste.

Die folgende Tabelle gibt einen Einblick über die wichtigsten Komponisten, die in *Radıyo* vorgestellt werden. Diese Einführungen beinhalten den Lebenslauf sowie die Hauptwerke der jeweiligen Komponisten. Soweit eindeutig hervorgeht, dass Werke von diesen Komponisten im türkischen Rundfunk ausgestrahlt wurden, sind sie angegeben:

Tab. 5: Komponisten westlicher Klassik in <i>Radıyo</i>	
Komponist	Werk
Bach, Johann Sebastian ⁴⁸⁰	
Balakirew, Mili ⁴⁸¹	
Bartók, Béla Viktor János ⁴⁸²	
Beethoven, Ludwig van ⁴⁸³	Frühlingssonate, ⁴⁸⁴ 9. Sinfonie, ⁴⁸⁵ 3. Sinfonie, ⁴⁸⁶ Fidelio ⁴⁸⁷

- ⁴⁸⁰ Baydur, Suat Nazif. „Bach'lar“. *Radıyo* 58 (Okt. 46), 18; Altar, Cevat Memduh. „Johann Sebastian Bach I“. *Radıyo* 75 (März 48), 3; „Johann Sebastian Bach II“ *Radıyo* 76 (April 48), 4; Altar, Cevat Memduh. „Zamana, Mekâna Sığmayan Sanat“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 19, 24.
- ⁴⁸¹ „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 20f.
- ⁴⁸² Yönetken, Halil Bedii. „Bela Bartok Öldü“. *Radıyo* 48 (Dez. 45), 8f.
- ⁴⁸³ Ataç, Galip. „Büyük Adamları Delilikleri: Wagner, Bethoven, Rossini“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 7; Altar, Cevat Memduh. „Beethoven“. *Radıyo* 15 (Feb. 43), 7, 24; Ders. „Bir Senfoninin Tarihçesi“. *Radıyo* 22 (Sept. 43), 4, 11; Ders. „Beethoven Sanatından: Uvertür“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 6f, 24.
- ⁴⁸⁴ Kösemihal, Mahmud R. „Beethoven“. *Radıyo* 5 (April 42), 14; Cemil, Mesud. „Beethoven“. *Radıyo* 5 (April 42), 15.
- ⁴⁸⁵ Cemil, Mesut. „Beethoven ve Dokuzuncu Senfonisi“. *Radıyo* 6 (Mai 42), 2, 22.
- ⁴⁸⁶ Yönetken, Halil Bedii. „Beethoven'in Ölümünün 118inci Yıldönümü Münasebetile“. *Radıyo* 41 (Mai 45), 15.
- ⁴⁸⁷ Altar, Cevat Memduh. „Beethoven Sanatından: Uvertür“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 6f, 24.

Komponist	Werk
Berlioz, Louis Hector ⁴⁸⁸	Symphonie fantastique (Orchesterwerk)
Bizet, Georges ⁴⁸⁹	Carmen (Oper)
Borodin, Alexander ⁴⁹⁰	
Chatschaturjan, Aram ⁴⁹¹	
Chopin, Fryderyk Franciszek ⁴⁹²	
Cui, César ⁴⁹³	
Dvořák, Antonín ⁴⁹⁴	
Falla, Manuel de ⁴⁹⁵	
Fibich, Zdeněk ⁴⁹⁶	
Foerster, Josef Bohuslav ⁴⁹⁷	
Grieg, Edvard ⁴⁹⁸	
Händel, Georg Friedrich ⁴⁹⁹	
Hába, Alois ⁵⁰⁰	
Haydn, Franz Joseph ⁵⁰¹	
Humperdinck, Engelbert ⁵⁰²	Hänsel und Gretel (Oper)
Janáček, Leoš ⁵⁰³	

- ⁴⁸⁸ Yönetken, Halil Bedii. „Konser Takdimlerinden: Berlioz'un Fantastik Senfonisi“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 14; Altar, Cevat Memduh. „Sanat Tarihinden Portreler“ *Radıyo* 41 (Mai 45), 14, 23; Ders. „Hector Berlioz ve Mektupları“. *Radıyo* 66 (Juni 47), 6.
- ⁴⁸⁹ Yönetken, Halil Bedii. „Cavalleria Rusticana ve Carmen Operalarının Takdimi“. *Radıyo* 20 (Juli 43), 8.
- ⁴⁹⁰ „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 20f.
- ⁴⁹¹ Yönetken, Halil Bedii. „Sovyet Bestecileri“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 6f.
- ⁴⁹² Altar, Cevat Memduh. „Nohant'da Gecen Unutulmaz Günler“. *Radıyo* 40 (April 45), 6f; Ders. „Chopin'in Gençlik Eserleri“. *Radıyo* 57 (Sept. 46), 4; Baydur, Suat Nazif. „Chopin Yahut Aşk Besteci“. *Radıyo* 65 (Mai 47), 6, 24; Altar, Cevat Memduh. „Frederic Chopin“. *Radıyo* 77 (Mai 48), 4, 14; Ders. „Romantik Sanatta Piyano Üslubu: Ölümünün 100üncü Yıldönümünde Büyük Üstat Chopin'in Hâtrasına“. *Radıyo* 85 / 86 (Jan. - Feb. 49), 7, 30; „Türkiye'de Chopin“. *Radıyo* 90 (Juni 49), 3f; „Chopin ve ‚Bir damla Su‘ Prelüdü“. *Radıyo* 91-93 (Juli - Sept. 49), 18, 32.
- ⁴⁹³ „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 20f.
- ⁴⁹⁴ Yönetken, Halil Bedii. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.
- ⁴⁹⁵ Altar, Cevat Memduh. „İspanya'da Müzik: Manuel de Falla'nın Ölümü Münasebetile“. *Radıyo* 61 (Jan. 47), 3; „Büyük İspanyol Müzisyeni: Manuel de Falla“. *Radıyo* 62 (Feb. 47), 3.
- ⁴⁹⁶ Yönetken. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.
- ⁴⁹⁷ Yönetken. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.
- ⁴⁹⁸ Altar, Cevat Memduh. „Müzikli Konuşmalardan Hülâsalar: Şimaldan Sesler“. *Radıyo* 16 (März 43), 8; Baydur, Suat Nazif. „Büyük Kompozitörlerden Notlar ve Hatıralar“. *Radıyo* 70 (Okt. 47), 14.
- ⁴⁹⁹ Altar, Cevat Memduh. „Zamana, Mekâna Sığmayan Sanat“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 19, 24.
- ⁵⁰⁰ Yönetken. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.
- ⁵⁰¹ Altar, Cevat Memduh. „Müzik Sanatında Viyana Klâsikleri“. *Radıyo* 87 (März 49), 10, 16.
- ⁵⁰² Yönetken, Halil Bedii. „İki Opera Takdimi“. *Radıyo* 19 (Juni 43), 5, 24.
- ⁵⁰³ Yönetken. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.

Komponist	Werk
Leoncavallo, Ruggiero ⁵⁰⁴	I Pagliacci (Der Bajazzo, Oper)
Liszt, Franz ⁵⁰⁵	Mazeppa (Orchesterwerk)
Mascagni, Pietro ⁵⁰⁶	Cavalleria rusticana (Oper)
Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix	Die Hebriden (Fingalshöhle) ⁵⁰⁷
Mjaskowski, Nikolai Jakowlewitsch ⁵⁰⁸	
Mozart, Wolfgang Amadeus ⁵⁰⁹	Hochzeit des Figaro (Seria-Oper) ⁵¹⁰
Mussorgski, Modest Petrowitsch ⁵¹¹	Bilder einer Ausstellung (Klavierstück)
Nielsen, Carl ⁵¹²	
Novák, Vítězslav ⁵¹³	
Prokofjew, Sergei Sergejewitsch ⁵¹⁴	
Puccini, Giacomo ⁵¹⁵	
Rimskij-Korsakow, Nikolaj Andrejewitsch ⁵¹⁶	Scheherazade (Suite); Das Märchen vom Zaren Saltan (Oper); Die Zarenbraut (Opernouvertüre)
Rossini, Gioacchino Antonio ⁵¹⁷	

- ⁵⁰⁴ Yönetken, Halil Bedii. „Palyaço Operasının Takdimi“. *Radıyo* 21 (Aug. 43), 14.
- ⁵⁰⁵ Yönetken, Halil Bedii. „Konser Takdiminden Parçalar“. *Radıyo* 29 (April 44), 5.
- ⁵⁰⁶ Yönetken, Halil Bedii. „Cavalleria Rusticana ve Carmen Operalarının Takdimi“. *Radıyo* 20 (Juli 43), 8.
- ⁵⁰⁷ Yönetken, Halil Bedii. „Hebrid'ler veya Fingal Mağarası“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 11.
- ⁵⁰⁸ Yönetken. „Sovyet Bestecileri“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 6f.
- ⁵⁰⁹ „W. A. Mozart Ölümünün 151nci Yıl Dönümü Münasebetile“. *Radıyo* 14 (Jan. 43), 10f; Altar, Cevat Memduh. „Küçük Mozart“. *Radıyo* 49 (Jan. 46), 3; Cemil, Mesud. „Mozart'ın Yüzcüncü Yılı Yıldönümü“. *Radıyo* 1 (Dez. 41), 8.
- ⁵¹⁰ Yönetken, Halil Bedii. „Figaro'nun Düğünü“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 6, 24; „Ankara Devlet Konservatuvarında Figaronun Düğün Operası“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 12f.
- ⁵¹¹ Yönetken. „Konser Takdiminden Parçalar“. *Radıyo* 29 (April 44), 5; Altar, Cevat Memduh. „Mussorgsky ve Estetiği“. *Radıyo* 46 (Okt. 45), 9, 20; „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 20f.
- ⁵¹² „Carl Nielsen: Danimarka'nın En Büyük Kompozitörü“. *Radıyo* 90 (Juni 49), 6.
- ⁵¹³ Yönetken. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radıyo* 39 (März 45), 7, 22.
- ⁵¹⁴ Yönetken. „Sovyet Bestecileri“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 6f.
- ⁵¹⁵ „Giacomo Puccini“. *Radıyo* 14 (Jan. 43), 11; Evrensev, Perihan. „La Bohème“. *Radıyo* 43 (Juli 45), 6f; Yönetken, Halil Bedii. „Puccini, Hayat ve Sanatı“. *Radıyo* 94-96 (Okt.-Dez. 49), 20.
- ⁵¹⁶ Yönetken, Halil Bedii. „Doğuşunun Yüzcüncü Yılı Dönümü Münasebetiyle: Rimski Korsakof'un Hayatı ve Eserleri“. *Radıyo* 30 (Mai 44), 14; „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radıyo* 36 (Nov. 44), 20f.
- ⁵¹⁷ Ataç. „Büyük Adamları Delilikleri: Wagner, Bethoven, Rossini“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 7.

Komponist	Werk
Saint-Sa�n, Camille	Karneval der Tiere ⁵¹⁸
Schostakowitsch, Dmitri ⁵¹⁹	
Schubert, Franz Peter ⁵²⁰	
Schumann, Robert Alexander ⁵²¹	
Smetana, Bedřich ⁵²²	Die verkaufte Braut (Oper); Mein Vaterland (Orchesterwerk) ⁵²³
Strauss, Richard	Burleske für Klavier und Orchester (Orchesterwerk) ⁵²⁴
Suk, Josef ⁵²⁵	
Tschaikowski, Pjotr Iljitsch ⁵²⁶	
Verdi, Giuseppe ⁵²⁷	Aida (Oper)
Wagner, Richard ⁵²⁸	Die Meistersinger aus Nürnberg (Bühnenwerk) ⁵²⁹

Anhand dieser Auflistung ist eindeutig zu erkennen, dass zahlreiche Stücke deutschsprachiger Komponisten wie Mozart, Beethoven, Schubert und Wagner im Rundfunk gespielt wurden, die musikalisch die Epochen des Barock, der Klassik und der Romantik abdecken. Dies ist sowohl auf die bedeutende Stellung der deutschsprachigen Musik in der westlichen Klassik und ihres Einflusses auf die Etablierung der nationalen Musik-

⁵¹⁸ „Hayvanlar Karnavalı (Camille Saint-Sa n)“. *Radjo* 7 (Juni 42), 16f.

⁵¹⁹ Yönetken. „Sovyet Bestecileri“. *Radjo* 36 (Nov. 44), 6f.

⁵²⁰ Altar, Cevat Memduh. „Sanatkar ve Tabiat“. *Radjo* 63 (März. 47), 2, 24.

⁵²¹ Yener, Faruk. „Büyük Sanatkarların Büyük Aşkları: Robert Şuman, Klara Viyk“. *Radjo* 7 (Juni 42), 20.

⁵²² Yönetken, Halil Bedii. „Bedrich Smetana ve Satılmış Nişanlı“. *Radjo* 16 (M rz 43), 12, 24; „Satılmış Nişanlı’ Operasının Temsili“. *Radjo* 16 (M rz 43), 13; Yönetken, Halil Bedii. „Ma Valst – Vatanın [sic!] ve Vltava“. *Radjo* 46 (Okt. 45), 8; „Satılmış Nişanlı’nın 1800 nc  Temsili“. *Radjo* 88 (April 49), 10.

⁵²³ Yönetken. „Ma Valst – Vatanın [sic!] ve Vltava“. *Radjo* 46 (Okt. 45), 8.

⁵²⁴ Cemil, Mesud. „Radyoda Musiki Hareketleri: Richard Strauss’ın 78inci Yild n m nde“. *Radjo* 8 (Juli 42), 10.

⁵²⁵ Yönetken. „ ek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radjo* 39 (M rz 45), 7, 22.

⁵²⁶ „Rus Müziđi ve Ankara Radyosu“. *Radjo* 36 (Nov. 44), 20f.

⁵²⁷ Yönetken. „İki Opera Takdimi“. *Radjo* 19 (Juni 43), 5, 24.

⁵²⁸ Ataç. „Büyük Adamları Delilikleri: Vagner, Bethoven, Rossini“. *Radjo* 12 (Nov. 42), 7; Altar, Cevat Memduh. „Müzik Konuşmaları Hul sı: Fiolzof Ne diyor?“. *Radjo* 17 (April 43), 10f, 18; „Richard Wagner ve Sanatı“. *Radjo* 78 / 79 / 80 (Juni-Aug. 48), 12f.

⁵²⁹ Yönetken, Halil Bedii. „Konser Takdimlerinden: „N renberg’li Usta Şarkıcılar“ – Richard Wagner“. *Radjo* 34 (Sept. 44), 19.

richtungen in den verschiedenen europäischen Ländern⁵³⁰ als auch auf den von Hindemith begründeten Einfluss der deutschen Musiker und Komponisten beim Aufbau der türkischen Musikkultur zurückzuführen. Dass der Einfluss Hindemiths hierbei eine Rolle gespielt haben dürfte, fällt besonders dadurch auf, dass sich die hier erwähnten Komponisten weitgehend mit den Namen decken, die Hindemith in seinen „Vorschlägen“ für ein beispielhaftes Programm für Sinfonie- und Kammerkonzerte angab. Von den dort insgesamt 22 genannten Komponisten werden lediglich sechs (Gluck, Brahms, Weber, Johann Strauß, Vivaldi und Dittersdorf) nicht in *Radyo* erwähnt. Darüber hinaus ist bemerkenswert, dass Hindemith dort auch Nationalromantiker wie den Russen Borodin erwähnte und auf diese Weise ein Repertoire ausarbeitete, das unter der Ägide der deutsch-österreichischen Musik den Zielsetzungen der türkischen Musikpolitik entsprach. Hier wird somit deutlich, dass Hindemith nicht nur das allgemeine türkische Musikleben durch seine Vorschläge entscheidend prägte, sondern auch das Musikprogramm des Rundfunks.⁵³¹

Die Mehrzahl der in *Radyo* vorgestellten Komponisten entstammt der Epoche der Romantik. Dies begründet sich aus der Bedeutung dieser Epoche für die Entwicklung der Nationalmusik. Denn die Romantik war u.a. durch die Rückbesinnung auf die Vergangenheit und die Entdeckung der Volksdichtung, des Volkliedes und des Mythos gekennzeichnet und bereitete durch diese Besinnung auf die kulturellen Traditionen der einzelnen Völker die Grundlage für die Entstehung eines Nationalbewusstseins, das sich musikalisch in der Komposition von Nationalmusik in verschiedenen Ländern Europas äußerte.⁵³²

In dieser Nationalmusik hatte man sich zum Ziel gesetzt, auf der Basis der Volksmusik eine klassische Nationalmusik zu entwickeln. Da in der Türkei musikpolitisch Ähnliches erreicht werden sollte, ist es nur verständlich, dass neben den avantgardistischen Romantikern auch zahlreiche westliche Komponisten wie Smetana, Grieg oder die russische *Gruppe der Fünf* im Rundfunk zu hören waren, die diesen nationalen

⁵³⁰ So sind zum Beispiel Wagners Werke für die Entstehung der russischen Nationaloper sehr bedeutend. Vgl. Redepenning, Dorothea. „Rußland“. *MGG*, Sachteil: Bd. 8, 700f.

⁵³¹ Vgl. Pack. *Hindemith*, 91-93.

⁵³² Wehnert, Martin. „Romantik und romantisch“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 483ff.

Strömungen bzw. nationalen Schulen zuzurechnen sind. Da in diesen nationalen Schulen neben der Sinfonie und dem Chorgesang besonders viel Wert auf die Oper gelegt wurde,⁵³³ erklärt dies auch, warum in *Radyo* so viele Opern vorgestellt und wahrscheinlich analog dazu im Rundfunk ausgestrahlt wurden.

Durch dieses westliche Klassikprogramm wird deutlich, dass dem türkischen Hörer einerseits eine gewisse Allgemeinbildung der deutsch-österreichischen Musiktraditionen vermittelt werden sollte. Andererseits sollte er durch Hörbeispiele romantischer und nationalromantischer Komponisten auf die zukünftige türkische Nationalmusik vorbereitet werden.

Es ist auffällig, dass von Ende 1944 an englische und amerikanische Kunstmusik aus dem 15. bis 20. Jahrhundert⁵³⁴ sowie englische und amerikanische Unterhaltungsmusik⁵³⁵ in *Radyo* thematisiert wurden. Englische oder amerikanische Musiker wie der amerikanische Pianist Brailowsky oder der amerikanische Violonist Heifetz, aber auch die amerikanischen Komponisten George Gershwin⁵³⁶ und Samuel Barber⁵³⁷ wurden vorgestellt.⁵³⁸ Zudem wurde über das englische Musikleben⁵³⁹ berichtet. Seit dieser Zeit traten auch vereinzelt englische Musiker mit einer klassischen Ausbildung im Rundfunk auf. Daraus lässt sich folgern, dass sich nach dem Zweiten Weltkrieg die politische Annäherung an England und besonders an die USA auch im klassisch-westlichen Musikprogramm niederschlug.

⁵³³ Redepenning. „Rußland“. *MGG*, Sachteil: Bd. 8, 698-713; Elschek, Oskar. „Slowakei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 1536f; Astrand, Hans; Larsson, Gunnar. „Schweden“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 1164f; Döge, Klaus. „Tschechische Republik“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 997f; Herresthal, Harald; Aksdal, Bjorn. „Norwegen“. *MGG*. Sachteil: Bd. 7, 252f.

⁵³⁴ Yönetken, Halil Bedii. „İngiliz Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radyo* 36 (Nov. 44), 10f; Ders. „Amerikan Besteciler: Şimal Amerika“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 14f.

⁵³⁵ Manyas, Nezih. „B.B.B. Londra Radyosunda Varyete ve Rövü Programları“. *Radyo* 49 (Jan. 46), 18f; Özcan. „Caz Müziği“. *Radyo* 42 (Juni 45), 21, 24.

⁵³⁶ Briggs, John. „George Gershwin“. *Radyo* 81 / 82 (Sept. - Okt. 48), 25.

⁵³⁷ „Günün Adamları: Kompozitör Samuel Barber“. *Radyo* 66 (Juni 47), 20.

⁵³⁸ Baba, Nüzhet. „Amerika’da Müzik Hareketleri“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 20f; „Radyo-muz’da İngiliz Ses Musikisi“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 19; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 36 (Nov. 44), 15; Tuncalı. „Sanat Dünyasının Büyüklere: Jascha Heifetz“. *Radyo* 70 (Okt. 47), 6f; „Brailowsky ile Bir Görüşme“. *Radyo* 78 / 79 / 80 (Juni - Aug. 48), 38.

⁵³⁹ Foss, Hubert. „İngiltereden Müzik Haberleri“. *Radyo* 81 / 82 (Sept. - Okt. 48), 22f.

3.3. Oper

Im 19. Jahrhundert gelangte die Oper ins Osmanische Reich. Europäische, vor allem italienische Opern wurden zunächst von italienischen Wanderensembles und später auch von einheimischen Ensembles in Thessaloniki, Istanbul und Izmir in Theatern, im Serail, aber auch in den Privatwohnungen hoher Staatsbeamter aufgeführt und waren demzufolge nicht nur im Palast, sondern auch in der osmanischen Oberschicht beliebt. Die ersten Opern von türkischen Komponisten entstanden erst nach der Gründung der Republik. Allerdings existierten bereits im 19. Jahrhundert innerhalb des Osmanischen Reichs einige Opern, die die Türkei zum Thema hatten oder bei denen Osmanen als Libretto-Schreiber⁵⁴⁰ oder Komponisten⁵⁴¹ fungierten. Die ersten türkischen Nationalopern wurden Anfang der 1930er Jahre aufgeführt und stammen aus der Feder von Ahmed Adnan Saygun und Necil Kâzım Akses, den beiden bedeutenden türkischen Komponisten der ersten Generation.⁵⁴² Mit der Gründung des Staatskonservatoriums wurde dort 1936 gleichzeitig eine Abteilung für Drama und Oper eingerichtet, an der Schauspieler und Opernsänger ausgebildet wurden. Auf diese Weise wurde die Grundlage für die weitere Entwicklung der türkischen Opernkultur gelegt. Unter ihrem Leiter Carl Ebert wurden im Zeitraum von 1941 bis 1947 acht Opern von jungen türkischen Schauspielschülern des Konservatoriums aufgeführt. Hierbei handelte es sich um folgende Opern: *Bastien und Bastienne* und *Die Hochzeit des Figaro* von Mozart, *Madame Butterfly*, *Tosca* und *La Bohème* von Puccini, *Die verkaufte Braut* von Smetana; *Fidelio* von Beethoven, *Carmen* von Bizet und *Der Barbier*

⁵⁴⁰ Als Beispiel hierfür kann man die 1855 uraufgeführte Oper *Assedio di Silistria* von Giacomo Panizza und Gabriel Naum oder die 1916 in Beirut uraufgeführte Oper *Kenan Çobanları* (Die Schäfer von Kanaan) von Vedi Sabra und Halide Edip Adıvar nennen. Vgl. And. „Opera and Ballet in Modern Turkey“, 72.

⁵⁴¹ Der armenische Operettenkomponist Dikran Çuhacıyan (1836-1898) komponierte mit *İkinci Arşak* die erste osmanische Oper. Sie wurde 1868 in Istanbul uraufgeführt. Vgl. Jäger, Ralf Martin. „Die Bedeutung von Armeniern für den Wandel der osmanischen Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Osmanismus, Nationalismus und der Kaukasus: Muslime und Christen, Türken und Armenier im 19. und 20. Jahrhundert*. Fikret Adanır; Bernd Bonwetsch (Hgg.). Wiesbaden: Reichert 2005, 179.

⁵⁴² Saygun komponierte die Opern *Özsoy* (1934) und *Taşbebek* (1934) und Akses die Opern *Mete* (1933) und *Bayönder* (1934). Vgl. And. „Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi“, 202; Say. *Müzik Atlası*, 66, 68.

von *Sevilla* von Rossini.⁵⁴³ Von diesen Opern wurden nachweislich *Die Hochzeit des Figaro* und *Die verkaufte Braut* im Ankaraner Volkshaus aufgeführt. Zumindest Letztere wurde von dort live im Rundfunk übertragen.⁵⁴⁴ Ansonsten wurden Opern im Rundfunk ausschließlich von Schellackplatte ausgestrahlt.⁵⁴⁵

Der Grund, warum man sich so sehr bemühte, Opern aufzuführen, und warum zahlreiche europäische Opern im westlichen Klassikprogramm des Rundfunks zu hören waren, ist darin zu suchen, dass die Oper in der Türkei neben der Sinfonie als die höchste Kunstgattung der polyphonen Musik betrachtet wurde.⁵⁴⁶ Demgemäß war das höchste Ziel, das in der Entwicklung der türkischen Nationalmusik erreicht werden konnte, die Erschaffung einer türkischen Oper.⁵⁴⁷

Diese Vorstellung teilte wohl auch Atatürk, da er, mitunter auch dadurch motiviert, dass er dieses Genre ohnehin liebte,⁵⁴⁸ die türkischen Komponisten dazu aufforderte, türkische Nationalopern zu schreiben.⁵⁴⁹ Die Idee, eine Nationaloper auf der Basis der türkischen Volksmusik zu erschaffen, wurde bereits von Necip Asım Yazıksız geäußert.⁵⁵⁰ Aber auch Ziya Gökalp maß der Oper große Bedeutung zu, da er, vermutlich inspiriert durch die osteuropäische und vor allem russische Nationalmusik, die Ansicht vertrat, dass durch die Entstehung der Oper im europäischen Mittelalter die für dieses Musikgenre unpassenden Viertel-töne verdrängt worden seien. Dadurch sei die Polyphonie in die europäische Musik eingeführt worden und habe somit deren Aufstieg

⁵⁴³ And. „Opera and Ballet in Modern Turkey“, 70ff, 75; Say. *Müzik Sözlüğü*. s.v. „Türkiye’de Opera“, 392f; Evrensev. „La Bohème“. *Radıyo* 43 (Juli 45), 6f; Altar. „Beethoven Sanatından: Uvertür“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 6f, 24.

⁵⁴⁴ Vgl. Yönetken. „Figaro’nun Düğünü“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 6, 24; „’Satılmış Nişanlı’ Operasının Temsili“. *Radıyo* 16 (März 43), 13; Yönetken. „Bedrich Smetana ve Satılmış Nişanlı“. *Radıyo* 16 (März 43), 12, 24.

⁵⁴⁵ Die im Rundfunk ausgestrahlten Opern sind in der Tabelle über die im westlichen Klassikprogramm gespielten westlichen Komponisten angegeben.

⁵⁴⁶ Dies wird auch durch Hindemith belegt, der in seinen „Vorschlägen“ erwähnt, dass die türkische Regierung von den Komponisten forderte, Sinfonien und Opern zu schreiben. Vgl. Zimmermann-Kalyoncu. *Deutsche Musiker*, 39; Pack. *Hindemith*, 117.

⁵⁴⁷ Oransay. „Çoksesli Musiki“. *CDTA*, 1519f.

⁵⁴⁸ Oransay. *Atatürk ve Küğ*, 5ff.

⁵⁴⁹ And. „İlk Opera Gösterimi“, 202; Kaygısız. *Türklerde Müzik*, 302.

⁵⁵⁰ Behar. „Ziya Gökalp ve Türk Musikisi“. *TCTA*. Cilt 5, 1225.

begründet.⁵⁵¹ Analog zu dieser Vorstellung würde die Etablierung einer türkischen Oper das Erreichen des westlichen Zivilisationsstandes in der Musik bzw. den glückenden Weg dorthin symbolisch markieren, da dadurch die Monophonie als überwunden angesehen werden könne.

Die Bedeutung der Oper wurde auch dadurch unterstrichen, dass İnönü verschiedenen Operaufführungen des Staatskonservatoriums wie zum Beispiel *Der verkaufte Braut* von Smetana beiwohnte.⁵⁵²

3.4. Diwanmusik

Obwohl im Rundfunk sehr viel Diwanmusik ausgestrahlt wurde, ist durch *Radjo* lediglich belegt, dass dort die Komponisten İtri, İsmail Dede Efendi, Mustafa Çavuş und Tanburi Cemil⁵⁵³ gespielt wurden. Allerdings werden viele osmanische Komponisten in *Radjo* vorgestellt. Auch in Radio Ankara ausgestrahlte Reportagen über verschiedene osmanische Komponisten sind hier abgedruckt. Da *Radjo* auch die Aufgabe hatte, zusätzliche Informationen zum Musikprogramm zu geben, kann man, wie bei den Reportagen über die westlichen Komponisten, davon ausgehen, dass die dort vorgestellten osmanischen Komponisten auch im Rundfunk gespielt wurden, und somit indirekt das Diwanrepertoire ableiten. So werden die folgenden osmanischen Komponisten in *Radjo* vorgestellt, deren Werke somit vermutlich auch im Rundfunk zu hören waren:

⁵⁵¹ Gökalp. *Türkçülüğün Esasları*, 54f; 139.

⁵⁵² Kösemihal, Mahmut R. „Opera“. *Radjo* 4 (März 42) 16f; Yönetken. „Bedrich Smetana ve Satılmış Nişanlı“. *Radjo* 16 (März 43), 12, 24.

⁵⁵³ Ediboğlu. „Radjo Dinleyicileri Arasında“. *Radjo* 89 (Mai 49), 5; Çeren, Şerif Sait. „Radjo-muzda Anılması Münasebetiyle: Tanburi Cemil“. *Radjo* 11 (Okt. 42), 4f; „Koro ve Caz“. *Radjo* 45 (Sept. 45), 19.

**Tab. 6: Komponisten der Diwanmusik
in *Radyo***

Ahmet Efendi ⁵⁵⁴
Ahmet Rasim ⁵⁵⁵
Ahmet Necib Paşa ⁵⁵⁶
Bimen Şen ⁵⁵⁷
Dellâlzâde İsmail Efendi ⁵⁵⁸
Dilhayat Kalfa ⁵⁵⁹
Giriftzen Asım Bey ⁵⁶⁰
Haşim Bey ⁵⁶¹
Hacı Arif Bey ⁵⁶²
Hafız Post ⁵⁶³
Hamparsom ⁵⁶⁴
İsmail Dede Efendi ⁵⁶⁵
İtri ⁵⁶⁶
İzak ⁵⁶⁷
Kantemiroğlu ⁵⁶⁸
Leylâ Hanım ⁵⁶⁹
Medeni Aziz Efendi ⁵⁷⁰
Meragahı Hoca Abdülkadir ⁵⁷¹

- 554 Kam, Ruşen Ferit. „İzahlı Müzik: Udî Selânikli Ahmet Efendi“. *Radyo* 54 (Juni 46), 7.
- 555 Nihat, Osman. „Bestekâr Ahmet Rasim“. *Radyo* 53 (Mai 46), 6.
- 556 Talu, Ercümend Ekrem. „Tanzimat Devrinde Bir Müzik Üstadı“. *Radyo* 21 (Aug. 43), 5.
- 557 Kam, Ruşen Ferit. „Türk Azınlık Musikicileri: Nikoğos'tan Bimen Şen'e Kadar III“. *Radyo* 70 (Okt. 47), 7.
- 558 Kam, Ruşen Ferit. „Dellâl Zade İsmail Efendi“. *Radyo* 59 (Nov. 46), 8.
- 559 Kam, Ruşen Ferit. „Büyük Bir Bestekârımız: Dilhayat Kalfa“. *Radyo* 76 (April 48), 10, 16.
- 560 Kam, Ruşen Ferit. „Giriftzen Asım Bey“. *Radyo* 74 (Feb. 48), 9.
- 561 Kam, Ruşen Ferit. „Haşim Bey“. *Radyo* 83 / 84 (Nov. - Dez. 48), 6f.
- 562 Kam, Ruşen Ferit. „Hacı Arif Bey“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 8.
- 563 „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 14f; Kam, Ruşen Ferit. „Türk Bestekârları: Hafız Post“. *Radyo* 71 (Nov. 47), 9.
- 564 Kam, Ruşen Ferit. „Türk Azınlık Musikicileri: Musi ve Hamparsom II“. *Radyo* 68 (Aug. 47), 14, 24.
- 565 „Radyoda Bazı Müzik Hareketleri: İsmail Dede“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 19; Kam, Ruşen Ferit. „Dede Efendi“. *Radyo* 56 (Aug. 46), 4, 21.
- 566 Kam, Ruşen Ferit. „Radyomuzda (İTRI)“. *Radyo* 7 (Juni 42), 9f; „Müzik Hareketleri“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 14f.
- 567 Kam. „Türk Azınlık Musikicileri: Zaharya ve İzak I“. *Radyo* 67 (Juli 47), 3.
- 568 Kam, Ruşen Ferit. „Bestekâr Kantemiroğlu“. *Radyo* 51 (März 46), 3, 22.
- 569 Kam, Ruşen Ferit. „Bestekâr-Şair Leylâ Hanım“. *Radyo* 55 (Juli 46), 8.
- 570 Kam, Ruşen Ferit. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Bestekârlardan: Medeni Aziz Efendi“. *Radyo* 16 (März 43), 5.
- 571 Kam, Ruşen Ferit. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkârlar: Meragahı Hoca Abdülkadir“. *Radyo* 17 (April 43), 4.

Komponisten der Diwanmusik in Radyo
Musi ⁵⁷²
Mustafa Çavuş
Nayî Osman Dede ⁵⁷³
Nikoğos ⁵⁷⁴
Rahmi Bey ⁵⁷⁵
Şakir Ağa ⁵⁷⁶
Şevki Bey ⁵⁷⁷
Şeyhülislâm Esat Efendi ⁵⁷⁸
Tanburi Cemil ⁵⁷⁹
Tanburi Zeki Mehmet Ağa ⁵⁸⁰
Zaharya ⁵⁸¹
Zekâi Dede ⁵⁸²
Ziya Paşa ⁵⁸³

Diwanmusik war entweder von Schellackplatte⁵⁸⁴ oder live zu hören. Die Livesendungen wurden vom Chor für türkische Musik oder vom *fâsıl*-Ensemble des Rundfunks durchgeführt.⁵⁸⁵ Es ist aber auch dokumentiert, dass Ensembles verschiedener Volkshäuser in Radio Ankara Diwanmusik spielten.⁵⁸⁶

⁵⁷² Kam, Ruşen Ferit. „Türk Azınlık Musikicileri: Musi ve Hamparsom II“. *Radyo* 68 (Aug. 47), 14, 24.

⁵⁷³ Kam, Ruşen Ferit. „Müzik Konuşmaları: Nayî Osman Dede“. *Radyo* 52 (April 46), 10.

⁵⁷⁴ Kam, Ruşen Ferit. „Türk Azınlık Musikicileri: Nikoğos'tan Bimen Şen'e Kadar III“. *Radyo* 70 (Okt. 47), 7.

⁵⁷⁵ Talu, Ercüment E. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkâr: Bestekâr Rahmi Bey“. *Radyo* 20 (Juli 43), 4, 22.

⁵⁷⁶ Kam, Ruşen Ferit. „Müezzinbaşı Şakir Ağa“. *Radyo* 58 (Okt. 46), 3.

⁵⁷⁷ Kam, Ruşen Ferit. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkârlar: Şevki Bey“. *Radyo* 28 (März 44), 8.

⁵⁷⁸ Kam, Ruşen Ferit. „Türk Bestekârları: Şeyhülislâm Esat Efendi“. *Radyo* 73 (Jan. 48), 3.

⁵⁷⁹ Çeren. „Radyomuzda Anılması Münasebetiyle: Tanburi Cemil“. *Radyo* 11 (Okt. 42), 4f.

⁵⁸⁰ Kam, Ruşen Ferit. „Tanburi Zeki Mehmet Ağa“. *Radyo* 85 / 86 (Jan. - Feb. 49), 10, 30.

⁵⁸¹ Kam, Ruşen Ferit. „Türk Azınlık Musikicileri: Zaharya ve İzak I“. *Radyo* 67 (Juli 47), 3.

⁵⁸² Kam, Ruşen Ferit. „Zekâi Dede“. *Radyo* 78 / 79 / 80 (Juni - Aug. 48), 6f.

⁵⁸³ Kam, Ruşen Ferit. „Büyük Türk Bestekârları: Ziya Paşa“. *Radyo* 91-93 (Juli-Sept. 49), 19, 28.

⁵⁸⁴ Es ist beispielsweise belegt, dass die Werke von Tanburi Cemil von Platte gespielt wurden. Vgl. Çeren. „Radyomuzda Anılması Münasebetiyle: Tanburi Cemil“. *Radyo* 11 (Okt. 42), 4f.

⁵⁸⁵ „Ankara Radyosunda Tarihi Türk Müziği“. *Radyo* 70 (Okt. 47), 8.

⁵⁸⁶ So ist zum Beispiel dokumentiert, dass Musiker aus dem Volkshaus von Konya neben türkischen Volksliedern auch Diwanmusik gespielt haben. Vgl. „Radyomuzda Konya Gecesi“. *Radyo* 5 (April 42), 22.

Wie man anhand der hier aufgeführten Komponisten erkennen kann, wollte der Rundfunk einerseits die bedeutendsten osmanischen Komponisten vorstellen und auf diese Weise der Bevölkerung einen Einblick in die Diwanmusik geben. Andererseits versuchte der Rundfunk durch sein Diwanmusikprogramm einen Kanon für diese Musikrichtung vorzugeben, um auf diese Weise diese beim Publikum sehr beliebte Musik in eine gewünschte Richtung zu lenken und einen unkontrollierten Wildwuchs, besonders im Bereich des reformierten *fasıl*, zu verhindern. Dies wird in *Radıyo* durch die Aussage belegt, dass der Hörer durch das türkische Klassik-Programm lernen könne, gute von schlechter Musik zu unterscheiden.⁵⁸⁷ Jedoch wird an keiner Stelle erläutert, aus welchen Komponisten sich dieser Kanon zusammensetzte und welche Kriterien dafür zugrunde gelegt wurden. Man findet lediglich die Aussage, dass man nur als wertvoll angesehene Stücke aus der Diwanmusik spielte, um auf diese Weise zu versuchen, dieser Musik eine Richtung vorzugeben und dem Wildwuchs in den Kasinos entgegenzutreten.⁵⁸⁸ Dies zeigt, dass man keine freie und unkontrollierte Musikentwicklung wünschte, sondern eine geplante und von oben gelenkte Entwicklung im Sinn hatte.

Allerdings legt die Vorstellung einiger Komponisten, die sich von der Volksmusik inspirieren ließen, sich durch Volksnähe auszeichneten oder von westlicher Musik beeinflusst waren wie İsmail Dede Efendi, Mustafa Çavuş, Ahmet Necib Paşa oder Şakir Ağa den Schluss nahe, dass vor allem Komponisten ausgesucht wurden, die am ehesten der aktuellen kemalistischen Musikpolitik entsprachen oder für sie geeignet schienen.

Darüber hinaus ist festzustellen, dass einige der vorgestellten Komponisten wie İsmail Dede Efendi, Nayî Osman Dede oder Hâfız Post sich durch religiöse Musik auszeichneten bzw. diese auch spielten. Hier stellt sich die Frage, ob diese religiöse Musik, die eng mit der Diwanmusik verwoben ist, auch im Rundfunk ausgestrahlt wurde. Aufgrund der religionsfeindlichen Politik der Kemalisten ist zu vermuten, dass dies nicht der Fall war. Bereits im Jahre 1925 verschwand mit dem Verbot der

⁵⁸⁷ Ediboğlu. „Radıyo Dinleyicileri Arasında“. *Radıyo* 89 (Mai 49), 5.

⁵⁸⁸ „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San’atkârları Kolu: Millî Musiki San’atkârları Kolu“. *Radıyo* 1 (Dez. 41), 17.

Derwischorden die religiöse Musik endgültig aus der Öffentlichkeit. Es liegt nahe, dass dies auch den Rundfunk mit einschloss. Und tatsächlich sind im Musikarchiv von TRT keine Beispiele religiöser Musik enthalten.⁵⁸⁹

Was die traditionelle osmanische Militärmusik betrifft, ist diesbezüglich in den vorhandenen Quellen keine Äußerung zu finden, so dass hier lediglich Spekulationen möglich sind. Sie zählte im Rundfunk aber wohl nicht zum Repertoire der Diwanmusik, da sie seit 1826 im Osmanischen Reich an Bedeutung verloren hatte und auch kein in *Radjo* aufgezählter Komponist als Repräsentant dieser Musikgattung anzusehen ist.⁵⁹⁰ Die Märsche, die im Rundfunk gespielt wurden, waren allesamt moderne türkische Märsche und der türkischen Nationalmusik zuzuordnen. Aufgrund dessen dürfte es sich bei der im Rundfunk gespielten Diwanmusik ausschließlich um *fasıl* gehandelt haben, und zwar in der traditionellen und reformierten Form. Nach den leider nicht belegten Angaben von Özalp betrug im Jahre 1941 der Anteil der türkischen Musik im Hörfunk 25 Prozent. 11 Prozent davon umfassten den traditionellen *fasıl* und 14 Prozent den reformierten *fasıl*.⁵⁹¹ Allerdings dürfte im Laufe der Zeit der Anteil des reformierten *fasıl* in der Diwanmusik angestiegen sein. Dies legt die große Anzahl der in *Radjo* vorgestellten Komponisten nahe, die aus dem 19. Jahrhundert stammen und bzw. oder sich besonders durch die Liedform des *şarkı* auszeichnen. Denn diese Komponisten markieren den Niedergang des traditionellen *fasıl* im 19. Jahrhundert und deuten somit eine Tendenz in Richtung des reformierten *fasıl* an. Nichtsdestotrotz hatte der traditionelle *fasıl* in den 1940er Jahren seine Liebhaber. Denn laut der Umfrage von 1948 war diese Musikform unter den Hörern beliebt, auch wenn gleichzeitig ein stärkerer Sendeumfang des reformierten *fasıl* gefordert wurde.⁵⁹²

⁵⁸⁹ Religiöse Musik in Form von Hymnen und Rezitationen wurde erst von 1952 an ausgestrahlt, nachdem die Regierung in jenem Jahr die öffentliche Aufführung der Kultübungen des sufischen *Mewlana*-Ordens in Konya erlaubt hatte. Vgl. Aksoy. „Effects of the State Radio“. *The Turks: Vol. 5*, 688.

⁵⁹⁰ Vgl. hierzu im Anhang die Kurzbiografien der hier vorgestellten osmanischen Komponisten.

⁵⁹¹ Özalp. „Müsikî Hareketlerine Etkisi“. *Türk Müsikîsi Tarihi*. Cilt 1, 263.

⁵⁹² Vgl. Kap. X.

Ein Grund für das Ausstrahlen von der in der musikpolitischen Theorie verachteten Diwanmusik ist vermutlich darin zu suchen, dass versucht wurde, die Hörer „bei der Stange zu halten“ und sie zu motivieren, nicht auszuschalten, wenn sie eher ungeliebte Musik wie zum Beispiel westliche Klassik oder auch türkische Nationalmusik hörten. Dies dürfte besonders bei der Sendung „Hörerwünsche“ der Fall gewesen sein, die aus westlicher und orientalischer Musik bestand. Auf diese Weise konnte man die Hörer leichter an die musikpolitisch erwünschte Zielsetzung heranführen.

Andererseits kann man die Bemühungen einer Kanonisierung der Diwanmusik auch als Zeichen einer offiziellen Veränderung der musikpolitischen Theorie deuten, die sich bereits in den 1930er Jahren – wenn auch oppositionell – bemerkbar machte und darin bestand, die türkische Nationalmusik nicht ausschließlich aus türkischer Volksmusik und westlicher Technik, sondern auch durch eine Vereinigung westlicher Technik mit der Diwanmusik zu bilden.

3.5. Türkische Volksmusik

Türkische Volksmusik wurde nachweislich in den Sendungen „Klänge aus der Heimat“ und „Wir lernen ein Volkslied“ gespielt. Sie wurde dort live übertragen und vom Rundfunkchor gespielt, dessen Mitglieder hierfür eigens fort- bzw. ausgebildet wurden.⁵⁹³ Volkslieder wurden im Rundfunk aber auch von Künstlern aus den verschiedenen Volkshäusern des Landes vorgetragen. Die verschiedenen Volkshäuser entsandten ihre Musiker nach Ankara, damit sie dort live in der Sendung „Die Folklore-stunde der Volkshäuser“ auftreten konnten. So ist in *Radyo* dokumentiert, dass in Radio Ankara Musiker aus Konya⁵⁹⁴, Bolu⁵⁹⁵, Diyarbakır und Yozgat⁵⁹⁶ Konzerte gaben. Darüber hinaus traten in Radio Ankara auch verschiedene Volksbarden auf.⁵⁹⁷ Volkslieder wurden aber auch von Schellackplatte im Rundfunk übertragen.

⁵⁹³ Markoff. *Ideology of Musical Practice*, 131, 141 Fn 6.

⁵⁹⁴ „Radyomuzda Konya Gecesi“. *Radyo* 5 (April 42), 22.

⁵⁹⁵ „Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle“. *Radyo* 6 (Mai 42), 8f.

⁵⁹⁶ „Halkevleri Folklor Saati“. *Radyo* 30 (Mai 44), 22.

⁵⁹⁷ Dies ist von Kul Veli, Faruk Kaleli, Ali İzzet und Osman Pehlivan belegt. Vgl. Süha, Baki. „Aşık Kul Veli Radyomuzda“. *Radyo* 16 (März 43), 11; Ebcioğlu, Hikmet Münir.

In Radio Ankara wurden sowohl polyphonisierte als auch traditionelle, d.h. originale, nicht harmonisierte Volkslieder gespielt. Das polyphonisierte Liedgut ist hierbei der türkischen Nationalmusik zuzuordnen, da es das elementare Kerngerüst der türkischen Nationalmusik darstellte. Genaue Angaben über das Verhältnis von traditioneller zu polyphonisierter Musik lassen sich nicht machen. Wahrscheinlich dominierte die traditionelle Volksmusik, da die türkische Nationalmusik aufgrund mangelnder Kapazitäten an Komponisten und Musikern noch in den Kinderschuhen steckte.⁵⁹⁸

Die ausgestrahlten Volkslieder entstammten aus den verschiedenen Regionen der türkischen Republik. Dadurch sollten „die Herzen der türkischen Bevölkerung vereint“ und ein Einheits- und Nationalgefühl erzeugt werden.⁵⁹⁹ Ein weiteres Hauptziel des Spielens von Volksliedern bestand darin, die Hörer mit Heimatmelodien zu versorgen und den neu heranwachsenden Komponisten durch diese Klänge neue Horizonte zu eröffnen.⁶⁰⁰

Auch hinsichtlich der Volksmusik versuchte Radio Ankara einen Kanon vorzugeben. So wurden nur ausgesuchte Volkslieder von den Rundfunkmusikern gespielt. Als Repertoire diente die Volksliedsammlung des Ankaraner Staatskonservatoriums.

„Erzurumlu Halk Sanatkârı Faruk Kaleli Radyoda“. *Radyo* 27 (Feb. 44), 10; Başar, Melih. „Saz Şairi Ali İzzet“. *Radyo* 57 (Sept. 46), 15; Arıbal, Celâl Davut. „Halk Sanatkârı Osman Pehlivan“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 6f.

⁵⁹⁸ Diese Vermutung wird auch dadurch gestützt, dass in der Zeitschrift *Radyo* mehr monophone als polyphonisierte Volkslieder mit Notation und Liedtext abgedruckt sind. Ein weiteres Indiz liefert Gülçin Yahya Kaçar. Sie untersuchte 356 rumelische Volkslieder des Musikarchivs von TRT. Diese Volkslieder wurden von Muzaffer Sarısözen, Kemal M. Altınkaya und dem Tambur-Spieler Osman Pehlivan gesammelt. Kaçar kommt zu dem Schluss, dass diese Volkslieder der traditionellen Volksmusik zuzuordnen seien. Vgl. Kaçar, Gülçin Yahya. „Rumeli Türküleri“. *Erdem* 51 (2008), 220f, 233.

⁵⁹⁹ Çeren. „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radyo* 31 (Juni 44), 9.

⁶⁰⁰ „Yurttan Sesler“. *Radyo* 65 (Mai 47), 10.

3.6. Türkische Nationalmusik

Unter der türkischen Nationalmusik ist die Musik zu verstehen, die republikanische Komponisten nach den Leitlinien der kemalistischen Musikrevolution komponierten. Diese Musik umfasste in erster Linie harmonisierte Volkslieder, neue Volkslieder im westlichen Stil, aber auch Ouvertüren, Klavierwerke, Sinfonien, Opern und Märsche.

Das Konzept dafür geht, wie bereits erwähnt, auf Ziya Gökalp zurück, der die verschiedenen musikalischen Ideen jener Zeit zur Etablierung einer türkischen Nationalmusik ideologisch bündelte. Nach Gökalp sollte türkische Volksmusik gesammelt und durch die Verbindung mit westlichen Techniken harmonisiert werden. Diese polyphonisierten Volkslieder bilden den Kern der türkischen Nationalmusik. Alle weiteren Entwicklungen überließ Gökalp ausdrücklich den türkischen Nationalkomponisten.⁶⁰¹ Diese griffen weitere westliche Gattungen wie Ouvertüren, Sinfonien, Opern usw. auf und verbanden sie mit türkischen Volksliedelementen. Hierbei ließen sie sich sowohl von bereits vorhandenen türkischen Strömungen als auch von Direktiven Atatürks, aber im Wesentlichen vom Vorbild der im 19. Jahrhundert vor allem in Osteuropa und Skandinavien entstandenen Nationalmusik leiten. Diese Nationalmusik war durch einen Bezug auf die Volksmusik geprägt, durch die innenpolitisch eine nationale Identität und ein nationales Zusammengehörigkeitsgefühl und außenpolitisch das internationale Ansehen als Kulturnation gefördert werden sollte.⁶⁰² Die favorisierten Gattungen waren volkstümliche Opern, Chöre, Singspiele und Sinfonien.⁶⁰³ Da diese Formen und Inhalte europäischer Nationalmusik dem kemalistischen Konzept für die Etablierung einer türkischen Nationalmusik entsprachen bzw. als Vorbild dienten, ist es naheliegend, dass die türkischen Nationalkomponisten ähnliche Werke komponieren wollten bzw. der Staat

⁶⁰¹ Gökalp. *Türkçülüğün Esasları*, 140.

⁶⁰² Wehnert. „Romantik und romantisch“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 483f; Say. *Müzik Tarihi*. 432-434; Taruskin, Richard. „Nationalism“. *NGDMM*. Vol. 17, 689-706.

⁶⁰³ Stork, Christopher P. *Bedrich Smetana in der tschechischen Nationalbewegung 1860-1884: Kap. IV: Nationalmusik*. (Mag. Köln, 1993), www.uni-koeln.de/phil-fak/soeg/autoren/stork/mag-4.htm (Mai 2003); Döge. „Tschechische Republik“. *MGG*. Sachteil: Bd. 9, 997-1002; Redepenning. „Rußland“. *MGG*, Sachteil: Bd. 8, 696-718; Herresthal; Akdsal. „Norwegen“. *MGG*. Sachteil: Bd. 7, 252f; Elschek. „Slowakei“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 1536f; Astrand; Larsson. „Schweden“. *MGG*. Sachteil: Bd. 8, 1164f.

solche förderte. Für die Türkei war hier besonders die russische Strömung von Bedeutung. Dies ist bereits äußerlich daran erkennbar, dass die ersten fünf türkischen Nationalkomponisten (Akses, Alnar, Erkin, Rey und Saygun) in Anlehnung an die *Russischen Fünf* als die *Türkischen Fünf* bezeichnet werden.

Leider lässt sich weder durch die Programmübersichten der Zeitschrift *Radjo* noch anhand der statistischen Angaben bei Kocabaşoğlu empirisch nachweisen, wie groß der Anteil der türkischen Nationalmusik im Rundfunkprogramm tatsächlich war. Denn in *Radjo* wird in den Programmübersichten nur zwischen westlicher und türkischer Musik und bei Kocabaşoğlu nur zwischen Diwanmusik, Volksmusik, westlicher Klassik und westlicher Unterhaltungsmusik unterschieden. Aufgrund dessen ist es schwierig, die türkische Nationalmusik überhaupt zu klassifizieren, da sie in keine der angegebenen Kategorien passt. Im Musikprogramm von Radio Ankara ist sie vermutlich der westlichen Musik zugerechnet worden, da dort laut Programmübersicht Märsche und alle westlich strukturierten Ensembles wie das Rundfunksinfonieorchester oder das Rundfunkkammerorchester, die auch Werke der türkischen Nationalmusik spielten, dieser Musikgattung zugeordnet sind. Aber auch im türkischen Musikprogramm war sie wie zum Beispiel in Form der harmonisierten Volkslieder zu hören.

Unabhängig von der Kategorisierung wurde sie im Rundfunk gespielt, wobei ihr Anteil im Musikprogramm eher gering ausgefallen sein dürfte. Denn diese Musik war – wie in verschiedenen Artikeln von *Radjo* angedeutet – noch im Aufbau begriffen und faktisch noch nicht umfangreich vorhanden. Da diese Musik von der Regierung besonders erwünscht war und dementsprechend gefördert wurde, ist es naheliegend, dass die neuen Werke dieser Musik in *Radjo* vorgestellt und im Rundfunk gespielt wurden. Dies ist auch erfolgt, allerdings in geringem Umfang, wie die geringe Anzahl von Berichten in *Radjo* über Werke der türkischen Nationalmusik und über deren Vertonung im Rundfunk belegen. So wurden in den 1940er Jahren lediglich die Werke der folgenden Komponisten türkischer Nationalmusik vorgestellt bzw. nachweislich gespielt:

Tab. 7: Werke türkischer Nationalmusiker in Radio Ankara	
Komponist	Werk
Akses, Necil Kâzım	Die Feste Ankara (<i>Ankara Kalesi, sinfonisches Gedicht</i>) ⁶⁰⁴ ; Cellokonzert (<i>Viyolonsel Konçertosu</i>) ⁶⁰⁵
Alnar, Ferit	Cellokonzert (<i>Viyolonsel Konçertosu</i>) ⁶⁰⁶
Canselen, Faik	Die Dorfhochzeit (<i>Köy Düğünü, Orchesterwerk</i>) ⁶⁰⁷ ; Die Fantasie der großen Heimatouvertüre (<i>Büyük Yurt Uvertür Fantazi</i>) ⁶⁰⁸
Erkin, Ulvi Cemal	Fröhliche Tanzlieder (<i>Köçekçeler</i>); Klavierwerke ⁶⁰⁹ ; Die Erste Sinfonie (<i>Birinci Senfoni</i>) ⁶¹⁰ ; Klavierkonzert (<i>Piyano Konçertosu</i>) ⁶¹¹
Kalender, Sabahettin	Türkische Lieder in westl. Technik ⁶¹² ; Intermezzo (<i>Intermezzo</i> , 1944); Konzertouvertüre (<i>Konser Uvertürü</i> , 1944) ⁶¹³
Koral, Nuri Sami	Das Wanderlied (<i>Kırların Türküsü</i>); Das Efe-Lied (<i>Efenin Türküsü</i>); Auszüge aus der Sinfonie <i>Demet</i> ⁶¹⁴
Koray, Fuat	Wir sind volksnah (<i>Halkcıyız, Sinfonie</i>) ⁶¹⁵
Saygun, Ahmed Adnan	<i>Kerem</i> (Oper) ⁶¹⁶ , Das Oratorium Yunus Emre (<i>Yunus Emre Oratoryosu</i>) ⁶¹⁷

⁶⁰⁴ „Ankara Kalesi’ Münasebetiyle“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 14f; Yönetken, Halil Bedii. „Konser Takdimi“. *Radıyo* 18 (Mai 43), 7, 24.

⁶⁰⁵ „Ferit Alnar ve Konsertosu“. *Radıyo* 15 (Feb. 43), 5.

⁶⁰⁶ Süha, Baki. „Cumhuriyet Halk Partisi Müzik Mükâfâtı“. *Radıyo* 17 (April 43), 3.

⁶⁰⁷ „Radıyo’da Genç Türk Bestekârlar“. *Radıyo* 6 (Mai 42), 16.

⁶⁰⁸ Yener, Faruk. „Riyaseticumhur Filârmonik Orkestrasının Altıncı Konseri“. *Radıyo* 28 (Mârz 44), 15.

⁶⁰⁹ Tör, Vedat Nedim. „Fatih Sanatkârlar“. *Radıyo* 15 (Feb. 43), 4; „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radıyo* 17 (April 43), 12.

⁶¹⁰ Yönetken, Halil Bedii. „Yeni Bir Türk Senfonisi“. *Radıyo* 53 (Mai 46), 10.

⁶¹¹ Süha. „Cumhuriyet Halk Partisi Müzik Mükâfâtı“. *Radıyo* 17 (April 43), 3.

⁶¹² „Temmuz Ayında Musiki Hareketlerimizden Bazıları“. *Radıyo* 9 (Aug. 42), 8.

⁶¹³ Yener, Faruk. „Riyaseticumhur Filârmonik Orkestrasının Altıncı Konseri“. *Radıyo* 28 (Mârz 44), 15.

⁶¹⁴ Yener. „Riyaseticumhur Filârmonik Orkestrasının Altıncı Konseri“. *Radıyo* 28 (Mârz 44), 15.

⁶¹⁵ Yener. „Riyaseticumhur Filârmonik Orkestrasının Altıncı Konseri“. *Radıyo* 28 (Mârz 44), 15.

⁶¹⁶ Baydur, Suat Nazif. „İlk Türk Operası: Kerem“. *Radıyo* 75 (Mârz 48), 9, 16.

Die Bedeutung dieser Musik wird dadurch noch unterstrichen, dass Staatspräsident İsmet İnönü und weitere Repräsentanten der Regierung wie der Ministerpräsident Şükrü Saracoğlu oder der Bildungsminister Hasan Ali Yücel⁶¹⁸ bei Rundfunkübertragungen der türkischen Nationalmusik anwesend waren.

Neben den Großwerken der türkischen Nationalkomponisten wurden auch harmonisierte Volkslieder und Märsche gespielt, wie sich anhand der in *Radyo* abgedruckten Notationen und Texte dieser Musikgattungen ableiten lässt. Sie dürften den größten Anteil der türkischen Nationalmusik umfasst haben, da es für sie eigene Sendungen gab. Nähere quantitative Angaben diesbezüglich lassen sich aus der Zeitschrift *Radyo* leider nicht ermitteln.

⁶¹⁷ Süha. „Cumhuriyet Halk Partisi Müzik Mükâfâtı“. *Radyo* 17 (April 43), 3.

⁶¹⁸ „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radyo* 17 (April 43), 12; Yönetken. „Yeni Bir Türk Senfonisi“. *Radyo* 53 (Mai 46), 10.

IX. Rundfunk- und Musikberichte in *Radyo*

In *Radyo* sind verschiedene Artikel enthalten, in denen sich die Rundfunkmacher über die Aufgaben des türkischen Rundfunks äußerten. Diese programmatischen Berichte beziehen sich auf den Rundfunk allgemein, auf dessen kulturelle und pädagogische Aufgaben sowie auf die Musik. Da auch die allgemeinen, pädagogischen und kulturellen Artikel für die ideologische Bedeutung der Musik im türkischen Rundfunk von Bedeutung sind, werden sie hier ebenfalls vorgestellt.

An dieser Stelle werden die Inhalte wichtiger programmatischer *Radyo*-Artikel, deren Titel zur besseren Orientierung als Kapitelüberschriften dienen, in chronologischer Reihenfolge und in zumeist paraphrasierter Form wiedergegeben und anschließend kurz bewertet. Am Ende eines jeden Unterkapitels erfolgt eine Zusammenfassung, eine grundsätzliche Beurteilung aber erst im Resümee am Ende dieses Kapitels.

1. Allgemeine, kulturelle und pädagogische Aufgaben des Rundfunks

Die Zeitschrift *Radyo* weist neun Artikel auf, in denen auf die allgemeinen, kulturellen und pädagogischen Aufgaben des Rundfunks eingegangen wird.

1.1. „Wenn man beginnt“

Im Dezember 1941 erläuterte die Redaktion von *Radyo* in der ersten Ausgabe dieser Zeitschrift im Vorwort die Funktion des Rundfunks allgemein und die der neuen Rundfunkzeitschrift im Besonderen. Dort wurde zum Ausdruck gebracht, dass der Rundfunk ein Kulturmittel (*kültür vasıtası*) sei, das der Moderne seinen Stempel aufdrücke. Der Rundfunk habe noch stärkeren Einfluss auf die Menschheit als die Erfindung der Druckerpresse. Denn der Rundfunk könne sein Wort in kürzester Zeit überallhin verbreiten. Dadurch rücke die Welt zusammen und man könne einander zuhören und Gedanken

austauschen. Verglichen damit sei das gedruckte Wort der Zeitung eine „Hieroglyphe“.

Seit der Verstaatlichung des türkischen Rundfunks sei dieser sowohl ein wichtiges Werkzeug im täglichen Leben als auch ein fundamentales Instrument für staatliche Publikationen geworden. Der türkische Rundfunk sehe den Dienst am Volk als eine ehrenwerte Aufgabe an und unternehme alles in seiner Macht stehende, um der Wertschätzung des Volkes zu entsprechen.

Abschließend wurde auf das Ziel und den Zweck der Zeitschrift *Radyo* eingegangen: Sie solle die Rundfunkverwaltung und die Hörer zusammenbringen und sicherstellen, dass sie einander verstehen. Dies sei jedoch nicht sofort, sondern nur in vielen kleinen Schritten möglich.⁶¹⁹

Dieser Artikel suggeriert, dass der türkische Rundfunk ein für jeden zugängliches und von jedem verwendetes Massenkommunikationsmittel gewesen sei. Dies entsprach jedoch nicht der Realität wie im Kapitel über die Verbreitung der Rundfunkgeräte deutlich wurde. Auch die Aussage, dass der Rundfunk dem Volk und somit der Bevölkerung diene, trägt eher propagandistische Züge. Denn der Rundfunk war in den 1940er Jahren das Sprachrohr des Staates und berücksichtigte nur in sehr geringem Maße Hörerwünsche. Wenn im Programm doch einmal auf Hörerwünsche eingegangen wurde, dann vermutlich nur, wenn sie im Einklang mit der Rundfunkpolitik standen.

1.2. „Die Rundfunkschule“

Im Mai 1942 gab Vedat Nedim Tör in der Zeitschrift *Radyo* Auskunft über die pädagogische Funktion des Rundfunks. Der damalige Rundfunkdirektor von Radio Ankara behauptete an dieser Stelle, dass der Rundfunk in vielen Ländern in der Schule Verwendung finde. So biete er dort beispielhafte Unterrichtseinheiten für die Schule an. Indem durch den Rundfunk Literatur, Theaterstücke und Nachrichten ausgestrahlt und von den Schülern im Schulunterricht gehört würden, werde bereits in der Grundschule die jeweilige Kultur des Landes gefördert und dessen sprachliche Einheit gestärkt. Außerdem könnten

⁶¹⁹ *Radyo Mecmuası*. „Başlarken“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 1.

durch beispielhafte Unterrichtsstunden Lehrer aus- und weitergebildet werden. Darüber hinaus könnte der Unterricht von Fächern, für die nicht genug Lehrer vorhanden seien, durch den Rundfunk durchgeführt werden.

Ferner führte Tör aus, dass man mit Rundfunkreportagen und Hörspielen die Vaterlandsliebe steigern, das Wissen über das Vaterland vermehren sowie moralische und gesellschaftliche Wertvorstellungen lenken könne. Der Vorteil des Staatsrundfunks sei der, dass man zentral die Jugend der ganzen Nation ansprechen könne. Diese Möglichkeiten würden durch das Fernsehen noch viel größer werden.⁶²⁰

Tör hob in diesem Bericht hervor, dass der Rundfunk in vielen Ländern die Funktion einer zentral geleiteten, landesweiten Lehrinstitution habe, die dem Volk sowohl Wissen als auch Kultur vermittele. Sendungen wie z.B. die Sendung „Lasst uns unseren Körper trainieren!“ (*Vüçudumuzu Çalışturalım*)⁶²¹ können als erste Versuche für die Umsetzung dieses Konzeptes in der Türkei gewertet werden. Allerdings lag dessen vollständige Realisierung noch in weiter Ferne, da als Voraussetzung hierfür der Rundfunk ein landesweit zugängliches und auch genutztes Massenkommunikationsmittel sein musste. Deshalb war die Vorstellung, den Rundfunk zur Lehrerausbildung oder als Medium für den Schulunterricht zu nutzen, für die Türkei in dieser Zeit utopisch.

1.3. „Die Bedeutung des Staatsrundfunks in der Nationalkultur“

In der *Radyo*-Ausgabe vom Mai 1943 erörterte der Rundfunksprecher und Nachrichtenmann Burhan Belge die Bedeutung des Staatsrundfunks für das kulturelle Leben der Türkei.

Er leitete seine Ausführungen mit der Aussage ein, dass Ankara das Zentrum der türkischen Kunst sei. Das Ankaraner Staatskonservatorium und Radio Ankara stellten die Quelle aller kulturellen Aktivitäten dar.

⁶²⁰ Tör, Vedat Nedim. „Okul Radyosu“. *Radyo* 6 (Mai 42), 6.

⁶²¹ Bei diesem Programmelement handelte es sich um eine Fitnesssendung, in der die Hörer mittels detailliert beschriebener Übungen ihren Körper stählen sollten. Sie wurde von Montag bis Samstag im Morgenprogramm ausgestrahlt und dauerte zwischen sieben und zehn Minuten. Vgl. „Radyomuzda ‚Vüçudumuzu Çalışturalım‘ Programı“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 4f.

Beide Institutionen arbeiteten zusammen und gäben die Erfolge in der Kunst an die breite Masse weiter.

Die Ergebnisse des Staatskonservatoriums in den Bereichen Musik, Oper und Theater seien so fortschrittlich und positiv, dass dadurch die Türkei in das weltweite Kunstleben integriert werde. Jedoch stehe die türkische Kunstwelt erst am Anfang ihrer Entwicklung.

Laut Belge stünden der Kunst in der Türkei alle Möglichkeiten offen und die klügsten Köpfe und Talente des Landes wirkten dabei mit, dass sie sich entfalte. Gleichzeitig werde die wichtigste Bedingung für die Entstehung einer bedeutenden Nationalkunst vorbereitet: die Initiation der breiten Masse. Aufgabe des Rundfunks sei es, diese Initiation zu erzeugen.

Dem Rundfunk falle augenblicklich die Aufgabe zu, zwischen dem Staatskonservatorium und dem Volk zu vermitteln, damit sich ein neues Kunstbedürfnis und Kunstverständnis entwickle.

Ein gut funktionierender türkischer Staatsrundfunk, der die Liebe und das Vertrauen des Volkes besitze, sei eine unerlässliche Voraussetzung dafür, dass die türkische Nation zu einem kulturellen Leben auf hohem Niveau gelange.⁶²²

Belge sah die Aufgabe des Rundfunks darin, der Bevölkerung ein vermutlich nach kemalistischen Vorstellungen geprägtes Kunstverständnis zu vermitteln und dieses Kunstverständnis dort zu implantieren. Hierbei sollte der Rundfunk mit dem Staatskonservatorium eng zusammenarbeiten, um auf diese Weise innerhalb der türkischen Gesellschaft eine lebendige Nationalkunst zu erzeugen. Mit der Behauptung, dass der Staatsrundfunk die Liebe und das Vertrauen des Volkes besitze, deutete er an, dass der Rundfunk seine Mittlerfunktion dirigistisch, d. h. vertikal von oben nach unten, umsetzen sollte. Diese theoretischen Vorstellungen von Belge wurden in der Praxis auch realisiert, da zum Beispiel der Rundfunk im Bereich der Musik mit dem Staatskonservatorium zusammenarbeitete und versuchte, dem Publikum die kemalistischen Musikvorstellungen schmackhaft zu machen.

⁶²² Belge, Burhan. „Devlet Radyosunun Millî Kültür Hayatındaki Rolü“. *Radıyo* 18 (Mai 43), 1.

1.4. „Der Rundfunk und das Volk“

1944 wurde in der März-Ausgabe von *Radyo* ein Artikel von Burhan Belge über die Beziehung zwischen dem Rundfunk und der Bevölkerung abgedruckt.

Der Artikel beginnt mit der Aussage, dass Radio Ankara sowohl hinsichtlich der Ausstattung als auch in Bezug auf das Programm sehr gut gerüstet sei. Nichtsdestotrotz werde man nach dem Krieg den Rundfunk qualitativ weiter verbessern und ihn technisch weiter ausbauen.

Laut Belge sollten berühmte Musiker im Rundfunk auftreten und ihre Werke vortragen. Auf diese Weise werde das kulturelle Niveau der Türkei erhöht und der türkische Rundfunk ein größeres und sogar internationales Publikum erreichen.

Bedeutende ausländische Musiker, Gelehrte oder Reporter würden sich in Zukunft über den türkischen Rundfunk an die Welt wenden. Während der Kriegszeit sei dies mit großen Hindernissen verbunden, aber nach dem Krieg würden diese Aktivitäten umfangreicher werden und an Bedeutung gewinnen.

Zwischen dem türkischen Volk und dem Rundfunk bestehe eine sehr enge und verständnisvolle Beziehung. Der Rundfunk sei ein demokratisches Medium.

Zu den Wesensmerkmalen des Rundfunks gehöre es, sowohl eine Universität als auch ein Unterhaltungsmedium für das Volk zu sein. Durch den Rundfunk werde „das Volk dem Volk durch das Volk nahe gebracht“. So wie das Parlament der Ausdruck des Volkswillens sein müsse, müsse auch der Rundfunk das Sprachrohr bzw. das Echo des Volkes hinsichtlich seiner geistigen, seiner politischen und seiner kulturellen Traditionen sein. Um dies zu gewährleisten, müsse eine enge Beziehung zwischen Volk und Rundfunk bestehen und das Volk den Rundfunk annehmen. Es müsse sowohl Hörer sein als auch darauf hoffen, eines Tages im Rundfunkprogramm einen eigenen Platz einzunehmen. Das Interesse hierfür bestehe schon heute. Mit der Zeit werde es zunehmen und zu einer Niveausteigerung des Rundfunks führen.

Nach Belge würden Nationen von Regierungen geführt, die für sie geeignet seien. In ähnlicher Weise repräsentiere der Rundfunk einer

Nation deren kulturelles, künstlerisches und geistiges Niveau. Das Interesse des Volkes am Rundfunk sei ein Indiz für das Niveau und den Erfolg des Rundfunks.⁶²³

Aus diesen Erörterungen Belges wird deutlich, dass der türkische Rundfunk in den 1940er Jahren technisch gesehen noch ausbaufähig war und später zu einem internationalen Massenkommunikationsmittel weiterentwickelt werden sollte, durch das die Türkei ihr kulturelles Niveau erhöhen und sich nach außen vorstellen wollte. Die Funktion des Rundfunks habe darin bestanden, Lernanstalt und Unterhaltungsinstrument des Volkes zu sein. Außerdem wird der Rundfunk als ein Abbild der Gesellschaft und ihres kulturellen und politischen Niveaus dargestellt. Er sei zwar ein demokratisches Medium gewesen, das durch die Bevölkerung aktiv mitbestimmt werden sollte, jedoch wird gleichzeitig angedeutet, dass das Volk aufgrund seines damaligen kulturellen Niveaus noch nicht reif für diese Aufgabe gewesen sei. Dadurch wird eine mögliche Erklärung gegeben, warum der Rundfunk durch den Staat paternalistisch und wenig demokratisch geleitet wurde.

1.5. „Rundfunk und Familie“

In der *Radyo*-Ausgabe vom Juli 1944 ging Burhan Belge auf das Verhältnis zwischen Rundfunk und Familie ein. Dort stellte er heraus, dass der Rundfunk alle Errungenschaften der Moderne wie Telefon oder Kühlschrank überrage, da er die sozialste Erfindung von allen sei.

Zu den Bedürfnissen des modernen Menschen zähle es, gute Musik und Hörspiele hören zu wollen sowie über verschiedene Themen informiert zu werden. Manchmal sei man aber zu erschöpft, um ins Theater, in den Konzertsaal oder zu einem Vortrag zu gehen. Da das Rundfunkgerät jederzeit in den eigenen vier Wänden bereitstehe, könne dieses Bedürfnis nach Kultur ohne weiteres durch den Rundfunk befriedigt werden. Deshalb werde der Rundfunk für die Bevölkerung immer wichtiger werden.

Man habe festgestellt, dass innerhalb der Familie unterschiedliche Interessen hinsichtlich des Rundfunkprogramms bestehen. Während Männer vor allem Nachrichten hören wollten, interessierten sich Frauen

⁶²³ Belge, Burhan. „Radyo ve Halk“. *Radyo* 28 (März 44), 1.

mehr für Musik, für Hörspiele und für Vorträge über das alltägliche Leben. Die Rundfunkmacher seien sich dieses Problems bewusst und gestalteten für jedes Familienmitglied, sei es Vater, Mutter oder Kind, ein eigenes Programm.⁶²⁴

Belge erklärte in diesem Artikel, dass der Rundfunk auf dem Weg sei, ein Massenkommunikationsmittel zu werden, das das kulturelle und gesellschaftliche Leben ergänze. Da jedoch innerhalb der Familien unterschiedliche Hörinteressen existierten, müsse das Rundfunkprogramm diese berücksichtigen. Dadurch gab er somit eine Begründung für die verschiedenen Inhalte des Hörfunkprogramms.

1.6. „Der Rundfunk: Schule und Rednerpult des Volkes“

In der August-Ausgabe von 1944 erläuterte Hasan Refik Ertuğ die Bedeutung des Rundfunks als Bildungsinstitution und Diskussionsforum für das Volk. Seiner Schilderung zufolge sei der Rundfunk ein Medium, mit dem man die breite Masse erziehen und unterrichten könne. Er spiele bereits jetzt eine große Rolle in der politischen Erziehung des Volkes. Diese Aufgabe werde in Zukunft noch bedeutsamer werden.

Der Krieg habe gezeigt, dass Nationen, die auf Unterstützung und Mitwirkung ihres Volks vertrauten, nur schwer besiegt werden können.

Während des Krieges leiste der Rundfunk große Dienste. Einerseits sei er eine Propagandawaffe. Andererseits Sorge er dafür, dass zwischen den demokratischen Staaten und ihren Völkern herzliche Beziehungen entstehen und ein Gedankenaustausch stattfinde, der auf Diskussion und Wissen basiere.

Jedoch dürfe der Rundfunk nicht nur ein Propagandamittel sein. Der Rundfunk werde in Zukunft bei der demokratischen Erziehung des Landes mitwirken und dabei helfen, dass die Nation für die Regierung Verantwortung empfinde und ihr gerne beistehe.

Der türkische Rundfunk habe das Land von fremder Propaganda befreit bzw. diese verringert und positiv dabei mitgewirkt, innerhalb der türkischen Gesellschaft ein nationales Einheits- und Zusammengehörigkeitsgefühl zu bilden. Der türkische Rundfunk sei heute eine große Volksschule. Morgen werde er das „Rednerpult des Volkes“ sein,

⁶²⁴ Belge, Burhan. „Radyo ve Aileler“. *Radyo* 32 (Juli 44), 1.

das mit seinen Kritiken und Anregungen den politisch Verantwortlichen helfe.⁶²⁵

Ertuğ betonte an dieser Stelle, dass der Rundfunk ein Mittel zur Propaganda und zur Erziehung des Volkes sei. Zukünftig werde er sich jedoch zu einem Instrument des Volkes zur demokratischen Teilhabe an der Macht entwickeln. Hier brachte er eine Tendenz für eine stärkere Demokratisierung zum Ausdruck, die sich später in der Etablierung des Mehrparteiensystems realisieren sollte.

1.7. „Werte, die uns der Rundfunk vermittelt“

Im März 1945 schrieb Nedim Veysel İlkin, der damalige Generaldirektor für Presse und Veröffentlichung, in *Radyo* über die Werte, die der Rundfunk der türkischen Bevölkerung vermittele. In diesem Artikel schilderte er den Rundfunk als ein alltägliches Medium in den türkischen Haushalten. Die Werte des Rundfunks seien denen der Presse ähnlich, jedoch stütze sich der Rundfunk nicht auf die Schrift, sondern auf das gesprochene Wort, und sei dadurch viel schneller und direkter. Der Rundfunk sei das schnellste Erläuterungs- und Verständigungsmittel und habe deshalb mehr Einfluss als das geschriebene Wort. Aus diesem Grunde befinde sich der Rundfunk nicht wie die Presse in Händen von Privatleuten, sondern in der Hand des Staates.

Die wichtigste Aufgabe habe der Rundfunk im Bereich der Politik. Er sei das bedeutendste Verbreitungs- und Suggestionismittel des Staates, der bestimme, welche Sendungen für die Bevölkerung geeignet seien. Deshalb würden die politischen Sendungen geprüft.

Alle Werte, die für die Nation und die Gesellschaft von Bedeutung seien, seien kulturelle Werte. Diese kulturellen Werte könne man wiederum in allgemeine und besondere Werte unterteilen. Zu den allgemeinen Werten (*umumî kıymetler*) zähle das gesamte Wissen aus den Bereichen Wissenschaft, Handwerk, Geschichte und Geographie. Die besonderen Werte (*özel kıymetler*) umfassten die Bereiche Kunst und der Literatur.

Von den besonderen Werten seien für den Rundfunk besonders das Wort und die Musik relevant. Die Musik bilde seit den Anfängen des

⁶²⁵ Ertuğ, Hasan Refik. „Halk Mektebi ve Halk Kürsü: Radyo“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 6.

Rundfunks das Hauptgerüst der Rundfunkstruktur. Sie sei das wichtigste Instrument, um den Rundfunk beliebt und bekannt zu machen.

Das Wort und die Musik ergänzten sie sich gegenseitig und man sei stets bemüht, zum „schönsten Wort“, zur „schönsten Musik“ und zur „schönsten Sendung“ zu gelangen.

Der Rundfunk bringe der türkischen Bevölkerung ihre eigene Kultur, aber auch fremde Kulturen näher. Es sei ein Medium der Vermittlung. Durch den Rundfunk lerne man Literatur, Theaterstücke und Musik sowie deren Autoren, Komponisten und Interpreten kennen und mittels wiederholter Ausstrahlungen auch schätzen.

Aufgrund seines kulturellen Einflusses sei der Rundfunk ein Medium der Erziehung geworden. Es gebe keinen Zweifel daran, dass der Rundfunk mit seinen eindeutig pädagogisch ausgerichteten Sendungen ähnlich erfolgreich wie ein Kulturinstitut sein werde.

Nach İlkin bedeute dies, dass der Rundfunk, der am Anfang für das Volk ein beliebtes Unterhaltungsmedium gewesen sei, sich in Zukunft zu einer Institution des Wissens und der Kultur wandeln werde.

Die höchste Aufgabe des Rundfunks sei die, eine Erziehungsinstitution zu sein. Es existierten aber auch individuelle Werte (*ferdî kıymetler*), die der Rundfunk vermittele: Zahlreiche Musiker, die verstreut in den verschiedenen Regionen des Landes lebten, würden durch den Rundfunk gefördert und landesweit bekannt und beliebt gemacht werden.

Abschließend fasste İlkin seine Ausführungen zusammen und hob hervor, dass der Rundfunk stets das wissenstechnische und kulturelle Niveau der Bevölkerung erhöhe. Dies erfolge dadurch, dass der Rundfunk erstens ein politisches Publikationsmittel des Staates, zweitens eine allgemeine Kultureinrichtung, drittens eine besondere Kultureinrichtung, viertens eine Erziehungseinrichtung und fünftens ein Instrument sei, individuelle Fähigkeiten zu fördern und zu verbreiten.

Der Rundfunk sei für die nationale Gesellschaft eher eine Erziehungs- und Kultureinrichtung als ein Unterhaltungsmedium und spiele im politischen, kulturellen, künstlerischen und gesellschaftlichen Leben aller Nationen eine gewichtige Rolle.⁶²⁶

⁶²⁶ İlkin, Nedim Veysel. „Radyonun Bize Kazandırdığı Kıymetler“. *Radıyo* 39 (März 45), 1, 20.

In diesem Artikel wird deutlich, dass der Rundfunk sowohl ein staatliches Erziehungs- und Propagandainstrument als auch eine vom Staat kontrollierte Kultureinrichtung war. Die Musik diente dem Rundfunk als Vehikel, dem staatlichen Erziehungsvorhaben Gehör zu verschaffen und dieses zu realisieren. Zwischen dem Rundfunk und seiner Hörerschaft bestand ein wechselseitiges Verhältnis. Während der Rundfunk besonders im Rahmen der Musik die Hörerwünsche berücksichtigte, um überhaupt gehört zu werden, versuchte er gleichzeitig das Hörerpublikum in allen Bereichen nach seinen Wünschen und Vorstellungen umzuerziehen. Dies kann erklären, warum sämtliche Wortsendungen durch Musik eingerahmt wurden. Denn dadurch, dass man ein vom Hörer akzeptiertes Musikprogramm ausstrahlte, war die Wahrscheinlichkeit größer, dass sich der Hörer ungeliebte Programminhalte anhörte und die dort vermittelten Inhalte aufnahm.

1.8. „Was man vom Rundfunk erwartet“

Hasan Refik Ertuğ beschrieb im Februar 1948 in der Zeitschrift *Radyo* die Aufgaben des Rundfunks. Er leitete seinen Artikel mit der Bemerkung ein, dass die privaten Rundfunksender weltweit in den letzten Jahren wegen ihres kostenintensiven Aufbaus und teuren Unterhalts verstaatlicht worden seien. Außerdem hätten sich der Einfluss und die Suggestionskraft des Rundfunks erhöht, so dass der Staat im verstärkten Maße Interesse am Radio zeige und der staatliche Einfluss auf den Rundfunk permanent zunehme.

Der Rundfunk sei zunächst als Informationsmedium erfunden worden. Jedoch habe er sich innerhalb kürzester Zeit zu einem Unterhaltungsmedium gewandelt. In Zukunft werde der Rundfunk aus drei wesentlichen Sendeblocken bestehen: 1. Nachrichten und Vorträge zur Verteidigung und Umsetzung nationaler Ziele und Interessen, 2. Unterhaltungssendungen in den Bereichen Musik und Hörspiel und 3. Unterrichtssendungen.

Die Unterrichtssendungen seien in zwei Kategorien zu unterteilen, nämlich einerseits in solche, die für den Schulunterricht geeignet seien,

und andererseits in solche, die die Erziehung der breiten Masse gewährleisten.⁶²⁷

In diesem Artikel stellte Ertuğ den Rundfunk als ein staatliches Medium dar, das der Volkserziehung, der Unterhaltung und der staatlichen Propaganda diene.

1.9. „Die gesellschaftliche Bedeutung des Rundfunks“

Die Ausgabe der Zeitschrift *Radyo* vom November/Dezember 1948 enthält den Artikel eines ungenannten Autors über die gesellschaftliche Bedeutung des Rundfunks. Laut Autor sei es schwierig, Kriterien und Maßstäbe für die Bewertung des Rundfunkprogramms festzulegen, da die Programmgestaltung von folgenden drei Faktoren abhängt: 1. den bestehenden Rundfunkstandards, 2. der Sozialstruktur des Senders und 3. der Akzeptanz durch die Hörer.

Außerdem bestehe ein generelles Problem darin, dass es immer Personen gebe, die mit dem Programm nicht zufrieden seien. So wollten z.B. die Liebhaber der klassischen Musik diese immer häufiger hören, als sie tatsächlich im Programm angeboten werde.

Als Kriterien für den Wert eines Rundfunkprogramms müsse man folgende Fragen heranziehen: Wie zufrieden sind die verschiedenen Hörergruppen mit dem Programm? Entsprechen die Sendungen den ästhetischen Kriterien der Rundfunkmacher? Wird das Programm den Wünschen des Publikums gerecht? Sind im Programm Reformbemühungen erkennbar? Der Autor kommt zu dem Schluss, dass es aufgrund der Komplexität dieser Kriterien ein sehr schwieriges Unterfangen sei, ein Rundfunkprogramm zu entwerfen, das all diese Kriterien erfülle. So müsse der Rundfunk bei den Nachrichten und den Sendungen über öffentliche Angelegenheiten neutral sein. Wie aber könne er eine harmonische Balance zwischen seinen wirtschaftlichen Interessen und seiner öffentlichen Aufgabe herstellen?

Darüber hinaus müsse der Rundfunk höchste soziale und ästhetische Standards erfüllen und eine gesellschaftliche Vorreiterrolle übernehmen. Gleichzeitig dürfe er sich aber nicht von den Wünschen und Neigungen des Volks entfernen, da er sonst nicht mehr gehört werde.

⁶²⁷ Ertuğ, Hasan Refik. „Radyodan Beklenilenler“. *Radyo* 74 (Feb. 48), 1.

Deshalb müsse das Rundfunkprogramm so gestaltet sein, dass es trotz der gesetzten Standards und gesellschaftlichen Zielsetzungen des Staates vom Volk angenommen werde.⁶²⁸

Hier kommt eine bisher in dem Maße noch nicht zur Sprache gekommene Berücksichtigung des Hörers und somit eine Demokratisierung des türkischen Rundfunks zur Sprache. Der Hörer wird im Gegensatz zu früher nicht mehr als zu erziehender passiver Faktor wahrgenommen, sondern als ein aktiver Teilnehmer mit bestimmten Hörgewohnheiten, die im Rundfunk zu berücksichtigen seien.

Der Rundfunk solle zwar noch gesellschaftlicher Normgeber, aber gleichzeitig politisch neutral sein. Hier ist eindeutig eine Abkehr von der Doktrin zu erkennen, dass der Rundfunk das Sprachrohr und Propagandamittel des Staates ist. Diese Argumentation ist auf die veränderten politischen Rahmenbedingungen zurückzuführen, die durch den Übergang vom Ein- zum Mehrparteiensystem gekennzeichnet waren.

1.10. Zusammenfassung

Der Rundfunk wurde in der Zeitschrift *Radyo* als ein Kommunikationsmedium beschrieben, das dem türkischen Volk zur Unterhaltung diene. Gleichzeitig wurde er aber auch als Staatsinstrument verstanden, durch das die türkische Regierung ihre politischen und kulturellen Vorstellungen zu verkünden und umzusetzen beabsichtigte. In diesem Sinne fungierte er als Instrument zur Erziehung und Kulturvermittlung. Diese dirigistische Rundfunkpolitik scheint sich in der zweiten Hälfte der 1940er Jahre etwas abgeschwächt zu haben. Dies wird dadurch deutlich, dass seit Mitte der 1940er Jahre und besonders 1948 die (u.a. zukünftige) Aufgabe des Rundfunks darin beschrieben wurde, zwar Normgeber für verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen, aber nichtsdestotrotz ein demokratisches, politisch neutrales und die Hörerwünsche berücksichtigendes Medium zu sein. Somit spiegelten sich im Rundfunk auch die veränderten Rahmenbedingungen wider, die durch den Übergang zum Mehrparteiensystem entstanden waren.

Grundsätzlich wurde der Rundfunk als ein Massenkommunikationsmittel definiert. Auch wenn die Autoren erklärten, dass sich dieses noch

⁶²⁸ „Radyonun İçtimai Sahadaki Önemi“. *Radyo* 83 / 84 (Nov.-Dez. 48), 1.

im Aufbau befunden habe, gingen sie doch davon aus, dass der Rundfunk landesweit für jedermann zugänglich war, und bauten darauf ihre Behauptung auf, dass der staatliche Rundfunk ein effektives Erziehungs- und Kulturinstrument wäre. Da dies jedoch – wie bereits in Kapitel VII.1 erläutert – den realen Verhältnissen widersprach und der Rundfunk in den 1940er Jahren keineswegs ein Massenkommunikationsmittel war, überstiegen die an den Rundfunk gestellten Aufgaben und Erwartungen bei weitem seine realen Möglichkeiten und waren eher theoretischer Natur.

Bei der Entwicklung dieses Konzepts dürfte die UdSSR eine gewisse Vorbildfunktion gehabt haben, da in der Türkei bekannt war, dass dort der Rundfunk als Massenkommunikationsmittel dazu instrumentalisiert wurde, die Bevölkerung umzuerziehen.⁶²⁹

2. Der Rundfunk und die Musik

Die Zeitschrift *Radjo* weist einige Artikel auf, die Einblick in die musikalischen Vorstellungen innerhalb des Rundfunks und den dortigen Umgang mit der Musik geben. Diese Artikel wurden überwiegend bis 1945 veröffentlicht und behandeln die türkische Musikrevolution, die türkische Volksmusik und die türkische Nationalmusik.

Über die westliche Musik und die türkische Diwanmusik sind keine eigenen programmatischen Artikel in *Radjo* enthalten. Jedoch bedeutet dies nicht, dass diese Musikrichtungen dort nicht zur Sprache kamen. Sie wurden im Rahmen der türkischen Musikrevolution und der türkischen Nationalmusik erörtert. Deshalb werden sie in dieser Untersuchung ebenfalls in diesem Kontext behandelt.

⁶²⁹ So berichtet zum Beispiel der Publizist und Atatürk-Vertraute Falih Rıfka Atay (1894-1971) in seinen Erinnerungen über seinen Aufenthalt in der UdSSR in den Kapiteln über den Rundfunk und die Schönen Künste recht ausführlich darüber. Vgl. Rıfka, Falih. *Yeni Rusya*. Ankara: Hâkimiyeti Milliyet Matbaası 1931, 73ff, 99.

2.1. Die türkische Musikrevolution

Über die türkische Musikrevolution sind in *Radyo* insgesamt fünf Artikel enthalten, in denen die theoretischen Grundlagen der Musikrevolution erörtert werden.

2.1.1. „Alaturca, Alafranga und unser Rundfunk“

Im August 1942 wurde von İzzetin Tuğrul Nişbay unter dem Titel *Alaturca, Alafranga und unser Rundfunk (Alaturca, Alafranga ve Radyomuz)* ein Artikel veröffentlicht, in dem – wie aus dem Titel bereits zu entnehmen ist – programmatisch auf das Verhältnis der türkischen (*alaturca*) und westlichen (*alafranga*) Musik zueinander⁶³⁰ sowie auf den Umgang des türkischen Rundfunks mit diesen beiden Musikrichtungen eingegangen wird.

Demnach existierten drei Gruppen von Musikfreunden: die Anhänger der *alafranga*-Musik, die Anhänger der *alaturka*-Musik und die Liebhaber beider Musikgattungen, wobei die letztgenannte Gruppe die größte sei. Im türkischen Rundfunk seien beide Musikrichtungen zu hören, was den aktuellen Entwicklungsstand der türkischen Musik widerspiegle.

Im Grunde genommen gebe es keine *alaturka*- oder *alafranga*-Musik, sondern lediglich eine östliche und eine westliche Musik. Die türkische Musik sei innerhalb der östlichen Musik angesiedelt. Die westliche Musik sei in verschiedene nationale Bereiche unterteilt. Da sich kein Land von seiner Geschichte trennen könne, bediene man sich als Fundament für die Musikrevolution sowohl der klassischen osmanischen Palastmusik (*enderun musikisi*) als auch der Volksmusik (*halk musikisi*) und sende sie im Rundfunk.

Nach Nişbay habe die türkische Volksmusik die Motive, die osmanische Kunstmusik die Inspiration und die westliche Musik die Technik und somit die äußere Form für die zukünftige türkische Nationalmusik zu liefern. Die Architekten der türkischen Musikrevolution müssten demnach Komponisten sein, die umfangreiche

⁶³⁰ Zur Entstehung, Bedeutung und Entwicklung dieser beiden Begriffe in der türkischen Musikgeschichte vgl. O'Connell, „Alaturka“, 177-203.

Kenntnisse in der türkischen Volksmusik und der osmanischen Kunstmusik hätten und diese beiden Musikstile mit der westlichen Musik verbänden. Um Komponisten mit solchen Fähigkeiten hervorbringen zu können, sei unbedingt eine Ausbildung in Volksmusik und vor allem in westlicher Musik notwendig.

Bei der Verbreitung der westlichen Musiktechniken sowie bei der Heranführung und Gewöhnung des türkischen Volkes an diese fremde Musikrichtung falle dem Staat eine Vorreiterrolle zu, der diese durch verschiedene Maßnahmen wie die Gründung von Konservatorien und die Einführung des Faches „Westliche Musik“ auch erfülle. Innerhalb dieses Rahmens sei es auch zu verstehen, dass das Philharmonieorchester beispielhafte Werke des gesamten westlichen Musikspektrums spiele, westliche Opern aufgeführt würden sowie im ganzen Land Volksmusik gesammelt und auf Tonträgern aufgenommen werde. Am Istanbuler Konservatorium sammle und veröffentliche man Werke der osmanischen Kunstmusik und am Ankaraner Konservatorium lehre man türkische Musiktheorie. In den Volkshäusern studiere man folkloristische Aufführungen ein und stelle sie im ganzen Land vor. Bei diesem langwierigen Prozess fungiere der Rundfunk als Instrument und Mittler, dessen vielleicht wichtigste Aufgabe es sei, die Werke der Musikrevolution in kürzester Zeit zu verbreiten und bekannt zu machen.⁶³¹

Nişbay stellte in diesem Artikel die Leitlinien der türkischen Musikrevolution dar. Demnach war die türkische Nationalmusik in Verbindung mit der westlichen Klassik auf der Basis der türkischen Volks- und Diwanmusik zu bilden. Bei diesem Prozess fiel dem Rundfunk die Aufgabe eines Mittlers und Multiplikators zu. Hier ist eindeutig zu erkennen, dass die theoretischen Grundlagen für die Erschaffung einer türkischen Nationalmusik auf Ziya Gökalp zurückgehen. Allerdings sollte im Gegensatz zu Gökalp die osmanische Diwanmusik bei diesem Prozess nicht ausgeklammert, sondern als wichtiger Faktor integriert werden. Dies kann erklären, warum im Rundfunk so häufig Diwanmusik gespielt wurde.

⁶³¹ Nişbay. „Alaturka, Alafranga ve Radyomuz“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 2f.

2.1.2. „Die heutige Situation unserer Musik und die Musikrevolution“

Sadettin Kaynak, ein beliebter Sänger und Komponist türkischer Diwan- und Kasinomusik, veröffentlichte im November 1942 in *Radyo* einen Artikel über die damalige Situation der türkischen Musik und über die Musikrevolution.

Dort stellte dieser nicht beim Rundfunk beschäftigte, jedoch bei den dortigen Prüfungskommissionen involvierte Musiker fest, dass es wichtig sei, so schnell wie möglich in Zusammenarbeit mit dem Volk die Musikrevolution umzusetzen. Bisher sei dies nicht geschehen, da man noch keine Zeit gehabt habe, das Volk an die neue Musik zu gewöhnen. Der Sinn der Musikrevolution bestehe darin, beim Volk neue Hörgewohnheiten zu erzeugen.

Nach Kaynak seien bei der Musikrevolution drei wesentliche Punkte zu beachten: 1. Eine Musik, die dem Volk nicht gefalle oder die es als fremd empfinde, werde es niemals als sein eigenes Gut ansehen. 2. Eine Musik, mit der sich nicht die ganze Gesellschaft, sondern nur eine kleine Gruppe identifiziere, könne sich nicht fortentwickeln. 3. Die türkische Nationalmusik müsse vom ganzen Volk gehört und geliebt werden.

Dann ging Kaynak auf die Versuche ein, türkische Musik im Ausland zu verbreiten, und kam zu der Erkenntnis, dass man eine Musik, die nicht volksnah sei, dem Ausland nicht als türkische Musik „anpreisen“ dürfe.

Anschließend thematisierte Kaynak die türkische Musikgeschichte und ging der Frage nach, welche Musikrichtungen die Türken in den letzten Jahrhunderten hervorgebracht hätten und wie man damit umgehen wolle: Auf die klassische Musik der Türken der letzten Jahrhunderte könne man wegen ihres Melodienreichtums mit Recht stolz sein. Sie sei nicht durch Notation, sondern mündlich weitergereicht worden. Für die zukünftigen Musikwerke stelle sie den Kern und das Fundament dar. Sie sei aufgrund der jahrhundertelangen sprachlichen Trennung zwischen Elite und Volk die Musik der höheren Klasse gewesen. Die Volksmusik hingegen sei die Musik des Volkes und seit Jahrhunderten der originale Ausdruck der türkischen Nation. Leider habe diese türkische Nation jedoch jahrhundertlang aus zwei

voneinander getrenntlebenden Gruppen bestanden, die sich nicht kannten und sich durch einen völlig unterschiedlichen Musikgeschmack auszeichneten. Sowohl die Diwanmusik als auch die Volksmusik zählten zur türkischen Musik.

Das Ziel der Musikrevolution sei weder die klassische Musik noch die Volksmusik und auch nicht die westliche Musik, denn alle drei Musikrichtungen hätten ihre Nachteile. Es könne keine andere Zielsetzung geben, als das Volk mit seiner eigenen Musik zu konfrontieren.

Dann kam Kaynak auf die Harmonisierung der türkischen Musik zu sprechen und brachte zum Ausdruck, dass er kein Freund dieser Harmonisierung sei. Denn dies bedeute, dass man, nur um das Volk an die Polyphonie zu gewöhnen, *alaturka*-Musik in *alafiranga*-Musik transformiere. Dies könne nicht richtig sein und führe zu einer Ablehnung der Polyphonie.

Die Liebhaber der klassischen Musik und die der Volksmusik würden es nicht mögen, wenn man ihre Musik verändere. Eine Musik ohne Hörer sei „vom Pech verfolgt“. Deshalb müsse das Volk zuerst an die Klänge gewöhnt werden, die dem musikrevolutionären Ziel entsprächen. Anschließend müsse man dafür sorgen, dass das Volk diese Klänge verwende. Solange dies nicht erreicht sei, habe die Musikrevolution noch nicht begonnen. Nach Kaynak sei es deshalb notwendig, Werke mit Brückenfunktionscharakter zu komponieren. Auf diese Weise gewöhne man das Volk allmählich an die neue Musik und bereite es auf das musikrevolutionäre Ziel vor.

Man müsse sich von der Vergangenheit trennen, ohne diese zu verleugnen. Die türkische klassische Musik und die türkische Volksmusik verfügten über ausreichend Quellenmaterial, um die Musikrevolution realisieren zu können. Sie seien beide mit genügend Bausteinen ausgestattet, um daraus ein blühendes „musikalisches Gebäude“ zu errichten, das auch dem Hörergeschmack entspreche.

Wenn jedoch die Materialien und der Stil dieses zu errichtenden Gebäudes nicht türkisch seien, werde es von niemandem außer vom Architekten betreten. Die türkischen Komponisten hätten bereits den Pfad der Revolution eingeschlagen und sorgten sich sehr um ihren

Erfolg. Über diesen werde jedoch letztendlich die türkische Nation entscheiden.⁶³²

Kaynak schilderte, wie Nişbay in dem zuvor dargestellten Artikel, die Grundzüge der türkischen Musikrevolution und band ebenfalls die Diwanmusik als einen wichtigen Faktor in diesen Prozess mit ein. Außerdem machte er Vorschläge, wie diese Musikrevolution zu realisieren sei. Hier lehnte er kategorisch eine Polyphonisierung der Volksmusik und der osmanischen Kunstmusik ab, da dies auf den türkischen Hörer befremdlich wirken und deshalb von ihm nicht angenommen werden würde. Denn obwohl man die Hörgewohnheiten des Volkes ändern müsse, dürfe diese neue Musik nicht den musikalischen Traditionen widersprechen. Auf diese Weise stellte er besonders die Akzeptanz der türkischen Nationalmusik durch den Hörer in den Vordergrund, ohne die seiner Meinung nach die türkische Musikrevolution zum Scheitern verurteilt sei.

Kaynak erklärte, warum im Rundfunk neben polyphonisierter Volksmusik auch Volksmusik im traditionellen Stil zu hören war. Allerdings irrte er sich in seiner Einschätzung über die Beliebtheit von polyphoner Volksmusik. Denn diese Musik war bei der Hörerschaft recht beliebt. Jedoch dürfte seine Argumentation eine zutreffende Erklärung dafür bieten, warum die restlichen Werke der türkischen Nationalmusik wie Opern, Sinfonien usw. nicht die Gunst der breiten Masse gewinnen konnten.

2.1.3. „Unsere Persönlichkeit in der Musikrevolution“

1943 referierte İzzettin Tuğrul Nişbay in *Radyo* über das Wesen der türkischen Musikrevolution. Er leitete seinen Essay mit der Behauptung ein, dass İsmet İnönü alle Bemühungen des Rundfunks hinsichtlich der westlichen und türkischen Musik lobte und fördere. İnönü habe sich kürzlich im Rundfunkhaus einen türkischen Komponisten angehört und anschließend darauf hingewiesen, dass die türkischen Komponisten in ihren Werken nationale Melodien berücksichtigen müssten. Auch der Generalsekretär der *CHP* habe in einer Rede im Volkshaus

⁶³² Kaynak, Sadettin. „Musikimizin Bugünkü Durumu ve Musiki İnkılabı“. *Radyo* 11 (Okt. 42), 3.

von Ankara gefordert, türkische Lieder und Melodien zu verwenden. Diese Anregungen würden von Seiten des Rundfunks als Direktiven angesehen.

Anschließend ging Nişbay auf die Einheit der türkischen Nation und auf das Verhältnis der Musik zur Nation ein. So sei die türkische Nation eine politische und soziale Gemeinschaft, die in Heimat, Sprache, Historie, Emotion, Bewusstsein und Utopie einheitlich und homogen sei.

Bei einigen Nationen stelle die Musik lediglich ein Element der emotionalen Einheit dar. Für die türkische Nation sei die Musik jedoch darüber hinaus auch Teil der vaterländischen, sprachlichen, historischen und utopischen Einheit. Gemäß der vaterländischen Einheit würden die Türken keine andere Musik als die türkische kennen. Nach dem Konzept der sprachlichen Einheit sei die türkische Musik immer nur in Verbindung mit der türkischen Sprache denkbar.

Entsprechend dem türkischen Nationalverständnis werde zwar das religiöse Element ausgeklammert, aber nichtsdestotrotz müsse man feststellen, dass die Türken – seien es Muslime, Christen oder Juden – eine Einheit in der musikalischen Gottesverehrung bildeten.

Gemäß den Erfordernissen der „utopischen Einheit“ solle die türkische Musik eine fortschrittliche Musik sein, die ihren Platz in der hochentwickelten Zivilisation der großen türkischen Gesellschaft habe.

Was die historische Einheit angehe, sei die türkische Musik genauso alt wie die Geschichte der Türken. Die Geschichte der türkischen Nation sei parallel zu der Geschichte der türkischen Musik verlaufen. Da Asien die Urheimat der Türken sei, befinde sich dort auch die Urheimat der türkischen Musik. Die Türken seien von Asien nach China, nach Indien, nach Mesopotamien, nach Anatolien, ins Donaubecken, in den Norden des Schwarzen Meers, nach Thrakien, nach Makedonien und nach Griechenland gewandert und hätten sich dort überall angesiedelt. Die Etrusker, Hethiter und Sumerer seien türkische Nationen gewesen. Wo immer sich Türken angesiedelt hätten, habe ihre überlegene Zivilisation die dort ansässigen Völker zivilisiert, indem sie Elemente dieser überlegenen Kultur angenommen hätten. Dies gelte auch für die türkische Musik, die den anderen Zivilisationen überlegen gewesen sei. Das habe dazu geführt, dass auf dem Balkan bis heute türkische Musik gehört werde und diese dort sogar dominiere.

Die türkische Musik habe sich parallel zur türkischen Geschichte entwickelt. Sie habe solide historische Wurzeln. Darauf müsse man stolz sein. Darüber hinaus weise sie hinsichtlich der Melodien, des Taktes, des Taktmaßes und der Töne einen besonderen Reichtum auf.

Anschließend ging Nişbay der Frage nach, warum sich die türkische Musik trotz ihrer historischen Bedeutung und ihres musikalischen Reichtums augenblicklich in einem solch bemitleidenswerten Zustand befinde. Seiner Meinung nach sei das, was das Schicksal des Osmanischen Reichs besiegelt habe, auch für den heutigen Zustand der türkischen Musik verantwortlich. Während sich der Westen, der den Türken lange Zeit in jeder Hinsicht unterlegen gewesen sei, in den letzten Jahrhunderten mit großen Schritten weiterentwickelt habe, hätten die Türken einen langsamen Niedergang erlebt. Dieser Zerfall sei auch in der Musik erkennbar.

In den Kindheitstagen von Nişbay sei die türkische Musik schlecht, unverständlich und rätselhaft gewesen. Erst durch den türkischen Rundfunk habe man in den letzten Jahren den Reichtum der türkischen Musik kennen, akzeptieren und lieben gelernt. Jedoch seien deren nationale Werte und Besonderheiten sowie deren Techniken und Methoden noch zu ergründen. Durch den Rundfunk verstehe man jetzt, dass die Türken eine Musik besäßen, deren Geschichte so alt wie das Türkentum sei. Man müsse sie gut studieren und ihren Reichtum offen legen. Man müsse ihre Methoden und Techniken ergründen und sie von allen parasitären und kolonialistischen Einflüssen befreien und so ihren Kern in ihrer ganzen Reinheit aufdecken.

Dann erklärte Nişbay, dass man in der Musik eine auf Fortschritt ausgerichtete lebendige Dynamik und eine auf die gegenwärtigen und zukünftigen Erfordernisse der zivilen Gesellschaft passende Energie finden wolle. Deshalb suche, erwarte und sehne sich die türkische Nation nach einer Musikrevolution. Diese Musikrevolution werde von türkischen Komponisten realisiert, die sowohl die türkische Nationalmusik verständen als auch die Techniken, Methoden und wissenschaftlichen Disziplinen der westlichen Musik kennen würden.

Denn Komponisten, die lediglich die westliche Musik wertschätzten und die türkische Musik nicht berücksichtigten, würden genauso wenig in die Geschichtsbücher der Musikrevolution eingehen wie die Kompo-

nisten, die nur die türkische Musik als wertvoll erachteten, aber die westliche Musik nicht verstehen oder kennen.

Nişbay führte weiter aus, dass in der letzten Epoche des Osmanischen Reichs die Türken ausländische und somit fremde Wissenschaften, Methoden und Werkzeuge übernommen hätten. Solange sie diese nur als Mittel zum Zweck benutzt und nicht gegen ihre Identität und Persönlichkeit eingetauscht hätten, seien sie stärker und mächtiger geworden. Deshalb könne man von den Türken auch nicht verlangen, den Kern und die Wurzeln ihrer Musik mit etwas zu tauschen, was ihrer Identität nicht entspreche. Dazu bestehe auch kein Grund und keine Notwendigkeit. Die türkische Musik sei zweifellos rückständig. Deshalb wollen die Türken, dass ihre Musik lebendiger, kräftiger, sinnvoller und schöner werde. Um die Rückständigkeit zu beseitigen und zu einer fortschrittlichen Musik zu gelangen, müssten sie westliche Werte übernehmen. Aber dabei dürfe „weder die Farbe, der Duft, die Struktur noch das Wesen ihrer Musik“ verändert werden. Aus diesem Grunde müsse man sich darauf beschränken, lediglich Methoden, Wissenschaften und Techniken der westlichen Kunstmusik zu übernehmen.⁶³³

Anhand dieser Ausführungen wird deutlich, dass Nişbay dafür eintrat, bei der Musikrevolution das musikalische Erbe der Türken zu berücksichtigen. Westliche Techniken sollten übernommen und gleichzeitig der Charakter der türkischen Musik bewahrt werden, indem man türkische Lieder und Melodien verwendete. Dadurch, dass er behauptete, dass die türkische Musik in Asien entstanden, sich von dort zusammen mit den Türken nach Westen ausgebreitet und sich parallel zur türkischen Geschichte entwickelt habe, stellte er die türkische Musikgeschichte in engem Zusammenhang mit der Türkischen Geschichtstheorie.⁶³⁴ Auch die Ursachen der Musikrevolution sah er in der Geschichte begründet. Denn

⁶³³ Nişbay, İzzettin Tuğrul. „Musiki İnkılâbımızda Benliğimiz“, *Radıyo* 14 (Jan. 43) 4f.

⁶³⁴ Die Türkische Geschichtstheorie (*Türk Tarih Tezi*) entstand 1930 und besagt, dass Zentralasien die Urheimat der Türken sei und dass diese sich von dort in alle Welt ausgebreitet und Hochkulturen gegründet hätten. So seien zum Beispiel die Hethiter in Kleinasien und die Sumerer in Mesopotamien türkische Hochkulturen gewesen. Für weitere Informationen hierzu vgl. z. B. Laut, Jens Peter. *Das Türkische als Ursprache? Sprachwissenschaftliche Theorien in der Zeit des erwachenden türkischen Nationalismus*. (Turcologica, 44). Wiesbaden: Harrassowitz 2000; Copeaux, Étienne. *Espaces et temps de la nation turque: Analyse d'une historiographie nationaliste 1931-1993*. Paris: CNRS 1997.

der Niedergang des Osmanischen Reichs sei darauf zurückzuführen, dass sich der Westen zivilisatorisch schneller weiterentwickelt habe als das Osmanische Reich. Weil die türkische Republik durch die Annäherung an den Westen und durch die Übernahme westlicher Entwicklungen diese Entwicklungslücke schließen wollte und somit darauf abzielte, eine zivilisatorische Ebenbürtigkeit mit dem Westen zu erreichen, sollte man auch in der Musik westliche Elemente übernehmen, um eine dem Westen gleichwertige Musik entwickeln zu können. Dies sollte allerdings geschehen, ohne den türkischen Charakter der türkischen Musik zu verändern, was durch den Vergleich mit dem Osmanischen Reich neben der Volksmusik indirekt auch die Musik des Osmanischen Reichs und somit die Diwanmusik mit einschloss. Dem Rundfunk fiel dabei die Aufgabe zu, der Bevölkerung die türkische Musik zu vermitteln.

2.1.4. „Zwei Fronten in der Musik“

Im März 1943 ist in *Radjo* ein Artikel von Vedat Nedim Tör enthalten, in dem er erläuterte, warum im türkischen Rundfunk sowohl westliche als auch türkische Musik gespielt wurde. Der Grund hierfür seien die zahlreichen täglichen Hörerbriefe, die dokumentierten, dass es zwei vollkommen unterschiedliche Typen von Musikliebhabern gebe: die Liebhaber der *alaturka*-Musik und diejenigen der *alafranga*-Musik.

Die Liebhaber der *alaturka*-Musik forderten seinen Erläuterungen zufolge, im Rundfunk ausschließlich *alaturka*-Musik zu spielen. Sie verstünden die *alafranga*-Musik nicht und verlangten, dass diejenigen, die diese Musik hören wollten, ausländische Radiosender hören sollten.

Die Anhänger der *alafranga*-Musik hingegen verstünden nicht, warum im Rundfunk noch immer orientalische Musik gespielt werde. Ihrer Meinung nach sei der Rundfunk vor allem eine staatliche Erziehungsinstitution und deshalb das geeignete Medium, mit dessen Hilfe man die Bevölkerung an die internationale Musik gewöhnen könne, die von der gesamten zivilisierten Welt geliebt und verstanden werde. Dadurch, dass man die *alaturka*-Musik ins Programm aufnehme, zerstöre man ständig die Freude an dieser Musik.

Tör erwiderte auf diese beiden Positionen, dass es auf der Welt keine einzige Rundfunkstation gebe, die nur nationale oder nur internationale

Musik ausstrahle. Weder in Rumänien, Bulgarien, Ungarn noch in Palästina oder Ägypten, die ständig von den *alaturka*-Liebhabern als positive Beispiele genannt würden, werde ausschließlich nationale Musik gespielt. In all diesen Ländern werde der Weltmusik ein breiter Raum eingeräumt. Nach dieser Ausführung stellt Tör die rhetorische Frage, warum Radio Ankara eine Rundfunkpolitik verfolgen solle, die kein anderes Land betreibe.

Dem Vorwurf der *alaturka*-Befürworter, die Liebhaber der *alafiranga*-Musik könnten doch ausländische Radiostationen hören, begegnete Tör damit, dass dies gleichbedeutend damit sei, die türkische Nation gegenüber anderen Nationen als minderwertig anzusehen. Warum solle der türkische Rundfunk nicht wie alle anderen Nationen die zum allgemeinen Kulturgut der Menschheit zählenden Musikwerke spielen dürfen und die Nation damit erfreuen? Das türkische Musikverständnis sei gegenüber anderen Nationen nicht minderwertig oder rückständig.

Gegenüber den Liebhabern der *alafiranga*-Musik betonte Tör, dass, wenn die Rumänen, Ungarn und Bulgaren ihre einheimische Musik spielten, die Türken mit dem gleichen Recht und der gleichen Logik ihre eigene Musik spielen könnten. Allerdings befinde man sich augenblicklich noch in einem Diskussionsprozess, um festzustellen, was die eigene Musik genau sei.⁶³⁵

Tör rechtfertigte in seinem Beitrag die parallele Ausstrahlung von westlicher und türkischer Musik im Rundfunk und bettete seine Argumentation indirekt in den musikpolitischen Diskurs ein. Die Ausstrahlung von westlicher Musik interpretierte er als ein Indiz für die Gleichwertigkeit des türkischen Musikverständnisses mit den zivilisierten Nationen. Er ging davon aus, dass der türkischen Gesellschaft diese Musik gefalle. Gleichzeitig hätten die Türken das Recht ihre eigene Musik zu hören. Diese sei jedoch noch zu definieren.

Hier deutete Tör die Eckpfeiler der türkischen Musikrevolution an, in der durch eine Verbindung der türkischen Musik mit westlichen Techniken eine türkische Nationalmusik gebildet werden sollte. Die Ausstrahlung von westlicher und türkischer Musik im Rundfunk sollte der Nation hierbei das Rüstzeug für die Bildung dieser Nationalmusik vermitteln. Dass noch nicht geklärt war, was die einheimische Musik

⁶³⁵ Tör, Vedat Nedim. „Musikide İki Cephe“ *Radyo* 16 (März 43), 2.

eigentlich sei, deutet einerseits an, dass sich die türkische Nationalmusik noch im Aufbau befand. Andererseits spiegelt sich vermutlich darin die Frage wider, ob nur Volksmusik oder, wie von anderen Autoren in *Radyo* vorgeschlagen, auch Diwanmusik als türkisches Element bei der Synthese verwendet werden durfte.

Laut der Hörerumfrage von 1948 lehnte die Mehrheit der Bevölkerung die westliche Musik im Rundfunk überwiegend ab und mochte besonders die Diwanmusik.⁶³⁶ Dies lässt vermuten, dass es mehr Hörerbriefe zugunsten der *alaturka*-Musik gab als zugunsten der *alafiranga*-Musik und dass Tör in diesem Artikel der Hörerschaft vornehmlich erläutern wollte, warum soviel westliche Klassik im Rundfunk zu hören war. Andererseits kann dieser Artikel auch als eine Rechtfertigung dafür gelesen werden, warum im Rundfunk in großem Umfang Diwanmusik gespielt wurde, obwohl diese gemäß der türkischen Musikrevolution nicht akzeptiert war.

2.1.5. „Hin zu einer neuen türkischen Musik“

Im Januar 1945 erläuterte der damalige Rundfunkdirektor Cevad Memduh Altar in der Zeitschrift *Radyo* die Hintergründe der Musikrevolution.

Zunächst führte Altar in seinem Artikel aus, dass seit dem 19. Jahrhundert die Musikgeschichte weltweit von einer „Geschichte der Nationalen Musikrevolutionen“ (*milli müzik inkılapları tarihi*) geprägt werde. Im 19. Jahrhundert hätten die slawischen Nationen „am reinsten“ eine solche Musikrevolution vollzogen. Aber auch die Spanier und Ungarn hätten versucht, die Musik ihrer vergangenen Epochen zu verändern, und auf diese Weise im 19. Jahrhundert ebenfalls ihre eigene Nationalmusik erschaffen.

Anschließend verglich Altar die Entwicklung der Musik mit der der Kunst. Demnach dürften die mit Stolz verehrten Kunstdenkmäler der Vergangenheit nur Ausgangspunkte für die Zukunft sein. Die künstlerischen Zeugnisse der Geschichte bezeugten die klassische Schönheit vergangener Epochen. Jedoch seien sie kein Ausdruck des Augenblicks. Es sei berechtigt, die unvergleichlichen Bauwerke des osmanischen

⁶³⁶ „Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radyo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 43-46.

Architekten Sinan zu bewundern, aber die Reproduktion des alten Sinan sei nichts anderes als die Reproduktion der Vergangenheit. Deshalb brauche die türkische Kunst in jeder Epoche einen neuen Sinan.

Man verspüre heute schließlich auch nicht das Bedürfnis, die türkische Malerei von vor 100 Jahren und die türkische Miniatur, die ein Ausdruck des türkischen Geschmacks der Vergangenheit sei, genau so zu wiederholen. Der türkische Maler suche aufgrund einer Tradition, die von der historischen türkischen Malerei inspiriert sei, nach Anknüpfungspunkten mit der Kunst von heute. Er glaube, dass die türkische Malerei nur auf diesem Weg entwickelt werden könne.

Die türkische Malerei sei demnach 100 Jahre weiter als die türkische Musik. Die türkische Malerei sei bereits im 20. Jahrhundert angekommen. Die türkische Musik habe sich jedoch noch nicht vom 18. Jahrhundert gelöst. Weil dies einen gefährlichen Widerspruch darstelle, müsse man so schnell wie möglich die Rückständigkeit der türkischen Musik beseitigen und eine neue türkische Musik erschaffen. Für diese Aufgabe seien nach Ansicht des Staates das Staatskonservatorium und der Rundfunk am geeignetsten. Die Konzerte und Aufführungen, die diese beiden gewichtigen türkischen Kulturinstitutionen in den letzten Jahren realisiert hätten, bezeugten die Bemühungen für eine Kunst von heute.

Anschließend unterstrich Altan seine Thesen durch einige Aussagen Atatürks zu diesem Thema. So habe Atatürk in der Parlamentseröffnungsrede von 1934 über die neue türkische Musik gesprochen und gesagt, dass das Maß der Veränderung einer Gesellschaft in der Veränderung der Musik sichtbar und erkennbar werde. Man müsse die „großartigen Aussagen und Zitate“, die die nationalen Gedanken und Gefühle zum Ausdruck brächten, sammeln und sie nach den neuesten westlichen Musikregeln bearbeiten. Nur so könne die türkische Nationalmusik aufsteigen und ihren Platz in der internationalen Musikwelt finden. 1935 sei Atatürk in einer Parlamentsrede erneut auf die Musik eingegangen und habe hervorgehoben, dass die Bemühungen fortgesetzt würden, das Niveau der türkischen Musik durch moderne Techniken zu heben.

Ferner trügen der Rundfunk und das Staatskonservatorium dazu bei, dass sich die Türkei jedes Jahr ein Stück weiter der neuen türkischen Musik näherte. Bei dieser Musikrevolution dürfe man nicht an sich selbst, sondern müsse an die künftige Generation denken. Man wisse sehr genau, was man für diese Revolution von dem musikalischen Schatz der Vergangenheit als nationale Quelle nutzen werde.⁶³⁷

Altar begründete in diesem Artikel die türkische Musikpolitik. Er behauptete, dass die Türkei damals dabei war, unter Verwendung moderner westlicher Techniken eine türkische Nationalmusik zu bilden. Diese Musik sollte auf dem alten, aber erneuerten musikalischen Erbe basieren. Hier wird durch die Rekurrierung auf das Osmanische Reich indirekt angedeutet, dass neben der Volksmusik auch die osmanische Diwanmusik ein zulässiger Träger der Musikrevolution sein konnte. Diese türkische Nationalmusik sollte den Zivilisationsgrad der Republik symbolisieren und auf deren Identität basieren. Als tragende Institutionen für die Etablierung der türkischen Nationalmusik werden das Staatskonservatorium und der Rundfunk genannt und als Vorbild die verschiedenen Formen der europäischen Nationalmusik im 19. Jahrhundert angeführt.

2.1.6. Zusammenfassung

In sämtlichen Beiträgen über die türkische Musikrevolution wurden die theoretischen Grundlagen zur Erschaffung einer türkischen Nationalmusik erörtert. Alle Autoren betonten in Übereinstimmung mit Gökalp, dass diese Musikrevolution auf einer Symbiose von türkischer Musik und westlichen Techniken basiere. Im Gegensatz zu Gökalp brachten jedoch die meisten Autoren mehr oder weniger direkt zum Ausdruck, dass bei dieser Revolution nicht nur die Volksmusik, sondern auch die Diwanmusik eine tragende Rolle spielen müsse. Allerdings wurde unter der noch zu schaffenden türkischen Nationalmusik nicht einfach die Polyphonisierung der Diwanmusik und der türkischen Volkslieder verstanden, da dies nicht den Hörgewohnheiten der türkischen Bevölkerung entsprochen hätte. Vielmehr sollten neue nationale Werke in Übereinstimmung mit den türkischen Musiktraditionen und auf der

⁶³⁷ Altar, Cevad Memduh. „Yeni Türk Müziğine Doğru“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 4.

Grundlage von westlichen Techniken geschaffen werden. Dem Rundfunk fiel bei diesem Prozess die Aufgabe zu, die türkische Gesellschaft auf diese Revolution vorzubereiten und die Produkte dieser neuen Musik zu verbreiten.

2.2. Türkische Volksmusik

Über die türkische Volksmusik sind in *Radyo* insgesamt sieben Artikel enthalten, in denen sowohl der theoretische als auch der praktische Umgang mit dieser Musikgattung beschrieben wird.

2.2.1. „Die Volkslieder des Balkans“

Im Dezember 1941 und im Januar 1942 erschien in *Radyo* ein zweiteiliger Artikel des Rundfunkmanns, Journalisten und Musikers Kemal M. Altinkaya über das Wesen der Volkslieder auf dem Balkan.

Altinkaya leitete seinen Artikel damit ein, dass der Folklore aufgrund des aktuell herrschenden Nationalverständnisses weltweit besondere Bedeutung zugemessen werde und man sie deshalb wie ein „Nationalheiligtum“ verehere. Seit Gründung der Republik sei auch in der Türkei die Folklore immer wichtiger geworden.

Die Volksmusik stelle ein Element der Folklore dar. Deshalb sammelten das Istanbuler und das Ankaraner Konservatorium türkische Volkslieder, archivierten sie auf Tonträger und klassifizierten sie. Dieses Material werde die wesentlichen Motive und Themen für die Werke der zukünftigen türkischen Nationalkomponisten liefern. Die Ungarn verdanken es Liszt, die Tschechen Dvoržak und die Norweger Grieg, dass in diesen Ländern durch die Verwendung von Volksmotiven eine originale Nationalmusik entstanden sei.

Laut Altinkaya bestehe der Reichtum eines Volkes in seiner Folklore. Die Hüter dieser Folklore stammten aus dem Volk, das jedoch ihre Bedeutung überhaupt nicht einschätzen könne. Mit dem Tode der Troubadoure und Barden würden viele Volkslieder verloren gehen.

Altinkaya berichtete, dass er vor einem Dreivierteljahr einen ausländischen Sender aus dem Balkan gehört und einem türkischen Volkslied in fremder Sprache gelauscht habe. Dadurch habe er festgestellt, dass

die nationalen Grenzen der türkischen Volksmusik größer seien, als er gedacht habe. Dies sei auf die jahrhundertelange Geschichte der Türken auf dem Balkan zurückzuführen. Es gebe aufgrund der osmanischen Geschichte viele türkische Volkslieder im Donaugebiet.

Nach Altinkaya sei die türkische Folklore jahrhundertlang vernachlässigt worden. Aber sie lebe im Herzen und in der Seele des Volkes weiter. Die Musik sei in erster Linie vom Klima geprägt. Deshalb gebe es je nach Klimazone in den einzelnen türkischen Regionen Unterschiede in der musikalischen Folklore. Die Volkslieder auf dem Balkan stellten einen Zweig der türkischen Volksmusik dar. Ihre Melodien und Texte seien von unbekannten Künstlern erschaffen und mündlich von Generation zu Generation weitergegeben worden.

Im weiteren Verlauf des Artikels charakterisierte und beschrieb Altinkaya die Donau-Volkslieder in Bezug auf Inhalt, Sprache, Tonfolge und Instrumentarium. Er kam zu dem Schluss, dass sie hinsichtlich der Tonfolge und den verwendeten Instrumenten mit den anatolischen Volksliedern eine große Ähnlichkeit aufwiesen.

Nach Altinkaya seien die türkischen Volkslieder aus der Donau-Region und somit die türkische Volksmusik insgesamt sehr bedeutsam für die Musik des Balkans gewesen. Die kroatischen Musikologen behaupteten, dass die kroatische Nationalmusik sehr viele Elemente von der osmanisch-türkischen Musik übernommen habe. Auch die serbische Volksmusik enthalte Spuren der türkischen Volksmusik. Ein serbischer Musikologe habe sogar die Existenz einer balkan-türkischen Musikologie bewiesen und festgestellt, dass die Nationalmusik aller Balkannationen daraus ihre Formen und ihre Kraft schöpfe. Auch die griechische Folklore sei mit der türkischen verwandt.

Altinkaya schloss seinen Artikel damit, dass die Türken zu den Völkern mit den bedeutendsten Volksliedern gehören würden. Diese bildeten ein vollständiges und unteilbares Ganzes und die Volkslieder des Balkans seien nichts anderes als ein Teil dieser nationalen türkischen Volksmusikultur.⁶³⁸

Altinkaya wertete in seinem Beitrag die türkische Volksmusik auf, die in der osmanischen Stadt- und Palastkultur vernachlässigt worden

⁶³⁸ Altinkaya, Kemal M. „Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri I“. *Radıyo* 1 (Dez. 41), 6f; Ders. „Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri II“ *Radıyo* 2 (Jan. 42), 8f.

sei. Er beschrieb sie als eine tragende Säule der zukünftigen türkischen Nationalmusik und als Quelle verschiedener Nationalmusiken auf dem Balkan. Durch den Hinweis, dass Liszt, Dvoržak und Grieg in ihrer Musik auf Motive der Volksmusik zurückgegriffen hätten, wird die Vorbildfunktion der europäischen Nationalmusik bei der Bildung der türkischen Nationalmusik deutlich.

2.2.2. „Die Anstrengungen unseres Rundfunks im Bereich der Volksmusik“

Im Februar 1942 erschien in *Radjo* ein Artikel, in dem über die Volksmusik im Rundfunk berichtet wurde. Der anonyme Autor behauptete dort, dass die Folklore seit Jahrhunderten eine wichtige Rolle in der westlichen Kunst und somit auch in der westlichen Musik spiele. In der Türkei sei die Beschäftigung mit der Volkskunst durch das kemalistische Prinzip der Volksverbundenheit (*halkçılık*) begründet worden und somit ein erst sehr junges offizielles Betätigungsfeld.

Neben vielen türkischen Wissenschaftlern bemühten sich das Folklorearchiv des Ankaraner Staatskonservatoriums und das des Istanbuler Stadtkonservatoriums, eine Einheit des türkischen Volkes im Bereich der Folklore zu erreichen und eines Tages eine vergleichende Untersuchung mit anderen Ländern zu ermöglichen. Die derzeitigen Aktivitäten bestünden darin, das gesammelte Folklorematerial zunächst in Notation festzuhalten und dann in Bild und Ton aufzuzeichnen.

Jedoch habe die Verbreitung und Bekanntmachung des bisher gesammelten Materials nicht geahnte und sogar schädliche Züge angenommen. Verschiedene Musikgruppen beuteten das Interesse des Volkes an Volksliedern kommerziell aus, indem sie diese auf Schellackplatten aufnahmen und sie wie „Tomaten“ verkauften. Darüber hinaus seien sie in Kneipen und Casinos zu hören. Türkische Heimatmelodien würden als *kanto* gesungen und manchmal sogar auf einem monophonen Klavier vorgetragen. Alle diese Wege der Verbreitung der türkischen Volksmusik seien schlecht und falsch und vermittelten denjenigen, die den „Kern ihrer Heimat und Nation“ nicht kennen würden, falsche und genau gegensätzliche Vorstellungen. Dies führe dazu, dass sich das Volk respektlos gegenüber seinem „inneren

Gefühlskern“ verhalte und sich diesem verschließe. Denn das Volkslied sei die „emotionale Essenz einer Nation“.

Laut Autor hätten die Franzosen, um Frankreich aus einer nicht näher beschriebenen Katastrophe zu retten und um ihre Persönlichkeit, ihre Existenz und ihre Freiheit wiederzuerlangen, auf den „bezaubernden“ Einfluss ihrer Volkslieder zurückgegriffen. Ein französischer Denker habe einmal gesagt, dass die Volkslieder der „lyrische Fruchtsaft einer Nation“ seien. Dies sei nach Meinung des Autors vollkommen richtig. Niemand habe das „Recht, diesen ewigen Fruchtsaft zu wertloser und bedeutungsloser Gassen- und Kneipenmusik zu machen“.

Der Rundfunk habe aufgrund dieser negativen Entwicklung vor zehn Monaten begonnen, ein Volksmusikrepertoire zu entwickeln und dieses Repertoire durch den Rundfunk zu verbreiten.

Das Folklorearchiv des Ankaraner Staatskonservatoriums enthalte zahlreiche gesammelte Beispiele türkischer Volksmusik. Dieses Material werde von Muzaffer Sarısözen, dem Leiter dieses Archivs, gesichtet und für die Ausstrahlung im Rundfunk vorbereitet. Die schönsten Lieder würden ohne Wesensverlust verschönert, mit den Rundfunkmusikern eingeübt und schließlich in den Sendungen „Klänge aus der Heimat“ und „Wir lernen ein Volkslied“ live ausgestrahlt. Die Hörer verfolgten diese Sendungen mit großem Interesse. Dies gehe aus Tausenden von Briefen, Telegrammen und mündlichen Aussagen hervor und sei der größte Lohn für diese Arbeit.

Die Musiker leisteten durch ihre Arbeit einen bedeutenden historischen Beitrag für die Volksmusik. Außerdem entwickelten sie sich durch das Erlernen dieses bisher unbekanntes Schatzes in ihrem musikalischen Beruf weiter und wüssten diesen dadurch noch mehr zu schätzen.⁶³⁹

In diesen Artikel kommt zum Ausdruck, dass sich die Beschäftigung mit der Volkskunst und somit auch mit der Volksmusik durch den Kemalismus erkläre. Sie sei durch das Prinzip der Volksverbundenheit gerechtfertigt, durch das das Volk geeint werden solle. Die Volksmusik sei im Osmanischen Reich vernachlässigt worden und fungiere jetzt als emotionaler Träger der türkischen Kulturnation. Deshalb müsse ein Wildwuchs der Volksmusik verhindert und ihre Richtung durch

⁶³⁹ „Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları“. *Radyo 3* (Feb. 42), 21.

staatliche Kulturinstitutionen in Gestalt der Staatskonservatorien und des Rundfunks dirigistisch vorgegeben werden.

Durch die Rekurrerung auf die französische Volksmusik wird einerseits der dirigistische Umgang mit der Volksmusik gerechtfertigt. Andererseits wird dadurch die Vorbildfunktion der europäischen Nationalmusik in der türkischen Musikpolitik deutlich gemacht.

Die Erwähnung, dass Volkslieder gesammelt wurden, weist auf die reale Umsetzung der türkischen Musikrevolution hin. Sie wurden gesichtet, „verschönert“ und dann durch den Rundfunk dem Volk vorgestellt. Ziel war es, einen Kanon zu bilden. Außerdem sollten durch die Verbindung mit westlichen Techniken polyphonisierte Volkslieder als Beispiele der türkischen Nationalmusik geschaffen werden. Denn unter ihrer Verschönerung waren, obgleich dies hier nicht ausdrücklich erwähnt wird, sicherlich einerseits ihre ästhetische Standardisierung⁶⁴⁰ und andererseits auch ihre Polyphonisierung zu verstehen.

Die Erwähnung der vielen positiven Hörerbriefe dient als Rechtfertigung für die Umsetzung der kemalistischen Musikpolitik. Allerdings dürfte die genannte Zahl der Hörerbriefe übertrieben gewesen sein, denn der Rundfunk war zu dieser Zeit noch kein Massenmedium und wurde überwiegend von der urbanen Mittel- und Oberschicht gehört. Nichtsdestotrotz erfreute sich laut der 1948 erfolgten Hörerumfrage die Sendung „Klänge aus der Heimat“ großer Beliebtheit beim Publikum,⁶⁴¹ was in der Tat auf eine gelungene Umsetzung der türkischen Musikrevolution im Bereich der Volksmusik hindeutet.

⁶⁴⁰ Nach Degirmenci sei durch das Staatskonservatorium und den Rundfunk eine ästhetische Standardisierung und Kategorisierung der türkischen Volkslieder erfolgt, um einen nationalen Volksliedkanon zu schaffen. Man habe die Volkslieder so verändert, dass sie den eigenen musiktheoretischen Ansprüchen genügen. Dies habe sogar dazu geführt, dass polyphone Volkslieder aus der Schwarzmeerregion zu monophonen umgewandelt worden seien. Vgl. Degirmenci. „On the Pursuit of a Nation“, 60.

⁶⁴¹ „Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radyo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 43-46.

2.2.3. „Volkslieder“

Im Juni 1942 veröffentlichte Vedat Nedim Tör in *Radyo* einen Artikel, in dem er über das Wesen und die Bedeutung der türkischen Volksmusik berichtete.

Er leitete seinen Artikel mit der Aussage ein, dass es zu den ehrenvollen Aufgaben des Rundfunks gehöre, die türkischen Volkslieder von ihrer Regionalität zu befreien und sie zum Eigentum der gesamten türkischen Nation zu machen. Dies geschehe mit Hilfe von Sendungen wie „Wir lernen ein Volkslied“ und „Klänge aus der Heimat“, wodurch heute ein reiches Repertoire an Volksliedern entstanden sei, das in der Türkei Tausende singen könnten.

Dadurch, dass im Osmanischen Reich die Intellektuellen den Kontakt zum Volk verloren hätten und beide Gruppen sich „mit fremden Augen“ betrachteten, unterschieden sie sich sowohl sprachlich als auch ästhetisch voneinander. Allerdings habe die Tradition, alles vom Volk stammende als minderwertig zu betrachten, die Volkslieder nicht auslöschen können. So wie die Türken die Worte des Volkes aus ihren Büchern, Schriften und Worten vertrieben und durch eine vom Volk unverständliche Sprache ersetzt hätten, so hätten sie auch ihre Ohren gegenüber den Volksliedern verschlossen und sich der Klangwelt des Volkes gefühllos und unverbunden gezeigt und dieses Verhalten als Zeichen von Überlegenheit und Vornehmheit empfunden. Auf diese Weise seien die türkischen Volkslieder wie auch andere folkloristische Kunstfertigkeiten wie das Weben, das Sticken und das Häkeln an den Rand gedrängt worden. Augenblicklich stelle man fest, dass die nationalen Bewegungen „Zurück zum Volk“ (*Halk'a dönüş*) und „Verbundenheit mit dem Volk“ (*Halk'a bağlanış hareketi*) in den Künsten zu keimen beginnen. Da eine einheitliche Sprache und Ästhetik zu den lebendigsten Elementen der nationalen Einheit (*millî birliği*) gehöre, sei es auch von großer Bedeutung, die regionalen Volkslieder zum Eigentum der gesamten Nation zu machen. Es entspreche der populistischen und nationalistischen Revolution, Volkslieder in den Kaffeehäusern zu sammeln, sie durch den Rundfunk zu verbreiten und sie auf diese Weise dem Volk bekannt zu machen. Die fortschrittliche türkische Musik von morgen werde wie jede fortschrittliche Nationalmusik

„eimerweise aus der unerschöpflichen Quelle der Volksmusik trinken“. Sie werde schließlich ihren eigenen Platz in der internationalen Musik einnehmen.⁶⁴²

Tör beschrieb den Rundfunk als ein Instrument, mit dessen Hilfe dem Volk ein nationaler Kanon von türkischen Volksliedern vermittelt wurde. Die Behauptung, dass ein reiches Repertoire an Volksliedern entstanden sei, das bereits Tausende Hörer beherrschten, dürfte einerseits eine Überschätzung der realen Möglichkeiten des damaligen Rundfunks und andererseits eine Rechtfertigung für die damalige Musikpolitik darstellen.

Nach Tör sollte durch den positiven Umgang mit der Volksmusik diese im Osmanischen Reich nicht beachtete Musikrichtung aufgewertet werden und als Basis dienen, das türkische Volk kulturell und national zu einen. Hier werden direkt die kemalistischen Prinzipien der Volksverbundenheit und des Nationalismus angesprochen, von denen das Erstere die Bevölkerung gesellschaftlich einen und das Letztere eine moderne Nation auf der Basis des anatolischen Türkentums erschaffen sollte.

Dadurch, dass Tör die türkische Volksmusik als unerschöpfliche Quelle für die zukünftige türkische Nationalmusik beschrieb, deutete er die im Prozess befindliche Umsetzung einer Musikpolitik nach kemalistischen Vorstellungen an.

2.2.4. „Unsere harmonisierten Volkslieder“

Im August 1942 publizierte Mesud Cemil Tel, der Leiter der Rundfunkmusiksendungen, einen Bericht über die Harmonisierung der türkischen Volkslieder.

Dort schilderte er, dass die türkischen Volkslieder eine hohe Qualität aufwiesen. Jedoch seien sie in der Welt noch nicht so bekannt wie die Volkslieder Russlands, Spaniens, Ungarns oder anderer Nationen. Der Grund hierfür sei darin zu sehen, dass sie noch kein „bühnenreifes Gewand“ hätten. Um sie auf Welttournee schicken zu können, müsse man ihnen zunächst eine passende Kleidung geben, die aus einem Stoff namens Harmonisierung genäht sei.

⁶⁴² Tör, Vedat Nedim. „Halk Türküleri“. *Radyo* 7 (Juni 42), 10.

Obwohl die einheimischen Künstler die türkischen Volkslieder in ihrer ganzen Originalität spielen könnten, müssten sie verändert werden, um sie der Welt präsentieren zu können. Sie dürften nicht mehr mit typischen türkischen Instrumenten wie der *bağlama* oder der *kemençe* gespielt werden. Es sei notwendig, die türkischen Volkslieder mit dem Klavier zu spielen, ohne dass sie ihre Originalität verlören. Die ersten Entwicklungen in dieser Richtung gäben Anlass zu der Hoffnung, diesen Weg erfolgreich beschreiten zu können.⁶⁴³

Cemils Argumentation entspricht den musikalischen Leitlinien von Ziya Gökalp. Sein bildhafter Vergleich, dass der türkischen Volksmusik ein harmonisches Gewand fehle, und die Aussage, dass man Volkslieder mit dem Klavier spielen müsse, belegen eindeutig, dass sich die türkische Nationalmusik aus harmonisierten Volksliedern und somit aus einer Symbiose von Volksmusik und westlichen Techniken zusammensetzen sollte. Diese Produkte der türkischen Nationalmusik waren jedoch noch im Entstehen begriffen. Später sollten durch Konzertreisen diese harmonisierten Volkslieder weltweit vorgestellt werden, um – wenn es auch nicht ausdrücklich gesagt wird – der Welt den Zivilisationsgrad der türkischen Musik zu zeigen und ihr auf diese Weise die zivilisatorische Gleichwertigkeit der türkischen Nation mit den westlichen Nationen zu demonstrieren. Dadurch folgt Cemil indirekt unzweifelhaft den Vorstellungen Atatürks, für den – wie bereits erwähnt – der Entwicklungsstand einer Nation am Zivilisationsgrad der jeweiligen Nationalmusik ablesbar war.

2.2.6. „Ein Interview mit Muzaffer Sarısözen“

In der *Radjo*-Ausgabe vom Juni 1944 ist ein Interview von Şerif Sait Çeren mit Muzaffer Sarısözen abgedruckt, dem Leiter der Sendung „Klänge aus der Heimat“ und des Folklorearchivs im Ankaraner Staatskonservatorium. In diesem Interview sprach Sarısözen, der gleichzeitig auch als Volksmusiklehrer im Rundfunk und im Staatskonservatorium tätig war, über seine Arbeit und die türkische Volksmusik.

So berichtete er, dass für das Folklorearchiv des Ankaraner Staatskonservatoriums überall im Land Volkslieder gesammelt würden und es

⁶⁴³ Cemil, Mesud. „Armonili Halk Türkülerimiz“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 23.

deshalb zu den bedeutendsten Volksliedarchiven der Welt zähle. Dieses Archiv diene der Rundfunksendung „Klänge aus der Heimat“ als Hauptquelle für ihre türkischen Volkslieder. Laut Sarisözen sei die türkische Folklore sehr reich an Volksliedern und jede Region habe ihr eigenes Volksliedrepertoire.

Die Anfänge des Volksmusikunterrichts im Rundfunk seien sehr schwierig gewesen. Denn um ein Volkslied einer Region gebührend spielen zu können, müsse man die Besonderheiten der Volksmelodien jenes Gebietes kennen. Es gebe bei den Volksliedern große regionale Unterschiede in Stil, Rhythmus und Tonfolge. Wenn man diese Besonderheiten der Volkslieder beim Spielen nicht beachte, verlören sie ihren Charakter und würden zu einer „Qual für die Ohren“ werden.

Die Schwierigkeit bei der Einübung von Volksmusik mit den Musikern des Rundfunks habe darin bestanden, dass sie lediglich Diwanmusik hätten spielen können. Doch durch die unaufhörlichen und disziplinierten Bemühungen des Rundfunkhauses und das Engagement der Musiker seien diese Schwierigkeiten beseitigt worden, so dass die Musiker bald in der Lage gewesen seien, mit Leichtigkeit Volksmusik zu spielen. Die Musiker könnten heute ohne Schwierigkeiten anhand der Melodie oder der Notation erkennen, aus welcher Region ein Volkslied stamme. Es gelinge ihnen, die jeweilige Volksmusik ohne qualitative Einbußen zu spielen. Der künstlerische Wert dieser Volkslieder bestehe darin, dass sie durch ihre Schönheit und ihre Themen sofort die Herzen von Millionen gewannen.

Die Ausstrahlung von Volksliedern in der Rundfunksendung „Klänge aus der Heimat“ diene nicht nur dazu, den Hörern eine schöne Zeit zu bereiten und ihnen die verschiedenen Facetten der Volksmusik zu vermitteln, sondern solle vornehmlich auch dazu beitragen, dass sich die türkischen Herzen vereinigten und sich so ein Gefühl von Einheit entwickle.⁶⁴⁴

Im Interview von Sarisözen spiegeln sich im Umgang mit der Volksmusik die kemalistischen Musikvorstellungen wider. Dies ist daran erkennbar, dass Volkslieder gesammelt, standardisiert und zur Bildung eines nationalen Einheitsgefühls dem Volk vermittelt wurden. Dies wird gewissermaßen auch durch die geschilderten anfänglichen Probleme

⁶⁴⁴ Çeren. „Muzaffer Sarisözenle Bir Konuşma“. *Radyo* 31 (Juni 44), 9.

mit den Rundfunkmusikern deutlich. Dass diese Musiker, die in der Diwanmusik ausgebildet waren, erst die Techniken der Volksmusik erlernen mussten, demonstriert, wie wenig diese Musiker die Volksmusik kannten. Durch die Äußerung, dass die Volklieder nicht nur zur Belustigung der Zuhörer dienten, wird sichtbar, dass der Rundfunk nicht nur als eine Institution des Vergnügens, sondern auch als eine der Belehrung verstanden wurde.

Laut Sarsözzen wurden in der Sendung „Klänge aus der Heimat“ Volkslieder in ihrer ursprünglichen, d.h. monophonen Form gespielt. Hier scheint sich ein Widerspruch zur türkischen Musikrevolution anzudeuten, nach der polyphone Volkslieder zu komponieren waren. Dieser Widerspruch lässt sich jedoch dadurch auflösen, dass zur Bildung dieser Nationalmusik einerseits zunächst ein allgemein anerkannter Kanon von ursprünglichen Volksliedern gebildet werden musste, der als Basis für die polyphonisierten Volkslieder und die Nationalmusik dienen konnte. Andererseits war man zu jener Zeit noch nicht in der Lage, ausreichend viele polyphonisierte Volkslieder zu komponieren, weil sich die türkische Nationalmusik noch in der Entstehungsphase befand. Darüber hinaus ist belegt, dass in dieser Sendung polyphone Volkslieder gespielt wurden,⁶⁴⁵ so dass ein Nebeneinander von polyphonen und monophonen Volksliedern existierte.

2.2.7. „Die türkische Volksmusik Anatoliens“

Der Musiktheoretiker Halil Bedii Yönetkin schrieb im August 1944 in *Radjo* über die Volksmusik und die Volkstänze Anatoliens. Da im vorliegenden Zusammenhang nur die Volksmusik von Bedeutung ist, werden an dieser Stelle nur diese Aussagen wiedergegeben.

Yönetkin leitete seinen Artikel damit ein, dass er fragte, was die türkische Volksmusik sei und in welcher Beziehung sie zur Diwanmusik stehe. Seiner Meinung nach behaupteten manche Meister der Diwanmusik, dass die anatolische Volksmusik eine frühe und einfache Form der klassischen Musik sei und dass die anatolischen Bauern diese in die Stadt gebracht und dort gelehrt hätten. Um diese Frage klären zu können, müsse man zunächst herausfinden, was die türkische Volks-

⁶⁴⁵ Cemil, Mesud. „Armonili Halk Türkülerimiz“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 23.

musik sei, welche technischen und ästhetischen Unterschiede dort existierten und welche Stile und Instrumente dort verwendet würden. Deshalb sei man seit 1937 unter der Federführung des Bildungsministeriums dabei, Kommissionen in alle Regionen des Landes zu schicken, um die lokalen Volksmelodien aufzunehmen. Bis heute seien auf diese Weise 5.000 Melodien dokumentiert und zahlreiche Entdeckungen gemacht worden. Manche dieser Aufnahmen seien mittlerweile veröffentlicht worden.⁶⁴⁶ Jedoch repräsentiere die aktuelle Materialsammlung nur einen kleinen Ausschnitt des vorhandenen Volksliedguts. Um allgemeine und definitive Aussagen treffen zu können, müsse man den Abschluss dieser Materialsammlung abwarten. Deshalb sei es verwunderlich, dass manche Gelehrte der Diwanmusik bereits jetzt definitive Aussagen über die türkische Volksmusik trafen. Solange die Materialsammlung und ihre Bearbeitung noch nicht abgeschlossen seien, besäßen sämtliche Aussagen nur regionale oder partielle Gültigkeit.⁶⁴⁷

Yönetkin erläuterte den Grund, warum in Anatolien Volkslieder gesammelt und dokumentiert wurden. Dies geschah, um das Wesen der türkischen Volksmusik herauszufinden. Auch wenn Yönetkin das hier nicht zum Ausdruck brachte, war dies nach der kemalistischen Musikrevolution notwendig, um einen Kanon türkischer Volkslieder zu bilden, der als Basis für die Entstehung der türkischen Nationalmusik dienen konnte. Seine Empörung gegenüber den Musikern der Diwanmusik, die, ohne fundierte Kenntnisse über die türkische Volksmusik zu besitzen, bereits allgemeine Aussagen über diese trafen, erklärt sich möglicherweise dadurch, dass, wenn die Volksmusik wirklich eine Frühform der Diwanmusik gewesen wäre, dies zur Folge gehabt hätte, auch die Diwanmusik bei der Musikrevolution einbeziehen zu können. Dass die Diwanmusiker hingegen die türkische Klassik mit dem Volkslied in Verbindung setzten, ist jedoch verständlich, da sich ihnen dadurch die Möglichkeit eröffnete, diese ideologisch weniger beliebte Musikrichtung aufzuwerten.

⁶⁴⁶ Als Autoren dieser Sammlungen werden der Interviewte selbst, Mahmut Ragıp Kösemihal und Ahmet Adnan Saygın genannt.

⁶⁴⁷ Yönetkin, Halil Bedii. „Anadolu Türk Halk Müziği ve Oyunları“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 14.

2.2.8. Zusammenfassung

Aus den hier vorgestellten Artikeln wird deutlich, dass die Volksmusik als Fundament und Kern der zukünftigen türkischen Nationalmusik angesehen wurde. Das Ankaraner Staatskonservatorium und der Rundfunk bemühten sich, auf der Basis von im Land gesammelten Volksliedern einen Kanon dieser Musik zu bilden und diesen dirigistisch im Volk zu etablieren. Dies sollte dazu beitragen, das Volk national und kulturell zu einen. Die Volksmusik wurde als emotionaler Träger der kulturellen und nationalen Einheit der Türken verstanden.

Die musikalischen Leitlinien von Ziya Gökalp sind eindeutig erkennbar. Denn einerseits diente die Volksmusik als Quelle für die türkische Nationalmusik und andererseits sollte diese durch die Verbindung mit westlichen Techniken und Musikinstrumenten polyphonisiert und auf diese Weise zu einem elementaren Element der zukünftigen Nationalmusik werden.

Im Rundfunk wurden sowohl polyphone als auch monophone Volkslieder gespielt. Allerdings können diesbezüglich keine quantitativen Aussagen gemacht werden. Aber es scheint so gewesen zu sein, dass die monophone Volksmusik im Rundfunk vorherrschte, da zu jener Zeit die Polyphonisierung der Volksmusik noch in ihren Anfängen steckte. Als Indiz hierfür kann dienen, dass es in *Radyo* explizit hervorgehoben wurde, sobald polyphone Volkslieder ausgestrahlt wurden. Insbesondere die polyphonisierte Volksmusik wurde im Rahmen von Tourneen oder Gastspielen im Ausland vorgestellt und sollte die Fortschrittlichkeit der türkischen Musik und somit der türkischen Nation unterstreichen. Auf diese Weise folgte man den Vorstellungen Atatürks, der die Erschaffung einer Nationalmusik als Indikator für die Gleichwertigkeit eines Landes mit der zivilisierten westlichen Welt interpretierte.

Während die polyphonen Volkslieder somit als primäre Produkte der türkischen Nationalmusik bewertet werden müssen, hatte die Ausstrahlung der monophonen Volkslieder die Funktion, das Volk zu unterhalten und gleichzeitig einen anerkannten nationalen Volksliedkanon zu schaffen.

Abschließend ist zu bemerken, dass die Rekurrerung auf das Volkslied zur Bildung einer Nationalmusik ihren Vorläufer in der euro-

päischen Nationalmusik des 19. Jahrhunderts hatte und diese Nationalmusik in der Türkei eindeutig als Vorbild zur Etablierung einer eigenen Nationalmusik diente.

2.3. Die türkische Nationalmusik

Die türkische Nationalmusik stellt das Produkt der türkischen Musikrevolution dar. In *Radjo* sind sechs Artikel enthalten, in denen auf die Realisierung dieser Musikrevolution bzw. auf den damaligen Entwicklungsstand der türkischen Nationalmusik eingegangen wird.

2.3.1. „Die Oper“

Für die *Radjo*-Ausgabe vom März 1942 verfasste Mahmut R. Kösemihal einen Artikel über die Oper, in dem er im Wesentlichen die Entwicklungsgeschichte der türkischen Oper beschrieb. Demnach habe die Türkei als letztes europäisches Land die Oper eingeführt. Der Grund, warum man sich nun so intensiv mit der Oper befasse, liege darin begründet, dass man andere junge Opernationen darin überflügeln wolle.

Dann schilderte er, dass die Oper in Italien entstanden sei und sich von dort in die anderen europäischen Länder verbreitet habe. Dies sei überall auf zweierlei Weise geschehen: Einerseits habe man ausländische Werke gespielt, um diese dem einheimischen Publikum nahe zu bringen. Andererseits habe man sich gleichzeitig bemüht, gleichwertige nationale Werke zu schaffen, um auf diese Weise diese neue Kunstform beim Volk beliebt zu machen.

Ins Osmanische Reich sei die Oper 1840 durch italienische Ensembles gelangt, die im Istanbuler Stadtteil Beyoğlu und im Palast solche Werke aufgeführt hätten. Während Abdülmecit I. (reg. 1839-1861) die Oper gefördert habe, habe sie unter Abdülaziz (reg. 1861-1876) und Abdülhamit II. (reg. 1876-1909) keine Aufmerksamkeit mehr erfahren. Heute unternahme man die folgenden vier Schritte gleichzeitig, um die Entwicklung der türkischen Oper zu fördern: 1. Ausbildung von einheimischen Opernmusikern zur Beendigung des Bedarfs an ausländischen Künstlern, 2. Aufführung von türkischsprachigen

Opern, 3. Vermittlung der internationalen Opernliteratur an die türkische Jugend, 4. Komposition von türkischen Nationaloperen. Mittlerweile seien drei Opern von türkischen Künstlern aufgeführt worden, nämlich *Bastien und Bastienne*, *Madame Butterfly* und *Fidelio*.⁶⁴⁸

Dieser Artikel vermittelt einen Einblick in die Umsetzung und den damaligen Entwicklungsstand der türkischen Musikrevolution, deren höchste Vollendung, ähnlich wie vor allem bei der russischen Nationalmusik, in der Gründung einer türkischen Nationaloper gesehen wurde. In der Aussage, andere junge Opernnationen überflügeln zu wollen, wird indirekt die Vorstellung Atatürks zum Ausdruck gebracht, dass die musikalische Ebenbürtigkeit der Türkei mit dem Westen ein Indikator für ihre zivilisatorische Gleichwertigkeit mit diesem sei.

Hinsichtlich der dargelegten Schritte für die Entwicklung einer türkischen Nationaloper erkennt man, dass diese noch im Entstehen begriffen war, obwohl seit Anfang der 1930er Jahre bereits vier kleinere türkische Nationaloperen existierten und auch aufgeführt wurden.⁶⁴⁹ Da es erst seit 1941 gelang, erste international anerkannte Opern durch türkische Künstler aufzuführen, wird deutlich, dass die hierfür notwendige Infrastruktur in Form von ausgebildeten Künstlern noch in den Anfängen steckte.

Darüber hinaus liegt der Schluss nahe, dass durch die Ausbildung türkischer Opernmusiker und die Vermittlung westlichen Opernwissens an die türkische Bevölkerung sich die türkische Nationaloper entsprechend der türkischen Musikrevolution aus einer Symbiose von westlichen Operntechniken und türkischen Musiktraditionen entwickeln sollte. Auch wenn in diesem Artikel nicht erwähnt wird, welches Gesicht die türkische Nationaloper haben sollte, liegt die Vermutung nahe, dass sie nach den Leitlinien der türkischen Musikrevolution gebildet werden sollte. Denn einerseits war das die vorherrschende Musikpolitik jener Zeit und

⁶⁴⁸ Kösemihal. „Opera“. *Radyo* 4 (März 42) 16f.

⁶⁴⁹ Diese Opern waren *Özsöy* (1934) und *Taşbebek* (1934) von Saygun sowie *Mete* (1933) und *Bayönder* (1934) von Akse. Bis zur Komposition der nächsten Nationaloper sollte es bis 1947 dauern. Dabei handelte es sich um die Oper *Kerem* von Saygun, die in *Radyo* fälschlicherweise als die erste türkische Nationaloper vorgestellt wird. Dies lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass es sich bei *Kerem* um die erste große türkische Nationaloper handelte. Denn während *Kerem* sich aus drei Akten zusammensetzte, bestanden ihre Vorgänger nur aus einem Akt. Vgl. Baydur. „İlk Türk Operası: Kerem“. *Radyo* 75 (März 48), 9, 16.

andererseits waren sämtliche Komponisten von türkischen Nationalopern wie Akses oder Saygun treue Befürworter und Repräsentanten dieser Revolution.

2.3.2. „Die jungen türkischen Komponisten im Rundfunk“

Die *Radyo*-Ausgabe vom Mai 1942 enthält einen Artikel eines anonymen Autors über die jungen türkischen Komponisten im Rundfunk. Der Artikel wird damit eingeleitet, dass das Musikprogramm im türkischen Rundfunk facettenreich, unterhaltsam, nützlich und lehrreich sei. Seit einigen Monaten trügen junge türkische Komponisten wie Sabahaddin Kalender, Mithat Akaltan und Muzaffer Uz ihre Werke persönlich im Rundfunk vor. Diese Komponisten würden im Staatskonservatorium ausgebildet und spielten ausschließlich Kompositionen, die von ihren Kompositionslehrern Ferit Alnar und Necil Kazim Akses für gut befunden würden.

Diese Entwicklung wird als Indiz dafür angesehen, dass sich die Musik der türkischen Nation auf einem neuen Weg befinde und sich jeden Tag gemäß der aktuellen türkischen Musikrevolution weiterentwickle. Diese Revolution sei für die junge türkische Generation eine „heilige Pflicht“, die diese verinnerlicht habe, und die darin bestehe, die historische Musik von ihren alten Formen zu befreien und sie neu zu gründen. Die türkische historische Musik gehöre zur alten Zivilisation. Sie habe sich zwar weiterentwickelt, sei aber schließlich zum Stillstand gekommen.

In den vergangenen 100 bis 150 Jahren hätten auch andere Nationen neue Schulen und Stile für ihre Nationalmusik entwickelt. Es sei möglich, dass die neuen türkischen Musikwerke dem Hörer fremd vorkämen. Denn es sei natürlich, dass man eine Präferenz für das Alte, Geliebte und Vertraute habe. Deshalb übernehme man nur ungerne und zögerlich das Neue. Um neue Werte zu entwickeln und zu verbreiten, seien wie für ein neugeborenes Kind Zeit, Interesse und Hinwendung notwendig. Wenn die Erwachsenen es nicht an die Hand nähmen, werde es immer ein unterentwickeltes Geschöpf bleiben. Ebenso verhalte es sich auch mit der neuen Musik.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ „Radyo'da Genç Türk Bestekârları“. *Radyo* 6 (Mai 42), 16.

Hier wird durch die Erwähnung, dass die türkischen Nationalkomponisten Alnar und Akses neue Komponisten ausbildeten, darauf hingewiesen, dass sich langsam eine türkische Komponistengeneration gemäß den Leitlinien der türkischen Musikrevolution entwickelte. Durch die geäußerte Sorge, dass diese neue Musikform für das türkische Ohr ungewohnt und befremdlich klingen könnte, wird Verständnis für die Beliebtheit der Diwanmusik gezeigt und eine mögliche Nichtakzeptanz eingeräumt. Diese sollte im Laufe der Zeit durch eine dauerhafte Musikerziehung des Hörers ausgeräumt werden, wie es durch den Vergleich mit dem neugeborenen Kind zum Ausdruck gebracht wird.

Unter der „veralteten historischen Musik“ ist die türkische Kunstmusik des Osmanischen Reichs zu verstehen. Durch die Rekurrierung auf die europäische Nationalmusik, die der kemalistischen Musikrevolution als Vorbild diente, wird indirekt auf die türkische Volksmusik hingewiesen, die ähnlich wie bei der europäischen Nationalmusik den wesentlichen Kern der zu erschaffenden türkischen Nationalmusik darstellen sollte.

Grundsätzlich wird hier angedeutet, dass das Staatskonservatorium als Keimzelle der türkischen Nationalmusik wirkte und es zu den Aufgaben des Rundfunks zählte, diese Nationalmusik dem Volk zu vermitteln und es musikalisch zu erziehen.

2.3.3. „Unsere Komponisten arbeiten“

Im November 1942 berichtete Vedat Nedim Tör in einem Artikel mit dem Titel *Unsere Komponisten arbeiten* (*Bestekârlarımız Çalışıyor*), dass es verschiedene neue türkische Nationalkompositionen gebe und sich weitere auf dem Weg der Vollendung befänden. Von Necil Kâzım Akses sei das sinfonische Gedicht „Die Feste Ankara“ (*Ankara Kalesi*) und von Ulvi Cemal Erkin das sinfonische Werk „Fröhliche Tanzlieder“ (*Köçekçeler*) komponiert worden. Aber auch Ferit Alnar, Ahmet Adnan und Cemal Reşid schrieben an neuen Werken. Necil Kâzım Akses bereite gerade jeweils eine Sinfonie über die osmanischen Komponisten İtri und İsmail Dede Efendi vor. Darüber hinaus schrieben auch die Kompositionsstudenten des Staatskonservatoriums neue Werke. Dies seien erfreuliche Entwicklungen und demonstriere, wie produktiv die

türkischen Komponisten der neuen Generation innerhalb eines Jahres gewesen seien. Nichtsdestotrotz sei das noch zu wenig.

Weiter führte Tör aus, dass die Türkei mit den nationalen Werken ein neues Zeitalter der türkischen Musik eingeläutet habe. Das weltweite anticlassizistische Kunstverständnis habe nach dem Krieg auch die türkischen Komponisten „verzaubert“. Jetzt hätten sie ein neoklassizistisches Kunstverständnis verinnerlicht, das von Reinheit, Klarheit, Nacktheit und Einfachheit geprägt sei. Ein treffliches Beispiel für diese Veränderung sei Necil Kâzım Akses und seine sinfonischen Werke „Volkstanz“ (*Çiftetelli*) und „Die Feste Ankara“. Auch die im Entstehen begriffenen Sinfonien über İtri und İsmail Dede Efendi und das Werk *Köçekçeler* dokumentierten eine neue Reife. Alle türkischen Komponisten seien mitsamt ihrer Werke „frische und reife Früchte“ dieser neuen türkischen Schule. In naher Zukunft werde man die Werke türkischer Komponisten auch in Berlin, London und New York hören und dies als erstes Zeichen dafür interpretieren, dass sich die türkische Kunst der internationalen „Kunstkarawane“ anschließe.⁶⁵¹

Tör stellte in diesem Artikel die Komponisten der neugeschaffenen türkischen Nationalmusik und ihre Werke vor und betonte, dass in naher Zukunft weitere Werke folgen würden. Er schilderte somit, dass sich die türkische Nationalmusik in der Entstehungs- und Entwicklungsphase befand. Die Aussagen Törs, dass diese neue türkische Musik bald auch in den westlichen Hauptstädten zu hören sei und dadurch ein Vorbote der zukünftigen türkischen Kunst auf Weltniveau darstelle, spiegeln indirekt Atatürks Kulturvorstellungen wider. Denn Tör deutet hier eine musikalische Gleichwertigkeit der Türkei mit dem Westen an. Da nach Atatürk das künstlerische Niveau eines Landes auch immer ein Ausdruck für dessen Zivilisationsgrad war, wird hier auf eine zivilisatorische Gleichwertigkeit der Türken mit dem Westen angespielt. Dass die Musik dabei eine Pionierfunktion haben sollte, geht zwar nicht ausdrücklich auf Atatürk zurück, ist aber wohl in seinem Sinne, da er sich hinsichtlich der künstlerischen Entwicklung nur in Bezug auf die Musik äußerte. Diese Vorstellungen sind dann später auf die anderen Kunstgattungen übertragen worden.⁶⁵²

⁶⁵¹ Tör, Vedat Nedim. „Bestekârlarımız Çalışıyor“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 14.

⁶⁵² And. „Atatürk and Arts“, 219.

2.3.4. „Kunstbotschaften“

Im April 1943 schrieb Vedat Nedim Tör in der Zeitschrift *Radjo* über den Zustand und die mögliche Entwicklung der türkischen Nationalmusik und ihre Wirkung auf andere Nationen. Er leitete seinen Artikel mit der euphorischen Aussage ein, dass der Türkei goldene Zeiten bevorständen. Denn die türkischen Komponisten hätten früher als erhofft langersehnte Werke geschaffen. Deshalb werde das Jahr 1943 als ein Jahr der „Morgendämmerung“ in die türkische Musikgeschichte eingehen. Die Komponisten Necil Kâzım Akses, Ferit Alnar und Ulvi Cemal Erkin hätten Werke geschaffen, die nicht nur in der Türkei, sondern auf der ganzen Welt Bewunderung finden würden.

Anschließend ging Tör auf die Produktivität von Komponisten ein: Seiner Meinung nach habe ein Komponist normalerweise eine Schaffensperiode von 25 Jahren. Wenn man alle zeitlichen Faktoren wie Schlaf, Essen, Krankheit und Freizeit abziehe, die ihn vom Komponieren abhielten, verblieben ihm insgesamt acht Jahre für sein künstlerisches Schaffen. Wenn er im Jahr zwei Kompositionen schriebe, käme er in seinem Leben auf maximal sechszehn Kompositionen. In den letzten Jahren hätten nur fünf Komponisten, nämlich die sogenannten türkischen Fünf, ausgebildet werden können. Wenn man diese ausschließlich komponieren lasse und ihren Lebensunterhalt über eine Stiftung sicherstelle, könne jeder Komponist seine Produktivität auf fünf Werke pro Jahr erhöhen. Das würde bei den genannten fünf türkischen Komponisten mit einer Schaffensperiode von zwölf Jahren zu 300 Werken führen.

Danach beantwortete Tör die von türkischen Rundfunkhörern häufig gestellte Frage, warum im türkischen Rundfunk so viele musikalische Werke anderer Nationen gespielt würden, die ausländischen Sender hingegen keine türkischen Werke spielten. Nach Tör spielten ausländische Rundfunksender keine türkische Musik, weil die Türkei noch nicht über genügend Werke verfüge, die den internationalen Maßstäben entsprächen. Darüber hinaus unterliege es den folgenden Rahmenbedingungen, ob ein Werk den Sprung auf die internationale Bühne schaffe: 1. Drucklegung von Partituren eines Werkes, 2. Übermittlung dieser Partituren an weltberühmte Dirigenten und Orchester, 3. Realisierung

von Plattenaufnahmen der jeweiligen Werke in Amerika und Europa und 4. Entsendung von türkischen Komponisten und Solisten ins Ausland, um dort im Rundfunk und in den Städten Konzerte zu geben. Diese Rahmenbedingungen könnten jedoch nur durch den Staatspräsidenten geschaffen werden.

Tör beendete seinen Artikel mit der Aussage, dass die Türkei in den Zeiten, in denen ein Weltkrieg tobe, in Frieden lebe und deshalb von den Nationen der Welt bewundert werde. Wenn man in Form von Konzertreisen „friedvolle Kunstbotschaften“ aus der Türkei in die Welt verschickte, würde das internationale Ansehen der Türkei zweifellos noch weiter steigen.⁶⁵³

Aus Törs Schilderung wird deutlich, dass die Ära der türkischen Nationalmusik zwar begonnen hatte, jedoch noch in den Kinderschuhen steckte, da es nur wenige Komponisten dieser Musik gab und man bis dahin nur wenige hatte ausbilden können. Dies wird durch die kuriose Berechnung unterstrichen, wie viel Zeit ein Komponist in seinem Leben für das Komponieren habe und wie man die Produktion musikalischer Werke steigern könne.

Die Tatsache, dass nur wenig türkische Musik in ausländischen Rundfunksendern gespielt wurde, begründete Tör damit, dass es noch zu wenig türkische Werke gab, die dem internationalen Niveau entsprachen, und meinte damit im Grunde genommen anerkannte Produkte der neu zu schaffenden türkischen Nationalmusik. Damit diese Werke im Ausland wahrgenommen würden, sollten diese von staatlicher Seite in den von ihm beschriebenen Schritten gefördert werden. Unter den „türkischen Kunstbotschaften“, die das Ansehen der Türkei im Ausland erhöhen sollten, verstand Tör vermutlich solch gelungene Produkte der türkischen Nationalmusik, wodurch er an die Vorstellung Atatürks anknüpfte, dass der Zivilisationsstand einer Nation an seinen Kunstwerken erkennbar sei.

⁶⁵³ Tör, Vedat Nedim. „Sanat Mesajları!“. *Radıyo* 17 (April 43), 2.

2.3.5. „Ein Interview mit Ferid Alnar“

Im November 1944 wurde in der Zeitschrift *Radjo* ein Interview von Baki Süha Ediboğlu mit dem Komponisten Ferid Alnar abgedruckt, in dem dieser seine Vorstellungen zur türkischen Nationalmusik schilderte. So war er der Meinung, dass zuerst polyphone Werke geschrieben und diese in europäischen Formen und mit europäischen Instrumenten gespielt werden müssten, damit die türkische Musik in Zukunft einen internationalen Wert erhalte. Die türkische Musik sei sehr reich an Melodien und Rhythmen. Wenn Alnar ein Werk nach westlichem Verständnis komponiere, greife er als Basismaterial auf die türkische Musik zurück.

Ob jemand polyphone Werke höre, verstehe oder schätze, sei eine Sache der Hörerziehung. Jemand, der nur monophone Werke gewohnt sei, werde polyphone Werke als befremdlich empfinden.

Nach Alnar sollten die neuen Werke sowohl von der klassischen türkischen Musik als auch von der Volksmusik beeinflusst sein. Die Aufgabe, zukünftige Werke zu komponieren, bestehe nicht darin, vorhandene Melodien zu nehmen und diese zu polyphonisieren, sondern darin, neue Melodien nach europäischen Stilformen und Harmonien zu schreiben, wobei deren Rohmaterial aus der türkischen Klassik oder der türkischen Volksmusik stammen müsse. Auf diese Weise sei es möglich, sowohl von der türkischen Klassik als auch vom türkischen Volkslied beeinflusst zu sein.⁶⁵⁴

Aus dem Interview geht hervor, dass für Alnar die Entwicklung und Etablierung der polyphonen Musik in der Türkei eine Frage der Hörerziehung und somit die Aufgabe einer von oben gelenkten Musikpolitik war. Des Weiteren lehnte er es ab, türkische Musik einfach nur zu polyphonisieren, sondern verlangte, dass man, um Musik von internationalem Rang zu schaffen, polyphone Werke komponiere, die von der türkischen Musik beeinflusst seien. Hier schloss er die Diwanmusik ausdrücklich mit ein, die nach den Vorstellungen Gokalps bei der Schaffung einer türkischen Nationalmusik eindeutig abgelehnt wurde.

⁶⁵⁴ Ediboğlu, Baki Süha. „Ferid Alnar’la Bir Konuşma“. *Radjo* 36 (Nov. 44), 18f.

2.3.6. „Ein Interview mit Fahri Kopuz“

Im April 1945 erschien in *Radyo* ein Interview mit Fahri Kopuz, einem türkischen Komponisten, Musiklehrer und Musiker von Radio Ankara. In diesem Interview wurde Kopuz aufgefordert, die aktuelle türkische Musik mit der Diwanmusik zu vergleichen. Seine Antwort lautete wie folgt:

„Diesbezüglich gibt es verschiedene Vorstellungen. Einige glauben, dass Werke, die nicht dem klassischen Stil entsprechen, keinen Wert haben. Ich halte das nicht für richtig und möchte zur Erläuterung meiner Meinung einen Blick auf die türkische Musikgeschichte werfen. Wenn wir die verschiedenen Komponisten der türkischen Klassik Revue passieren lassen, stellen wir fest, dass jeder dieser Komponisten etwas Neues und Lebendiges in die türkische Musik eingeführt hat. Hat uns zum Beispiel nicht sogar schon İsmail Dede Efendi den Weg gezeigt, sich von dem klassischen Stil zu lösen? Schauen wir auf die neueren Komponisten wie Tanbûri Ali Efendi. Hat er uns mit seinen Werken nicht die Reform sogar noch deutlicher vor Augen geführt? İsmail Dede Efendi, der 150 bis 200 Jahre vor diesen neueren Komponisten lebte, hat versucht, Reformen und Neuerungen in die Komponistenwelt einzuführen. Was würde er heute machen? Die Forderung an unsere Komponisten, im Rahmen der Diwanmusik zu komponieren, bringt uns in die Zeit der Talare, Şalvare, Turbane, Sitzkissen und Tabakpfeifen zurück. Aber unser heutiges Ziel besteht darin, mit den internationalen Musikströmungen mitzuhalten.

Es ist mit unserem heutigen Wesen nicht vereinbar, unsere Musik dem klassischen Stil anzupassen. Denn unser damaliges Wesen war phlegmatisch, unser heutiges ist jedoch aktiv. [...] Wenn wir auf die westliche Musik schauen, wird klar, wie recht wir damit haben. Die Schönen Künste, die sich heute jeden Tag ein Stückchen mehr von der Klassik entfernen, hören vor allem auf den Puls der Gesellschaft. [...] Wenn die Schönen Künste jedoch gegen das Verständnis der Gesellschaft agieren, hören sie auf Kunst zu sein und werden eine Sache der Museen oder der Fantasie.“⁶⁵⁵

Fahri Kopuz, der in der traditionellen türkischen Kunstmusik groß geworden war und sich im Laufe seines Lebens der westlichen Musik öffnete, verteidigte in diesem Interview die damalige Musikpolitik. Er lehnte die Fortführung der klassischen türkischen Musik ab und befürwortete die Fortentwicklung einer türkischen Musik, die sich den

⁶⁵⁵ Ediboğlu, Baki Süha. „Fahri Kopuz’la Bir Konuşma“. *Radyo* 40 (April 45), 18f.

jeweiligen zeitlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten anpasse. Dies begründete er einerseits damit, dass es auch schon in der klassischen Diwanmusik Neuerungen gegeben habe. Andererseits sei eine Musik, die nicht den gesellschaftlichen und zeitlichen Strömungen entspreche, zum Scheitern verurteilt. Hier prophezeite er interessanterweise indirekt das Schicksal der kemalistischen Musikreform. Da diese, abgesehen von den harmonisierten Volksliedern, ebenfalls nicht dem Publikumsgeschmack entsprach, sollte sie niemals die Gunst des breiten Publikums erhalten.

2.3.7. Zusammenfassung

In allen Artikeln kommt zum Ausdruck, dass die türkische Nationalmusik in den 1940er Jahren noch im Entstehen begriffen war und während dieser Zeit erst allmählich vereinzelte Werke dieser Nationalmusik komponiert wurden. Auch die türkische Nationaloper, die im Rahmen der türkischen Nationalmusik neben der Sinfonie als höchste musikalische Kunstform angesehen wurde, steckte trotz erster in 1930er Jahren entstandener Werke noch in der Entwicklungs- und Aufbauphase. Bis zur Aufführung der ersten großen türkischen Nationaloper *Kerem* (1948) wurden neben vier kleineren Nationalopern nur Adaptionen europäischer Opern auf die Bühne gebracht und man bemühte sich, türkische Opernmusiker auszubilden. Als Keimzelle der türkischen Nationalmusik wird das Staatskonservatorium genannt. Die in *Radyo* enthaltenen Ansichten und Meinungen über die Musik demonstrieren, dass im Rundfunk versucht wurde, die theoretischen Vorstellungen der türkischen Musikrevolution in die Praxis umzusetzen. Das Problem bei der Erschaffung dieser Nationalmusik bestand erstens in der mangelnden Anzahl von kompetenten Musikern, die in der Lage waren, die theoretischen Vorstellungen umsetzen zu können, und zweitens in den traditionellen Hörgewohnheiten der türkischen Bevölkerung. Diese Mängel versuchte man langfristig durch eine von oben gelenkte Musik- und Hörerziehung zu beheben. Denn den Befürwortern der Musikrevolution war bewusst, dass eine von der Bevölkerung nicht verstandene und nicht geliebte türkische Nationalmusik zum Scheitern verurteilt war.

3. Resümee

Der Rundfunk wurde innerhalb des Rundfunks als ein Massenkommunikationsmedium und als ein Instrument der Kulturvermittlung und Volkserziehung verstanden. Dieses Konzept spiegelte sich auch in der Musik wider. Während das Staatskonservatorium als Keimzelle der Musikrevolution fungierte, hatte der Rundfunk die dirigistische Aufgabe, die Bevölkerung auf diese Revolution vorzubereiten und ihre Produkte an sie weiterzugeben. Diese Produkte waren Werke der türkischen Nationalmusik, die sich neben westlichen Musiktechniken vornehmlich aus türkischen Volksliedern, aber auch aus der Diwanmusik zusammensetzen sollte und sich noch im Entstehungs- und Entwicklungsprozess befand. Die türkische Nationalmusik sollte dazu beitragen, die Gesellschaft national und kulturell zu einen, und entsprechend den Vorstellungen Atatürks einen Indikator für die zivilisatorische Gleichwertigkeit der Türkei mit den westlichen Kulturnationen darstellen.

X. Die Hörerumfrage in *Radjo*

1. Ziel und Durchführung

Im Sommer 1948 veröffentlichte die Zeitschrift *Radjo* unkommentiert die Ergebnisse einer Hörerumfrage.⁶⁵⁶ Diese Umfrage wurde damit begründet, den Dienst am Volk weiterentwickeln und verbessern zu wollen. Sie wurde mit Hilfe des Generaldirektorats für Statistik (*İstatistik Umum Müdürlüğü*) erstellt und sollte die Zufriedenheit der Bürger mit Radio Ankara feststellen sowie als Leitfaden für die Organisation des künftigen Rundfunkprogramms dienen. Abgesehen von diesen Angaben finden sich keine weiteren Informationen über Motive und Ziele dieser Umfrage.

Von den im ganzen Land verschickten 4.134 Briefen kamen 6.639 ausgefüllte Fragebögen zurück. Dieses erstaunliche Ergebnis lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass jedem Brief mehrere Fragebögen beilagen, die von Familienangehörigen oder Bekannten des angeschriebenen Hörers ausgefüllt wurden. Der hohe Rücklauf der Fragebögen demonstriert, dass die Radiohörer ein starkes Interesse hatten, ihre Meinung über das Hörfunkprogramm kundzutun. Denn durch diese erstmalige Hörerumfrage in der türkischen Rundfunkgeschichte hatten sie die Möglichkeit, indirekt an der Programmgestaltung mitzuwirken, die bisher ausschließlich dirigistisch von oben bestimmt wurde.

Jedoch ist hier zu fragen, inwieweit die Befragung repräsentativ für die türkische Bevölkerung war. Da die Anschaffung und der Unterhalt eines Radiogeräts teuer und die wirtschaftliche Lage der Türkei während des zweiten Weltkrieges ziemlich angespannt war und sich danach erst langsam erholte,⁶⁵⁷ kann man annehmen, dass sich nur die Ober- und Mittelschicht ein Radiogerät leisten konnten. Weil für die Befragung nur die Haushalte angeschrieben wurden, die Rundfunkgebühren zahlten, beschränkte sich der Kreis der Befragten somit vornehmlich auf diese beiden Gesellschaftsschichten.

⁶⁵⁶ „Radjo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radjo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 3, 39-46.

⁶⁵⁷ Owen, Roger; Pamuk, Şevket. *A History of Middle East Economics in the Twentieth Century*. London: I.B. Tauris 1998, 24f, 106f.

Die Umfrage basierte auf neunundzwanzig Fragen. Von diesen bezogen sich sechzehn auf die Musik, zehn auf das Wortprogramm und jeweils eine auf das Hörspiel und die Empfangsqualität. Mit Frage 29 erhielten die Hörer die Möglichkeit, Kritikpunkte zu Themen ihrer Wahl zu äußern. Außerdem war es den Hörern freigestellt, zu einigen Fragen zusätzlich freie Antworten zu geben.

In diesem im Multiple-Choice-Verfahren gestalteten Fragebogen hatte der befragte Hörer im Wesentlichen die Wahl folgende Antworten anzukreuzen: 1. „Zufrieden“, 2. „Unzufrieden“, 3. „Mehr davon!“, 4. „Weniger davon!“, 5. „Abschaffen!“. Darüber hinaus ist die Anzahl derjenigen angegeben, die die jeweiligen Fragen nicht beantwortet haben.

2. Fragen und Antworten zur Musik

Von den 16 Fragen zur Musik betrafen acht die türkische, fünf die westliche und drei sowohl die westliche als auch die türkische Musik. Die Fragen und Antworten sahen dergestalt aus:

A. Türkische Musik

1. Sind Sie zufrieden mit der Sendung „Historische Türkische Musik“?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	564	8,5
Zufrieden	2.899	43,6
Unzufrieden	860	13,0
Mehr davon	960	14,5
Weniger davon	1.207	18,2
Abschaffen	149	2,2
Summe	6.639	100

Die Sendung „Historische Türkische Musik“, die sich ausschließlich aus Diwanmusik und somit aus traditionellem und reformierten *fasıl* zusammensetzte, fand mit 43,6 Prozent breite Zustimmung unter den Befragten. 14,5 Prozent sprachen sich sogar für eine Ausdehnung dieser Sendung aus. Jedoch war sie nicht bei allen beliebt. 13 Prozent waren damit unzufrieden und 18,2 Prozent waren sogar dafür, die Sendedauer zu reduzieren. Da diese Sendung zu einem großen Teil aus

traditionellem *fasıl* bestanden haben dürfte, offenbaren diese Zahlen, dass sich der traditionelle *fasıl* trotz seines Niedergangs seit dem 19. Jahrhundert auch in den 1940er Jahren noch einer gewissen Beliebtheit erfreute und das Verhältnis von traditionellem zu reformierten *fasıl* in dieser Sendung recht ausgewogen war.

2. Wie finden Sie das *incesaz*-Programm?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	525	8,0
Zufrieden	2.937	44,2
Unzufrieden	269	4,1
Mehr davon	2.838	42,7
Weniger davon	60	0,9
Abschaffen	10	0,1
Summe	6.639	100

Das *incesaz*-Programm, das sich aus reformiertem *fasıl* zusammensetzte, war mit 44,2 Prozent sehr beliebt beim türkischen Publikum. Jedoch wurde nach Meinung von 42,7 Prozent der Befragten nicht genug von dieser Musik im Rundfunk gespielt.

3. Was denken Sie über unsere Volkslieder?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	492	7,4
Zufrieden	1.780	27,0
Unzufrieden	623	9,3
Mehr davon	3.340	50,3
Weniger davon	33	0,5
Abschaffen	15	0,2
Besser als Chor	76	1,1
Besser als Solo	280	4,2
Summe	6.639	100

Das Volksliedprogramm gefiel 27 Prozent der Befragten. 50,3 Prozent von ihnen waren dafür, mehr Volkslieder auszustrahlen. Dies zeigt, dass die Bevölkerung ein großes Bedürfnis nach dieser Musik verspürte.

4. Gefällt Ihnen Musik, die mit *saz* gespielt wird?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	644	9,6
Zufrieden	3.309	50,0
Unzufrieden	864	13,0
Mehr davon	1.608	24,2
Weniger davon	77	1,2
Abschaffen	137	2,0
Summe	6.639	100

Mit der Musik, die mit *saz* gespielt wurde, waren 50 Prozent der Befragten zufrieden. 24 Prozent sprachen sich sogar dafür aus, sie häufiger im Radio auszustrahlen.

5. Wie gefällt Ihnen die Sendung „Klänge aus der Heimat“?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	536	8,0
Zufrieden	2.891	43,5
Unzufrieden	381	6,0
Mehr davon	2.732	41,0
Weniger davon	81	1,2
Abschaffen	18	0,3
Summe	6.639	100

43 Prozent des Publikums waren mit der Sendung „Klänge aus der Heimat“ zufrieden. 41 Prozent forderten sogar, ihre Sendedauer zu erhöhen. Dies macht deutlich, dass das Volksliedprogramm bestehend aus monophonen und polyphonen Liedern beim Publikum sehr gut ankam.

6. Was denken Sie über unsere polyphone Volksmusik?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.308	20,0
Zufrieden	2.600	39,1
Unzufrieden	1.120	16,8
Mehr davon	1.113	16,7
Weniger davon	54	0,8
Abschaffen	184	2,7
Besser als Chor	47	0,7
Besser als Solo	213	3,2
Summe	6.639	100

39,1 Prozent der Befragten waren mit der polyphonen Volksmusik zufrieden. 16,7 Prozent wollten mehr von dieser Musik im Radio hören. Lediglich 16,8 Prozent mochten diese Musik nicht. Dieses Ergebnis zeigt, dass das zentrale Konzept Gökals, traditionelles türkisches Liedgut mit westlicher Technik zu spielen, vom türkischen Publikum weitgehend akzeptiert und geschätzt wurde.

7. Sollen Musikinstrumente wie Klarinette, Violine oder Piano verwendet werden?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.400	21,0
Ja	658	10,0
Nein	40	0,6
Abschaffen	14	0,2
Nur die Klarinette	1.265	19,0
Nur die Violine	47	0,7
Nur das Klavier	142	2,1
Alle drei gemeinsam	3.073	46,4
Summe	6.639	100

Diese Frage zielte darauf ab, herauszufinden, wie beliebt die Verwendung von westlichen Musikinstrumenten in der türkischen Musik war. Nur insgesamt 0,8 Prozent der Befragten sprachen sich gegen die Verwendung dieser Musikinstrumente aus. 19 Prozent wollten lediglich die Klarinette hören. 46,4 Prozent bevorzugten ein Nebeneinander von Klarinette, Violine und Klavier.

Dies macht deutlich, dass es von der befragten Hörerschaft akzeptiert wurde, in der türkischen Musik westliche Instrumente zu verwenden und polyphone Musik, sei es Volksmusik oder Diwanmusik, zu hören. Das Vorhaben der kemalistischen Musikpolitik, die Hörgewohnheiten der türkischen Bevölkerung zu verändern, war somit von gewissem Erfolg gekrönt. Allerdings dürfte diese Entwicklung nicht ausschließlich durch die Musikrevolution initiiert worden sein. Denn bereits im 19. Jahrhundert entstand ein reformierter *fasıl*, der mit westlichen Instrumenten gespielt wurde.

8. Sind Sie zufrieden mit den Sendezeiten der türkischen Musik?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.717	26,0
Zufrieden	3.451	51,9
Unzufrieden	327	4,9
Lieber am frühen Morgen	173	2,6
Lieber am späten Abend	971	14,6
Summe	6.639	100

51,9 Prozent der befragten Hörer waren mit den Sendezeiten der türkischen Musik zufrieden. Obwohl im Morgenprogramm nur am Sonntag türkische Musik ausgestrahlt wurde, wollten lediglich 2,6 Prozent der Befragten sie im Morgenprogramm hören. 14,6 Prozent waren für eine stärkere Präsenz der türkischen Musik im Spätabendprogramm. Dies lässt den Schluss zu, dass man mit den Sendezeiten der türkischen Musik im Mittags- und Abendprogramm weitgehend glücklich war.

B. Westliche Musik

9. Was denken Sie über das Sinfonieprogramm?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.143	17,2
Zufrieden	619	9,3
Unzufrieden	1.246	18,8
Mehr davon	138	2,1
Weniger davon	1.708	25,8
Abschaffen	1.436	21,6
Lieber türkisches Programm statt dessen	349	5,2
Summe	6.639	100

Lediglich 11,4 Prozent der Befragten waren mit dem Sinfonieprogramm zufrieden. 18,8 Prozent mochten es nicht. 25,8 Prozent sprachen sich für eine Verringerung der Sendedauer aus und 21,6 Prozent plädierten sogar für seine Absetzung. Aus diesen Zahlen geht eindeutig hervor, dass Sinfonien bei der befragten Hörerschaft sehr unbeliebt waren.

10. Was sagen Sie zu den Konzerten der Militärkapelle des Staatspräsidenten?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.088	16,3
Zufrieden	666	10,1
Unzufrieden	968	14,5
Mehr davon	53	0,8
Weniger davon	866	13,1
Abschaffen	932	14,1
Lieber Volksmärsche	2.066	31,1
Summe	6.639	100

Die Konzerte der Militärkapelle des Staatspräsidenten waren lediglich bei 10,9 Prozent der befragten Hörer beliebt. 14,5 Prozent waren damit unzufrieden. 13,1 Prozent waren für eine Reduzierung dieser Konzerte und 14,1 Prozent votierten für ihre Abschaffung. 31,1 Prozent gaben an, dass stattdessen lieber Volksmärsche gespielt werden sollten.

Die Konzerte dieser Militärkapelle waren somit ähnlich unbeliebt wie das Sinfonieprogramm.

Da diese Kapelle vornehmlich polyphone Märsche und auch türkische Nationalmärsche spielte, wird durch die geringe Popularität dieses Ensembles deutlich, dass die türkischen Nationalmärsche bei den befragten Zuhörern wenig beliebt waren und die türkische Musikrevolution in diesem Bereich scheiterte.

11. Mögen Sie das Kammermusikprogramm?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.099	16,5
Zufrieden	837	12,6
Unzufrieden	1.730	26,2
Mehr davon	50	0,7
Weniger davon	1.013	15,2
Abschaffen	1.629	24,6
Lieber türkisches Programm stattdessen	281	4,2
Summe	6.639	100

Das Kammermusikprogramm gefiel insgesamt nur 13,3 Prozent der befragten Hörer. 26,2 Prozent waren damit unzufrieden. 15,2 Prozent befürworteten eine Reduzierung der Sendedauer und 24,6 Prozent stimmten für seine Absetzung. Es war somit wie das Sinfonieprogramm und die Konzerte der Militärkapelle des Staatspräsidenten sehr unpopulär.

12. Sind Sie an den Konzerten des Rundfunkkammerorchesters interessiert?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	991	15,0
Zufrieden	779	11,7
Unzufrieden	2.189	33,0
Mehr davon	61	0,9
Weniger davon	866	13,1
Abschaffen	1.342	20,2
Lieber türkisches Programm stattdessen	411	6,1
Summe	6.639	100

Auch die Konzerte des Rundfunkkammerorchesters, dessen Repertoire leichte klassische Musik umfasste, waren nur bei insgesamt 12,6 Prozent der befragten Hörer beliebt. 33 Prozent waren damit unzufrieden. 13,1 Prozent wollten die Sendedauer verringern und 20,2 Prozent sprachen sich sogar dafür aus, sie ganz aus dem Programm nehmen.

13. Sind Sie zufrieden mit dem Tanzorchesterprogramm?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	836	14,1
Zufrieden	1.710	25,8
Unzufrieden	961	14,5
Mehr davon	307	4,6
Weniger davon	733	11,1
Abschaffen	920	13,8
Lieber türkischen Tango	1.072	16,1
Summe	6.639	100

Von der westlichen Musik erhielt das Tanzorchesterprogramm, das sich aus Tango und Jazz zusammensetzte und somit aus westlicher Unterhaltungsmusik bestand, den meisten Zuspruch. Insgesamt 30,4 Prozent der Befragten gefiel diese Musik. 14,5 Prozent waren damit unzufrieden. 11,1 Prozent stimmten für eine Reduzierung der Sendedauer und 13,8 Prozent konnten gänzlich darauf verzichten. 16,1 Prozent sprachen sich dafür aus, mehr türkischen Tango zu spielen.

C. Türkische und Westliche Musik

14. Was sagen Sie zu den verschiedenen Gesangs- und saz-Soli?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.668	25,1
Zufrieden	1.355	20,5
Unzufrieden	1.090	16,4
Mehr davon	170	2,6
Weniger davon	717	10,8
Abschaffen	803	12,1
Lieber „Alaturka“-Soli	812	12,2
Lieber „Alafranga“-Soli	24	0,3
Summe	6.639	100

Nur 23,1 Prozent der Befragten waren mit den verschiedenen Gesangs- und *saz*-Soli zufrieden. 39,3 Prozent waren damit unzufrieden und forderten, dieses Programm zu kürzen oder gänzlich abzuschaffen. 12,2 Prozent hätten lieber türkische Soli im Radio gehört. Daraus lässt sich folgern, dass die große Unbeliebtheit dieses Programms überwiegend aus der dort gespielten westlichen Musik resultierte.

15. Was halten Sie von der Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.351	20,3
Zufrieden	1.349	20,3
Unzufrieden	549	8,3
Mehr davon	51	0,8
Weniger davon	407	6,1
Abschaffen	814	12,3
Lieber türkische Musik	2.113	31,8
Lieber westliche Musik	5	0,1
Summe	6.639	100

Die Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“, in der westliche und türkische Musik ausgestrahlt und gleichzeitig dem Publikum erklärt wurde, erhielt den Zuspruch von insgesamt 21,1 Prozent der Befragten. 8,3 Prozent waren damit unzufrieden. 6,1 Prozent votierten für eine Reduzierung der Sendedauer und 12,3 Prozent waren dafür, die Sendung ganz aus dem Programm zu nehmen. Während fast niemand eine stärkere Präsenz der westlichen Musik forderte, sprachen sich 31,8 Prozent dafür aus, vor allem die türkische Musik in den Vordergrund zu stellen.

Aus diesen Zahlen geht hervor, dass das Vorhaben, der türkischen Bevölkerung die westliche Musik durch häufiges Hören und Erklären nahe zu bringen, von dieser nur im geringen Maße akzeptiert wurde und somit als weitgehend gescheitert angesehen werden muss.

-
16. Sind Sie zufrieden mit Sonderprogramm? Falls nicht, was muss sich ändern?

Antworten	Anzahl	Prozent
Keine Antwort	1.394	21,0
Zufrieden	2.252	34,0
Unzufrieden	654	10,0
Mehr davon	1.478	22,2
Weniger davon	44	0,6
Abschaffen	14	0,1
Lieber türkische Musik	782	11,8
Lieber westliche Musik	21	0,3
Summe	6.639	100

Das Sonderprogramm, das eine Mischung aus türkischer und westlicher Musik darstellte, erhielt die Zustimmung von insgesamt 56,2 Prozent der Befragten. Lediglich 10,7 Prozent waren damit nicht einverstanden. 11,8 Prozent wünschten, mehr türkische Musik zu hören. Aus dem positiven Umfrageergebnis dieser Frage kann man eine gelungene Mischung aus türkischer und westlicher Musik in diesem Programm ableiten.

3. Zusammenfassung

Mit dieser Hörerumfrage hat man eine Quelle zur Hand, durch die die wirkliche Beliebtheit des Rundfunkprogramms unter der türkischen Hörerschaft festgestellt werden kann, die sich im Wesentlichen aus der Mittel- und Oberschicht zusammengesetzt haben dürfte.

Als Fazit dieser Umfrage lässt sich konstatieren, dass die westliche Musik sehr unbeliebt war. Die türkische Musik war erheblich populärer, obwohl sie durchschnittlich nur ein Drittel des gesamten Musikprogramms ausmachte. Dies wird insbesondere dadurch belegt, dass sehr viele Hörer eine Erhöhung des Sendeumfangs von türkischer Musik im Rundfunk forderten. Für die westliche Musik werden solche Wünsche nur in sehr geringem Maße geäußert.

Die Absicht des Rundfunks, die Hörgewohnheiten der türkischen Bevölkerung durch die Ausstrahlung westlicher Musik zu verändern, ist somit als gescheitert anzusehen. Nichtsdestotrotz schien sie gewisse

Erfolge gehabt zu haben. Denn die Verwendung von westlichen Musikinstrumenten wie Piano, Klarinette und Violine in der türkischen Musik wurde akzeptiert und die polyphonen Volkslieder kamen neben den monophonen Volksliedern beim Publikum sehr gut an. Daraus folgt, dass das Konzept, monophones Liedgut aus der türkischen Folklore mit Hilfe westlicher Musiktechniken und westlichen Musikinstrumenten zu polyphonisieren und einen Volksliedkanon aus mono- und polyphonen Volksliedern zu bilden, als gelungen zu bezeichnen ist. Allerdings ist diese Entwicklung nicht ausschließlich ein Produkt der türkischen Musikrevolution, da bereits seit dem 19. Jahrhundert westliche Musikinstrumente im sehr beliebten reformierten *fasıl* verwendet wurden. Dies führte schließlich dazu, dass der reformierte *fasıl* den traditionellen *fasıl* an Beliebtheit ablöste, und erklärt, warum der reformierte *fasıl* gegenüber dem traditionellen *fasıl* im Rundfunk häufiger gespielt wurde und dort auch grundsätzlich beliebter war, was dadurch zum Ausdruck kam, dass ein größerer Anteil dieser Musikform von vielen Radiohörern gewünscht wurde. Nichtsdestotrotz hat der traditionelle *fasıl* in der Sendung „Historische Türkische Musik“ seine Liebhaber gehabt, da die meisten Befragten damit zufrieden waren oder mehr davon hören wollten. Dies macht deutlich, dass der Versuch, einen Kanon in dieser Musik zu schaffen, durchaus von gewissem Erfolg gekrönt war, und zeigt, wie stark die Tradition der Diwanmusik in der Bevölkerung verankert war.

Abgesehen von den polyphonisierten Volksliedern, die den elementaren Kern von Gökalps musikpolitischen Leitlinien darstellen, waren die Produkte der türkischen Nationalmusik unbeliebt. Dies trifft explizit auf die Märsche zu und lässt sich auch für die anderen westlichen Musikformen wie Opern, Sinfonien usw. ableiten, da die westliche Klassik bei der Hörerschaft generell durchfiel.

Lediglich die leichte Unterhaltungsmusik war relativ beliebt. Aber auch hier war der Wunsch nach turkifizierter westlicher Musik wie dem türkischen Tango hoch. Daraus resultiert, dass adaptierte westliche Unterhaltungsmusik der Moderne die Gunst des Publikums gewinnen konnte. Nichtsdestotrotz war die türkische Musik, unter der überwiegend der reformierte *fasıl* zu verstehen ist, bei den befragten Hörern am populärsten. Dies ist insofern bemerkenswert, als es sich bei diesen Hörern vornehmlich um die Mittel- und Oberschicht gehandelt hat, die

aufgrund ihrer Erziehung mit der westlichen Musik durchaus vertraut gewesen sein bzw. grundsätzlich die türkische Musikrevolution zumindest theoretisch befürwortet haben dürfte. Dass trotzdem vor allem die türkische Musik favorisiert wurde, zeigt, wie stark die türkische Musiktradition in der Bevölkerung verankert war, und lässt vermuten, dass die Verbundenheit der unteren Schichten zur türkischen Musik noch stärker ausgeprägt gewesen sein dürfte.

Da Radio Ankara den Bedarf an türkischer Musik nicht in ausreichendem Maße befriedigte, ist es verständlich, dass sich viele Hörer zusätzlich der arabischen Musik zuwandten, die ihren traditionellen Hörgewohnheiten am ehesten entsprach. Dies führte 1938 zeitweilig sogar zu einem Verbot dieser Musik⁶⁵⁸ und entlarvt, wie wenig hörorientiert das Musikprogramm des türkischen Staatsrundfunks mit seiner pädagogischen Zielsetzung war.

Neun Monate nach der Veröffentlichung der Umfrage erfolgte ansatzweise eine Bewertung der Ergebnisse in *Radyo*. Diese Bewertung ist interessant, da dort die Ergebnisse hinsichtlich einer positiven Entwicklung der türkischen Musikrevolution interpretiert werden. So ist hier zu lesen, dass in der Bevölkerung das Interesse an westlicher Musik und vor allem an westlicher Unterhaltungsmusik zugenommen habe. Dies sei auf die erfolgreiche Rundfunkpolitik in Gestalt des Rundfunkammerorchesters zurückzuführen. Darüber hinaus sei durch das historische türkische Musikprogramm die Beliebtheit dieser Musik gestiegen und die Hörer hätten dadurch quer durch die Altersschichten gelernt, qualitativ hochwertige türkische Musik von *piyasa*-Musik zu unterscheiden.⁶⁵⁹ Hier bewertet man es bereits als Erfolg der kemalistischen Musikpolitik, dass es überhaupt Hörer gibt, denen die westliche Musik gefällt.

Die Aussage, dass der Hörer nun durch das türkische Klassik-Programm gute von schlechter Musik unterscheiden könne, belegt, dass der Rundfunk durch die ausgestrahlte türkische Klassik einen Kanon von qualitativ hochwertiger türkischer Kunstmusik bilden und auf diese Weise die Entwicklung der türkischen Klassik steuern wollte. Dies betraf

⁶⁵⁸ Tekelioğlu. „Spontaneous Synthesis“, 209; Tura. „Türk Musikisi“. *CDTA*. Cilt 6, 1512.

⁶⁵⁹ Ediboğlu. „Radyo Dinleyicileri Arasında“. *Radyo* 89 (Mai 49), 5.

aber vornehmlich den Bereich des *fasıl* und weniger die anderen Zweige der osmanischen Diwanmusik.

XI. Die Musik, ihre Stilformen und ihre Entwicklung im türkischen Rundfunk von 1927 bis 1949

1. Quellen

Informationen über die Sendezeiten von Radio Istanbul und Radio Ankara sind für den Zeitraum von 1927 bis 1960 sehr ausführlich bei Kocabaşoğlu enthalten. Er listet in verschiedenen Tabellen sehr detailliert für mindestens einen Monat eines jeden Jahres den Umfang des gesamten Sendeprogramms auf, so dass man genaue Informationen über die Sendedauer der einzelnen Programminhalte erhält. Hierbei unterscheidet er nicht nur zwischen Wort- und Musikprogramm, sondern gibt auch genaue Angaben darüber, aus welchen Teilen sich das Wort- und Musikprogramm zusammensetzten. Dabei stützt er sich auf Programmübersichten, die in Tageszeitungen abgedruckt wurden. Allerdings gibt er nur allgemeine Angaben über die Sendedauer der einzelnen Programminhalte und keine Angaben darüber, wann sie wie lange ausgestrahlt wurden.

Darüber hinaus beziehen sich seine Daten auf einen Sendezeitraum von 14 Tagen,⁶⁶⁰ so dass sein gesamtes Datenmaterial auf einen wöchentlichen Sendezeitraum heruntergerechnet werden musste, um es mit den Ergebnissen aus den Programmübersichten von *Radyo* vergleichen zu können.

2. Musikstile

Kocabaşoğlu unterscheidet in seinen statistischen Angaben zwischen türkischer und westlicher Musik. Diese unterteilt er in insgesamt vier Musikstile: Diwanmusik, türkische Volksmusik, westliche Unterhaltungsmusik und westliche Kunstmusik. Unter der Diwanmusik sind der klassische sowie der reformierte *fasıl* zu verstehen. Während unter der

⁶⁶⁰ Kocabaşoğlu belegt dies ausdrücklich nur für den Zeitraum von 1927 bis 1936. Da jedoch seine statistischen Angaben wertlos wären, wenn er für die anderen Untersuchungszeiträume nicht mit den gleichen Vergleichsparametern gearbeitet hätte, ist in diesen Zeiträumen mit einem ähnlichen Senderahmen zu rechnen. Dies konnte durch einen Vergleich mit den erhobenen Daten aus den Programmübersichten von *Radyo* (vgl. Kap. XI.5) auch verifiziert werden. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 72.

türkischen Volksmusik selbstverständlich das gesamte Volksmusik-repertoire subsumiert ist, umfasst die westliche Unterhaltungsmusik westliche Tanzmusik wie Tango und Jazz. Zur klassischen westlichen Musik sind Sinfonien, Opern, Operetten usw. von europäischen Komponisten sowie alle Märsche zu zählen. Sämtliche Musikstile wurden im Rundfunk live oder von Tonträgern ausgestrahlt. Aussagen über das Verhältnis von Konserven- zu Live-Musik lassen sich nicht treffen, da diesbezüglich sowohl das Datenmaterial von Kocabaşođlu als auch die Programmübersichten in *Radyo* keine statistisch verwertbaren Rückschlüsse zulassen.

3. Die musikalische Entwicklung von Radio Istanbul und Radio Ankara bis 1940

Kocabaşođlu macht in seinen Tabellen jährliche Angaben über die Sendezeiten der einzelnen Programme von Radio Istanbul und Radio Ankara. Allerdings ist bei beiden Rundfunksendern für manche Jahre ein hoher Anteil von ausgestrahlter Musik dokumentiert, der sich nicht einzelnen Musikrichtungen zuordnen lässt. Bei Radio Istanbul betrifft das die Erhebungszeiträume Juli 1930, Juli 1932, Januar 1933 und Januar 1934 und bei Radio Ankara⁶⁶¹ die Monate Januar 1930, Juli 1933 und Januar 1934. Um verwertbare Ergebnisse zu erhalten, wurden diese Jahre bei der Berechnung ausgeklammert.

3.1. Radio Istanbul

Im Juli 1927 und somit in der Anfangszeit von Radio Istanbul war das Verhältnis von türkischer und westlicher Musik ungefähr gleich groß und betrug nahezu jeweils 50 Prozent. Bis Januar 1929 verschob sich das Verhältnis zugunsten der türkischen Musik, die nun 65 Prozent der ausgestrahlten Musik ausmachte. Als man Ende 1934 die türkische Musik im Rundfunk verbot, wurden diese freien Sendeminuten der westlichen Musik zugesprochen, die nun zu 100 Prozent das Musikprogramm beherrschte. Im Februar 1936 wurde es wieder erlaubt, türkische

⁶⁶¹ Ähnliches gilt bei Radio Ankara auch für Januar 1949 und Januar 1950, weshalb diese Zeiträume ebenfalls außer Acht gelassen wurden.

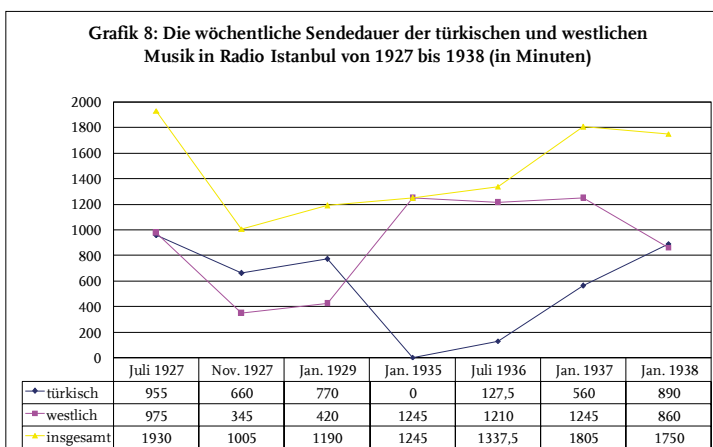
Musik zu spielen. Seitdem war ein kontinuierliches Ansteigen der türkischen Musik bei einer gleichzeitigen Abnahme der westlichen Musik festzustellen, so dass im Januar 1938 nahezu der Status quo von 1927 erreicht war und somit die türkische und westliche Musik jeweils 50 Prozent des Musikprogramms ausmachten.

Betrachtet man diese beiden Musikrichtungen genauer, stellt man fest, dass sich die türkische Musik aus türkischer Volksmusik und Diwanmusik und die westliche Musik aus westlicher Klassik und westlicher Unterhaltungsmusik zusammensetzte. Bis Januar 1929 nahm die Diwanmusik mit bis zu 65 Prozent den größten Teil des Musikprogramms ein. Die türkische Volksmusik erreichte in dieser Zeit lediglich maximal knapp 3 Prozent und das auch nur im Jahr 1927. Von 1929 bis 1935 wurde keine Volksmusik gesendet. Von der westlichen Musik dominierte die westliche Klassik, die in diesem Zeitraum bis zu 36 Prozent des Programms ausmachte. Die westliche Unterhaltungsmusik nahm kontinuierlich von 15 Prozent im Jahre 1927 bis sogar auf 0 Prozent im Jahre 1929 ab. Als jedoch die türkische Musik Ende 1934 verboten wurde, stieg der Anteil dieser Musikrichtung auf 73 Prozent an, während die westliche Klassik auf 27 Prozent absank. Als im Februar 1936 die türkische Volksmusik im Rundfunk wieder erlaubt wurde, stieg ihr Anteil auf 10 Prozent an und sie sollte dieses Niveau bis 1938 nahezu konstant halten. Dieser Anstieg ist vermutlich mit der Verstaatlichung des Rundfunks und mit der staatlichen Förderung dieser Musikrichtung zu erklären. Nachdem das Verbot der Diwanmusik einige Monate später nach der Wiedereinführung der türkischen Volksmusik aufgehoben wurde, wurde sie nachweislich erstmals im Januar 1937 gespielt⁶⁶² und stieg dann bis Januar 1938 kontinuierlich auf 40 Prozent an. Von 1935 bis 1938 war der Anteil der westlichen Klassik und der westlichen Unterhaltungsmusik starken Schwankungen

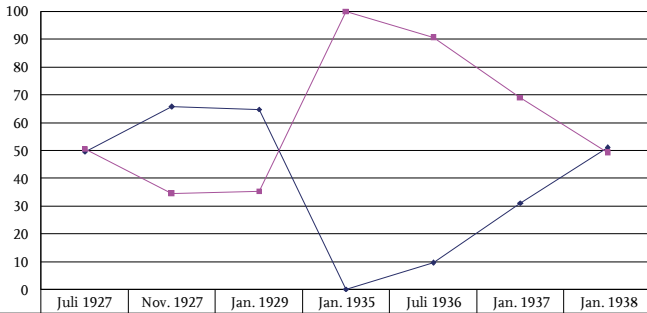
⁶⁶² Laut den Daten von Kocabaşoğlu wurde im Juli 1936 noch keine Diwanmusik im türkischen Rundfunk gespielt. Sendezeiten für diese Musik sind bei ihm für Radio Ankara und Radio Istanbul erst ab Januar 1937 belegt. Da Kocabaşoğlu seine Daten stichprobenartig erhoben hat, existiert eine zeitliche Lücke von August bis Dezember 1936, in der bereits Diwanmusik gespielt worden sein könnte. Da dies jedoch sehr spekulativ ist, wird in dieser Untersuchung davon ausgegangen, dass die Diwanmusik erst im Januar 1937 wieder im türkischen Rundfunk zu hören war. Vgl. Kocabaşoğlu. *Telsiz*, 72f; 158f.

unterworfen. Manchmal dominierte die eine und dann die andere Musikrichtung das musikalische Programm mit über 50 Prozent. Im Januar 1938 war wieder nahezu der Status quo von 1927 erreicht. Denn wie zu jener Zeit dominierte nun erneut die türkische Diwanmusik (40%), gefolgt von der westlichen Klassik (32%) und der westlichen Unterhaltungsmusik (17%), das Musikprogramm. Die türkische Volksmusik nahm noch immer den geringsten Sendeumfang ein, war aber immerhin von 3 auf 11 Prozent gestiegen.

Grafisch lässt sich dieser Sachverhalt wie folgt darstellen:

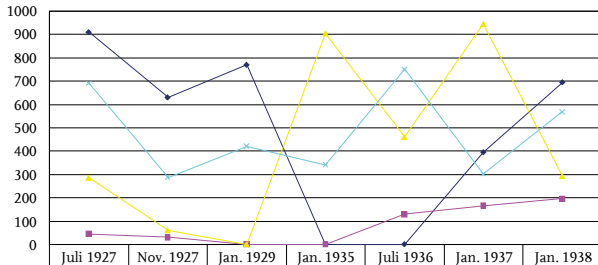


Grafik 9: Die wöchentliche Sendedauer türkischer und westlicher Musik in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Prozent)

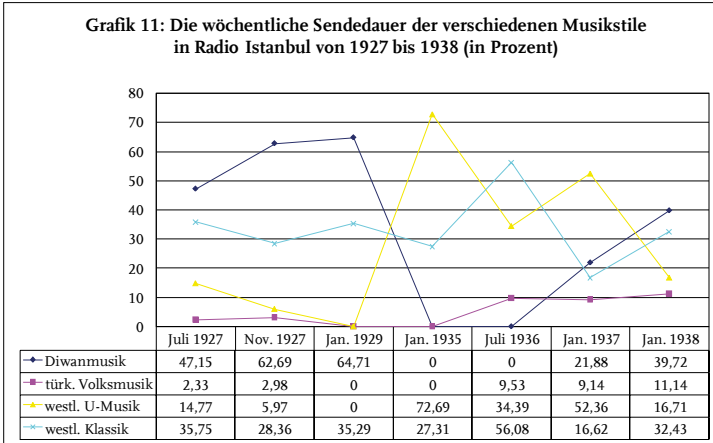


♦ türkisch	49,48	65,67	64,71	0	9,53	31,02	50,86
■ westlich	50,52	34,33	35,29	100	90,47	68,98	49,14

Grafik 10: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Istanbul von 1927 bis 1938 (in Minuten)



♦ Diwanmusik	910	630	770	0	0	395	695
■ türk. Volksmusik	45	30	0	0	127,5	165	195
▲ westl. U-Musik	285	60	0	905	460	945	292,5
✧ westl. Klassik	690	285	420	340	750	300	567,5



3.2. Radio Ankara

Für die ersten zwei Jahre von Radio Ankara gibt Kocabaşoğlu keine Sendezeiten an. Seine empirischen Daten beginnen erst ab Januar 1930. Da sie hinsichtlich der Musik jedoch einige erhebliche Anteile enthalten, die sich nicht den verschiedenen Musikrichtungen zuordnen lassen, wurden für eine genaue Feststellung des ausgestrahlten Musikprogramms lediglich die Daten ab 1932 berücksichtigt.

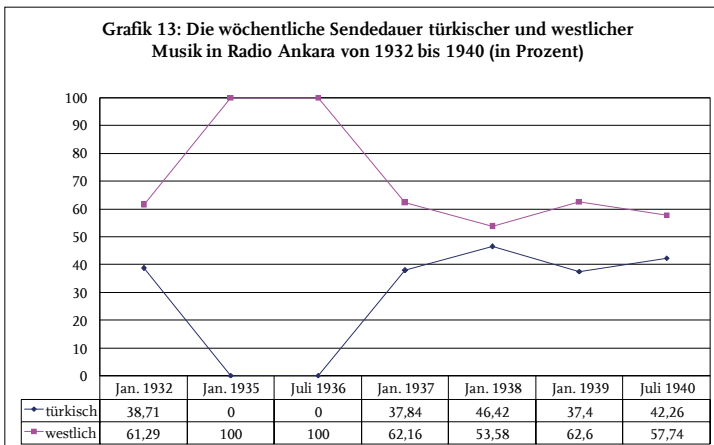
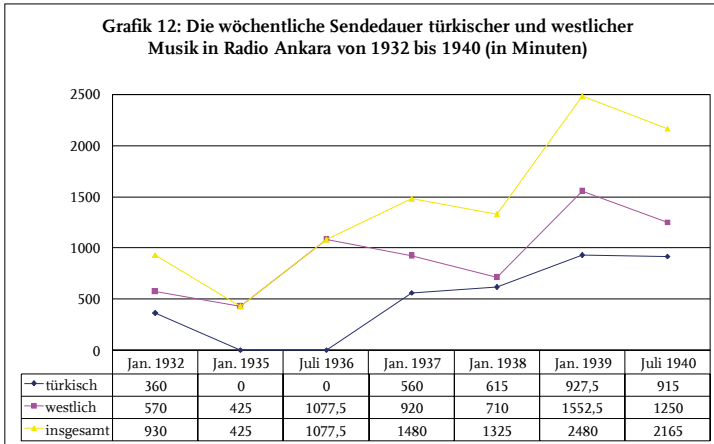
Im Januar 1932 dominierte die westliche Musik mit 61,29 Prozent gegenüber der türkischen Musik mit 38,71 Prozent. Als in den Jahren 1935 und 1936 die türkische Musik im Rundfunk verboten war, wurde ausschließlich westliche Musik gespielt. Nach der Aufhebung des Verbots kam es im Januar 1937 zu einem ähnlichen Verhältnis von westlicher zu türkischer Musik wie im Januar 1932. Dieses Verhältnis von circa 60 zu 40 Prozent sollte, wenn es auch Schwankungen ausgesetzt war, bis 1940 konstant bleiben.

Betrachtet man nun die einzelnen türkischen und westlichen Musikrichtungen in diesem Zeitraum, stellt man fest, dass im Januar 1932 die türkische Musik ausschließlich aus Diwanmusik bestand. Türkische Volksmusik wurde nicht ausgestrahlt, so dass von dem Verbot der türki-

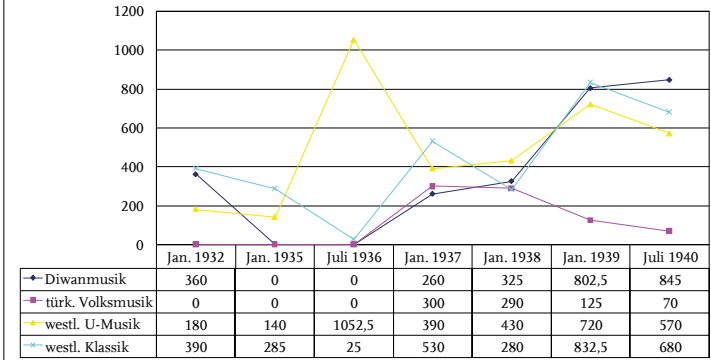
schen Musik ausschließlich diese Musikrichtung betroffen war. Nach der Aufhebung des Verbots nahm die Diwanmusik zunächst 17,57 Prozent des Musikprogramms ein, stieg bis Juli 1940 auf 39,03 Prozent an und erreichte so ihr Niveau von Januar 1932. Nach der Verbotsaufhebung kletterte der Anteil der türkischen Volksmusik bis Januar 1938 auf 21,89 Prozent, um dann bis Juli 1940 auf 3,23 Prozent abzusinken. Dieser plötzliche hohe Anteil der türkischen Volksmusik in den Jahren 1937 und 1938 lässt sich nur mit einer forcierten Umsetzung der Musikpolitik nach kemalistischen Prinzipien erklären, die aber wohl auch durch die Verstaatlichung des Rundfunks begünstigt wurde. Diese Musikpolitik wurde auf Veranlassung Atatürks realisiert und nach seinem Tod im November 1938 gemäßigter fortgeführt, was ein Absinken der türkischen Volksmusik erklärt.

Im Januar 1932 umfasste die westliche Klassik 41,94 Prozent und die westliche Unterhaltungsmusik 19,35 Prozent des Musikprogramms. Im Januar 1935, zur Zeit des Verbots der türkischen Musik, stieg ihr Anteil auf 67,06 Prozent bzw. 32,94 Prozent an. Im Juli 1936 sank der Anteil der westlichen Klassik auf 2,32 Prozent, während die westliche Unterhaltungsmusik nun 97,68 Prozent der westlichen Musik ausmachte. Diese schlagartige Dominanz der westlichen Unterhaltungsmusik lässt sich vermutlich dadurch erklären, dass durch den Wegfall der beliebten Diwanmusik und des hohen Anteils der allgemein ungeliebten westlichen Klassik das Musikprogramm beim Publikum nicht mehr sehr geschätzt war. Um eine höhere Hörerakzeptanz zu erreichen, wurde zuungunsten der westlichen Klassik die eher beliebte und besonders bei der Jugend geschätzte westliche Unterhaltungsmusik gespielt. Nach der Aufhebung des Verbots der türkischen Musik sank die westliche Unterhaltungsmusik auf 26,35 Prozent im Januar 1937, wohingegen die westliche Klassik auf 35,81 Prozent anstieg. Auch wenn diese beiden Musikrichtungen in den nächsten Jahren leichten Schwankungen ausgesetzt waren, sollten sie bis Juli 1940 dieses Niveau ungefähr halten.

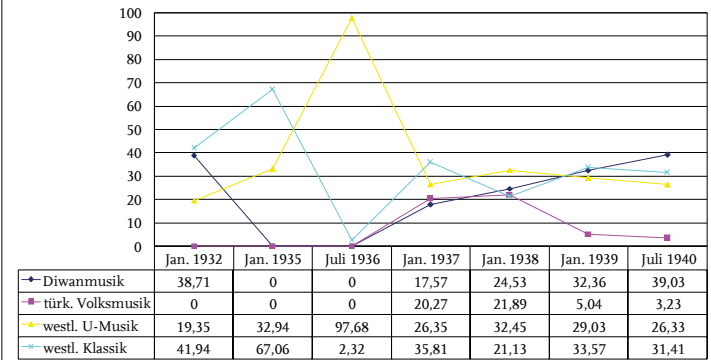
Die folgenden Grafiken illustrieren diesen Sachverhalt:



Grafik 14: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Minuten)



Grafik 15: Die wöchentliche Sendedauer der verschiedenen Musikstile in Radio Ankara von 1932 bis 1940 (in Prozent)



4. Vergleich der Musiksendedauer von Radio Ankara und Radio Istanbul bis 1940

Vergleicht man die Sendedauer der türkischen und westlichen Musik miteinander, die in Radio Istanbul und Radio Ankara bis 1940 ausgestrahlt wurde, ist festzustellen, dass in Radio Ankara immer die westliche Musik gegenüber der türkischen dominierte, und zwar in einem ungefähren Verhältnis von 3:1. In Radio Istanbul war das Verhältnis dieser beiden Musikrichtungen wechselhaft. Zu Beginn 1927 war es gleich groß. Dann überwog die türkische Musik mit ca. 65 Prozent bis 1929 und, wenn auch nach den Daten von Kocabaşoğlu nicht ganz gesichert, aber sehr wahrscheinlich, sogar bis zum Verbot der türkischen Musik Ende 1934. Nach der Aufhebung des Verbots, türkische Musik zu spielen, nahm der Anteil der westlichen Musik kontinuierlich zugunsten der türkischen Musik ab, um schließlich 1938 das Niveau von 1927 zu erreichen. In beiden Sendern ist zu erkennen, dass einige Jahre nach dem Verbot der türkischen Musik das Verhältnis von türkischer zu westlicher Musik ein bereits früher existierendes Niveau annähernd erreichte. Einige Jahre nach dem Verbot und der stark forcierten Musikpolitik von Seiten Atatürks scheint sich somit das Sendeprogramm diesbezüglich normalisiert zu haben.

Grundsätzlich ist somit zu erkennen, dass sich die Sendedauer in den türkischen Radiosendern unterscheidet. Während bei Radio Ankara immer die westliche Musik dominierte, überwog in Radio Istanbul bis 1929 und wahrscheinlich sogar bis zum Verbot Ende 1934 die türkische Musik.

Betrachtet man die einzelnen Musikarten genauer, erhält man ein differenzierteres Bild und stellt fest, dass sich in beiden Sendern ähnliche Tendenzen abzeichneten, wenn auch auf unterschiedlichem Niveau: So waren bis zum Verbot der türkischen Musik in beiden Sendern die Diwanmusik und die westliche Klassik die dominierenden Musikrichtungen. Dann folgte weit abgeschlagen die westliche Unterhaltungsmusik. Die türkische Volksmusik spielte keine bzw. nur eine sehr marginale Rolle. Während des Verbots der türkischen Musik sind in beiden Sendern ein Ansteigen der westlichen Unterhaltungsmusik und ein leichtes bzw. teilweise drastisches Absinken der westlichen Klassik

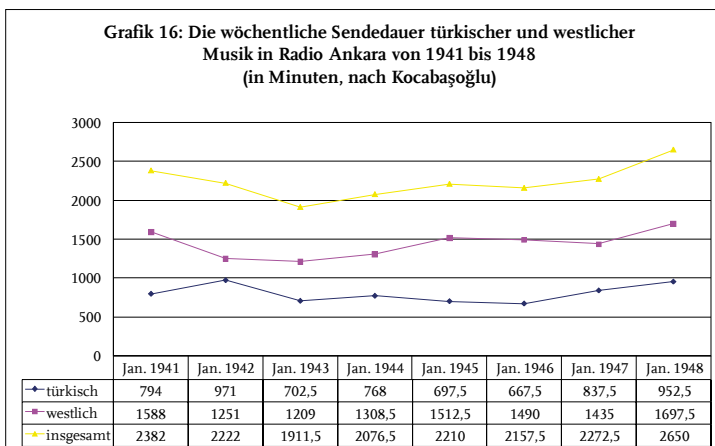
feststellbar. Hier hat es den Anschein, als ob durch die besonders bei der türkischen Jugend beliebte westliche Unterhaltungsmusik der Wegfall der bei der türkischen Bevölkerung populären Diwanmusik kompensiert werden sollte. Nach der Aufhebung des Verbots der türkischen Musik pendelte sich der Anteil der einzelnen Musikstile im Laufe der Zeit ungefähr auf die Situation vor dem Verbot ein. Diwanmusik und westliche Klassik waren gefolgt von der westlichen Unterhaltungsmusik in beiden Sendern die dominanten Musikrichtungen. Allerdings ist ein Anstieg der türkischen Volksmusik zu erkennen, deren Umfang bei Radio Istanbul bis 1938 auf 11 Prozent und bei Radio Ankara in diesem Jahr sogar auf 21 Prozent kletterte, wobei bei Radio Ankara dieser Anteil bis 1940 auf 3 Prozent sinken sollte. Auch wenn sich somit nach der Verbotsaufhebung das Musikprogramm wieder nahezu auf die Situation der Vorverbotsphase einpendelte, wurde nun doch grundsätzlich mehr türkische Volksmusik gespielt als vorher, was sich sicherlich durch die Verstaatlichung des Rundfunks und eine forcierte Musikpolitik erklären lässt.

5. Die Entwicklung der einzelnen Musikrichtungen von Radio Ankara seit 1941⁶⁶³

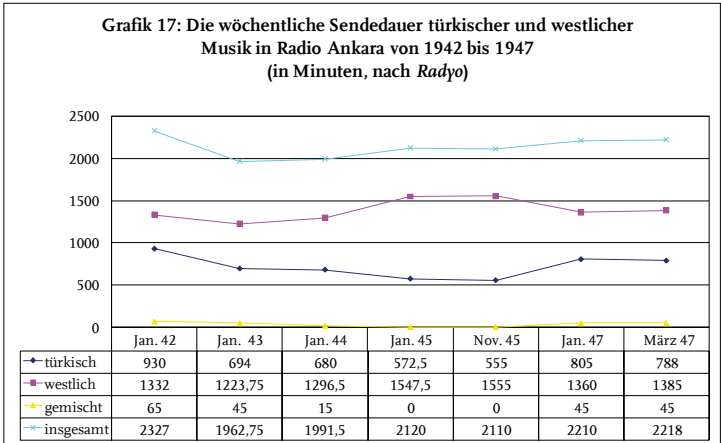
Die Zeitschrift *Radyo* lässt aufgrund mangelnder oder unvollständiger Angaben in den dort enthaltenen Programmübersichten für die gesendete Musik in den 1940er Jahren nur eine Unterscheidung in westliche und türkische Musik zu. Dort ist zwar eindeutig erkennbar, aus welchen Musikstilen sich diese beiden Musikrichtungen zusammensetzen, aber eine genauere quantitative Erhebung ist aufgrund mangelnder statistisch verwertbarer Angaben nicht möglich. Dadurch, dass Kocabaşoğlu für seine Statistik auch Programmübersichten aus Tageszeitungen verwendete, die genauere Angaben über die gesendeten Musikrichtungen liefern, war es ihm möglich, detailliert über die Zusammensetzung der türkischen und westlichen Musik, die in den 1940er Jahren gesendet wurde, Auskunft zu geben.

⁶⁶³ Da Radio Istanbul 1938 seinen Betrieb einstellte und mit einer kurzen Unterbrechung (1943-44) bis 1949 geschlossen blieb, ist für die 1940er Jahre ausschließlich Radio Ankara relevant.

Die Ergebnisse der Auswertung der Programmübersichten in *Radjo* decken sich hinsichtlich der türkischen und westlichen Musik annähernd mit denen von Kocabaşođlu, so dass man seinen Daten grundsätzlich vertrauen und diese komplementär verwenden kann.⁶⁶⁴ Dies wird durch einen Vergleich der folgenden Tabellen über die Sendedauer von Musik in Radio Ankara deutlich, die jeweils nach den Programmübersichten von *Radjo* und nach den Daten von Kocabaşođlu erstellt wurden:



⁶⁶⁴ Im Gegensatz zu den hier erfolgten statistischen Berechnungen aus den Programmübersichten von *Radjo* berücksichtigte Kocabaşođlu das gemischte Musikformat in seiner Statistik nicht. Da aber der Umfang dieses Programmelements mit 1,59 Prozent sehr gering war, fällt er statistisch nicht sonderlich ins Gewicht und ist vernachlässigbar.

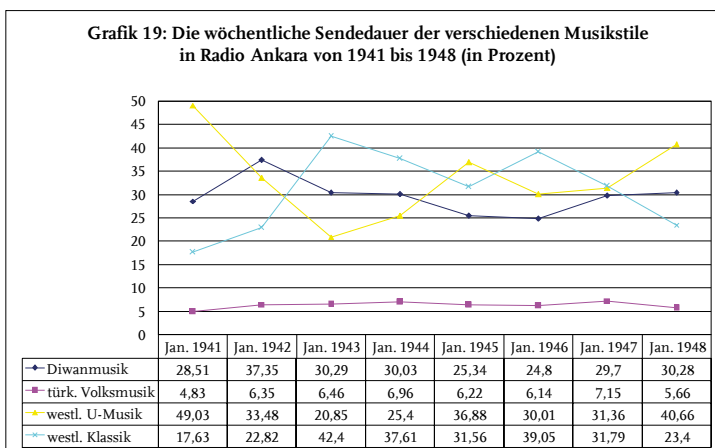
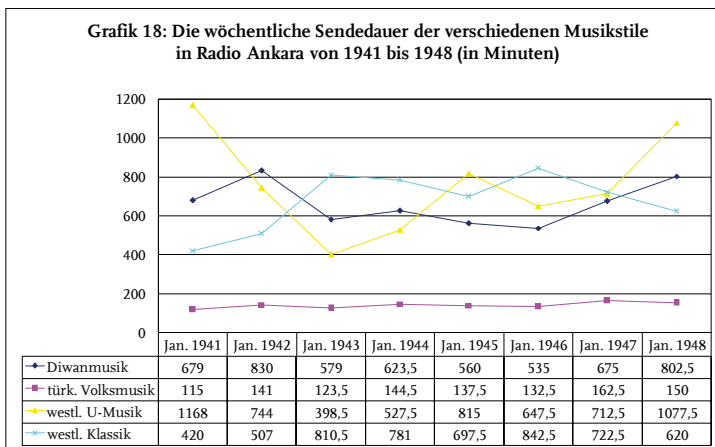


Wie eindeutig zu erkennen ist, gelangt man sowohl durch Koca-başıođlu als auch durch die Auswertung der Programmübersichten von *Radıyo* zu der Erkenntnis, dass in Radio Ankara in den 1940er Jahren grundsätzlich mehr westliche als türkische Musik gespielt wurde. So belegen beide Quellen, dass sich das Musikprogramm in dieser Zeit durchschnittlich zu ca. 65 Prozent aus westlicher und zu 35 Prozent aus türkischer Musik zusammensetzte.

Betrachtet man die türkische und westliche Musik genauer, stellt man fest, dass im Januar 1941 die westliche Unterhaltungsmusik (49,03%) gefolgt von der Diwanmusik (28,51%) und der westlichen Klassik (17,63%) die drei dominierenden Musikrichtungen waren. Dies sollte über die gesamten 1940er Jahre so bleiben, auch wenn die Anteile dieser drei Musikrichtungen erheblichen Schwankungen ausgesetzt waren: Die westliche Unterhaltungsmusik pendelte in dieser Zeit zwischen 49,03 Prozent und 25,4 Prozent, die westliche Klassik zwischen 42,4 Prozent und 17,63 Prozent und die Diwanmusik zwischen 37,35 Prozent und 24,8 Prozent. Durchschnittlich wurden in den 1940er Jahren im Musikprogramm 33,46 Prozent westliche Unterhaltungsmusik, 30,78 Prozent westliche Klassik und 29,54 Prozent Diwanmusik gesendet. Die türkische Volksmusik nahm nur einen geringen Anteil des Musikprogramms ein. Sie bewegte sich im Laufe

der Jahre zwischen 4,83 Prozent und 7,15 Prozent und betrug durchschnittlich 6,22 Prozent.

Dieser Sachverhalt lässt sich grafisch wie folgt darstellen:



6. Zusammenfassung

Vergleicht man die Musikentwicklung in Radio Istanbul (RI) und Radio Ankara (RA) im Zeitraum von 1927 bis 1949 miteinander, so ist zu erkennen, dass bis Ende 1934 die türkische Musik (59,95%) in Radio Istanbul überwog. Auch wenn für Radio Ankara erst ab 1932 statistische Daten vorliegen, scheint dort die westliche Musik (61,29%) gegenüber der türkischen Musik (38,71%) dominiert zu haben. Von 1935 an dominierte in beiden Sendern weitgehend die westliche Musik (RI = 77,15%; RA = 67,86%) gegenüber der türkischen (RI = 22,85%; RA = 31,93%).

Untersucht man die türkische und westliche Musik in beiden Rundfunksendern genauer, ist zu erkennen, dass sich ähnliche Tendenzen abzeichneten, jedoch auf unterschiedlichem Niveau. In den 1930er Jahren waren bis zum Verbot der türkischen Musik die Diwanmusik (RI = 58,18%; RA = 38,71%) und die westliche Klassik (RI = 33,13%; RA = 41,94%) in beiden Sendern die dominanten Musikstile. Dann folgte mit weitem Abstand die westliche Unterhaltungsmusik (RI = 6,91%; RA = 19,35%). Die türkische Volksmusik (RI = 1,77%; RA = 0%) spielte so gut wie keine Rolle. Von 1929 bis 1936 (Radio Istanbul) bzw. bis 1937 (Radio Ankara) wurde sie nicht gesendet. In der Verbotsphase der türkischen Musik erfuhr die westliche Unterhaltungsmusik (RI = 72,69%; RA = 65,31%) eine erhebliche Aufwertung, wobei der Anteil der westlichen Klassik (RI = 27,31%; RA = 34,69%) abnahm. Hier scheint man versucht zu haben, den Wegfall der beliebten Diwanmusik durch die westliche Unterhaltungsmusik zu kompensieren, die bei der Hörerschaft beliebter als die westliche Klassik war. Nach der Aufhebung des Verbots ist eine erhebliche Zunahme der türkischen Volksmusik feststellbar. Deren Umfang stieg bis 1938 bei Radio Istanbul auf 11,38 Prozent und bei Radio Ankara sogar auf 21,38 Prozent an. Bei diesem Anstieg spielte sicherlich die von Atatürk persönlich forcierte Musikpolitik und die Verstaatlichung des türkischen Rundfunks eine Rolle. Nach seinem Tod im November 1938 pendelte sich das Verhältnis der einzelnen Musikstile nahezu wieder auf das Niveau der Vorverbotsphase ein, was auf eine gemäßigttere Musikpolitik hindeutet. Dies wird besonders durch das Absinken des Sendeanteils der türkischen Volksmusik deutlich. Wenngleich im Gegensatz zu der Zeit vor dem Verbot weiterhin Volksmusik

gesendet wurde, betrug ihr Anteil in beiden Sendern Ende der 1930er bzw. Anfang der 1940er Jahre lediglich ca. fünf Prozent.

In den 1940er Jahren waren wie in den 1930er Jahren die Diwanmusik, die westliche Unterhaltungsmusik und die westliche Klassik die drei dominierenden Musikrichtungen. Allerdings hatte sich nun eine Gewichtsverlagerung ereignet. Während in den 1930er Jahren die Diwanmusik (48,45%) und die westliche Klassik (37,54%) gefolgt von der westlichen Unterhaltungsmusik (13,13%) die dominanten Musikrichtungen darstellten, waren nun die Anteile der westlichen Unterhaltungsmusik (33,46%), der im Volk beliebten Diwanmusik (29,54%) und der westlichen Klassik (30,78%) nahezu gleichgroß. Auch wenn man wie bisher die recht unbeliebte westliche Klassik in hohem Maße spielte und den Anteil der Diwanmusik gesenkt hatte, hatte sich doch eine Verschiebung zugunsten der Hörerinteressen vollzogen. Denn die westliche Unterhaltungsmusik war in der Bevölkerung und dort besonders unter der türkischen Jugend wesentlich beliebter als die westliche Klassik.

Betrachtet man die Entwicklung der türkischen Volksmusik scheint die Diskussion über die Erschaffung einer türkischen Nationalmusik grundsätzlich eher theoretischer und somit ideologischer Natur gewesen zu sein. Denn sie hatte nur relativ geringen Einfluss auf das Sendeprogramm. In den 1940er Jahren ist der Anteil der türkischen Volksmusik mit durchschnittlich 6,22 Prozent gering. Selbst seit 1936, der Hochphase der türkischen Musikpolitik, wurde verhältnismäßig wenig türkische Volksmusik gespielt. Ihr Anteil stieg zwar in Radio Ankara teilweise auf 21 Prozent und in Radio Istanbul auf 11 Prozent an, aber dieses Niveau wurde nur über einen sehr kurzen Zeitraum gehalten. Gleichzeitig wurde trotz eines hohen Anteils der für die kemalistischen Musikpolitik unerlässlichen, aber im Volk wenig geliebten westlichen Klassik immer die beim Volk beliebte, aber mit der türkischen Musikrevolution wenig konforme Diwanmusik in einem hohen Maße gespielt. Daraus wird deutlich, dass in den 1940er Jahren die türkische Musikrevolution zwar weiter verfolgt wurde, aber auf eine gemäßigtere Weise, in der die türkischen Hörgewohnheiten stärker berücksichtigt wurden.

XII. Schlussbetrachtung

Die türkische Rundfunkgeschichte entwickelte sich parallel zur weltweiten Ausbreitung des Hörfunks. So entstand der türkische Rundfunk wie in vielen Ländern auf Initiative privater, wenn auch staatsnaher Investoren und wurde wie ebenfalls in vielen anderen Ländern in den 1930er Jahren verstaatlicht. Eine weitere Parallele des türkischen zur Entwicklung des weltweiten Rundfunks war, dass er als Kommunikationsmedium zur Unterhaltung und Erziehung der Bevölkerung genutzt wurde, wobei bis zu dessen Verstaatlichung eher die Unterhaltung und nach seiner Verstaatlichung der Erziehungscharakter im Vordergrund stand.

Allerdings gelang es dem türkischen Rundfunk in den 1940er Jahren nicht, sich zu einem Massenkommunikationsmedium wie zum Beispiel seinerzeit im Deutschen Reich oder in Italien zu entwickeln. Dies lag einerseits in der geringen Reichweite von Radio Ankara und andererseits in den teuren Anschaffungs- und Unterhaltungskosten von Radiogeräten begründet, so dass der Rundfunk im Wesentlichen in den Städten und von der türkischen Mittel- und Oberschicht gehört wurde.

Nichtsdestotrotz definierte sich der Rundfunk in *Radıyo* selbst als ein Staatsinstrument und Massenkommunikationsmedium, das dem Volk zur Unterhaltung und vor allem zur Erziehung sowie zur Kultur- und Politikvermittlung diente. Dies hatte zur Folge, dass von staatlicher Seite eine dirigistische Rundfunkpolitik betrieben wurde, die von oben festgelegt und nach unten ohne Berücksichtigung der Hörerinteressen umgesetzt wurde. Allerdings bedeutete dies nicht, dass die Rundfunkmacher keine Freiheiten in der Realisierung der Programmvorgaben besaßen. Auch wenn diese Freiheiten besonders im Wortprogramm eingeschränkt waren, verfügten sie doch im Bereich der Musik über mehr Freiräume und konnten innerhalb des vorgeschriebenen Programmrahmens die Inhalte selbst bestimmen.

Seit Mitte der 1940er Jahre fanden eine Abschwächung dieser dirigistischen Vorgaben und ein Wandel der Rundfunkpolitik statt. Der Rundfunk verstand sich zwar nach wie vor als normgebendes Staatsinstrument für verschiedene gesellschaftliche Entwicklungen, aber nichtsdestotrotz sah er sich jetzt auch als ein demokratisches, politisch neutrales und die

Wünsche der Hörer berücksichtigendes Medium. Dieser Wandel ist durch den Übergang vom Ein- zum Mehrparteiensystem zu erklären.

In den 1940er Jahren bestimmte Musik zu ca. 63 Prozent das Rundfunkprogramm von Radio Ankara, dem einzigen türkischen Radiosender jener Zeit. Davon entfielen ca. 63 Prozent auf westliche und ca. 35 Prozent auf türkische Musik. Sie wurde entweder live oder von Tonträgern ausgestrahlt. Für die Umsetzung und Realisierung des Musikprogramms war bei Radio Ankara das Leitungsbüro für Musiksendungen zuständig, das sich in ein Büro für westliche und eines für türkische Musik aufspaltete. Jedes Büro war für die inhaltliche Gestaltung der jeweiligen Musikrichtungen, für die Organisation und die Durchführung der jeweiligen Musiksendungen sowie für die Konzerte der jeweiligen rundfunkeigenen Ensembles verantwortlich.

Seit spätestens 1943 ist innerhalb Radio Ankaras eine Rundfunkmusikschule nachweisbar, in der man Musiker in türkischer Musik ausbildete und den bestehenden Musikkader in dieser Musikrichtung weiterbildete. Neben der 1943 wiedereröffneten Diwanmusikabteilung des Istanbuler Stadtkonservatoriums, den Volkshäusern und einigen kleineren Einrichtungen stellte der Rundfunk die wichtigste Ausbildungsstätte für türkische Musiker dar und war neben dem Staatskonservatorium ein Hort zur Bildung der türkischen Nationalmusik.

Die in ihren Leitlinien von Ziya Gökalp entwickelte Musikrevolution sollte sich aus einer Synthese von türkischer Volksmusik und westlicher Klassik bzw. deren Technik zusammensetzen. Unter Atatürk und auch unter İnönü bemühte man sich, dieses Konzept zu realisieren. Allerdings fand unter İnönü eine konzeptionelle Veränderung bei der Erschaffung der türkischen Nationalmusik statt. Während unter Atatürk nur die Volksmusik als Rohmaterial verwendet werden durfte, war unter İnönü auch die Verwendung der im Volk beliebten Diwanmusik legitim. Hier zeigt sich, dass sich die in den 1930er Jahren in Gestalt der Zeitschrift *Nota* gebildete Opposition zur damaligen Musikpolitik von den 1940er Jahren an durchgesetzt hatte und dass sich die türkische Musikrevolution nun stärker den Hörerinteressen annäherte. Nur allein die Tatsache, dass sich die Türkischen Fünf in ihren späteren Schaffensperioden neben der Volksmusik auch der Diwanmusik öffneten, belegt,

dass diese Neuorientierung von Dauer sein sollte.⁶⁶⁵ Die gängige These, dass die Musikpolitik Atatürks unter İnönü uneingeschränkt fortgesetzt worden sei, ist somit zwar in ihren Grundzügen, aber nicht uneingeschränkt haltbar.

Dass im Rundfunk versucht wurde, die Musikrevolution in die Tat umzusetzen, ist sowohl organisatorisch als auch programmatisch erkennbar. Denn einerseits waren viele Personen, die für die Umsetzung und Realisierung der Musikrevolution in den 1920er Jahren ins Ausland zum Musikstudium geschickt wurden und in den 1930er Jahren Vorschläge zu deren Realisierung machten und umsetzten, in den 1940er Jahren in der einen oder anderen Funktion im Rundfunk zu finden wie zum Beispiel Cevat Memduh Altar, Halil Bedii Yönetken, Ulvi Cemal Erkin oder Hasan Ferit Alnar. Andererseits wurde in *Radjo* stets betont, dass die türkische Nationalmusik auf der Basis der Volksmusik und der Technik der westlichen Klassik zu etablieren sei, wobei jedoch bei diesem Prozess ausdrücklich auch die Diwanmusik verwendet werden durfte.

Dass die türkische Nationalmusik, die sich primär aus polyphonsierten Volksliedern, aber auch aus Märschen, neuen Volksliedern im westlichen Stil, Ouvertüren, Opern, Klavierwerken und Sinfonien zusammensetzen sollte, in den 1940er Jahren noch in ihrer Aufbau- und Entwicklungsphase steckte, wird anhand zahlreicher Faktoren deutlich: So bemühte sich der Rundfunk mithilfe des Staatskonservatoriums darum, einen Kanon an monophoner Volksmusik sowie Diwanmusik zu schaffen und gleichzeitig der Bevölkerung polyphone Volkslieder als Produkte der türkischen Nationalmusik vorzustellen. Des Weiteren konnten von den türkischen Nationalmusikern in den 1940er Jahren nur wenige an der westlichen Klassik orientierte Werke wie Sinfonien oder Opern geschaffen werden, wie aus den Beiträgen von *Radjo* hervorgeht.

Grundsätzlich fungierte das Staatskonservatorium als Keimzelle der Musikrevolution. Der Rundfunk hatte im Wesentlichen die Aufgabe, die Bevölkerung auf diese Revolution vorzubereiten und ihre Produkte an sie weiterzugeben. Hierbei arbeiteten Radio Ankara und das Ankaraner Staatskonservatorium Hand in Hand, was allein an der Tatsache deutlich wird, dass zahlreiche Angestellte des Staatskonservatoriums wie z.B.

⁶⁶⁵ Aydın. *Werke der Türkischen Fünf*, 182f.

Muzaffer Sarısözen oder Ruşen Ferid Kam auch im Rundfunk tätig waren.

Das Musikprogramm setzte sich – wie bereits erwähnt – aus westlicher und türkischer Musik zusammen. Die westliche Musik bestand aus Klassik und Unterhaltungsmusik. Das Repertoire der westlichen Klassik umfasste Werke deutschsprachiger Komponisten und zahlreicher Repräsentanten von europäischer Nationalmusik. Es hatte die Aufgabe, die Hörgewohnheiten der Bevölkerung zu verändern. Durch die Ausstrahlung beispielhafter Werke der westlichen Klassik sollte sie allmählich an diese Musikrichtung gewöhnt und durch die ausgestrahlten Beispiele europäischer Nationalmusik an die eigene zukünftige türkische Nationalmusik herangeführt werden. Auf diese Weise sollte eine breite Hörerakzeptanz für die Umsetzung der musikpolitischen Zielsetzungen erreicht werden. Dass dieses Repertoire weitgehend deutsch geprägt war und dem Repertoire entspricht, das Hindemith Mitte der 1930er Jahre vorschlug, zeigt, wie groß sein und somit der deutsche Einfluss auf das türkische Musikgeschehen war.

Die wenigen Beispiele der türkischen Nationalmusik wurden programmatisch der westlichen Musik zugeordnet, um auf diese Weise eine Gleichwertigkeit der türkischen Nationalmusik mit der westlichen auszudrücken und somit Atatürks ideologischen Kulturvorstellungen entsprechend eine Gleichwertigkeit der türkischen Zivilisation mit der westlichen anzudeuten.

Die westliche Unterhaltungsmusik setzte sich aus adaptiertem oder originalem Tango und Jazz zusammen und war vornehmlich bei der türkischen Jugend beliebt. Seit Mitte der 1940er Jahre wurde der Anteil des Jazz zunehmend größer. Dies traf auch auf die amerikanische und englische Kunstmusik zu, wie sich anhand von *Radjo* belegen lässt. Hier spiegelt sich im musikalischen Bereich neben der zunehmenden weltweiten Verbreitung von Tango und Jazz als populäre Jugendmusik auch die veränderte Außenpolitik der Türkei wider, die durch eine Annäherung an die USA und den Westen gekennzeichnet war.

Die türkische Musik setzte sich aus Volksmusik und Diwanmusik zusammen. Die türkische Volksmusik bestand aus monophonen und polyphonen Volksliedern. Während die polyphonen Volkslieder elementare Produkte der türkischen Nationalmusik darstellten, sollte durch die

monophonen Volkslieder einerseits das Volk unterhalten und andererseits ein anerkannter Volksliedkanon geschaffen werden. Da die türkische Volksmusik als Fundament und Kern der türkischen Nationalmusik verwendet wurde, wird hier der Vorbildcharakter deutlich, den die europäische Nationalmusik für die Etablierung einer türkischen Nationalmusik besaß.

Bei der im Rundfunk gespielten Diwanmusik handelte es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um *fasıl*, und zwar in der traditionellen und reformierten Form. Der reformierte *fasıl* ist häufiger gespielt worden, aber nicht in ausreichendem Maße, wie durch die Hörerumfrage deutlich wurde. Auch wenn der traditionelle *fasıl* seit dem 19. Jahrhundert einen Niedergang erfuhr, hatte er nichtsdestotrotz seine Zuhörer. Dies zeigt einerseits, wie stark die traditionelle Musiktradition in der Bevölkerung verankert war, und andererseits, dass es gelang einen beliebten Kanon für die Diwanmusik zu bilden.

Osmanische Militärmusik ist nicht gespielt worden, da diese seit 1826 faktisch nicht mehr existierte und durch Militärmusik westlichen Vorbilds ersetzt worden war. Auch religiöse Musik, die 1826 durch das Verbot des *Bektaşî*-Ordens und 1925 durch das Verbot der Derwischorden einen ungeheuren Einschnitt erlebte, ist aufgrund der religionskritischen Haltung der Kemalisten im Rundfunk nicht gesendet worden.

Die Ansätze, die türkische Musik zu reformieren, fingen nicht bei Gökalp und bei den Kemalisten an. Bereits im 19. Jahrhundert begann sich im Osmanischen Reich die Musik nach westlichen Mustern zu verändern. Die elitäre Hof- und Oberschichtmusik öffnete sich durch den reformierten *fasıl* der breiteren Masse und auch Einflüsse der Volksmusik waren dort zu erkennen. Die Kemalisten haben diese Entwicklung aufgenommen, weiterentwickelt und in ihr ideologisches System und ihre Kulturrevolution integriert. So sind die von der Bevölkerung weitgehend akzeptierte Verwendung von westlichen Instrumenten in der Volksmusik und die Beliebtheit der polyphonisierten Volkslieder nicht unbedingt ein Zeichen der gelungenen Realisierung der türkischen Musikrevolution, sondern können auch als ein natürliches Produkt der musikalischen Entwicklungen im Osmanischen Reich seit dem 19. Jahrhundert interpretiert werden.

Bis 1935 war in Radio Istanbul türkische Musik (59,95%) und in Radio Ankara westliche Musik (61,29%) der dominante Musikstil. Ab 1935 dominierte in beiden Sendern westliche Musik (RI = 77,15%; RA = 41,94%). Bis zum Verbot der türkischen Musik waren die westliche Klassik (RI = 33,13%; RA = 41,94%) und die Diwanmusik (RI = 58,18%; RA = 38,71%) die am meisten gespielten Musikstile. Dann folgte die westliche Unterhaltungsmusik (RI = 6,91%; RA = 19,35%). Die türkische Volksmusik (RI = 1,77%; RA = 0%) spielte nur eine sehr unbedeutende Rolle. Von 1928 bis 1936 ist sie im türkischen Rundfunk nicht nachweisbar, was sich in der Zeit vor dem Verbot vermutlich mit dem privaten Charakter des Rundfunks erklären lässt, da man möglicherweise keinen Bedarf für diese Musik sah. Während des Verbots türkischer Musik nahm der Anteil der westlichen Unterhaltungsmusik (RI = 72,69%; RA = 65,31%) erheblich zu, wohingegen die Spieldauer der westlichen Klassik (RI = 27,31%; RA = 34,69%) abnahm. Hier scheint man versucht zu haben, den Wegfall der beliebten Diwanmusik durch die im Vergleich zu der westlichen Klassik populärere westliche Unterhaltungsmusik zu kompensieren. Nach der Aufhebung des Verbots türkischer Musik ist eine erhebliche Zunahme türkischer Volksmusik in beiden Sendern (RI = bis 11,83%; RA = bis 21,83%) erkennbar. Dies ist durch die forcierte Musikpolitik Atatürks während dieser Zeit erklärbar, die zudem durch die Verstaatlichung des Rundfunks begünstigt wurde. Nach seinem Tod 1938 pendelte sich das Verhältnis der einzelnen Musikstile ungefähr wieder auf das Niveau der Vorverbotsphase ein, woran sich erkennen lässt, dass von nun an unter İnönü eine gemäßigte Politik betrieben wurde. Auch wenn in den 1940er Jahren mit durchschnittlich 6,22 Prozent wieder weniger Volksmusik gespielt wurde, war sie doch im Gegensatz zu der Zeit vor dem Verbot immerhin zu hören. Während in den 1930er Jahren die Diwanmusik (48,45%) und die westliche Klassik (37,54%) gefolgt von der westlichen Unterhaltungsmusik (13,13%) die dominierenden Musikstile waren, wurden in den 1940er Jahren die westliche Unterhaltungsmusik (33,46%), die Diwanmusik (29,54%) und die westliche Klassik (30,78%) nahezu gleichviel gesendet. Hier deutet sich eine Verschiebung zugunsten der Hörerinteressen an, da das ungeliebte westliche Klassikprogramm reduziert und das beliebtere westliche Unterhaltungsmusikprogramm erhöht wurde. Auch wenn der Anteil

der Diwanmusik gesenkt wurde, umfasste er noch immer ein Drittel des Musikprogramms.

Der hohe Sendeanteil westlicher Klassik und der – verglichen mit der Vorverbotphase – höhere Sendeanteil der türkischen Volksmusik zeigen, dass die kemalistische Musikpolitik nach wie vor verfolgt wurde. Allerdings scheinen die Diskussionen über die Musikpolitik eher theoretischer als praktischer Natur gewesen zu sein. Denn verglichen mit dem gesamten Musikprogramm wurde nur sehr wenig türkische Volksmusik gesendet. Auch sonst sind nur sehr wenige Produkte der türkischen Nationalmusik im Rundfunk nachzuweisen, wobei die harmonisierten Volkslieder wohl den größten Anteil ausgemacht haben dürften. Dies lässt sich auch darauf zurückführen, dass sich die Entwicklung der türkischen Nationalmusik noch in der Aufbau- und Entwicklungsphase befand.

Die türkische Nationalmusik in Form von Märschen, Sinfonien, Opern usw. sollte sich allerdings niemals durchsetzen und sich – abgesehen von den polyphonisierten Volksliedern – niemals großer Beliebtheit in der türkischen Bevölkerung erfreuen. Dies deutete sich in den 1940er Jahren bereits dadurch an, dass es nicht gelang, durch die Ausstrahlung westlicher Klassik den Boden für die türkische Nationalmusik zu bereiten. Denn trotz des hohen Sendeanteils dieser Musikrichtung konnte sie nie die Gunst der breiten Hörerschaft gewinnen. Diese Hörerschaft des türkischen Rundfunks setzte sich überwiegend aus der türkischen Mittel- und Oberschicht zusammen, die aufgrund ihres Bildungsgrades eine gewisse Hörerfahrung in westlicher Musik gehabt und ideologisch hinter der Musikrevolution gestanden haben dürften. Da selbst diesen beiden Schichten die westliche Klassik und die türkische Nationalmusik nicht gefiel, dürfte die Ablehnung gegenüber diesen Musikrichtungen in der breiten Bevölkerung noch größer gewesen sein. Dies zeigt, wie stark die traditionellen Musiktraditionen in der Türkei jener Zeit verankert waren.

Diese Entwicklung ist jedoch im Vergleich zu der damaligen weltweiten Musikentwicklung nicht ungewöhnlich. Denn bei allen westlichen Rundfunksendern bildete die beliebte Unterhaltungsmusik den Großteil des Musikprogramms. Die ernste Musik führte dort ein Nischendasein

und wurde aufgrund mangelnder Popularität protegiert und gefördert.⁶⁶⁶ Die in Europa in den Anfangsjahren des Rundfunks genährte Hoffnung, die ernste Musik durch das Massenmedium Rundfunk zur Musik des Volkes zu machen, war dort wie in der Türkei zum Scheitern verurteilt.⁶⁶⁷ So ist es nicht verwunderlich, dass die türkische Nationalmusik nach 1950 ein Schattendasein fristete.

Seit dem 19. Jahrhundert ist eine stetige Europäisierung der türkischen Musik feststellbar. Diese drückt sich bis heute in der Aufführungsform, der Verwendung von westlichen Elementen und der Notation sowie der Polyphonisierung aus. Auch wenn diese Entwicklung vom osmanischen Hof ausgegangen und von diesem zunächst gefördert worden ist, hat diese Europäisierung alle türkischen Musikrichtungen beeinflusst und besonders in der *piyasa*-Musik zu einer natürlichen Entwicklung und zu einer Symbiose westlicher und türkischer Musikstile geführt, die sich im *arabesk* und der türkischen Popmusik fortsetzt.

Setzt man als Maßstab für eine türkische Nationalmusik Beliebtheit und Symbiose von westlicher und türkischer Musik voraus, muss man nicht nur wie Tekelioğlu den *arabesk*, sondern auch sämtliche Formen der modernen populären türkischen Unterhaltungsmusik als solche bezeichnen.

Auch wenn die kemalistische Musikpolitik heute nicht mehr staatlich gefördert wird wie bis 1950, sind ihre Werke und Komponisten nicht verschwunden. Bis heute gibt es, wenn auch nicht zahlreich, Komponisten, die eine Synthese aus westlicher und türkischer Musik, sei es osmanische Kunstmusik oder Volksmusik, anstreben. Andere moderne Komponisten verfolgen ganz neue eigene Wege. Allerdings genießen alle diese Komponisten keine breite Publikumsgunst.

Die türkischen Nationalkomponisten konnten nicht das Herz des breiten Publikums gewinnen und sind in diesem Sinne gescheitert.

⁶⁶⁶ Goslich, Siegfried. „Daten und Tendenzen: Eine Bilanz über 50 Jahre Radiomusik“. *50 Jahre Musik im Hörfunk: Beiträge und Berichte: Herausgegeben aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses*. Kurt Blaukopf; Siegfried Goslich; Wilfried Scheib (Hgg.). Wien, München: Jugend und Volk 1973, 16f.

⁶⁶⁷ Roberts, John. „Musik im Hörfunk und die Jugend von morgen“. *50 Jahre Musik im Hörfunk: Beiträge und Berichte: Herausgegeben aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses*. Kurt Blaukopf; Siegfried Goslich; Wilfried Scheib (Hgg.). Wien, München: Jugend und Volk 1973, 64f.

Hierbei ist unerheblich, ob sie sich auf die Volksmusik oder die Diwanmusik stützten. Die Einbeziehung der Diwanmusik als einen weiteren Träger der Synthese kam zwar dem Hörergeschmack näher, aber der Einfluss der westlichen Klassik bei der Erschaffung von europäischen Orchesterwerken traf nicht den Geschmack des türkischen Publikums. Wenn man bedenkt, dass sich auch die europäische Nationalmusik keiner breiten Publikumsgunst erfreut, könnte man hier von einer parallelen Entwicklung zum Westen sprechen.

Die türkische Musikrevolution war zumindest in der Form erfolgreich, dass sie entsprechende Werke zur Folge hatte, obgleich nun neben der Volksmusik auch die Diwanmusik als Bestandteil der Symbiose zulässig war. Die harmonisierten Volkslieder, die als Nationalmusik im ureigentlichen Gökalp'schen Sinne zu verstehen sind, fanden im Gegensatz zu den europäischen und nationalen Orchesterwerken größere Zustimmung. Hier mag die bereits im 19. Jahrhundert einsetzende Europäisierung der osmanischen Kunstmusik eine Rolle gespielt haben. Denn während dieser Zeit sind bereits Harmonisierungsversuche und die Verwendung von westlichen Musikinstrumenten festzustellen.

Grundsätzlich kann man sich die Frage stellen, ob die türkische Musikrevolution nicht lediglich eine Periode war, in der versucht wurde, eine ohnehin natürliche Entwicklung zu forcieren und in bestimmte ideologisch vorgeprägte Bahnen zu lenken.

Die stärkste Auswirkung, die die türkische Musikrevolution zur Folge hatte, war die Homogenisierung, Standardisierung und Kanonisierung der türkischen Volksmusik und wohl auch der Diwanmusik. Aufgrund der erfolgreichen Standardisierung und Polyphonisierung der Volkslieder ist die Musikrevolution nach den Leitlinien von Gökalp als geglückt zu betrachten. Allerdings gelang es nicht, der Bevölkerung die Übertragung der Symbiose auf andere Musikformen der westlichen Klassik wie z.B. Sinfonien oder Opern schmackhaft zu machen, so dass die Musikrevolution in diesem Bereich, unabhängig von der geringen Produktion solcher exemplarischen türkischen Nationalwerke, scheiterte.

Das wohl beliebteste und bekannteste Werk der türkischen Nationalmusik stellt heute sicherlich die türkische Nationalhymne dar. Sie wurde zunächst von dem Komponisten Ali Rifat Çağatay (1867-1935) in der Tradition eines osmanischen Marsches vertont und schließlich 1930

durch eine Komposition von Osman Zeki Üngör (1878-1958) ersetzt, deren Harmonisierung aus der Feder von Edgar Manas (1875-1964) stammt.⁶⁶⁸ Auf diese Weise verkörpert sie das symbolträchtigste Produkt der türkischen Musikpolitik.

Abschließend lässt sich zusammengefasst konstatieren, dass der türkische Rundfunk in den 1940er Jahren kein Propaganda- oder Erziehungsmittel wie im Deutschen Reich war. Auch wenn der Rundfunk offiziell einen Erziehungsauftrag hatte, besaß er nicht die technischen Voraussetzungen, diesen Auftrag zu erfüllen, da er nicht im gesamten Staatsgebiet zu empfangen war. Er war zwar bemüht, diese Zielsetzung zu verwirklichen, aber faktisch fiel diese Aufgabe den Volkshäusern zu. Hierbei hatte der Rundfunk eine komplementäre Erziehungsaufgabe inne, der er im Rahmen seiner Möglichkeiten wohl auch nachkam. Als Beleg hierfür lassen sich die theoretischen Überlegungen von Ahmed Adnan über die Musik in den Volkshäusern sowie deren Realisierung anführen:

Ahmed Adnan, ein ehemaliger Kompositionsprofessor am Istanbuler Stadtkonservatorium und Volkshausinspektor (*Halkevleri Müfettişi*), stellte 1939 in seinem Werk „Die Musik in den Volkshäusern“ (*Halkevleri Musikî*) einen Leitfaden vor, wie die Bevölkerung in den Volkshäusern nach dem kemalistischen Musikprinzip erzogen werden sollte. Dieses Prinzip bestand im Wesentlichen darin, die türkische Volksmusik für westlich ausgebildete türkische Musiker zu sammeln und zu bewahren, damit diese daraus eine neue türkische Nationalmusik kreieren konnten. Gleichzeitig sollte das Volk an die polyphone westliche Musik herangeführt werden, indem man durch häufiges Spielen dieser Musik die Hörgewohnheiten änderte.⁶⁶⁹

Auch wenn dieser Leitfaden die persönliche Meinung von Adnan widerspiegelt, ging er dort doch auch auf die Bedeutung des Rundfunks für die Volkshäuser ein. Um die kemalistische Musikpolitik realisieren zu können, sollten die Volkshäuser verschiedene Musikgruppen bilden. Dazu sollten sowohl folkloristische Ensembles türkischer Prägung als auch westliche Orchester, Kammermusiker und Solisten gehören. Da sich

⁶⁶⁸ Tuğlaçl. *Mehterhane'den Bando'ya*, 121, 221f, 184.

⁶⁶⁹ Adnan, Ahmed. *Halkevlerinde Musikî*. (Cumhuriyet Halk Partisi Yayını: Klavuz Kitaplar, 6). Ankara: Ulusoğlu Basımevi 1940, 5f, 9.

die Gründung solcher Ensembles und die Ausarbeitung von musikalischen Spielplänen aufgrund mangelnder Kenntnisse schwierig gestalteten, sollten die Musiker neben Schellackplatten und Kino auch das Radio als Lernmittel hinzuziehen. Sie sollten die Konzerte und die Musiksendungen von Radio Ankara verfolgen und sie zum Vorbild für ihre Arbeit im Musikbereich nehmen. Auch der Bevölkerung sollten durch Musiksendungen westliche Musikrichtungen erläutert und erklärt werden. Geplant war auch, dass einzelne Musikgruppen der Volkshäuser nach Ankara reisen und dort Konzerte geben. Wegen des Vorbildcharakters von Radio Ankara in der Musikerziehung sollten die Komponisten und ihre Werke in Rundfunkbroschüren vorgestellt werden.⁶⁷⁰

Die Realisierung dieser Forderungen spiegelt sich bereits in *Radjo* wider: Dort sind Texte und Notationen von Volksliedern und Märschen sowie Berichte zu verschiedenen Komponisten und ihren Werken abgedruckt. Außerdem strahlte Radio Ankara Musiksendungen aus, in denen verschiedene Musikrichtungen gespielt und erläutert wurden. Darüber hinaus wird in *Radjo* berichtet, dass Ensembles verschiedener Volkshäuser in Radio Ankara auftraten.⁶⁷¹

In diesem Zusammenhang wäre es natürlich interessant zu erforschen, inwieweit die weiteren Forderungen Adnans in den Volkshäusern in die Tat umgesetzt wurden, wie sich dort konkret das Musikleben gestaltete und wie dort die kemalistische Musikpolitik realisiert wurde. Diese Fragen waren jedoch nicht das Thema dieser Untersuchung und warten noch darauf, beantwortet zu werden.

⁶⁷⁰ Adnan. *Halkevlerinde*, 19f, 34, 65-68.

⁶⁷¹ Dort wird berichtet, dass Musikgruppen der Volkshäuser von Niğde und Bursa in der Sendung „Die Folklorestunde der Volkshäuser“ live Konzerte gaben. Vgl. „Aktüalitemiz“. *Radjo* 14 (Jan. 43), 14; *Radjo* 15 (Feb. 43), 19; „Müzık Hareketleri“. *Radjo* 40 (April 45), 13.

XIII. Anhang

1. Rundfunk- und Musikpersönlichkeiten in der Türkei

Akaltan, Mithat (*1920 Izmir), Komponist türkischer Nationalmusik und Orchesterleiter, studierte Komposition und Orchesterleitung am Ankaraner Staatskonservatorium und war dort später auch als Lehrkraft tätig.

Akses, Necil Kâzım (*1908 Istanbul, †1999 Ankara),⁶⁷² Komponist türkischer Nationalmusik, Musiklehrer, Diplomat und Mitglied der Türkischen Fünf, studierte von 1926 bis 1934 Musik in Wien und Prag. Nach seiner Rückkehr wurde er stellvertretender Direktor an der Musiklehrerschule in Ankara und arbeitete dort als Lehrer für Harmonielehre. Er unterstützte Hindemith* beim Aufbau des Ankaraner Staatskonservatoriums. 1936 wurde er dort als Kompositionslehrer eingestellt und übernahm 1948 dessen Leitung. Von 1954 bis 1957 war er als Kulturattaché in Bern und Bonn und von 1958 bis 1960 als Generaldirektor der Ankaraner Staatsoper tätig. Sein kompositorisches Werk ist wie bei allen Mitgliedern der Türkischen Fünf sowohl von der türkischen Volksmusik als auch von der osmanischen Kunstmusik beeinflusst.

Alnar, Hasan Ferit (*1906 Istanbul, †1978 Ankara), Komponist, Orchesterleiter und Musiklehrer, begann in seiner Kindheit und Jugend *kanun* zu lernen und seine ersten Kompositionen zu schreiben. Von 1927 bis 1932 studierte er in Wien Komposition und Orchesterleitung. Nach seiner Rückkehr in die Türkei arbeitete er als Orchesterleiter am Istanbuler Stadttheater und als Lehrer für Musikgeschichte am Istanbuler Stadtkonservatorium. Von 1936 an war er zweiter Orchesterleiter des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten sowie Klavierbegleiter und Kompositionslehrer am Ankaraner Staatskonservatorium. In Zusammenarbeit mit Carl Ebert* führte er westliche Opern in Ankara auf. Nach dem Tod von Ernst Praetorius* übernahm er 1946 die Leitung des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten, die bis 1952 währen sollte. Von 1954 bis 1960 führte er als Generalmusikdirektor die Ankaraner

⁶⁷² Das Kreuzsymbol dient hier lediglich als Markierung des Todesjahres. Bei nicht-christlichen Personen darf es somit nicht als christliches Symbol verstanden werden, durch das angedeutet wird, dass es sich hierbei um Christen handele.

Staatsoper. Von 1964 bis zu seinem Tod lehrte er am Ankaraner Staatskonservatorium. Er komponierte Orchesterwerke, Bühnenwerke, Filmmusik sowie Kammermusik. Er zählt zur Gruppe der sogenannten Türkischen Fünf. Sein kompositorisches Verdienst ist es, türkische Volksmelodien mit der westlichen Klassik verbunden und harmonisiert zu haben. In seinem berühmtesten Werk „Konzert für *kanun* und Streichinstrumente“ (*Kanun ve Yaylı Çalgılar İçin Konçerto*) integrierte er die türkische *kanun* in ein westliches Orchester.

Altar, Cevat Memduh (*1902 Istanbul, †1995), türkischer Kunst- und Musikhistoriker, Rundfunkmann und Musikpädagoge, studierte von 1922 bis 1927 Musikologie, Ästhetik und Allgemeine Kunstgeschichte am Leipziger Staatskonservatorium. Nach seiner Rückkehr in die Türkei wurde er als Lehrer für Musiktheorie und für Kunst- und Operngeschichte an der Musiklehrerschule in Ankara eingestellt. Von 1929 bis 1943 war er als Lehrer für Kunstgeschichte am Gazi-Institut für Erziehung (*Gazi Terbiye Enstitüsü*) tätig und war dort auch stellvertretender Direktor. Von 1935 an war er zusätzlich Leiter der Abteilung der Schönen Künste im Erziehungsministerium und betreute Hindemith* bei seinen Türkeiaufenthalten. Von 1943 bis 1951 war er Direktor der Rundfunkabteilung und von 1951 bis 1954 leitete er die Staatstheater. Von 1954 bis 1960 hatte er den Posten des Direktors der Schönen Künste inne. Er veröffentlichte zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten über Musik. Er zählt zu den Gründungsmitgliedern der türkischen Sektion der UNESCO.

Altunkaya, Kemal Mehmet (*?, †1960),⁶⁷³ Rundfunkmann, Journalist, Musiker und Schriftsteller, verfasste Romane und Kurzgeschichten. Zusammen mit Muzaffer Sarısözen* sammelte er rumelische Volkslieder und setzte sie in Notation. Er komponierte selbst und schrieb Liedtexte. Im Rundfunk verfasste er für die Zeitschrift *Radıyo* Artikel und war dort bei Radio Ankara und Radio Istanbul in verschiedenen Funktionen tätig.

⁶⁷³ Falls in den Klammern nach dem jeweiligen Personennamen Geburts-, Sterbe- oder Ortsangaben fehlen und stattdessen wie in diesem Fall ein Fragezeichen gesetzt wurde, konnten diese Informationen nicht ermittelt werden.

Amar, Liko (*1891 Budapest, †1959 Freiburg), ungarischer Geiger und Musikpädagoge jüdischen Glaubens, studierte an der Berliner Musikakademie. 1915 wurde er bei den Berliner Philharmonikern erster Geiger und später auch Konzertmeister. 1922 gründete er ein als Amar-Quartett bekanntes avantgardistisches Kammermusikensemble, mit dem er bis zu dessen Auflösung 1929 durch Europa tourte und in dem Hindemith* als Bratschist mitwirkte. 1934 emigrierte er in die Türkei. In den 1940er Jahren war er Lehrer für Kammermusik am Ankaraner Staatskonservatorium.

Antel, Necip Celâl (*1908 Istanbul, †1957 Istanbul), Komponist westlich orientierter Unterhaltungsmusik, gilt als Vater des türkischen Tangos, den er mit seiner Komposition *Mazi* (Vergangenheit) 1928 begründete.

Arel, Hüseyin Sâdeddin (*1880 Istanbul, †1955 Istanbul), Komponist, Musikwissenschaftler, Jurist sowie Theoretiker und Historiker der klassischen türkischen Musik, wurde in westlicher und osmanischer Musik ausgebildet, war Lehrer am *Dârülelhân* und Schüler von Edgar Manas*. 1911 wurde er Staatssekretär im Justizministerium und 1914 Generaldirektor des Grundbuchamtes. Nach Ausrufung der Republik leitete er zunächst in Izmir (1923-1928) und dann in Istanbul (1928-1953) ein Rechtsanwaltsbüro. Von 1943 bis 1948 war er Direktor des Istanbuler Stadtkonservatoriums. Er wurde von osmanischer Kunstmusik, westlicher Musik und Sufimusik beeinflusst und forderte eine Harmonisierung von Diwanmusik und somit eine Synthese zwischen westlicher Musik und klassischer türkischer Musik.

Back, Gilbert (*?, †?), österreichischer Violinist der Wiener Philharmoniker, emigrierte 1936 in die Türkei und war in Ankara Konzertmeister der zweiten Geigen beim Philharmonieorchester des Staatspräsidenten. Er war auch im Rundfunkorchester und in kleineren Ensembles in Radio Ankara zu hören. Kurz vor Kriegsende wanderte er in die USA aus.

Belge, Burhan Asaf (*1899, Damaskus, †1967, Bonn), Journalist, verbrachte seine Kindheit in Jaffa, Beirut sowie Istanbul und studierte 1922 in Deutschland Architektur. Bis 1924 arbeitete er in Bukarest als Korrespondent für die Anatolische Nachrichtenagentur (*Anadolu Ajansı*) und schrieb nach seiner Rückkehr in die Türkei für verschiedene Zeitungen

und Zeitschriften. Ab 1927 war er im Außenministerium und im Generalsekretariat des Staatspräsidenten beschäftigt. Ab 1933 war er für ca. zehn Jahre als Berater beim Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse tätig. Dort bereitete er die Rundfunknachrichten vor und wirkte als Rundfunksprecher. 1957 wurde er für die DP als Abgeordneter ins Parlament gewählt. Nach dem Militärputsch von 1960 wurde er zu 15 Jahren Haft verurteilt, aber bereits 1963 freigelassen.

Canselen, Faik (*1911 Kırklareli), Komponist türkischer Nationalmusik und Musiklehrer, absolvierte in Ankara die Musiklehrerschule und studierte zunächst am dortigen Staatskonservatorium Komposition und später von 1947 bis 1951 Musik in Paris. Er war am Staatskonservatorium als Kompositionslehrer und vor allem an der Militärorchesterschule als Harmonielehrer tätig. Er verfasste zahlreiche Musiklehrbücher.

Çağatay, Ali Rifat (*1867 Istanbul, †1935 Istanbul), Komponist, gründete in Kadıköy eine Musikgesellschaft (*Şark Musiki Cemiyeti*) und organisierte Konzerte von türkischen Werken, die mit westlichen Instrumenten gespielt wurden, da er sich für die Verwendung von westlichen Techniken in der türkischen Musik einsetzte. Von 1927 bis zu seinem Tod war er Mitglied des Prüfungs- und Klassifizierungsausschusses am Istanbuler Stadtkonservatorium. Eines seiner komponierten Werke diente von 1924 bis 1930 als offizielle Vertonung der türkischen Nationalhymne.

Ebert, Carl (*1887 Berlin, †1980 Los Angeles), Schauspieler, Theaterregisseur, Theaterintendant sowie Begründer des modernen türkischen Theaters, nahm nach einer Banklehre 1907 Schauspielunterricht bei Max Reinhard in Berlin und war bis 1925 als Schauspieler an verschiedenen deutschen Bühnen tätig. 1925 wurde er Leiter der Staatlichen Schauspielschule an der Hochschule für Musik in Berlin und 1931 Intendant der dortigen Städtischen Oper. Diese Tätigkeit musste er 1933 wegen seiner Mitgliedschaft in der SPD und seinem Engagement für die künstlerische Moderne aufgeben. 1936 verfasste er auf Vermittlung Hindemiths* für die türkische Regierung ein Gutachten über die Errichtung von Theaterschulen mit dem Ziel des Aufbaus einer nationalen türkischen Opern- und Schauspielbühne. Im gleichen Jahr begann er am Ankaraner Staatskonservatorium die Abteilung für Drama und Oper zu

leiten. Bis 1946 inszenierte er mit dortigen Schülern verschiedene Theaterstücke und Opern. 1947 erstellte er für die türkische Regierung einen Bericht über den Zustand und die zukünftigen Aufgaben der Schauspiel- und Opernabteilung des Staatskonservatoriums sowie über den Ausbau des türkischen Nationaltheaters. Von 1946 an war er als Direktor der Opernfestspiele in Glyndebourne (England) sowie als Schauspiellehrer an der Universität von Los Angeles tätig.

Erkin, Ulvi Cemal (*1906 Istanbul, †1972 Ankara), Komponist, Pianist und Klavierlehrer, zählt zur berühmten Komponistengruppe der Türkischen Fünf. Er studierte von 1925 bis 1930 Musik in Paris. Nach seiner Rückkehr in die Türkei arbeitete er als Klavier- und Harmonielehrer an der Musiklehrerschule in Ankara. 1936 wurde er zum Leiter der Klavierabteilung des neu gegründeten Ankaraner Staatskonservatoriums ernannt, das er von 1949 bis 1951 leitete. Darüber hinaus war er in den 1940er Jahren bei Radio Ankara für das westliche Musikprogramm verantwortlich. In seinen Kompositionen verschmolz er türkische Volks- und Kunstmusik mit westlicher Technik. Seine bekannteste Komposition ist die Orchesterrhapsodie *Köçekçeler* (Fröhliche Tanzlieder, 1943).

Gencebay, Orhan (*1944 Samsun), Musiker, Schauspieler, Musikproduzent und Liedermacher, gilt als der Begründer des *arabesk* und war in den 1960er und 1970er Jahren bei TRT in Ankara und Istanbul beschäftigt.

Gerhard, Walter (*?, †?), österreichischer Violinist und Bratschist, war in den 1940er Jahren als Lehrer für Geige und Bratsche am Ankaraner Staatskonservatorium tätig. Zudem gehörte er auch zum Ensemble des Rundfunksinfonieorchesters und des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten.

Hindemith, Paul (*1895 Hanau, †1963 Frankfurt/Main), Komponist und Musiktheoretiker, Planer und Organisator der türkischen Musikrevolution, studierte Musik am Konservatorium in Frankfurt/Main und wurde 1915 Konzertmeister an der Frankfurter Oper. Er begann schon früh eigene Kompositionen (Opern, Hörspiele, Sinfonien) zu schreiben. 1927 wurde er an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin für das Fach „Filmmusik“ berufen. Wegen seiner als entartet geltenden Kompositionen und seiner Ehe mit einer Jüdin wurde er 1937 an der Staatlichen Hochschule entlassen. Von 1935 bis 1937 machte er auf Einladung der

türkischen Regierung mehrere Türkeireisen mit dem Ziel, Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens auszuarbeiten. Nach seinen Vorschlägen wurde sowohl das Ankaraner Staatskonservatorium gegründet als auch die türkische Musikausbildung gestaltet. Im Rahmen dieser Tätigkeit vermittelte er verfolgte deutsche Musiker jüdischer Abstammung in die Türkei. Von 1940 bis 1946 lehrte er Komposition an der Yale University in New Haven und von 1951 bis 1956 an der Universität Zürich.

İkesus, Saadet (*?, †?), Mezzosopranistin und Musiklehrerin, nach ihrer Schullaufbahn in Ankara absolvierte sie ein Gesangsstudium am Berliner Staatskonservatorium und war anschließend an der Duisburger Oper engagiert. Während ihrer Ausbildungsjahre war sie im Berliner Rundfunk zu hören. Nach ihrer Rückkehr in die Türkei arbeitete sie als Musiklehrerin am Ankaraner Staatskonservatorium. Darüber hinaus sang sie gelegentlich in Radio Ankara westliche Lieder und Arien und moderierte dort regelmäßig die Sendung „Opernmusik in Erläuterung“ (*İzahlı Opera Saati*).

İlerici, Kemal (*1910 Bolu, †1986 Ankara), Komponist, Musiktheoretiker, musikalischer Autodidakt sowie Grundschul- und Musiklehrer, studierte von 1938 bis 1945 Komposition am Ankaraner Staatskonservatorium und war dort bis 1949 als Lehrer für Harmonielehre und Musikformen beschäftigt. Anschließend wirkte er bis 1969 als Musiklehrer an einem Ankaraner Gymnasium. 1944 entwickelte er eine neue Harmonietheorie, die einige junge türkische Komponisten beeinflusste und die er 1970 unter dem Titel *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armoni* (*Türkische Musik und Harmonie aus kompositorischer Sicht*) erläuterte.

Kalender, Sabahattin (*1919 Kosovo), Komponist türkischer Nationalmusik, Musiklehrer und Orchesterleiter, wuchs im Waisenhaus auf und absolvierte in Ankara die Musiklehrerschule. Von 1939 bis 1943 studierte er Komposition, Orchesterleitung und Klavier am Ankaraner Staatskonservatorium und arbeitete anschließend als Musiklehrer. 1949 gewann er ein Musikstipendium am Pariser Konservatorium. Nach seiner Rückkehr in die Türkei war er am Ankaraner Staatskonservatorium als Klavierbegleiter, Musiklehrer und Orchesterleiter tätig. 1955 wurde er darüber hinaus zum Orchesterleiter der Ankaraner Staatsoper und 1962 zu

deren Musikdirektor ernannt. Nach seiner Pensionierung wanderte er 1974 mit seiner Familie in die Niederlande aus. Seine polyphonen Kompositionen sind sehr vom türkischen Volkstanz geprägt.

Kam, Ruşen Ferid (*1902, Istanbul, †1981, Istanbul), Rundfunkmann, *kemençe*-Spieler sowie Lehrer für Musik- und Literatur, lernte in Jugendjahren zunächst Geige und dann *kemençe*. Er war ein Jugendfreund von Mesut Cemil Tel* und studierte an der Istanbuler Universität Literatur. Von 1923 bis 1932 war er *kemençe*-Lehrer am *Dârülelhân* und gleichzeitig Lehrer an verschiedenen Istanbuler Schulen. Von 1926 bis 1935 gehörte er zum ständigen Musikerker der Radio Istanbul und war dort auch als Sprecher tätig. 1938 wechselte er zu Radio Ankara und arbeitete dort als *kemençe*-Spieler und als Lehrer für türkische Musik. In den 1940er Jahren bereitete er das türkische Musikprogramm für die Sendung „Die Stunde der erläuterten Musik“ vor. 1951 wurde er Leiter des klassischen Rundfunkchors. Er war in vielen Kommissionen an der Programmgestaltung der türkischen Musik von Radio Ankara beteiligt und arbeitete lange Jahre in Ankara als Literaturlehrer am Gazi-Institut für Erziehung und am Gazi-Gymnasium sowie als Musiklehrer für türkische Musik am Ankaraner Staatskonservatorium. Von 1951 bis 1953 leitete er Radio Ankara. Er gilt als einer der größten *kemençe*-Virtuosen seiner Zeit und befürwortete die Polyphonisierung der türkischen Musik.

Kaynak, Sadettin (*1895 Istanbul, †1961 Istanbul), Sänger und Komponist türkischer Diwan- und Kasinomusik, studierte Theologie und war anschließend als Imam und Freitagsprediger tätig. Er kam über die religiöse Musik zum Komponieren, nahm viele religiöse und nichtreligiöse Lieder auf Schallplatte auf und komponierte mehr als 300 Werke, die bis heute sehr beliebt sind. Er komponierte Musik für arabische Filme und gilt als Wegbereiter des *arabesk*.

Koral, Nuri Sami (*1908 Tekirdağ, †1990 Istanbul), Komponist türkischer Nationalmusik und Musiklehrer, studierte bis 1934 am Istanbuler Stadtkonservatorium Cello, Harmonielehre und Kontrapunkt. 1937 gründete er das Städtische Musikhaus Bursa und leitete es drei Jahre lang. 1941 formierte er in Istanbul einen polyphonen Chor und war dort lange Jahre an einem Gymnasium als Musiklehrer tätig. Er komponierte Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik und Militärmusik. Seine Werke sind stark von der Volksmusik beeinflusst.

Koray, Fuat (*1903 Izmir, †1981), Musiklehrer und weniger bekannter Komponist türkischer Nationalmusik, studierte Musik in Istanbul am *Dârülelhân*, in Budapest an der Franz-Liszt-Akademie und in Berlin an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik. Nach seinem Studium arbeitete er als Musiklehrer an verschiedenen türkischen Schulen. Zu seinem Werk, das stark von der türkischen Volksmusik beeinflusst ist, zählen zwei Sinfonien und vor allem Lieder für den Schulunterricht. Er verfasste zahlreiche musiktheoretische Lehrwerke.

Kozanoğlu, Cevdet (*1896 Kasımpaşa, †1986 Ankara), *ud*-Spieler und Rundfunkmann, lernte in Jugendjahren bei berühmten Meistern *ud* zu spielen. Er begründete verschiedene Musikensembles und bildete selbst Schüler aus. Er beherrschte verschiedene Instrumente und war ein hervorragender Reparatteur von Lauten. 1929 begann er bei Radio Istanbul als Musiker zu arbeiten und zählt somit zu den Pionieren der türkischen Rundfunkmusik. 1938 wechselte er mit dem gesamten Musikkader von Radio Istanbul nach Radio Ankara. Dort arbeitete er als festangestellter *ud*-Spieler und war gleichzeitig als stellvertretender Leiter der Musikabteilung für die türkische Musik zuständig. 1951 stieg er zum Leiter dieser Musikabteilung auf. 1954 trat er wegen starker Einmischung der Rundfunkleitung in die musikalischen Belange von diesem Amt zurück und zog sich vollständig aus dem öffentlichen Leben zurück.

Künçer, İhsan (*1900, Istanbul, †1963), Musiker, Musiklehrer und Orchesterleiter, lernte an der *Muzika-i Hümayun* Piano und Klarinette und gehörte 1924 zu den Mitbegründern der Musiklehrerschule in Ankara, an der er auch als Lehrer tätig war. Von 1933 bis 1935 studierte er moderne Militärmusik in Paris. Nach seiner Rückkehr in die Türkei wurde er 1935 zum Leiter der Musikkapelle des Staatspräsidenten ernannt, die er bis 1960 leiten sollte. Diese Militärmusikkapelle formte er zu einem Sinfonieorchester um.

Manas, Edgar (*1875 Istanbul, †1964 Istanbul), armenischer Komponist, Musikologe, Musiklehrer und Chorleiter, studierte Musik in Italien und lehrte westliche Musik am *Dârülelhân* und am späteren Istanbuler Konservatorium, wo er auch als Chor- und Orchesterleiter tätig war. Zu seinen Schülern zählte u.a. Hüseyin Sâdeddin Arel*. Er harmonisierte die von Osman Zeki Üngör* komponierte Melodie der heutigen türkischen Nationalhymne.

Markowitz, Georg (*?, †?), deutscher Pianist und Korrepetitor am Ankaraner Staatskonservatorium, war auch in Radio Ankara zu hören.

Praetorius, Ernst (*1880 Berlin, †1946, Ankara), Dirigent und Musikforscher, studierte Musikwissenschaft in Berlin und promovierte 1906 in diesem Fach. Von 1909 bis 1924 war er Kapellmeister an verschiedenen deutschen Bühnen. 1924 wurde er Generalmusikdirektor des Deutschen Nationaltheaters in Weimar. 1933 erhielt er aufgrund seiner Ehe mit einer Jüdin Berufsverbot. Von 1935 bis zu seinem Tod arbeitete er auf Empfehlung von Paul Hindemith* als Dirigent des Philharmonieorchesters des Staatspräsidenten in Ankara und lehrte darüber hinaus am dortigen Staatskonservatorium.

Rey, Cemal Reşit (*1904 Jerusalem, †1985 Istanbul), Komponist, Orchesterleiter, Pianist und Musikpädagoge, lernte bereits in Jugendjahren Klavier. 1913 musste sein Vater, der ehemalige Innenminister und Schriftsteller Ahmed Reşid Bey (1870-1956), nach dem Staatsstreich der Jungtürken wegen seiner angeblichen Beteiligung an der Ermordung des Generals und Großwesirs Mahmud Şevket Paşa (1856-1913) mit seiner Familie nach Paris emigrieren. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges siedelte die Familie nach Genf über, um 1920 wieder nach Paris zurückzukehren. In Genf und Paris erhielt Rey eine Musikausbildung in westlicher Klassik. 1923 kehrte er nach Istanbul zurück und wurde Piano- und Kompositionslehrer am *Dârülelhân*. Von 1938 bis 1940 war er Leiter der westlichen Musiksendungen bei Radio Ankara. 1949 war er für ein Jahr als Musikberater bei Radio Istanbul tätig und bereitete anschließend dort lange Jahre die Musikprogramme vor. Von 1949 bis 1960 leitete er verschiedene bedeutende Orchester im Ausland. Er gehört zu der berühmten Komponistengruppe der Türkischen Fünf und schuf auf der Basis türkischer Musiktraditionen mithilfe westlicher Techniken viele neue Kompositionen und harmonisierte zahlreiche türkische Volkslieder.

Sarisözen, Muzaffer (*1899 Sivas, †1963 Ankara), Rundfunkmann, Musiklehrer, Volksmusikexperte und Musiker, lernte Geige in Istanbul am *Dârülelhân* und begann schon früh türkische Volksmusik zu sammeln. Nach seiner Ausbildung arbeitete er als Musik- und Türkischlehrer am Gymnasium und an der Lehrerschule von Sivas. 1936 wurde er zum Folkloreleiter des Ankaraner Staatskonservatoriums ernannt und

führte das dortige Folklorearchiv, in dem Volksmusik aus den verschiedenen Regionen der Türkei gesammelt wurde. Von 1937 bis 1953 nahm er an sämtlichen Reisen zur Sammlung türkischer Volkslieder teil und spielte eine bedeutende Rolle bei ihrer Archivierung. 1938 begann er seine Tätigkeit bei Radio Ankara. Außerdem war er bis 1943 am Ankaraner Staatskonservatorium Lehrer für Volksmusikgeschichte und Volkstänze. 1939 begann er die Volksmusiksendungen von Radio Ankara zu leiten. Bis zu seinem Tod bereitete er für diese Sendungen das Programm vor, legte das zu spielende Repertoire fest und bildete die Nachwuchsmusiker von Radio Ankara in türkischer Volksmusik aus. Er gründete und leitete den Rundfunkchor und griff für dessen Repertoire auf das Archivmaterial des Ankaraner Staatskonservatoriums zurück. 1953 errichtete er einen ähnlichen Chor für Radio Izmir und 1954 einen weiteren für Radio Istanbul. Er sorgte dafür, dass sich die türkische Volksmusik weiterentwickelte, ohne ihre Eigenart zu verlieren.

Sarper, Selim (*1899, Istanbul, †1968, Istanbul), Diplomat und Politiker, absolvierte die Mittelschule in Deutschland und studierte in Berlin Jura. Anschließend begann er seine Laufbahn im türkischen Außenministerium. Zwischen 1944 und 1959 war er im diplomatischen Dienst in verschiedenen Positionen tätig. So war er türkischer Botschafter in Moskau und in Rom sowie türkischer Vertreter bei den Vereinten Nationen und im Natorat. Von 1960 bis 1962 war er mit einer kurzen Unterbrechung türkischer Außenminister. In den 1960er Jahren saß er als *CHP*-Abgeordneter im Parlament. Von 1940 bis 1944 hatte er im Ministerpräsidium das Amt des Generaldirektors für Presse inne.

Saygun, Ahmed Adnan (*1907 Izmir, †1991 Istanbul), Komponist türkischer Nationalmusik, Musiklehrer und Musikethnologe, zählt zu den Türkischen Fünf, studierte von 1928 bis 1931 Musik in Paris. Nach seiner Rückkehr war er als Lehrer an der Musiklehrerschule in Ankara tätig. 1934 leitete er für ein Jahr das Philharmonieorchester des Staatspräsidenten. 1936 begann er am Istanbul Stadtkonservatorium zu arbeiten und ging noch im gleichen Jahr zusammen mit Béla Bartók* nach Anatolien, um Volkslieder zu sammeln. 1939 wurde er Inspektor der Volkshäuser und Musikberater der *CHP*. Von 1964 bis 1972 unterrichtete er Komposition am Ankaraner Staatskonservatorium und von 1972 bis 1978 gehörte er dem Verwaltungsrat von *TRT* an. Bis zu seinem Tod war er als Lehrer für Komposition und Musikethnologie am

Istanbuler Staatskonservatorium der Mimar Sinan-Universität tätig. Er wurde mehrfach national und international für sein kompositorisches Werk ausgezeichnet. Gemeinsam mit Akseş* und Rey* zählt er zu den Pionieren der türkischen Oper. Seine polyphonen Werke sind stark von der Volksmusik und von der osmanischen Kunstmusik beeinflusst. Er erwarb sich auch große Verdienste in der Erforschung der türkischen Volksmusik.

Schlösinger, Walter (*?, †?), österreichischer Pianist, war in den 1930er und 1940er Jahren Klavierlehrer und Korrepetitor am Ankaraner Staatskonservatorium. Zudem war er als Musiker in Radio Ankara hören.

(Tel), Mesut Cemil (*1902 Istanbul, †1963 Istanbul), Rundfunkmann, Musiklehrer und Musiker, Sohn des berühmten Musikers Tanburî Cemil Bey* sowie Kenner der türkischen Kunstmusik und der westlichen Klassik, studierte von 1921 bis 1924 in Berlin Cello und Vergleichende Musikwissenschaft und gehört zu den Pionieren bei Radio Istanbul, wo er als Sendeleiter, Sprecher, Musiker und Verwaltungsbeamter tätig war. Nach der Schließung von Radio Istanbul wechselte er 1938 zu Radio Ankara und wurde Sendeleiter für türkische Musik. Als dort die Abteilungen für türkische und westliche Musik vereinigt wurden, stieg er zum Leiter der Musiksendungen auf. 1951 wechselte er zu Radio Istanbul und wurde dort Rundfunkdirektor. Neben seiner Rundfunkarbeit wirkte er gleichzeitig auch als Musiklehrer am Istanbuler Stadtkonservatorium, am Ankaraner Staatskonservatorium und am Gazi-Institut für Erziehung. Er war maßgeblich an der Polyphonisierung der türkischen Kunstmusik mit Hilfe westlicher Techniken beteiligt.

Tör, Vedat Nedim (*1897 Istanbul, †1985 Istanbul), Ökonomist, Schriftsteller und Rundfunkmann, studierte in Berlin Wirtschaft und promovierte dort 1921. Von 1929 bis 1933 war er Zentraldirektor der dem Handelsministerium angeschlossenen Gesellschaft für Wirtschaft und Effizienz (*Iktisat ve Tasarruf Cemiyeti*), von 1933 bis 1937 Generaldirektor des Amtes für Presse, von 1938 bis 1940 Direktor des Amtes für Tourismus und von 1941 bis 1944 Direktor von Radio Ankara. Er war lange Jahre bei der *Yapı Kredi*-Bank als Kultur- und Kunstberater tätig und brachte verschiedene Zeitschriften (u.a. *Kadro*, 1932-34 und *Hep Bu Topraktan*, 1943-45) heraus.

Tözem, Kemal (*1906, Istanbul, †1976 Istanbul), Theaterschauspieler und Theaterregisseur, trat in den 1920er und 1930er Jahren an verschiedenen Istanbul Bühnen auf und schrieb für Radio Istanbul zahlreiche Hörspiele. In den 1940er Jahren war er Leiter der Hörspielabteilung von Radio Ankara.

Üngör, Osman Zeki (*1878 Istanbul, †1958 Istanbul), Dirigent, Komponist und Violinist, wurde 1917 zum Leiter der Großherrlichen Musikkapelle ernannt und war nach dem 1924 erfolgten Umzug dieser Kapelle nach Ankara und der damit einhergehenden Umbenennung in „Musikkapelle des Staatspräsidenten“ bis 1934 in dieser Stellung tätig. Von 1924 bis 1934 leitete er in Ankara zusätzlich die Schule für Musiklehrer. Bereits 1922 komponierte er die heutige Melodie der türkischen Nationalhymne, die jedoch von Edgar Manas* harmonisch umgearbeitet und 1930 offiziell anerkannt wurde.

Yener, Faruk (*1923 Istanbul), Rundfunkmann, ging auf die Deutsche Schule in Istanbul und studierte anschließend Germanistik an der Istanbul Universität. 1943 wurde er als Rundfunksprecher bei Radio Ankara eingestellt. 1949 wechselte er zu Radio Istanbul und wurde Leiter der Rundfunkdiskothek. Gleichzeitig arbeitete er dort als Programmleiter. 1960 trennte er sich von Radio Istanbul und gründete eine Firma für Rundfunkwerbung. Er produzierte Quiz- und Musiksendungen für den Rundfunk und später auch für das Fernsehen. Zudem publizierte er zahlreiche Bücher und Artikel über Musik.

Yönetken, Halil Bedii (*1899 Bursa , †1968 Istanbul), Musiklehrer, Musikfolkloreforscher, Komponist, Musiktheoretiker und Autor in *Radyo*, absolvierte die Musiklehrerschule in Istanbul. Von 1928 bis 1932 studierte er Musikpädagogik in Prag, Deutschland und Frankreich. Nach seiner Rückkehr in die Türkei arbeitete er zunächst als Musiklehrer am Gazi-Institut für Erziehung und ab 1936 als Musikpädagoge und Chorleiter am Ankaraner Staatskonservatorium. Von 1933 bis 1957 nahm er an sämtlichen Forschungsreisen zur Sammlung türkischer Volkslieder teil. Bei Radio Istanbul und Radio Ankara war er als Tonmeister beschäftigt.

Zuckmayer, Eduard (*1890 Nackenheim, †1972 Ankara), Komponist, Dirigent, Pianist und Musikpädagoge, Begründer der modernen türkischen Musikpädagogik, studierte in Köln, München und Berlin bis 1914

Rechtswissenschaften, Musik, Klavier und Orchesterleitung. Bis 1936 war er als Pianist, Komponist und Dirigent sowie als Musiklehrer an verschiedenen reformpädagogischen Schulen tätig. 1936 emigrierte er in die Türkei und wurde auf Empfehlung Paul Hindemiths* Musiklehrer an der Musiklehrerschule sowie am Staatskonservatorium in Ankara, wo er auch als Chorleiter wirkte. Als Vertreter Hindemiths war er verantwortlich für die Umsetzung der Hindemith'schen Reformvorschläge. Bis 1970 war er Direktor der Musikabteilung des Gazi-Instituts für Erziehung. Er übertrug viele deutsche Kinder- und Schullieder ins Türkische und bearbeitete türkische Volkslieder für den Chorgesang. Er ist der Bruder des berühmten Schriftstellers Carl Zuckmayer (1896-1977).

2. Osmanische Komponisten

Ahmed Rasim (*1865 Istanbul, †1932 Istanbul), Journalist, Schriftsteller, Parlamentsabgeordneter (1927-1932) und berühmter Komponist des reformierten *fasıl*, war Schüler von Zekâi Dede*.

Ahmet Efendi / Irsoy, Ahmed (*1869 Istanbul, †1943 Istanbul), Komponist und Musikforscher, Sohn von Zekâi Dede*, Mitglied des *Mewlana*-Ordens und Musiklehrer am *Dârülelhân* sowie an verschiedenen anderen Schulen, komponierte religiöse, aber auch nichtreligiöse Werke. Er nahm klassische Werke und *gazel* auf Schallplatte auf und wird besonders für sein religiöses Werk geschätzt.

Ahmed Necib Paşa (*1815 Istanbul, †1883 Istanbul), osmanischer Komponist, ist an der Pforte aufgewachsen. Er studierte bei Guiseppe Donizetti in der Großherrlichen Musikkapelle Klavier, Geige, Komposition sowie Flöte und übernahm später deren Leitung. Er komponierte u.a. im westlichen Stil (Mazurken und Polkas).

(Hacı) Ârif Bey (*1831 Istanbul, †1885 Istanbul), Komponist, Sänger und Musiklehrer, erhielt seine Musikausbildung u.a. bei Hâşim Bey* an der *Muzika-i Hümayun* und war am Sultanshof als Kammerherr, Sänger und Musiklehrer für Haremsdienerinnen tätig. Wegen amouröser Abenteuer und ungebührlichen Verhaltens wurde er mehrmals des Serails verwiesen, aber wegen seines Ruhmes immer wieder rehabilitiert. Er gilt als der herausragendste Komponist seiner Zeit und als der bedeutendste Vertreter des *şarkı*. Er reformierte den *fasıl*, indem er dessen Prinzipien neu gestaltete und die Musikform des *şarkı* in den Vordergrund stellte und auf diese Weise die Existenz dieser Musikform am Hofe trotz der Konkurrenz der westlichen Musik sicherte.

(Medenî) Aziz Efendi (*1842 Medina, †1895 Istanbul), Komponist des reformierten *fasıl*, Sänger und Musiker (Klavier, *tanbur*, *lavta* und *ud*), war in jungen Jahren als zweiter Imam im Serail tätig und erteilte dort auch einigen Sultanstöchtern und Haremsdamen Musikunterricht. Er war später in verschiedenen Positionen, u.a. als Schuldirektor, Musiklehrer, Zollbeamter, Buchhalter, Schulinspektor, im Staatsdienst beschäftigt und komponierte neben nichtreligiöser auch religiöse Musik.

Dellâlzâde İsmail Efendi (*1797 Istanbul, †1869 Istanbul), Komponist und Sänger, war Schüler von İsmail Dede Efendi*. An der Pforte war er als oberster Gebetsrufer, Musiker und Kammerherr von Sultan Mahmud II. tätig. Er lehrte Gesang an der *Muzika-i Hümayûn* und komponierte zahlreiche *fasıl*, aber kaum religiöse Musik. Er zählt zu den letzten großen Komponisten der türkischen Klassik.

Dilhayat Kalfa (*1710?, †1780 Istanbul?), Komponistin und *tanbur*-Spielerin, ist im Harem des osmanischen Hofes groß geworden und hat dort von verschiedenen Lehrern das Musikhandwerk erlernt. Sie ist die erste bekannte türkische Komponistin.

Giriftzen Asım Bey (*1852 Yenişehir, Thessalien, †1929 Istanbul), Komponist und Rohrflötenspieler, lernte als Jugendlicher im *Mewlana*-Orden von Yenişehir dieses Musikinstrument zu spielen. Später siedelte er nach Istanbul über und war in Üsküdar als Feuerwehrmann tätig. Während seiner Verbannung war er 25 Jahre in Amasya als Musiklehrer beschäftigt. Er ist bekannt für seine *fasıl*-Kompositionen.

Hâfiz Post (*1631? Istanbul, †1694 Istanbul), Komponist von Diwanmusik, Sänger, *tanbur*-Spieler, Kalligraf, Dichter und Mitglied des sufischen *Halveti*-Ordens, komponierte neben nichtreligiösem auch mystisches und volkstümliches Liedgut. Er war Lehrer von İtrî* und gehört zu den bedeutendsten Pionieren des sogenannten „osmanischen Musikstils“. Seine überlieferten Werke zählen zu den ältesten schriftlichen Zeugnissen der türkischen Klassik.

Hâşim Bey (*1815 Istanbul, †1868 Istanbul), Komponist, Sänger und Lehrer, war Kammerherr von Sultan Abdülmecid I. (1839-1861), Hofmusiker und oberster Gebetsrufer an der Pforte. Er war Mitglied des *Mewlana*- und *Bektaşî*-Ordens und Schüler von İsmail Dede Efendi* sowie Dellâlzâde İsmail Efendi*. Seine Kompositionen umfassen sowohl religiöse als auch nichtreligiöse Musik. Zu seinen Schülern zählte u.a. Hacı Ârif Bey*.

(Hammâmîzâde) İsmail Dede Efendi (*1778 Istanbul, †1846 Mekka), Derwisch des *Mewlana*-Ordens, Rohrflötenspieler, Sänger, Hofmusiker, Kammerherr des Sultans, oberster Gebetsrufer sowie Lehrer am Sultanshof, zählt zu den bedeutendsten Komponisten der türkischen Klassik. Der

zu seinen Gunsten ausgehende musikalische Wettstreit mit seinem Schüler Şakir Ağa* ist legendär. Er komponierte zahlreiche religiöse wie nichtreligiöse Werke. Seine Kompositionen zeichneten sich durch Volknähe aus und waren teilweise auch von der westlichen Musik beeinflusst. Er komponierte auch leichte Unterhaltungsmusik und Volkslieder. Zu seinen Schülern zählten u.a. Dellâlzâde İsmail Efendi*, Hâşim Bey*, Zekai Dede* und Hacı Arif Bey*. Er starb auf der Pilgerfahrt an Cholera.

İtrî, Buhûrîzâde Mustafa (*1630-1640?, Istanbul, †1711, Istanbul), Komponist für religiöse und nichtreligiöse klassische türkische Musik, Sänger, osmanischer Hofmusiker, Musiklehrer im Serail, Kalligraf, Dichter, Schüler von Hâfiz Post* und Mitglied des sufischen *Mewlana*-Ordens, gilt als der Begründer der osmanisch-türkischen Musik, indem er sie von nichttürkischen, vornehmlich iranischen Einflüssen befreite. Er schrieb auch Volkslieder und zählt neben Abdülkadir Meragi* und İsmail Dede Efendi* zu den drei großen osmanischen Komponisten.

Kantemiroğlu, Dimitri (*1673 İaşi, Rumänien, †1723, Dimitrievka, Russland), Staatsmann, Orientalist, Enzyklopädiker, Schriftsteller und Musiker, hieß ursprünglich Demetrius Cantemir und war in den Jahren 1710/11 Woiwode von Moldavien. Als moldavischer Kronprinz lebte er mit Unterbrechungen lange Jahre als Geisel in Istanbul und pflegte dort mit europäischen und hohen osmanischen Repräsentanten regen Kontakt. Musikalisch machte er sich als *tanbur*-Spieler, Komponist und Musiktheoretiker einen Namen und entwickelte eine eigene Buchstabennotation. Seine Ideen stellen einen Meilenstein in der Entwicklung der türkischen Musiktheorie dar. Er war ein Grenzgänger zwischen Orient und Okzident.

Layla Hanım / Leyla Saz (*1850? Istanbul, †1936 Istanbul), Komponistin und Dichterin, war mit dem Literaten und Gouverneur Sırrı Paşa verheiratet und eine Förderin und Muse der türkischen Musikszene. Nach Dillhayat Kalfa* gilt sie als die bedeutendste osmanische Komponistin. Sie war u.a. Schülerin von Medeni Aziz Efendi* und erhielt eine Ausbildung in türkischer und westlicher Musik. Sie komponierte zahlreiche Werke des reformierten *fasıl*, Volkslieder und Märsche.

(Limoncuyan), Hampartzum (*1768 Istanbul, †1839 Istanbul), Komponist und Musiklehrer armenischer Abstammung, entwickelte eine eigene Notenschrift, die auf Buchstaben basierte. Er komponierte Kirchenmusik und spielte *tanbur*.

Merâgî, (Hoca) Abdülkadir (*1350-60? Meraga, Aserbaidshan, †1435 Herat), Komponist von Diwanmusik, persischsprachiger Dichter, Sänger und Lautenspieler, war Hofmusiker in Bagdad, Samarkand, Herat und Bursa.

Mûsî (*?, †1776), jüdischer Komponist und *tanbur*-Spieler. Neben türkischer Musik komponierte er auch religiöse Musik. Er ist auch als Haham Moşe Faro bekannt.

Nikoğos Ağa (*1820 Istanbul, †1890 Istanbul), armenischer Komponist, Sänger, *tanbur*-Spieler und osmanischer Hofmusiklehrer, war Schüler von İsmail Dede Efendi* und Dellâlzâde İsmail Efendi*. Er komponierte zahlreiche Stücke des reformierten *fasıl* und wurde in seinem Werk von westlicher Musik beeinflusst. Trotz seines Christseins spielte und lehrte er auch Sufi-Musik.

(Nayî) Osman Dede (*~1650 Istanbul, †1729 Istanbul), Komponist osmanischer Diwanmusik, Flötenspieler, Kalligraf und Dichter, trat 1672 dem *Mewlana*-Orden von Galata bei und stieg dort zunächst zum Oberflötisten und schließlich zum geistlichen Oberhaupt dieses Ordens auf. Er war ein sehr produktiver Komponist von weltlicher und vor allem religiöser Diwanmusik.

Rahmi Bey (*1865 Istanbul, †1924 Istanbul) Komponist, Saz- und Flötenspieler (*nisfiye*), absolvierte die Schule für den Verwaltungsdienst (*Mekteb-i Müllkiye*) und stieg anschließend in der osmanischen Justiz bis zum Richter auf. Er war Lehrer an verschiedenen, auch christlichen Schulen und Direktor des *Dârüelhân*. Sein Lehrer war Medeni Aziz Efendi*. Er spielte in verschiedenen Ensembles und komponierte fast ausschließlich reformierten *fasıl*.

Şakir Ağa (*1779 Istanbul?, †1840 Istanbul), Komponist, *tanbur*-Spieler, Geiger sowie Sänger, war Schüler von İsmail Dede Efendi*, mit dem er später konkurrierte. An der Pforte war er als Hofmusiker, Finanzbeamter

und oberster Gebetsrufer tätig. Später arbeitete er auch als Musiklehrer. Er komponierte zahlreiche Stücke im Stil des reformierten *fasıl*. Sein Werk ist teilweise von westlicher Musik beeinflusst und zeichnet sich durch eine gewisse Volksnähe aus. Neben *fasıl* komponierte er auch religiöse Musik.

Şen, Bimen (*1873 Bursa, †1943 Istanbul), armenischer Sänger und Komponist des *fasıl*, hieß eigentlich Bimen Dergazaryan und lebte in ärmlichen Verhältnissen. Er trat nie in Kasinos auf und wurde mehrmals von Atatürk zu Privatkonzerten eingeladen.

Şevki Bey (*1860 Istanbul, †1891 Istanbul), Komponist, Sänger und Lautenspieler (*ud* und *lavta*), war an der *Muzika-i Hümayun* Schüler von Hacı Ârif Bey* und anschließend dort als Sänger beschäftigt. Später war er als Sekretär im Zollministerium angestellt und starb infolge exzessiven Alkoholkonsums an Herzinfarkt. Er ist einer der angesehensten Komponisten des reformierten *fasıl*.

Tanburî Cemil Bey (*1873 Istanbul, †1916 Istanbul) Komponist und Musiker (*tanbur*, *lavta*, und Cello), galt in seinen Jugendjahren als musikalisches Wunderkind und war bereits mit 18 Jahren ein berühmter *tanbur*-Spieler, der in verschiedenen *fasıl*-Ensembles auftrat und Musikunterricht gab. Mit 19 Jahren war er Sekretär im Kriegsministerium. 1908 wurde er nach der Wiedereinsetzung der Verfassung im Zuge der damit einhergehenden Säuberungsaktionen in der Staatsbürokratie aus dem Kriegsministerium entlassen und war fortan als freier Musiker tätig. Er ist der Vater von Mesut Cemil (Tel)* und komponierte zahlreiche *fasıl*-Werke. Er spielte aber auch Volkslieder und wurde sowohl von der westlichen als auch türkischen Volksmusik beeinflusst. Zahlreiche seiner Werke wurden auf Schallplatte aufgenommen.

(Tanburî) İsak (*1745?, †1814 Istanbul), jüdischstämmiger Komponist und *tanbur*-Spieler der türkischen Klassik, zeichnete sich vornehmlich durch die Komposition von *fasıl* aus. Er war osmanischer Hofmusiklehrer und zählte sogar Sultan Selim III. (1789-1807) zu seinen Schülern.

(Tanburî) Mustafa Çavuş (*1689? Istanbul, †1757? Istanbul), *tanbur*-Spieler und Komponist von türkischen Liedern (*şarki*), wuchs im Serail auf und war dort auch als Sänger tätig. Darüber hinaus wirkte er auch

als Volksdichter und gilt als Pionier des *şarkı*-Genres. Seine Werke stellen eine Symbiose zwischen dem Istanbuler Bevölkerungsgeschmack und den Traditionen der türkischen Klassik dar.

Zaharaya / Mîr Cemil (*1680? Istanbul, †1750? Istanbul), griechisch-stämmiger Komponist der osmanischen klassischen Musik, Sänger und Pelzhändler, komponierte auch Kirchenmusik sowie anatolische und griechische Volkslieder. Gegen Ende seines Lebens konvertierte er zum Islam und nahm den Namen „Mîr Cemil“ an.

Zekâi Dede (*1824/5 Istanbul, †1897 Istanbul), Komponist und Musiklehrer, wurde in jungen Jahren zunächst zum Koranrezitator und Kalligrafen ausgebildet und war Schüler von İsmail Dede Efendi*. 1845 wurde er privater Musiklehrer von Mustafa Fazıl Paşa (1829-1875), dem Staatsmann und Bruder des ägyptischen Khediven, und ging mit ihm nach Ägypten. Dort lernte er die arabische Musik kennen und komponierte fortan in ihrer Tradition. 1864 wurde er Mitglied des *Mewlana*-Ordens. Seit 1883 war er als Musiklehrer an einem renommierten Istanbuler Waisenhaus (*Darüşşafaka*) tätig. Er gilt als der letzte große Vertreter der traditionellen Kunstmusik und komponierte religiöse sowie nichtreligiöse Musik. Nach İsmail Dede Efendi* war er der produktivste Komponist religiöser Musik.

Zeki Mehmed Ağa (*1776 Istanbul, †1846 Mekka), Komponist und *tanbur*-Spieler, war als osmanischer Hofmusiker und Kammerherr von Sultan Mahmud II. tätig. Er zeichnete sich besonders durch die Komposition von *saz*-Werken aus, schuf aber auch *fâsıl* im *şarkı*-Genre. Er war Schüler von Tanburî İsak* und starb zusammen mit İsmail Dede Efendi* auf der Pilgerfahrt nach Mekka an Cholera. Er ist bis heute ein sehr beliebter Komponist.

Ziya Paşa (*1849 Istanbul, †1929 Istanbul), Komponist und Staatsmann, war vom Sekretär bis zum Botschafter in verschiedenen Positionen an zahlreichen osmanischen Botschaften in Europa tätig und zählt zu den bedeutendsten Politikern seiner Zeit. Er begründete das Haus der Melodien (*Dârülelhân*) und war dessen erster Direktor. Er komponierte Diwanmusik im traditionellen Stil.

3. Westliche Komponisten

Bach, Johann Sebastian (*1685 Eisenach, †1750 Leipzig), deutscher Komponist, Organist, Konzertmeister, Kapellmeister und Kompositionslehrer, erblindete gegen Ende seines Lebens und hatte zwanzig Kinder aus zwei Ehen. Er verkörpert den Höhepunkt des musikalischen Barock und komponierte außer Oper und Ballett alle hochbarocken musikalischen Gattungen (Orgelwerke, Kantaten, Kammer- und Orchesterwerke usw.).

Barber, Samuel (*1910 West Chester, Pennsylvania), †1981 New York), amerikanischer Komponist, komponierte Opern, Orchestermusik, Kammermusik und Chorwerke und bemühte sich um eine eigenständig amerikanische Tonsprache.

Bartók, Béla Viktor János (*1881 Nagy Szent Miklós, heute Sânnicolau Mare, Rumänien, †1945 New York), ungarischer Komponist, Pianist und Volksliedforscher, war Klavierprofessor in Budapest (1904-34) und maßgeblich an der Sammlung und Erforschung von türkischen Volksliedern beteiligt. Seit 1905 sammelte er Volkslieder in verschiedenen Ländern und 1936 auch in der Türkei. Er integrierte die ungarische Volksmusik in sein kompositorisches Werk und schrieb u.a. Orchesterwerke, Kammermusik, Klavierwerke und Volkslieder.

Beethoven, Ludwig van (*1770 Bonn, †1827 Wien), deutsch-österreichischer Komponist, Pianist und Musiklehrer, lebte seit 1792 in Wien und bestritt seinen Lebensunterhalt überwiegend mit Widmungskompositionen. Gegen Ende seines Lebens war er vollständig taub. Er war Schüler von Haydn* und Komponist für Instrumentalmusik. Er markiert den Höhe- und Endpunkt der Wiener Klassik.

Berlioz, Louis Hector (*1803 La Côte-Saint-André, †1869 Paris), französischer Komponist, arbeitete in Paris als Journalist, Konservator und Bibliothekar. 1844 verfasste er eine bis heute grundlegende Instrumentenlehre und schuf Opern, Orchesterwerke (Sinfonien, Ouvertüren) und Kantaten.

Bizet, Georges (*1838 Paris, †1875 Bougival), französischer Opernkomponist. Mit seiner Oper *Carmen* erlangte er Weltruhm. Er komponierte auch Orchestermusik.

Chopin, Fryderyk Franciszek (*1810 Zelazowa Wola, bei Warschau, †1849 Paris), polnischer Komponist, Pianist und Musiklehrer, begründete einen neuartigen virtuosens Klavierstil, der in Bezug auf Rhythmik und Melodik neben der italienischen Oper auch von der polnischen Volksmusik und Folklore beeinflusst ist. Er schrieb Werke für Klavier oder klavierlastige Orchesterwerke.

Dvoržak, Antonin Leopold (*1841 Nelahozeves; †1904 Prag), böhmischer Komponist, lebte von 1892 bis 1895 in New York und war dort Direktor des *National Conservatory of Music*. In seinem vielseitigen Werk verband er klassische und romantische Einflüsse mit der Volksmusik. Er begründete zusammen mit Smetana* die tschechische Nationalmusik und komponierte Sinfonien, Opern, Klavier- und Vokalmusik.

Falla, Manuel de (*1876 Cadiz, †1946 Alta Gracia, Argentinien), spanischer Nationalkomponist, verband in seinen Kompositionen spanisches Nationalkolorit mit Elementen des französischen Impressionismus. Er komponierte Werke für das Ballett, Opern, Klavierstücke und Lieder.

Grieg, Edvard (*1843 Bergen, †1907 Bergen), norwegischer nationalromantischer Komponist, ist in seinem Werk stark von der norwegischen Volksmusik beeinflusst. Er komponierte neben lyrischen Klavierstücken und Liedern auch Kammermusik, Chorwerke und Orchesterwerke.

Gruppe der Fünf, besteht aus den russischen Komponisten Balakirew, Borodin, Kjuj, Mussorgskij* und Rimskij-Korsakow*, die sich 1862 in Sankt Petersburg zusammenschlossen, um auf der Basis der russischen Volksmusik und nationaler Sujets eine russische Nationalmusik (v.a. im Bereich der Sinfonie und Oper) zu entwickeln. Sie ist auch als *Mächtiges Häuflein* bekannt

Händel, Georg Friedrich (*1685 Halle, Saale, †1759 London), deutscher Komponist, Organist, Geiger und Kapellmeister, erblindete gegen Ende seines Lebens und komponierte Opern, Oratorien, weltliche und geist-

liche Kantaten, Kammermusik und Instrumentalkonzerte. Er war der erste deutsche Musiker von Weltruf und verschmolz in seinen Werken deutsche Organistentradition mit italienischer, französischer und englischer Musik.

Haydn, Franz Joseph (*1732 Rohrau, †1809 Wien), österreichischer Komponist, war u.a. erster Kapellmeister des Fürstenhauses Esterházy in Eisenstatt und mit Mozart* befreundet. Er erhielt die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford und begründete die Wiener Klassik. Er schrieb unterhaltsame Gebrauchsmusik. Besonders bedeutend sind seine Streichquartette und Sinfonien. Er ist der Komponist der deutschen Nationalhymne.

Humperdinck, Engelbert (*1854 Siegburg, †1921 Neustrelitz), deutscher Komponist. Sein musikalisches Schaffen steht in der Tradition von Wagners Musikdrama, das er ins Volkstümliche wandelte. Er komponierte Opern, Orchesterwerke sowie Vokal- und Schauspielmusik.

Leoncavallo, Ruggiero (*1857 Neapel, †1919 Montecatini), italienischer Opernkomponist, gilt zusammen mit Macagni* und Puccini* als Hauptvertreter der veristischen Oper. Mit seiner Oper *I Pagliacci* (Der Bajazzo) wurde er weltberühmt.

Liszt, Franz (*1811 Raiding, Burgenland, †1886 Bayreuth), ungarischer Komponist und Pianist, unternahm Konzertreisen nach Frankreich, England, Russland, Österreich und Ungarn. Er lebte in Deutschland, in der Schweiz und in Italien und war Hofkapellmeister in Weimar sowie Präsident der ungarischen Musikakademie in Budapest. Er gilt als Schöpfer einer neuartigen Klaviermusik, die Wagner* und Debussy beeinflusste und bis ins 20. Jahrhundert hineinwirkte. Als einer der ersten Pianisten trat er ohne Orchester auf. Er schuf Orchester-, Klavier- und Orgelwerke und begründete die sinfonische Dichtung.

Mascagni, Pietro (*1863 Livorno, †1945 Rom) italienischer Opernkomponist, war Direktor an der Mailänder Scala und neben Puccini* und Leoncavallo* Vertreter der veristischen Oper.

Mendelssohn Bartholdy, Jakob Ludwig Felix (*1809 Hamburg, †1847 Leipzig), deutscher Komponist, Pianist und Dirigent, war Musikdirektor in Düsseldorf und Gewandhauskapellmeister in Leipzig. Dort zählte er zu den Mitbegründern des ersten deutschen Musikkonservatoriums und legte so den Grundstein für die Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert. Er schrieb Opern, Sinfonien, Konzertouverturen, Instrumentalkonzerte und Lieder.

Mozart, Wolfgang Amadeus (*1756 Salzburg, †1791 Wien), österreichischer Komponist und musikalisches Wunderkind in den Bereichen Klavier, Violine und Komposition, war Konzertmeister und Hoforganist in Salzburg sowie Kapellmeister in Berlin. Er wirkte auch als Auftrags- und Tourneemusiker sowie als Klavierlehrer. Von der Gebrauchs- bis zur hohen Kunstmusik komponierte und spielte er sämtliche Genres seiner Zeit (z.B. Kirchenmusik, weltliche Gesangswerke, Orchesterwerke, Klavierwerke, Kammermusik, Oper usw.). Seine Vorliebe galt der Oper.

Mussorgskij, Modest Petrowitsch (*1839 Gut Karewo, †1839 Sankt Petersburg), russischer Komponist und Konzertpianist, war Gardeoffizier, Beamter und musikalischer Autodidakt. Er gehörte zur Gruppe der Fünf*, die auf der Basis der russischen Volksmusik die Entwicklung einer russischen Nationalmusik förderte, und komponierte Opern, Klavierstücke und Klavierlieder. Er starb alkoholkrank, arm und vereinsamt

Nielsen, Carl (*1865 Norre Lyndelse, bei Odense, †1931 Kopenhagen), dänischer Komponist, komponierte u.a. Sinfonien, Kammermusik, Klaviermusik und Opern.

Puccini, Giacomo (*1858 Lucca, †1924 Brüssel), italienischer Opernkomponist, Hauptvertreter der italienischen Oper nach Verdi*. Sein Werk steht in der Tradition der lyrischen und naturalistischen Opernkunst und wurde vom französischen Impressionismus beeinflusst.

Rimskij-Korsakow, Nikolaj Andrejewitsch (*1844 Tichwin, †1908 Gut Ljubensk), russischer Komponist, Dirigent und Musikpädagoge, war Professor am Sankt Petersburger Konservatorium und Direktor der Freischule für Musik (1874-81) und gilt als der technisch versierteste Komponist der Gruppe der Fünf*. Er komponierte Opern, Orchester-

werke, Chorwerke, Kammer- und Klaviermusik sowie Lieder. In seinem Werk war er von Glinka, Wagner* und der russischen Volksmusik beeinflusst.

Rossini, Gioacchino Antonio (*1792 Pesaro, †1868 Paris), italienischer Opernkomponist, war zu seinen Lebzeiten in Europa sehr berühmt und brachte seine Opern in Neapel, Wien, Paris, Bologna und Florenz auf die Bühne. Er knüpfte an die italienische Operntradition des 18. Jahrhunderts an und gab wichtige Impulse für ihre Weiterentwicklung. Er komponierte auch Kirchenmusik, Orchester- und Chorwerke sowie Klavier- und Kammermusik.

Saint-Saën, Camille (*1835 Paris, †1921 Algier), französischer Komponist für Oper, Sinfonie-, Kammer- und Konzertmusik, war Kirchenorganist und in Frankreich sehr bekannt für seine Interpretationen und Improvisationen an der Orgel. Er wurde stark von der Wiener Klassik und der deutschen Romantik beeinflusst und war richtungsweisend für die Entwicklung der französischen Musik des späten 19. Jahrhunderts.

Schubert, Franz Peter (*1797 Lichtental, †1828 Wien), österreichischer Komponist und Hausmusiklehrer, lebte zumeist in ärmlichen Verhältnissen und starb an Typhus. Er repräsentiert den ersten Höhepunkt der deutschen romantischen Musik und zählt in den Bereichen Sinfonik, Kammermusik, Lied und Klaviermusik zu den bedeutendsten Komponisten der klassisch-romantischen Epoche.

Schumann, Robert Alexander (*1810 Zwickau, †1856 Bonn), deutscher Komponist, war gelernter Pianist, konnte aber wegen einer Handverletzung die Virtuosenlaufbahn nicht einschlagen. Er war mit Clara Wieck (1819-1896) verheiratet und arbeitete am Leipziger Konservatorium. Darüber hinaus war er aber auch als Chorleiter in Dresden sowie als Musikdirektor in Düsseldorf beschäftigt. Nach einem Selbstmordversuch verbrachte er seine letzten Jahre in einer Heilanstalt. Er war eng mit Mendelsohn Bartholdy* befreundet und gilt als Repräsentant der deutschen Hochromantik. Er komponierte Klaviermusik, Orchesterwerke (Sinfonien, Ouvertüren), Kammermusik (Streichquartette, Klavierquintette und -quartette, Violinsonaten) und Vokalwerke (Oper, Chormusik).

Smetana, Bedřich Friedrich (*1824 Leitomischl, †1884 Prag), tschechischer Komponist, Pianist, Dirigent und Musiklehrer, wurde gegen Ende seines Lebens taub und starb infolge einer Geisteskrankheit in völliger Umnachtung. Er gilt als der Begründer des tschechischen Nationalstils auf dem Gebiet der Oper und der sinfonischen Dichtung. Sein Werk ist eng an Wagner* angelehnt.

Strauss, Richard (*1864 München, †1949 Garmisch-Partenkirchen), deutscher Komponist, Dirigent und Kapellmeister, hatte zahlreiche Gastdirigate in Europa und Amerika. Er war Mitbegründer der Salzburger Festspiele und einer der führenden Repräsentanten der deutschen Musik um und nach 1900. Kompositorisch zeichnete er sich durch sinfonische Dichtungen, Opern sowie Kunst- und Orchesterlieder aus.

Verdi, Giuseppe (*1813 Busseto, †1901 Mailand), italienischer Opernkomponist, war Abgeordneter im italienischen Parlament und Landgutsbesitzer. Er schrieb Opern für Paris, Venedig, Rom und Sankt Petersburg. Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts erreichte durch ihn ihre Vollendung. Sein Werk ist von Wagner* beeinflusst. Teile seiner Opern nehmen Bezug auf die nationale Einheitsbewegung Italiens und gelten als patriotische Kunst.

Wagner, Richard (*1813 Leipzig, †1883 Venedig), deutscher Opernkomponist, Dirigent und Musiktheoretiker, arbeitete u.a. als Musikdirektor und sächsischer Hofkapellmeister. Er lebte u.a. in Paris, Zürich, München, Luzern, Wien und Bayreuth. Er war eine der bedeutendsten Künstlergestalten des 19. Jahrhunderts. Sein musikalisches und theoretisches Werk beeinflussten nicht nur die Oper, sondern auch die Literatur und die Philosophie.

4. Zeittafel der türkischen Musikgeschichte

14.-18. Jh.	Epoche der Diwanmusik (Höhepunkt: 17./18. Jh.)
1826	<ul style="list-style-type: none">• Beginn des Niedergangs der Diwanmusik• Auflösung der Janitscharenkapellen• Gründung der Großherrlichen Musikkapelle
1828	Leitung der Großherrlichen Musikkapelle durch Guiseppe Donizetti
1829	Erster offizieller osmanischer Marsch (<i>Mahmudiye Marşı</i> v. G. Donizetti)
1840	Gründung eines ersten Streichorchesters am Serail
seit 1850	<ul style="list-style-type: none">• Verwendung von westlichen Instrumenten in der Diwanmusik• Niedergang des traditionellen <i>fasıl</i> infolge der Entstehung und Verbreitung des reformierten <i>fasıl</i>• Harmonisierungsversuche der Diwanmusik
1917	Gründung des Hauses der Melodien
1923-1934	Etablierung der Musikrevolution
1923	Veröffentlichung der „Prinzipien des Turkismus“ von Ziya Gökalp
1924-28	Entsendung von Stipendiaten zum Musikstudium nach Europa

1924	<ul style="list-style-type: none"> • Gründung der Schule für Musiklehrer in Ankara • Umbenennung der Großherrlichen Musikkapelle in „Musikkapelle des Staatspräsidenten“ und Umzug nach Ankara • Vertonung der türkischen Nationalhymne durch Rifat Ali Çağatay
1925	Verbot der Derwischorden und damit der Derwischmusik
1926	<ul style="list-style-type: none"> • Beginn der Sammlung von türkischen Volksliedern • Schließung der Abteilung für Diwanmusik am Istanbuler Stadtkonservatorium
1927	Verbot von Diwanmusik und türkischer Volksmusik an öffentlichen Schulen
1928-30	Veröffentlichung von Theoriebüchern zur westlichen Musik
1930	Neuvertonung der Nationalhymne durch Osman Zeki Üngör und Edgar Manas
1932	Gründung der Volkshäuser
1934-1938	Hochphase der Musikrevolution
1934	<ul style="list-style-type: none"> • Forcierte Umsetzung der Musikrevolution infolge der Parlamentseröffnungsrede von Mustafa Kemal • Ausarbeitung der „Hauptlinien der türkischen Staatsakademie für staatliche Musik und Schauspiel“ durch das Kulturministerium
1934	Aufführung der ersten türkischen Nationalopern
1934-36	Verbot von türkischer Volks- und Diwanmusik im Rundfunk
1934-35	Verbot von Tonträgern mit orientalischer Musik

1935/36	Ausarbeitung der „Vorschläge für den Aufbau des Türkischen Musiklebens“ von Paul Hindemith
1936	<ul style="list-style-type: none"> • Gründung des Ankaraner Staatskonservatoriums • Türkeireise von Béla Bartók • Einladung von deutschsprachigen Musikern und Musikpädagogen in die Türkei
1938	Tod Atatürks
1938-1950	Fortsetzung der Musikrevolution
1938	Wahl von İsmet İnönü zum Staatspräsidenten
1939	Gründung der Ankaraner Staatsoper
1940	Aufhebung des Verbots von Volksmusik an öffentlichen Schulen
1941-47	Sieben westliche Opernaufführungen am Ankaraner Staatskonservatoriums
1942	Einrichtung des İnönü-Preises zur Förderung der türkischen Nationalmusik
1942-48	Uraufführungen verschiedener Kompositionen der Türkischen Fünf
1943	Wiedereröffnung der Abteilung für Diwanmusik am Istanbuler Stadtkonservatorium
1950	Ende der Musikrevolution
Ca. 1968	Entstehung der <i>arabesk</i> -Musik
1975	Gründung des Istanbuler Staatskonservatoriums für Türkische Musik

5. Zeittafel der türkischen Rundfunkgeschichte

1920-1922	Erste Rundfunkversuche
1924	Verabschiedung des Gesetzes für Telefon und Telegrafie
1926	Vergabe des Rechts zur Aufstellung und Inbetriebnahme eines türkischen Rundfunksenders an den privaten Investor <i>TTTAŞ</i>
1927	Fertigstellung einer drahtlosen Telegrafiestation in Ankara und Istanbul
Mai 1927	Sendebeginn von Radio Istanbul im Postgebäude von Sirkeci, Istanbul
Nov. 1927	Betriebsbeginn von Radio Ankara im Zentralpostgebäude von Ankara
Nov. 1934	Beginn des Sendeverbots von türkischer Musik im Rundfunk
1935	Mustafa Kemal betont die Bedeutung des Rundfunks für die Förderung einer türkischen Nationalkultur in seiner Parlamentseröffnungsrede
1936	Verstaatlichung des Rundfunks
Febr. 1936	Aufhebung des Sendeverbots von türkischer Volksmusik
Jan. 1937	Ausstrahlung von türkischer Kunstmusik im Rundfunk wieder erlaubt
1937-1940	Der Rundfunk untersteht in technischen Belangen der Post, in inhaltlichen sowohl dem Erziehungs- als auch dem Innenministerium

1938	<ul style="list-style-type: none"> • Einstellung von Radio Istanbul • Radio Ankara beginnt auf Kurzwelle in Türkisch und verschiedenen anderen Sprachen ins Ausland zu senden
1940-43	Radio Ankara ist dem <i>BMUM</i> unterstellt
1943-44	Radio Istanbul ist wieder in Betrieb
1943-1949	Radio Ankara ist dem <i>BBYUM</i> unterstellt
1949	<ul style="list-style-type: none"> • Radio Ankara wird dem <i>BBYTGM</i> zugeordnet • Wiedereinrichtung von Radio Istanbul
Ende 1949	Der Rundfunk erreicht 20,5 % des türkischen Territoriums
1951	Gründung von Radio Izmir
1964	Gründung von <i>TRT</i>
1993	Aufhebung des staatlichen Rundfunkmonopols

6. Glossar

<i>alafiranga</i>	Sammelbezeichnung für sämtliche westlichen Musikrichtungen
<i>alaturca</i>	Sammelbezeichnung für sämtliche türkischen Musikrichtungen
<i>arabesk</i>	Ende der 1960er Jahre in der städtischen Unterschicht entstandene Musikrichtung, die sich aus türkischer Unterhaltungsmusik, türkischer Volksmusik, arabisch-indischen Musikelementen und westlicher Popmusik zusammensetzt. Als ihr Begründer gilt der Sänger und Komponist Orhan Gencebay*.
<i>bağlama</i>	Synonym für <i>saz</i> *
<i>bando</i>	Militärkapelle
<i>Bektaşî-Orden</i>	Bedeutender anatolischer Derwischorden, der von Hacı Bektaş Veli (†1270?) gegründet wurde. Er hatte großen Einfluss auf die osmanische Eliteeinheit der Janitscharen und breitete sich bis auf den Balkan aus.
<i>beste</i>	Gesangslied im traditionellen <i>fasıl</i> *
<i>boru</i>	Trompete
<i>çagana</i>	Schellenbaum
<i>Dârülelhân</i>	Wörtl.: Haus der Melodien: eine 1917 in Istanbul gegründete Musikakademie, die 1923 in „Istanbuler Stadtkonservatorium“ (<i>İstanbul Belediye Konservatuvarı</i>) umbenannt wurde
<i>davul</i>	Große zweifellige Zylindertrommel

<i>def</i>	Dem Tamburin ähnliche kleine Rahmentrommel mit Schellen
<i>dinî müzik</i>	Wörtl.: religiöse Musik: Teil der <i>geleneksel sanat müziği*</i> , ist aufgefächert in Sufimusik (<i>tasavvufî müzik</i> o. <i>tekke müziği</i>) und Moscheemusik (<i>cami müziği</i>). Erstere wurde vornehmlich durch den <i>Mevlana</i> -* und <i>Bektaşî</i> -Orden* geprägt und war von 1926 bis 1950 verboten. Letztere wurde als Teil der osmanischen Kunstmusik 1927 aus den türkischen Schulen verbannt und erst 1953, wenn auch nur an den religiösen <i>İmam-Hatip</i> -Schulen, wieder in den Lehrplan aufgenommen.
<i>divan müziği</i>	Wörtl.: Palastmusik / Diwanmusik: synonyme Bezeichnung für <i>geleneksel sanat müziği*</i>
<i>düdük</i>	Blockflöte
<i>fasıl (müziği)</i>	Wörtl.: Abschnitt, Kapitel: Bezeichnung für osmanische Kammermusik, die aus einem Zyklus verschiedener Musikformen im gleichen <i>makam*</i> besteht. Dieser Zyklus beginnt mit <i>taksim*</i> . Dann folgen <i>peşrev*</i> und verschiedene Liedformen (<i>kâr*</i> , <i>beste*</i> , <i>murabba*</i>). Abgeschlossen wird er durch ein <i>saz semâî*</i> . Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandelte sich diese Kunstmusik zu leichter Unterhaltungsmusik (<i>piyasa*</i>), die in Kaffeehäusern und Kasinos gespielt wurde. Aufgrund dessen unterscheidet man einen traditionell-osmanischen (<i>fasıl-ı atik*</i>) und einen reformierten Stil (<i>fasıl-ı cedid*</i>).
<i>fasıl-ı atik</i>	Wörtl.: alter <i>fasıl</i> : <i>fasıl*</i> im traditionell-osmanischen Stil. Die Ensembles dieser Musikrichtung bestanden aus bis zu 100 Musikern und ihre Konzerte dauerten stundenlang.

fasl-ı cedid

Wörtl.: neuer *fasıl*: reformierter *fasıl**, auch *incesaz** genannt. Im Gegensatz zum *fasl-ı atik** zeichnet sich diese Musikrichtung durch eine besondere Betonung des *şarkı**, eine kürzere Spieldauer und kleinere Ensembles (bis zu 10 Personen) aus. Er entwickelte sich seit der Mitte 19. Jahrhunderts u.a. aus einer Verschmelzung mit westlichen Musikformen und -techniken (Fantasie, Walzer, Polyphonisierung, Verwendung westlicher Instrumente wie Geige, Violine, Kontrabass und Klarinette).

gazel

Improvisierte, taktlose Gesangsform von zwei-zeiligen Gedichtversen

*Gazi Terbiye
Enstitüsü*

Wörtl.: Gazi-Institut für Erziehung, Kurzform des offiziellen Namens: *Gazi Orta Muallim Mektebi ve Terbiye Enstitüsü* (Gazi-Akademie für Mittelschullehrer und Erziehung), wurde 1926 zur Ausbildung von Schullehrern in Ankara gegründet, 1976 in *Gazi Eğitim Enstitüsü* umbenannt und 1982 in eine Universität umgewandelt.

*geleneksel sanat
müziği*

Wörtl.: traditionelle Kunstmusik, auch Diwanmusik (*divan müziği**), Palastmusik (*saray müziği*), Klassische Türkische Musik (*klasik türk müziği**) oder nur Kunstmusik (*sanat müziği**) genannt. Sie war die städtische Palast- und Oberschichtmusik des Osmanischen Reiches und umfasste Militärmusik (*mehter müziği**), religiöse Musik (*dinî müzik**) und Kammermusik (*fasıl müziği**). Sie ist im 15. Jahrhundert entstanden und war bis zum 18. Jahrhundert die dominante Musikrichtung im Osmanischen Reich. Mit Einführung der westlichen Musik begann im 19. Jahrhundert ihr Niedergang. Die Kammermusik wandelte sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts langsam zu leichter städtischer Unterhaltungsmusik (*piyasa müziği**).

<i>incesaz</i>	Im Allgemeinen ein Synonym für <i>fasıl*</i> , in dieser Untersuchung jedoch eine alternative Bezeichnung für <i>fasl-ı cedit*</i>
<i>kanun</i>	Trapezzither
<i>kanto</i>	Aus dem italienischen Wort <i>Canto</i> (= Gesang) abgeleitet und an der italienischen Liedform des <i>canzone</i> angelehnt. Dieser Begriff bezeichnet eine urbane, von den Minoritäten ausgeübte Unterhaltungsmusik, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts an den westlich orientierten Theatern Istanbuls als Pausenlied entstand und dann von dort den Weg in die Kasinos fand. Im Wesentlichen handelte es sich hierbei um ein Tanzlied im Stile der Fantasie, das von Frauen in leichter bzw. erotischer Kleidung vorgetragen wurde. Später vermischte er sich mit dem <i>fasıl*</i> und dem türkischen Volkslied.
<i>kâr</i>	Gesangslied im traditionellen <i>fasıl*</i>
<i>kaval</i>	Längsflöte in verschiedenen Größen mit zumeist sechs Öffnungen und einem Daumenloch, aus Holz oder Metall
<i>kemençe</i>	Dreisaitige Kniegeige
<i>klasik türk müziği</i>	Wörtl.: Klassische Türkische Musik: Sammelbezeichnung für sämtliche traditionellen und modernisierten Formen der <i>Diwanmusik*</i> . Dieser Begriff wird seit den 1970er Jahren verstärkt verwendet, geht jedoch ursprünglich auf den Musikologen und Komponisten Râuf Yektâ (1871-1935) zurück.
<i>köçekçe</i>	Fröhliches Tanzlied

<i>kös</i>	Großes Paukenpaar
<i>kudüm</i>	Kleine mit Holzschlägeln gespielte Doppeltrommel in der <i>Mewlana</i> -Musik
<i>Kuruş</i>	Türkische Währungseinheit, eine Türkische Lira besteht aus 100 <i>Kuruş</i>
<i>lavta</i>	Kurzhalblaute mit kleinerem Schallkörper als die <i>ud</i> *
<i>longa</i>	Schnelle leichte Tanzmusik, die im 19. Jahrhundert aus Rumänien in die osmanische Hauptstadt gelangte
<i>makam</i>	Melodische Tonleiter in der osmanischen Musik, insgesamt existieren 13 Grund- <i>Makame</i> , die mit dem Modus in der europäischen Musik vergleichbar sind.
<i>mazhar</i>	Kleine Rahmentrommel ohne Schellen
<i>mehter müziği</i>	Militärmusik der Janitscharen und Bestandteil der <i>geleneksel sanat müziği</i> *, wurde 1826 durch die Zerschlagung der Janitscharen abgeschafft.
<i>Mewlana-Orden</i>	Bedeutender Derwischorden mit Zentrum in Konya, wurde von Calal ad-Din Rumi (*1207, Balch, †1273 Konya) gegründet. Seine Anhänger werden wegen ihrer Ritualtänze auch als tanzende oder drehende Derwische bezeichnet.
<i>murabba</i>	Liedform im traditionellen <i>fasıl</i> *
<i>Muzika-i Hümayun</i>	Wörtl.: Großherrliche Musikkapelle, ist eine 1826 gegründete Militärblasskapelle nach westlichem Vorbild. Später beherbergte sie zusätzlich ein westliches Palastorchester und eine Musikschule, die sowohl Abteilungen für westliche als auch

	osmanische Musik umfasste. 1924 siedelte sie von Istanbul nach Ankara über und wurde als Musikkapelle des Staatspräsidenten (<i>Riyaset-i Cümhur Musiki Heyeti</i>) der türkischen Regierung unterstellt.
<i>nusfiye</i>	Kleine Rohrflöte, die eine Oktave höher ist als die <i>ney</i> *
<i>nakkare</i>	Kleines Paukenpaar
<i>ney</i>	Offene Längsflöte aus Bambus
<i>peşrev</i>	Feste instrumentale Musikform im <i>fâsil</i> *, die dem <i>taksim</i> * folgt
<i>piyasa (müziği)</i>	Leichte städtische Unterhaltungsmusik, die Mitte des 19. Jahrhunderts in Tavernen, Casinos und Kaffeehäusern entstand und reformierten <i>fâsil</i> * und andere Popularstile umfasste. Später wurde der Begriff auf Tango, Jazz und alle weiteren Formen der leichten Unterhaltungsmusik ausgeweitet.
<i>rebab</i>	Spießgeige
<i>sanat müziği</i>	Wörtl.: Kunstmusik: a. synonyme Bezeichnung für <i>geleneksel sanat müziği</i> *, b. heute vor allem die Bezeichnung für einen besonderen Populärstil, der sich in den 1950er Jahren aus dem <i>fâsil</i> * herausgebildet hat und später vom <i>arabesk</i> * und der Popmusik beeinflusst wurde. Prominente Vertreter sind Zeki Müren und Bülent Ersoy.
<i>santur</i>	Hackbrett mit 24 Tönen
<i>saz</i>	Langhalslaute mit halbbirnenförmigen Korpus in verschiedenen Größen und Saiten

<i>saz semai</i>	Festes instrumentales <i>Saz</i> -Lied im <i>fasıl*</i> , durch das ein <i>fasıl</i> -Zyklus abgeschlossen wird
Sufismus	Mystische Variante des Islam
<i>şarkı</i>	Kunstlied im <i>fasıl*</i> , entwickelte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts zur dominanten Liedform im reformierten <i>fasıl</i> und ist vom Volkslied beeinflusst.
<i>taksim</i>	Improvisierte, vornehmlich instrumentale Overtüre im <i>fasıl</i>
<i>tanbur</i>	Mit Plektron geschlagene Langhalslaute mit Bündeln
<i>tekke</i>	Derwischkloster
TRT	<i>Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu</i> , wörtl.: Türkische Rundfunk- und Fernsehanstalt: wurde 1963 gegründet und ist öffentlich-rechtlich.
<i>Türk Beşleri</i>	Wörtl.: die Türkischen Fünf: ist in Anlehnung an die russische Gruppe der Fünf* eine Sammelbezeichnung für die ersten fünf Komponisten türkischer Nationalmusik. Zu diesen Komponisten zählen Cemal Reşit Rey*, Ulvi Cemal Erkin*, Hasan Ferid Alnar*, Ahmed Adnan Saygun* und Necil Kazım Akses*.
<i>türkü</i>	Türkisches Volkslied
<i>ud</i>	Bundlose Kurzhalslaute
<i>usul</i>	Rhythmusschlagmuster in der Diwanmusik, das früher stets auf Trommeln geschlagen wurde

<i>Halkevi</i>	Wörtl.: <i>Volkshaus</i> . Diese Einrichtungen existierten von 1932 bis 1951 und waren im ganzen Land verbreitet. Sie waren eine wichtige Institution, um der Bevölkerung die kemalistischen Ideale zu unterbreiten. Sie boten Unterricht in Sprache, Literatur, Sport, Geschichte und Kunst an. Gleichzeitig sammelten sie türkische Folklore wie Tänze oder Volkslieder.
<i>zil</i>	Beckenpaar
<i>zurna</i>	Kegeloboe mit kleinem Doppelrohrblatt und einer Lippenstütze

7. Abkürzungen

Institutionen, Einrichtungen und Alltägliches

TL	<i>Türk Lirası</i> : Türkische Lira
CHP	<i>Cumhuriyet Halk Partisi</i> : Republikanische Volkspartei
DP	<i>Demokrat Parti</i> : Demokratische Partei
PTT	<i>Posta, Telgraf ve Telefon Umum Müdürlüğü</i> : Generaldirektorat für Post, Telegrafie und Telefon
RA	<i>Radio Ankara</i> : Radio Ankara
RI	<i>Radio İstanbul</i> : Radio Istanbul
TTTAŞ	<i>Türk Telsiz Telefon Anonim Şirketi</i> : Anonyme Gesellschaft für das Türkische Drahtlose Telefon
BMUM	<i>Başvekalet Matbuat Umum Müdürlüğü</i> : Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse
BBYUM	<i>Başvekalet Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü</i> : Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse und Veröffentlichung
BBYTGM	<i>Başbakanlık Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü</i> : Generaldirektorat des Ministerpräsidiums für Presse, Veröffentlichung und Tourismus
TRT	<i>Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu</i> : Türkische Rundfunk- und Fernsehanstalt

Lexika

CDTA	<i>Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi</i>
NGDMM	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>
İA	<i>İstanbul Ansiklopedisi</i>
MGG	<i>Musik in Geschichte und Gegenwart</i>
TCTA	<i>Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi</i>

XIV. Literaturverzeichnis

Dieses Literaturverzeichnis ist in Primär- und Sekundärquellen unterteilt und zur besseren Orientierung nach Themenschwerpunkten geordnet. Bei Primärquellen, die keinen Autor aufweisen, wurde auf die Angabe „Anonymus“ verzichtet. Artikel, deren Autoren unbekannt sind und die aus gleichen Titeln bestehen, wurden zur Vermeidung von Wiederholungen durch die Angabe von „Dito“ kenntlich gemacht.

1. Primärquellen

1.1. Die Rundfunkzeitschrift *Radyo*

1.1.1. Rundfunkorganisation

„1935-1946 Yılları Dünya Radyo Alıcı İstatistiği“. *Radyo* 63 (März 47), 21.

„20 Yıl ve 4 Devre: Matbuat ve İstihbarat Müdüriyeti Umumiyesi'nden Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü'ne Kadar“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 6.

Arıdor, Şükrü. „Yurdumuzda Radyo“. *Radyo* 83 / 84 (Nov. - Dez. 48), 15.

Bener, Fuat Münir. „Radyomuz Neşriyat Programları: Nasıl Tanzim ve Tatbik Edilir?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 14-15.

Ders. „Radyomuz Onbeş Yaşında I“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 4-5.

Ders. „Radyomuz Onbeş Yaşında II“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 4-6.

Çeren, Şerif Said. „Yayın Saatleri Dışında Neler Yapılıyor?“. *Radyo* 12 (Nov. 42), 18-19.

Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Stüdyo İçinde Prova Zamanları“. *Radyo* 72 (Dez. 47), 7.

Ediboğlu, Baki Süha. „Radyo Dinleyicileri Arasında“. *Radyo* 89 (Mai 49), 5.

Enis, Reşat. „İstanbul Radyosunda Bir Saat”. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 2-3, 28.

Ertuğ, Hasan Refik. „Sizin İçin Çalışanlar...”. *Radyo* 23 (Okt. 43), 1.

Ders. „Radyoya dair...”. *Radyo* 38 (Feb. 45), 2.

Ders. „Yurdumuz, Yeni Radyo İstasyonlarına Kavuşuyor...”. *Radyo* 35 (Okt. 44), 1.

Esgün, İbrahim Sükrü. „İstanbul Radyoevi Proje Müsabakası”. *Radyo* 42 (Juni 45), 8-10, 22.

Güney, Ömer. „Radyo Evleri”. *Radyo* 40 (April 45), 8-9.

İlkin, Nedim Veysel. „İstanbul Radyoevinin Temelleri Atılırken”. *Radyo* 48 (Dez. 45), 1.

Ders. „Radyoların Faaliyet Sahaları”. *Radyo* 73 (Jan. 48), 1, 15.

„İstanbul Radyoevi Projesi”. *Radyo* 46 (Okt. 45), 17.

„İstanbul Radyosu Diskotekinde”. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 4, 29.

„İstanbul Radyosu Niçin Kapandı?“. *Radyo* 29 (April 44), 9.

Manyas, Nezih. „Radyo Programları Nasıl Hazırlanır?“. *Radyo* 22 (Sept. 43), 5.

„Mecmuamız Nasıl Hazırlanır, Nasıl Çıkar?“. *Radyo* 12 (Nov. 42), 12-13.

„Memleketimizde Ne Kadar Radyo Var?: Mart 1945 İstatistiğine Göre“. *Radyo* 45 (Okt. 45), 11.

„Muhtelif Memleketlerde Ruhsatlı Alıcı Cihazların Artış Vaziyeti“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 31.

„Program: Bir Haftalık Neşriyat Programı Kalıbı“. *Radyo* 10 (Sept. 1942), 25.

„Radyo [İstanbul] Programları Nasıl Hazırlanıyor?“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 5.

Radyo Mecmuası. „Başlarken“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 1.

„Radyo Programları Hazırlanırken“. *Radyo* 18 (Mai 43), 10.

„Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radyo* 78 / 79 / 80 (Juni - Aug. 48), 3, 39-46.

„Radyoevini Gezelim“. *Radyo* 60 (Dez. 46), 10.

„Radyomuzun Müzik Neşriyatı Tezgâhı Nasıl Çalışır?“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 20-22.

„Radyomuzun Müzik Yayınları Arasında...“. *Radyo* 30 (Mai 44), 16.

Sarper, Selim. „Ankara Radyosu Milletın Emrinde“. *Radyo* 3 (Feb. 42), 1.

Sayar, Sırrı. „İstanbul Radyoevi Binası“. *Radyo* 48 (Dez. 45), 13, 23.

Tör, Vedat Nedim. „İstanbul Radyosu“. *Radyo* 20 (Juli 43), 2.

„Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 10.

„Yurttta Radyo ve Dinleyiciler: Ankara Vilâyeti“. *Radyo* 4 (Mârz 42), 24.

Yorulmaz, Cemal. „Devlet Radyosunun Teşkilâtı ve Vazifeleri“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 8.

Ders. „Radyo Ruhsatnameleri ve Ruhsatsız Radyolar“. *Radyo* 13 (Dez. 42), 3.

Ders. „Radyo Sanatkârlarının Tâbi Oldukları Esaslar“. *Radyo* 15 (Feb. 43), 3.

Ders. „Radyo Tesisatına ait Kanunî Hükümler“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 16, 20.

Ders. „Yurdda Radyo Artışı“. *Radyo* 12 (Nov. 42), 6.

1.1.2. Rundfunkprüfungen

„Başvekâlet Matbuat Umum Müdürlüğü Radyodifüzyon Müdürlüğü'nde Yapılan Seçim ve Atlama İmtihan Raporu“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 17.

Beğenç, Cahit. „Radyomuzda Saz ve Ses İmtihanları. *Radyo* 9 (Aug. 42), 12-13.

„Derece İmtihanları“. *Radyo* 10 (Sept. 42), 16.

Ebcioğlu, Hikmet Münir „Spiker İmtihanı“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 14.

Ediboğlu, Baki Süha. „Radyo Temsil Kolu İmtihanları“. *Radyo* 54 (Juni 46), 11.

Ders. „Radyoda Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanı“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 17.

Ders. „Ses ve Saz Sanatkârlarının İmtihanları“. *Radyo* 55 (Juli 46), 15.

„İstanbul Radyosu'nda Bir İmtihan“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 18, 31.

„İstanbul'da Ses İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 20.

„Müzik Hareketleri“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 15.

„Radyomuzda Ses İmtihanları“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 18-19.

„Spiker İmtihanları“. *Radyo* 34 (Sept. 44), 15.

1.1.3. Musikensembles

„Aktüalitemiz“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 14.

„Ankara Radyosunda Caz Orkestrası“. *Radyo* 72 (Dez. 47), 5.

„Ankara Radyosunda Misafir Solistler“. *Radyo* 87 (März 49), 8-9.

Arıbal, Celâl Davut. „Halk Sanatkârı Osman Pehlivan“. *Radyo* 14 (Jan. 43), 6-7.

„[Armonika Kvinteti]“. *Radyo* 50 (Feb. 46), 17.

-
- Başar, Melih. „Saz Şairi Ali İzzet“ *Radıyo* 57 (Sept. 46), 15.
- „Celâl İnce“. *Radıyo* 13 (Dez. 42), 17.
- Çeren, Şerif Sait. „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radıyo* 31 (Juni 44), 9.
- „Dört Sesli Koro“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 20.
- „Dito“. *Radıyo* 43 (Juli 45), 15.
- „Dito“. *Radıyo* 44 (Aug. 45), 15.
- Ebciođlu, Hikmet Münir. „Erzurumlu Halk Sanatkârı Faruk Kaleli Radyoda“. *Radıyo* 27 (Feb. 44), 10.
- Edibođlu, Baki Süha. „Radyoda İncesaz Programları“. *Radıyo* 51 (März 46), 16-17.
- Ders. „Stüdyolar Arasında“. *Radıyo* 47 (Nov. 45), 20-21.
- Ders. „Yayımlardan Evvel Salon Orkestralarımız“. *Radıyo* 48 (Dez. 45), 18-19.
- „Fasıl Heyeti“. *Radıyo* 4 (März 42), 19.
- „Fasıl Heyetinden İki İntiba“. *Radıyo* 20 (Juli 43), 16.
- „Geçen Ayın Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 19.
- „Halkevleri Folklor Saati“. *Radıyo* 30 (Mai 44), 22.
- „Halkevlerinin XIII. Yıldönümü“. *Radıyo* 40 (April 45), 2.
- „İkinci Basın Birliđi Umumî Kongresi“. *Radıyo* 26 (Jan. 44), 16-18.
- „İstanbul Üniversitesi Müzik Kolu Radyomuzda“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 17.
- „Koro ve Caz“. *Radıyo* 45 (Sept. 45), 19.

„Kurultay Münasebetiyle Verilen Konser ve Radyo Korosu“. *Radyo* 20 (Juli 43), 16.

„Lazare Levy“. *Radyo* 53 (Mai 46), 21.

„Müzik Hareketleri“ *Radyo* 14 (Jan. 43), 17.

„Dito“. *Radyo* 15 (Feb. 43), 12-14.

„Dito“ *Radyo* 25 (Dez. 43), 14-15.

„Dito“ *Radyo* 37 (Jan. 45), 18-19.

„Dito“ *Radyo* 51 (März 46), 22.

„Dito“. *Radyo* 18 (Mai 43), 18.

„Dito“. *Radyo* 21 (Aug. 43), 16.

„Dito“. *Radyo* 23 (Okt. 43), 14, 16.

„Dito“. *Radyo* 24 (Nov. 43), 14-15.

„Dito“. *Radyo* 27 (Feb. 44), 19.

„Dito“. *Radyo* 28 (März 44), 12-13.

„Dito“. *Radyo* 29 (April 44), 14-15.

„Dito“. *Radyo* 30 (Mai 44), 16.

„Dito“. *Radyo* 32 (Juli 44), 9.

„Dito“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 16.

„Dito“. *Radyo* 36 (Nov. 44), 15.

„Dito“. *Radyo* 38 (Feb. 45), 16.

-
- „Dito“. *Radjo* 40 (April 45), 12-13.
- „Dito“. *Radjo* 43 (Juli 45), 14.
- „Dito“. *Radjo* 45 (Sept. 45), 20.
- „Dito“. *Radjo* 50 (Feb. 46), 23.
- „Dito“. *Radjo* 59 (Nov. 46), 5.
- „Müzik ve Folklor Hareketleri“. *Radjo* 17 (April 43), 12.
- „Dito“. *Radjo* 18 (Mai 43), 15.
- „Olaylar“. *Radjo* 63 (März. 47), 10.
- „Radyo Senfoni Orkestrası“. *Radjo* 4 (März 42), 19.
- „Radyoda Bazı Müzik Hareketleri“. *Radjo* 2 (Jan. 42), 19.
- „Radyomuz'da İngiliz Ses Musikisi“. *Radjo* 35 (Okt. 44), 19.
- „Radyomuz'da Gitar Konserleri“. *Radjo* 49 (Jan. 46), 15.
- „Radyomuzda Bir Caz Teşekkülü“. *Radjo* 54 (Juni 46), 21.
- „Radyomuzda Bolu Gecesi Münasebetiyle“. *Radjo* 6 (Mai 42), 8-9.
- „Radyomuzda Konya Gecesi“. *Radjo* 5 (April 42), 22.
- „Riyaseticumhur Badosu“. *Radjo* 17 (April 43), 15.
- „Senfoni ve Salon Orkestralarımız ile Millî Musiki San'atkârları Kolu: Radyo Senfoni Orkestrası“. *Radjo* 1 (Dez. 41), 16-17.
- Süha, Baki. „Aşık Kul Veli Radyomuzda“. *Radjo* 16 (März 43), 11.
- „Türkçe Tangolar ve Bestekârları“. *Radjo* 29 (April 44), 19.

„Yeni Üç Aylık Programda Neler Var?“. *Radjo* 37 (Jan. 45), 10.

Yönetken, Halil Bedii. „Beethoven’in Ölümünün 118inci Yıldönümü Müna-sebetiyle“. *Radjo* 41 (Mai 45), 15.

Ders. „Müzikseverliğimiz ve Bandoculuğumuz“. *Radjo* 44 (Aug. 45), 4-5.

„Yurttan Sesler“. *Radjo* 65 (Mai 47), 10.

„Dito“. *Radjo* 71 (Nov. 47), 14.

1.1.4. Musiksendungen

Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Plâkların Hayatı“. *Radjo* 26 (Jan. 44), 14.

„İzahlı Müzik Saati“. *Radjo* 59 (Nov. 46), 14.

Kam, Ruşen Ferit. „İzahlı Müzik: Udi Selânikli Ahmed Efendi“. *Radjo* 54 (Juni 46), 7.

Nişbay, İzzettin Tuğrul. „Alaturka, Alafranga ve Radyomuz“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 2-3.

„Radyo Yayınları İçin Açtığımız Anketin Sonuçları“. *Radjo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 3, 39-46.

„Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları“. *Radjo* 3 (Feb. 42), 21.

„Saadet İkesus“. *Radjo* 2 (Jan. 42), 18-19.

Tör, Vedat Nedim. „İzahlı Opera Saati“. *Radjo* 19 (Juni 43), 2.

„Yurttan Sesler“. *Radjo* 67 (Juli 47), 24.

„Dito“. *Radjo* 69 (Sept. 47), 19.

„Dito“. *Radjo* 70 (Okt. 47), 18.

„Dito“. *Radjo* 72 (Dez. 47), 11.

1.1.5. Musikrepertoire

Altar, Cevat Memduh. „Bir Senfoninin Tarihçesi“. *Radyo* 22 (Sept. 43), 4, 11.

Ders. „Beethoven Sanatından: Uvertür“. *Radyo* 47 (Nov. 45), 6-7, 24.

Ders. „Fredereric Chopin“. *Radyo* 77 (Mai 48), 4, 14.

Ders. „Hector Berlioz ve Mektupları“. *Radyo* 66 (Juni 47), 6.

Ders. „Mussorgsky ve Estetiği“. *Radyo* 46 (Okt. 45), 9, 20.

Ders. „Romantik Sanatta Piyano Üslubu: Ölümünün 100üncü Yıldönümünde Büyük Üstat Chopin'in Hâtrasına“. *Radyo* 85 / 86 (Jan.-Feb. 49), 7, 30.

Ders. „İspanya'da Müzik: Manuel de Falla'nın Ölümü Münasebetile“. *Radyo* 61 (Jan. 47), 3.

Ders. „Beethoven“. *Radyo* 15 (Feb. 43), 7, 24.

Ders. „Chopin'in Gençlik Eserleri“. *Radyo* 57 (Sept. 46), 4.

Ders. „Johann Sebastian Bach I“. *Radyo* 75 (März 48), 3.

Ders. „Küçük Mozart“. *Radyo* 49 (Jan. 46), 3.

Ders. „Müzik Konuşmaları Hulâsı: Fiolzof Ne diyor?“. *Radyo* 17 (April 43), 10-11, 18.

Ders. „Müzik Sanatında Viyana Klâsikleri“. *Radyo* 87 (März 49), 10, 16.

Ders. „Müzikli Konuşmalardan Hülâsalar: Şimaldan Sesler“. *Radyo* 16 (März 43), 8.

Ders. „Nohant'da Gecen Unutulmaz Günler“. *Radyo* 40 (April 45), 6-7.

Ders. „Sanat Tarihinden Portreler“ *Radyo* 41 (Mai 45), 14, 23.

Ders. „Sanatkâr ve Tabiat“. *Radyo* 63 (März. 47), 2, 24.

-
- Ders. „Zamana, Mekâna Sığmayan Sanat“. *Radıyo* 42 (Juni 45), 19, 24.
- „Ankara Devlet Konservatuvarında Figaronun Düğün Operası“. *Radıyo* 32 (Juli 44), 12-13.
- „Ankara Kalesi’ Münasebetiyle“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 14-15.
- „Ankara Radyosu Caz Orkestrası Şefi Nihat Esengin’in Amerika Gezisi“. *Radıyo* 83 / 84 (Nov. - Dez. 48), 14.
- „Ankara Radyosunda Tarihi Türk Müziği“. *Radıyo* 70 (Okt. 47), 8.
- Arıbal, Celâl Davut. „Halk Sanatkârı Osman Pehlivan“. *Radıyo* 14 (Jan. 43), 6-7.
- Ataç, Galip. „Büyük Adamları Delilikleri: Vagner, Bethoven, Rossini“. *Radıyo* 12 (Nov. 42), 7.
- Başar, Melih. „Saz Şairi Ali İzzet“. *Radıyo* 57 (Sept. 46), 15.
- Baba, Nüzhet. „Amerika’da Müzik Hareketleri“. *Radıyo* 35 (Okt. 44), 20-21.
- Baydur, Suat Nazif. „İlk Türk Operası: Kerem“. *Radıyo* 75 (Mârz 48), 9, 16.
- Ders. „Bach’lar“. *Radıyo* 58 (Okt. 46), 18.
- Ders. „Büyük Kompozitörlerden Notlar ve Hatıralar“. *Radıyo* 70 (Okt. 47), 14.
- Ders. „Caz Muamması“. *Radıyo* 62 (Feb. 47), 14.
- Ders. „Chopin Yahut Aşk Besteci“. *Radıyo* 65 (Mai 47), 6, 24.
- „Brailowsky ile Bir Görüşme“. *Radıyo* 78 / 79 / 80 (Juni - Aug. 48), 38.
- Briggs, John. „George Gershwin“. *Radıyo* 81 / 82 (Sept. - Okt. 48), 25.
- „Büyük İspanyol Müzisyeni: Manuel de Falla“. *Radıyo* 62 (Feb. 47), 3.
- „Carl Nielsen: Danimarka’nın En Büyük Kompozitörü“. *Radıyo* 90 (Juni 49), 6.

-
- Cemil, Mesud. „Beethoven“. *Radjo* 5 (April 42), 15.
- Ders. „Mozart'ın Yüzellinci Ölüm Yıldönümü“. *Radjo* 1 (Dez. 41), 8.
- Ders. „Radyoda Musiki Hareketleri: Richard Strauss'ın 78inci Yıldönümünde“. *Radjo* 8 (Juli 42), 10.
- Ders. „Beethoven ve Dokuzuncu Senfonisi“. *Radjo* 6 (Mai 42), 2, 22.
- „Chopin ve ‚Bir damla Su’ Prelüdü“. *Radjo* 91-93 (Juli - Sept. 49), 18, 32.
- Çeren, Şerif Sait. „Radyomuzda Anılması Münasebetiyle: Tanburi Cemil“. *Radjo* 11 (Okt. 42), 4-5.
- Ebcioğlu, Hikmet Münir. „Erzurumlu Halk Sanatkârı Faruk Kaleli Radyoda“. *Radjo* 27 (Feb. 44), 10.
- Evrensev, Perihan. „La Bohème“. *Radjo* 43 (Juli 45), 6-7.
- „Ferit Alnar ve Konsertosu“. *Radjo* 15 (Feb. 43), 5.
- Foss, Hubert. „İngiltereden Müzik Haberleri“. *Radjo* 81/82 (Sept.-Okt. 48), 22-23.
- „Giacomo Puccini“. *Radjo* 14 (Jan. 43), 11.
- „Günün Adamları: Kompozitör Samuel Barber“. *Radjo* 66 (Juni 47), 20.
- „Hayvanlar Karnavalı (Camille Saint-Saën)“. *Radjo* 7 (Juni 42), 16-17.
- „Johann Sebastian Bach II“ *Radjo* 76 (April 48), 4.
- Kam, Ruşen Ferit. „Giriftzen Asım Bey“. *Radjo* 74 (Feb. 48), 9.
- Ders. „Bestekâr Kantemiroğlu“. *Radjo* 51 (Mârz 46), 3, 22.
- Ders. „Bestekâr-Şair Leylâ Hanım“. *Radjo* 55 (Juli 46), 8.
- Ders. „Büyük Bir Bestekârimiz: Dilhayat Kalfa“. *Radjo* 76 (April 48), 10, 16.

-
- Ders. „Büyük Türk Bestekârları: Ziya Paşa“. *Radıyo* 91-93 (Juli - Sept. 49), 19, 28.
- Ders. „Dede Efendi“. *Radıyo* 56 (Aug. 46), 4, 21.
- Ders. „Haşım Bey“. *Radıyo* 83/84 (Nov.-Dez. 48), 6-7.
- Ders. „Hacı Arif Bey“. *Radıyo* 33 (Aug. 44), 8.
- Ders. „Müezzinbaşı Şakir Ağa“. *Radıyo* 58 (Okt. 46), 3.
- Ders. „Radyomuzda (İTRİ)“. *Radıyo* 7 (Juni 42), 9-10.
- Ders. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Bestekârlardan: Medenî Aziz Efendi“. *Radıyo* 16 (März 43), 5.
- Ders. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkârlar: Meragalı Hoca Abdülkadir“. *Radıyo* 17 (April 43), 4.
- Ders. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkârlar: Şevki Bey“. *Radıyo* 28 (März 44), 8.
- Ders. „Tanburi Zeki Mehmet Ağa“. *Radıyo* 85/86 (Jan.-Feb. 49), 10, 30.
- Ders. „Türk Bestekârları: Hafız Post“. *Radıyo* 71 (Nov. 47), 9.
- Ders. „Dellâl Zade İsmail Efendi“. *Radıyo* 59 (Nov. 46), 8.
- Ders. „Müzik Konuşmaları: Nayî Osman Dede“. *Radıyo* 52 (April 46), 10.
- Ders. „Türk Azınlık Musikicileri: Musi ve Hamparsom II“. *Radıyo* 68 (Aug. 47), 14, 24.
- Ders. „Türk Azınlık Musikicileri: Nikoğos'tan Bimen Şen'e Kadar III“. *Radıyo* 70 (Okt. 47), 7.
- Ders. „Türk Azınlık Musikicileri: Zaharya ve İzak I“. *Radıyo* 67 (Juli 47), 3.
- Ders. „Türk Bestekârları: Şeyhülislâm Esat Efendi“. *Radıyo* 73 (Jan. 48), 3.

-
- Ders. „Zekâi Dede“. *Radyo* 78/79/80 (Juni-Aug. 48), 6-7.
- Kösemihal, Mahmud R. „Beethoven“. *Radyo* 5 (April 42), 14.
- Manyas, Nezih. „B.B.B. Londra Radyosunda Varyete ve Rövü Programları“. *Radyo* 49 (Jan. 46), 18-19.
- „Necip Celâl“. *Radyo* 19 (Juni 43), 10.
- Nihat, Osman. „Bestekâr Ahmet Rasim“. *Radyo* 53 (Mai 46), 6.
- Özcan, H. „Caz Müziği“. *Radyo* 42 (Juni 45), 21, 24.
- „Radyo’da Genç Türk Bestekârlar“. *Radyo* 6 (Mai 42), 16.
- „Radyoda Bazı Müzik Hareketleri: İsmail Dede“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 19.
- „Radyomuz’da İngiliz Ses Musikisi“. *Radyo* 35 (Okt. 44), 19.
- „Richard Wagner ve Sanatı“. *Radyo* 78 / 79 / 80 (Juni-Aug. 48), 12-13.
- „Rus Müziği ve Ankara Radyosu“. *Radyo* 36 (Nov. 44), 20-21.
- „,Satılmış Nişanlı’ nın 1800üncü Temsili“. *Radyo* 88 (April 49), 10.
- „,Satılmış Nişanlı’ Operasının Temsili“. *Radyo* 16 (März 43), 13.
- Süha, Baki. „Aşık Kul Veli Radyomuzda“. *Radyo* 16 (März 43), 11.
- Ders. „Cumhuriyet Halk Partisi Müzik Mükâfâtı“. *Radyo* 17 (April 43), 3.
- Talu, Ercüment Ekrem. „Tanzimat Devrinde Bir Müzik Üstadı“. *Radyo* 21 (Aug. 43), 5.
- Talu, Ercüment E. „Radyoda Eserlerini Dinlediğimiz Sanatkâr: Bestekâr Rahmi Bey“. *Radyo* 20 (Juli 43), 4, 22.
- „Temmuz Ayında Musiki Hareketlerimizden Bazıları“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 8.

-
- Tör, Vedat Nedim. „Fatih Sanatkârlar“. *Radjo* 15 (Feb. 43), 4.
- Tuncalı, Halûk. „Radjo ve Caz“. *Radjo* 61 (Jan. 47), 8.
- Ders. „Sanat Dünyasının Büyükleri: Jascha Heifetz“. *Radjo* 70 (Okt. 47), 6-7.
- „Türkiye’de Chopin“. *Radjo* 90 (Juni 49), 3-4.
- „W. A. Mozart Ölümünün 151nci Yıl Dönümü Münasebetile“. *Radjo* 14 (Jan. 43), 10-11.
- Yener, Faruk. „Büyük Sanatkârların Büyük Aşkları: Robert Şuman, Klara Viyk“. *Radjo* 7 (Juni 42), 20.
- Ders. „Riyaseticumhur Filârmonik Orkestrasının Altıncı Konseri“. *Radjo* 28 (März 44), 15.
- Yönetken, Halil Bedii. „İngiliz Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radjo* 36 (Nov. 44), 10-11.
- Ders. „Çek Beste Okuluna Umumi Bir Bakış“. *Radjo* 39 (März 45), 7, 22.
- Ders. „Amerikan Besteciler: Şimal Amerika“. *Radjo* 37 (Jan. 45), 14-15.
- Ders. „Bedrich Smetana ve Satılmış Nişanlı“. *Radjo* 16 (März 43), 12, 24.
- Ders. „Bela Bartok Öldü“. *Radjo* 48 (Dez. 45), 8-9.
- Ders. „Doğuşunun Yüzüncü Yıl Dönümü Münasebetiyle: Rimski Korsakofun Hayatı ve Eserleri“. *Radjo* 30 (Mai 44), 14.
- Ders. „Figaro’nun Düğünü“. *Radjo* 32 (Juli 44), 6, 24.
- Ders. „Hebrid’ler veya Fingal Mağarası“. *Radjo* 47 (Nov. 45), 11.
- Ders. „Konser Takdiminden Parçalar“. *Radjo* 29 (April 44), 5.
- Ders. „Konser Takdimlerinden: „Nürenberg’li Usta Şarkıcılar“ – Richard Wagner“. *Radjo* 34 (Sept. 44), 19.

Ders. „Konser takdimlerinden: Berlioz’un Fantastik Senfonisi“. *Radyo* 31 (Juni 44), 14.

Ders. „Ma Valst – Vatanın [sic!] ve Vltava“. *Radyo* 46 (Okt. 45), 8.

Ders. „Sovyet Bestecileri“. *Radyo* 36 (Nov. 44), 6-7.

Ders. „İki Opera Takdimi“. *Radyo* 19 (Juni 43), 5, 24.

Ders. „Cavalleria Rusticana ve Carmen Operalarının Takdimi“. *Radyo* 20 (Juli 43), 8.

Ders. „Konser Takdimi“. *Radyo* 18 (Mai 43), 7, 24.

Ders. „Palyaço Operasının Takdimi“. *Radyo* 21 (Aug. 43), 14.

Ders. „Yeni Bir Türk Senfonisi“. *Radyo* 53 (Mai 46), 10.

Ders. „Puccini, Hayat ve Sanatı“. *Radyo* 94-96 (Okt. - Dez. 49), 20.

1.1.6. Programmatik

Altinkaya, Kemal M. „Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri I“. *Radyo* 1 (Dez. 41), 6-7.

Ders. „Tuna, Serhad ve Rumeli Türküleri II“. *Radyo* 2 (Jan. 42), 8-7.

Altar, Cevad Memduh. „Yeni Türk Müziğine Doğru“. *Radyo* 37 (Jan. 45), 4.

Belge, Burhan. „Devlet Radyosunun Millî Kültür Hayatındaki Rolü“. *Radyo* 18 (Mai 43), 1.

Ders. „Radyo ve Aileler“. *Radyo* 32 (Juli 44), 1.

Ders. „Radyo ve Halk“. *Radyo* 28 (März 44), 1.

Cemil, Mesud. „Armonili Halk Türkülerimiz“. *Radyo* 9 (Aug. 42), 23.

Çeren, Şerif Sait. „Muzaffer Sarısözenle Bir Konuşma“. *Radyo* 31 (Juni 44), 9.

Edibođlu, Baki Süha. „Fahri Kopuz’la Bir Konuşma“. *Radjo* 40 (April 45), 18-19.

Ders. „Ferid Alnar’la Bir Konuşma“. *Radjo* 36 (Nov. 44), 18-19.

Ertuđ, Hasan Refik. „Halk Mektebi ve Halk Kürsü: Radjo“. *Radjo* 33 (Aug. 44), 6.

Ders. „Radyodan Beklenenler“. *Radjo* 74 (Feb. 48), 1.

İlkin, Nedim Veysel. „Radyonun Bize Kazandırdığı Kıymetler“. *Radjo* 39 (März 45), 1, 20.

Kaynak, Sadettin. „Musikimizin Bugünkü Durumu ve Musiki İnkılabı“. *Radjo* 11 (Okt. 42), 3.

Kösemihal, Mahmut R. „Opera“. *Radjo* 4 (März 42) 16-17.

Nişbay, İzettin Tuđrul. „Alaturka, Alafranga ve Radyomuz“. *Radjo* 9 (Aug. 42), 1.

Ders. „Musiki İnkılâbımızda Benliğimiz“, *Radjo* 14 (Jan. 43) 4-5.

„Radyo’da Genç Türk Bestekârları“. *Radjo* 6 (Mai 42), 16.

Radyo Mecmuası. „Başlarken“. *Radjo* 1 (Dez. 41), 1.

„Radyomuzda Halk Musiki Çalışmaları“. *Radjo* 3 (Feb. 42), 21.

„Radyonun İçtimai Sahadaki Önemi“. *Radjo* 83/84 (Nov.-Dez. 48), 1.

Tör, Vedat Nedim. „Bestekârlarımız Çalışıyor“. *Radjo* 12 (Nov. 42), 14.

Ders. „Halk Türküleri“. *Radjo* 7 (Juni 42), 10.

Ders. „Musikide İki Cephe“ *Radjo* 16 (März 43), 2.

Ders. „Sanat Mesajları!“ *Radjo* 17 (April 43), 2.

Ders. „Okul Radyosu“. *Radyo* 6 (Mai 42), 6.

Yönetken, Halil Bedii. „Anadolu Türk Halk Müziği ve Oyunları“. *Radyo* 33 (Aug. 44), 14.

1.2. Gesetze

„Basın ve Yayın Umum Müdürlüğü Teşkilât, Vazife ve Memurları Hakkında Kanun“ [Kanun No: 4475, *Resmî Gazete* 5461 (21.07.1943)]. *Düstur* 3.24, (No: 291) 589-605.

„Basın-Yayın ve Turizm Genel Müdürlüğü Kanunu“ [Kanun No: 5392, *Resmî Gazete* 7218 (28.05.1949)]. *Düstur* 3.30, (No: 188) 1041-1053.

„Başvekâlete Bağlı Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkiline ve Vazifelerine Dair Kanun“ [Kanun No: 3837, *Resmî Gazete* 4520 (28.05.1940)]. *Düstur* 3.21, (No: 188) 550-553.

Başvekâlet Neşriyat ve Müdevvenat Umum Müdürlüğü. *Düstur: Kanunları, Tefsirleri ve T.B.M. Meclisi Kararları ile İcra Vekilleri Heyeti Kararlarını [Nizamname, Talimatname] ve Muahedelerle Umumi Hizmetlere ait Mukavvelâtı muhtevidir*. 3. Tertip: 41 Cilt (1336 [1920]-1960). Ankara: Başvekâlet Devlet Matbaası 1953-1960.

„Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanun“ [Kanun No: 3829, *Resmî Gazete* 4517 (24.05.1940)]. *Düstur* 3.21, (No: 179) 537-539.

„Matbuat Umum Müdürlüğü Teşkilâtına ve Vazifelerine Dair Kanun“ [Kanun No: 2444, *Resmî Gazete* 2713 (26.05.1934)]. *Düstur* 3.15, 323-325.

„Telsiz Kanunu“ [Kanun No: 3222, *Resmî Gazete* 3638 (23.06.1937)]. *Düstur* 3.18, (No: 216) 431-437.

„Türkiye Cumhuriyeti Ordusu Bandoları ve Cumhurbaşkanlığı Armoni MuzİKası İçin Yetiştirilecek Muzİka Öğretmenleri Hakkında Kanun“. [Kanun No: 5407, *Resmî Gazete* 7224 (04.06 1949)]. *Düstur* 3.30, (No: 205) 1085f.

„Yeniden Radyo İstasyonları Kurulmasına Dair Kanun“ [Kanun No: 4670, *Resmî Gazete* 5814 (15.09.1944)]. *Düstur* 3.25, (No: 280) 576-577.

2. Sekundärquellen

2.1. Allgemein

And, Metin. *Culture, Performance and Communication in Turkey*. Tokyo: Institute for the Study of Languages and Cultures of Asia & Africa 1987.

Belge, Murat vb. (Haz.). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 15 Cilt. İstanbul: İletişim 1983-1996.

Belge, Murat vb. (Haz.). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. 6 Cilt. İstanbul: İletişim 1985.

Buhbe, Mattes. *Türkei: Politik und Zeitgeschichte*. (Studien zu Politik und Gesellschaft des Vorderen Orients, 2) Opladen: Leske & Budrich 1996.

Copeaux, Étienne. *Espaces et temps de la nation turque: Analyse d'une historiographie nationaliste 1931-1993*. Paris: CNRS 1997.

Eyice, Semavi vb. (Haz.). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. 8 Cilt. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı 1993-1995.

al-Faruqi, Lois Ibsen. „Music, Musicians and Muslim Law“. *Asian Music* 17.1 (1985), 3-36.

Finscher, Ludwig (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von Friedrich Blume. 21 Bde in zwei Teilen: Sachteil in 9 Bänden, Personenteil in 12 Bänden; mit einem Register zum Sachteil und einem Gesamtregister zum Sach- und Personenteil. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler 1994-2008.

Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell ²1984.

Goertzen, Chris; Azzi, Maria Susana. „Globalization and the Tango“. *Yearbook for Traditional Music* 31 (1999), 67-76.

Goslich, Siegfried. „Daten und Tendenzen: Eine Bilanz über 50 Jahre Radiomusik“. *50 Jahre Musik im Hörfunk: Beiträge und Berichte: Herausgegeben aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses*. Kurt Blaukopf; Siegfried Goslich; Wilfried Scheib (Hgg.). Wien, München: Jugend und Volk 1973, 7-18.

Ders. u.a. „Radio“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie; John Tyrell (eds.). Vol. 20. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001, 728-744.

Heper, Metin. *İsmet İnönü: The Making of a Turkish Statesman*. (Social, Economic and Political Studies of the Middle East, 62). Leiden: Brill 1998.

Hütteroth, Wolf-Dieter; Höfeld, Volker. *Türkei: Geographie–Geschichte–Wirtschaft–Politik*. (Wissenschaftliche Landeskunde). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002.

Jaschinski, Andreas u.a. „Rundfunk und Fernsehen“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil: Bd. 8. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, 611-638.

Kamalipour, Yahya R.; Mowlana, Hamid (eds.). *Mass Media in the Middle East: A Comprehensive Handbook*. Westport/Connecticut, London: Greenwood Press 1994.

Kreiser, Klaus. *Atatürk: Eine Biographie*. München: C.H.Beck 2008.

Kubaseck, Christopher; Seufert, Günter (Hgg.). *Deutsche Wissenschaftler im türkischen Exil: Die Wissenschaftsmigration in die Türkei, 1933-1945*. (Istanbuler Texte und Studien, 12). Würzburg: Ergon 2008.

Laut, Jens Peter. *Das Türkische als Ursprache? Sprachwissenschaftliche Theorien in der Zeit des erwachenden türkischen Nationalismus*. (Turcologica, 44). Wiesbaden: Harrassowitz 2000.

Ludwig, Emil. *Für die Weimarer Republik und Europa: Ausgewählte Zeitungs- und Zeitschriftenartikel 1919-1932*. Franklin C. West (Hg.). (Trouvaillen: Editionen zur Literatur- und Kunstgeschichte, 11) Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang, 1991.

Mango, Andrew. *The Turks Today*. London: John Murray 2004.

Ders. *Atatürk: The Biography of the Founder of Modern Turkey*. London: Murray 1999.

Ortner, Oswald (Hg.). *Joseph Marx: Betrachtungen eines romantischen Realisten: Gesammelte Aufsätze, Vorträge und Reden über Musik*. Wien: Gerlach & Wiedling 1947, 500-521.

Owen, Roger; Pamuk, Şevket. *A History of Middle East Economics in the Twentieth Century*. London: I.B. Tauris 1998.

Öymen, Altan. *Bir Dönem Bir Çocuk*. İstanbul: Doğan Kitap 2002.

Ders. *Değişim Yılları*. İstanbul: Doğan Kitap 2004.

Reinhard, Ursula; Jäger, Ralf Martin. „Türkei“. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil: Bd. 9. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter; Stuttgart, Weimar: Metzler 1998, 1049-1079.

Reisman, Arnold. *Turkey's Modernization: Refugees from Nazism and Atatürk's Vision*. Washington: New Academia 2006.

Rıfkı, Falih. *Yeni Rusya*. Ankara: Hâkimiyeti Milliyet Matbaası 1931.

Roberts, John. „Musik im Hörfunk und die Jugend von morgen“. *50 Jahre Musik im Hörfunk: Beiträge und Berichte: Herausgegeben aus Anlass des 9. Internationalen IMZ-Kongresses*. Kurt Blaukopf; Siegfried Goslich; Wilfried Scheib (Hgg.). Wien, München: Jugend und Volk 1973, 63-70.

Sadie, Stanley; Tyrell, John (eds.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 29 Vols. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001.

Stokes, Martin. „'Beloved Istanbul': Realism and the Transnational Imaginary in Turkish Popular Culture“. *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Walter Armbrust (ed.). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 224-242.

Taruskin, Richard. „Nationalism“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie; John Tyrell (eds.). Vol. 17. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001, 689-706.

Stork, Christopher P. *Bedrich Smetana in der tschechischen Nationalbewegung 1860-1884*. (Mag. Köln, 1993) [www.uni-koeln.de/phil-fak/soeg/autoren/stork/mag-4.htm] (Mai 2003)]

Taşkaya, Serdarhan Musa; Akbaşı, Sait. „Okuma Yazma Öğretiminde Köy Enstitülerinin Yeri“. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 4.1 (2008), 14-22.

T.C. Başbakanlık Türkiye İstatistik Kurumu. *İstatistik Göstergeler 1923-2005*. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu Matbaası 2006 [www.tuik.gov.tr/yillik/Ist_gostergeler.pdf] (März 07)].

Verein Aktives Museum, Berlin (Hg.). *Haymatloz: Exil in der Türkei 1933-1945*. (Schriftenreihe des Vereins Aktives Museum, 8). Berlin: Reschke und Partner 2000.

Wehnert, Martin. „Romantik und romantisch“. *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil: Bd. 8. Zweite, völlig neu bearbeitete Ausgabe. Kassel, Basel, London u.a.: Bärenreiter; Stuttgart u.a.: Metzler 1998, 464-507.

Zürcher, Erik J. *Turkey: A Modern History*. London, New York: I.B. Tauris 1994.

2.2. Kemalizmus und Kultur

Arı, Eylal. „The People’s Houses and the Theatre in Turkey“. *Middle Eastern Studies* 40.4 (July 2004), 32-58.

Arsan, Nimet. *Atatürk’ün Söylev ve Demeçleri I: T.B.M. Meclisinde ve C.H.P. Kurultaylarında, 1919-1938*. (Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yayınları: 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1961.

Georgeon, François. „Les foyers turcs à l’époque kémaliste“. *Turcica* 14 (1982), 168-215.

Gökalp, Ziya. *The Principles of Turkism*. Übers. v. Robert Devereux. Leiden: E.J. Brill 1968.

Ders. *Türkçülüğün Esasları*. Mehmet Kaplan (Haz.). İstanbul: Millî Eğitim Yayınları 1976.

Ders. *Turkish Nationalism and Western Civilisation*. Translated and Edited by Niyazi Berkes. Westport, Connecticut: Greenwood Press 1981 (Reprint).

Heyd, Uriel. *Foundations of Turkish Nationalism: The Life and Teachings of Ziya Gökalp*. (Diss. Hebrew University (Jerusalem), 1947). London: Luzac u.a. 1950.

İnan, Süleyman. „Denizli'deki Halkevleri ve Faaliyetleri (1932-1951)“. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi* 7.25 (2000), 135-157.

Karpat, Kemal H. „The Impact of the People’s Houses on the Development of Communication in Turkey: 1931- 1951“. *Welt des Islams* 15.1/4 (1974), 69-84.

Katoğlu, Murat. „Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Sanat ve Kültür Hayatının Oluşumunda Kamu Yönetiminin Rölü“. *Sanat Dünyamız* 89 (Güz 2003), 179-193.

Kocatürk, Utkan. *Atatürk ve Türk Devrimi Kronoslojisi, 1918-1938*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi 1973.

Ders. *Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri*. Ankara: Edebiyat Yayınevi ²1971.

Kongar, Emre. „Turkey’s Cultural Transformation“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 19-68.

Öndin, Nilüfer. „Cumhuriyet’in Kültür Politikası ve Sanat“. *Sanat Dünya-mız* 89 (Güz 2003), 145-157.

Öztürkmen, Arzu. „The Role of People’s Houses in the Making of National Culture in Turkey“. *New Perspectives on Turkey* 11 (1994), 159-181.

Parla, Taha. *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp: 1876-1924*. (Social, Economic and Political Studies of the Middle East, 35). Leiden: E.J. Brill 1985.

Ders.; Davison, Andrew. *Corporatist Ideology in Kemalist Turkey: Progress or Order?*. (Modern Intellectual and Political History of the Middle East). Syracuse, New York: Syracuse University Press 2004.

Perin, Cevdet. *Atatürk Kültür Devrimi*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitap-evleri ³1982.

Soyak, Hasan Rıza. *Atatürk'ten Hatıralar*. Ahmet Kuyaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2004.

Yiğit, Ali Ata. *İnönü Dönemi Eğitim ve Kültür Politikası*. (Boğaziçi İlmî Araş-tırmaları Serisi: 3). İstanbul: Boğaziçi Yayınları 1992.

2.3. Türkische Rundfunkgeschichte

Abadan-Unat, Nermin. „Massenmedien“. *Türkei*. Hrsg. v. Klaus-Detlev Grothusen in Verbindung mit dem Südosteuropa-Arbeitskreis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. (Südosteuropa-Handbuch, 4) Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 567-590.

Ahıska, Meltem. „Gender and National Fantasy: Early Turkish Radio Drama“. *New Perspectives on Turkey* 22 (2000), 35-60.

Dies. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis 2005.

Dies. *Occidentalism in Turkey: Questions of Modernity and National Identity in Turkish Radio Broadcasting*. (Library of Modern Middle East Studies, 79). London: I.B. Tauris 2010.

Aktüze, İrkin. „Radyoda Müzik“. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı 1994, 294-296.

Ataç, Galip. *Radyoda Evin Saati*. Cilt 4. İstanbul: Cumhuriyet Kitapevi 1942-1943 (Reprint 2005).

Cankaya, Özden. „Türk Radyoculuğun Gelişimi“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 1078-1086.

Dies. *Bir Kitle İletişim Kurumunun Tarihi: TRT, 1927-2000*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2003.

Dies. *Dünden Bugüne Radyo-Televizyon: Türkiye’de Radyo-Televizyonun Gelişim Süreci*. İstanbul: Beta Basım 1997.

Diñç, Ayhan; Cankaya, Özden; Ekici, Nail (Hgg.). *İstanbul Radyosu: Anılar, Yaşantılar*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık 2000.

Ertuğ, Hasan Refik. *Radyo İşletmeciliği ve Meseleri*. İstanbul: Güven Basım-evi 1951.

Gülizar, Jülide. „Türkiye Radyoları“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 10. İstanbul: İletişim 1983, 2738-2747.

Dies. *Haberler Bitti, Şimdi Oyun Havaları*. Ankara: Ümit Yayıncılık 1994.

Jung, Christine. *İslamische Fernsehsender in der Türkei: Zur Entwicklung des türkischen Fernsehens zwischen Staat, Markt und Religion*. (İslamkundliche Untersuchungen, 252). (Diss. Bamberg, 2001). Berlin: Schwarz 2003.

Kocabaşoğlu, Uygur. „Radyo“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 10. İstanbul: İletişim 1983, 2732-2737.

Ders. *Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna: TRT Öncesi Dönemde Radyonun Tarihsel Gelişimi ve Türk Siyasal Hayatı İçindeki Yeri*. (Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 442). Ankara: S.B.F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi 1980. [Dieses Standardwerk wurde 2010 im Istanbul İletişim-Verlag unverändert nachgedruckt.]

Kozanoğlu, Cevdet. *Radyo Hatırlarım*. Herausgegeben v. M. Nazmi Özalp. Ankara: TRT Yayınları 1988.

Öngören, Mahmut Tali. „Radio and Television in Turkey“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 179-198.

Özalp, Mehmet Nazmi. „Türkiye Radyolarının Tarihçesi ve Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerinin Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Cilt 1. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı 2000, 250-272.

Ders. „Türkiye Radyolarının Tarihçesi ve Ülkemizdeki Müsiki Hareketlerine Etkisi“. *Türk Musikisi Tarihi*. Ders. Cilt 1. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı 2000, 250-272.

Tör, Vedat Nedim. *Yıllar Böyle Geçti*. İstanbul: Milliyet Yayınları 1979.

Tuğrul, Semih. *Türkiye’de TV ve Radyo Olayları*. İstanbul: Koza Yayınları 1975.

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu. *Atatürk İlkeleri, Programlar ve Müzik Konularında Uyulması Gereken Esaslar ve Alınacak Tedbirler*. (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, 72). Ankara: TRT 1976.

Dass. *TRT:Dünden Bugüne Radyo-Telvizyon, 1927-1990*. Ankara: Ajans-Türk 1990.

Yener, Faruk. *Radyo ve Televizyon Günleri: Olaylar, İnsanlar, Anılar*. İstanbul: Rezmi Kitapevi 1999.

2.4. Türkische Musikgeschichte

Adnan, Ahmed. *Halkevlerinde Müzik*. (Cumhuriyet Halk Partisi Yayını: Klavuz Kitaplar, 6). Ankara: Ulusöglü Basımevi 1940.

Ağartan, Kaan. „Kemalizm ve Türk Musikisinin Batılaşma Sorunsalı“. *Müskişinas* 1 (1997), 46-74.

Ahrens, Christian. „Musik“. *Türkei*. Hrsg. v. Klaus-Detlev Grothusen in Verbindung mit dem Südosteuropa-Arbeitskreis der Deutschen Forschungsgemeinschaft. (Südosteuropa-Handbuch, 4). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1985, 675-687.

Akdemir, Hayrettin. *Die Neue Türkische Musik: Dargestellt an Volksliedbearbeitungen für Mehrstimmigen Chor*. Berlin: Hitit 1991.

Aksoy, Bülent. „Is the Question of the Origin of Turkish Music Not Redundant?“. *Turkish Musical Quarterly* 2.4 (1989), 1-7.

Ders. „Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Müzik ve Batılaşma“. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 5. İstanbul: İletişim 1985, 1212-1248.

Ders. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan 1994.

Ders. *Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan 2008.

Ders. „The Effects of the State Radio on Turkish Music in the Republican Period“. *The Turks: Vol. 5: Turkey*. Hasan Celal Güzel; C. Cem Oğuz; Osman Karatay (eds.). Ankara: Yeni Türkiye 2002, 681-691.

Aksüt, Sadun. *Türk Musikîsinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi 1993.

Alacaloğlu, Hâmit. *İstanbul Oda Orkestrası ve Hâmit Alacaloğlu*. İstanbul: Pan Yayıncılık 2000.

Alaner, A. Bülent. „Development of Polyphonic Music in the Ottoman Empire“. *The Turks: Vol. 4: Ottomans*. Hasan Celal Güzel; C. Cem Oğuz; Osman Karatay (eds.). Ankara: Yeni Türkiye 2002, 801-807.

Ders. „Polyphonic Music in the Republican Era“. *The Turks: Vol. 5: Turkey*. Hasan Celal Güzel; C. Cem Oğuz; Osman Karatay (eds.). Ankara: Yeni Türkiye 2002, 675-680.

Ders. „Osmanlı’dan Günümüze Çoksesli Müzik“. *Literature Journal* 12 (1997), 18-27.

Ders. *Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*. Ankara: Anadolu 1986.

Ali, Filiz. „Türkiye Cumhuriyeti’nde Konservatuvarlar“. *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1531-1534.

Altar, Cevat Memduh u.a. *Atatürk Türkiyesi’nde Müzik Reformu Yılları: Opera, Bale, Senfonik Müzik*. İstanbul: Filarmoni Derneği Yayınları 1982.

And, Metin. „Atatürk and the Arts: With Special Reference to Music and Theater“. *Atatürk and the Modernisation of Turkey*. Jacob M. Landau (ed.). Boulder, Colorado: Westview Press; Leiden, The Netherlands: E.J. Brill 1984, 215-232.

Ders. „Performing Arts in Turkey During Atatürk’s Presidency: Music-Opera-Theater-Ballet“. *Turkish Review* 1.3 (1986), 77-104.

Ders. „Opera and Ballet in Modern Turkey“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 69-94.

Ders. „Cumhuriyet'in İlk Opera Gösterimi ve Yapımcısı“. *Sanat Dünya-mız* 89 (2003), 201-206.

Arel, Hüseyin Sâdeddin. *Türk Mûsikîsi Kimindir?* (Kültür Bakanlığı, 865; Kültür Eserleri, 112). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı 1988.

Ataman, Sadi. *Atatürk ve Türk Musikisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı 1991.

Aydın, Yılmaz. *Die Werke der Türkischen Fünf im Lichte der musikalischen Wechselbeziehungen zwischen der Türkei und Europa*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 221). (Diss. Köln, 2002). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 2002.

Bayraktar, Ertuğrul. „Music in Turkey“. *Turkish Review* 7.32 (1993), 37-65.

Behar, Cem. „Ziya Gökalp ve Türk Musikisi“. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 5. İstanbul: İletişim 1985, 1225-1227.

Ders. *Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları 1987.

Ders. *Ali Ufki ve Mezmurlar*. İstanbul: Pan 1990.

Ders. „Ziya Gökalp, le kéalisme et la musique classique turque“. *Cemoti: Espace musical, espace historique, espace politique* 11 (1991), 9-16.

Ders. *Zaman, Mekân, Müzik: Klâsik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İçra ve Aktarım*. İstanbul: AFA Yayınları 1993.

Ders. *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı-Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 1998.

Ders. *Musikiden Müziğe: Osmanlı / Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik (Makaleler-Kaynaklar-Metinler)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2005.

Ders. „The Ottoman Musical Tradition“. *The Cambridge History of Turkey, Volume 4: Turkey in the Modern World*. Reşat Kasaba; İbrahim Metin Kunt (eds.). Cambridge: Cambridge University Press 2008, 393-407.

Brandenburger, Hans. „Die türkische Musik“. *Materialia Turcica* 13 (1987), 116-127.

Campbell, Richard Gene. „Mozart und die Türkei–Musikalisch betrachtet. *Ars Turcica: Akten des VI. Internationalen Kongresses für türkische Kunst*, 3.-7. Sept. 1979. Klaus Kreiser; Hans-Georg Majer; Marcel Restler; Johanna Zick-Nissen (Hgg.). München: Editio Maris 1987, 33-35.

Cengiz, Halil E. (Hg). *Yaşanmış Olaylarla Atatürk ve Müzik: Riyâset-i Cumhur İnce Saz Hey'eti Şefi Binbaşı Hâfız Yaşar Okur'un Anıları (1924-1938)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları 1993.

Degirmenci, Koray. „On the Pursuit of a Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 37.1 (2006), 47-65.

Dorn, J. Pamela. *A la turka / A la franka : Cultural Ideology and Musical Change. Cemoti: Espace musical, espace historique, espace politique* 11 (1991), 51-59.

During, Jean P. „Question de goût: L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam“. *Cahiers de musiques traditionnelles* 7 (1994), 27-49.

Duygulu, Melih. „Türkiye'de Halk Müziği“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 928-931.

Elçin, Şükrü (Haz.). *Ali Ufki: Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz-ü-Söz*. (Türk Mûsiki Eserleri, 1). [Faksimile mit Erläuterungen]. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi 1976.

Ergin, Murat. „On Humans, Fish and Mermaids: The Republican Taxonomy of Tastes and Arabesk“. *New Perspectives on Turkey* 33 (2005), 63-92.

Erguner, Ahmed. „Alla Turca – Alla Franca: Les enjeux de la musique turque“. *Cahiers de musiques traditionnelles* 3 (1990), 45-56.

Ezgi, Suhi. *Nazari ve Amelî Türk Musikisi*. 5 Cilt. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi 1933-1955.

Feldman, Walter. „Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire“. *Asian Music* 22.1 (1990), 73-111.

Ders. „Ottoman Music“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie; John Tyrell (eds.). Vol. 18. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001, 809-814.

Greve, Martin. *Alla Turca: Musik aus der Türkei in Berlin*. Berlin: Verwaltungsdruckerei 1996.

Ders. *Die Europäisierung orientalischer Kunstmusik in der Türkei*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 142). (Diss. Berlin, 1995). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 1995.

Ders. *Die Musik der imaginären Türkei: Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland*. (Habil. Berlin, 2003). Stuttgart, Weimar: Metzler 2003.

Güngör, Nazife. *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. Ankara, İstanbul: Bilgi ²1993.

İlerici, Kemal. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi 1970.

İlyasoğlu, Evin. *Çağdaş Türk Bestecileri–Contemporary Turkish Composers*. İstanbul: Pan Yayıncılık 1998.

İlyasoğlu, Evin. „Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği“. *Cumhuriyet'in Sesleri*. Paçacı, Gönül (ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999, 70-87.

Jäger, Ralf Martin. *Türkische Kunstmusik und ihre handschriftlichen Quellen aus dem 19. Jahrhundert (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster, 7)*, Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 1996.

Ders. „Die Bedeutung von Armeniern für den Wandel der osmanischen Kunstmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. *Osmanismus, Nationalismus und der Kaukasus: Muslime und Christen, Türken und Armenier im 19. und 20. Jahrhundert*. Fikret Adanır; Bernd Bonwetsch (Hgg.). Wiesbaden: Reichert 2005, 165-182.

Ders. „Osmanische Musikkultur zwischen Orient und Okzident: Der Beginn der kompositorischen Auseinandersetzung mit Europa an der Schwelle zum 20. Jahrhundert“. *Musik Verbindet Uns: Festschrift für Marianne Bröcker*. Heidi Christ (Hg.). (Veröffentlichungsreihe der Forschungsstelle für fränkische Volksmusik der Bezirke Mittel-, Ober- und Unterfranken, 62). Uffenheim: Verlagsdruckerei Schmidt 2006, 51-64.

Ders. „Die türkische Kunstmusikkultur nach dem Ersten Weltkrieg. Vom Orient zum Okzident?“, *Von Grenzen und Ländern, Zentren und Rändern. Der Erste Weltkrieg und die Verschiebung in der musikalischen Geographie Europas*. Christa Brüstle; Guido Heldt; Eckhard Weber (Hgg.). Berlin: Edition Argus 2006, 163-179.

Kaçar, Gülçin Yahya. „Rumeli Türküleri“. *Erdem* 51 (2008), 217-234.

Kızıltuğ, Fırat. *Bandodan Klasik Müziğe*. İstanbul: Pan Yayıncılık 2002.

Karamahmutoğlu, Gülay. „Music in the Tanzimat Era: Sultans and their Music Understandings“. *The Great Ottoman-Turkish Civilisation: Vol. 4: Culture and Arts*. Kemal Çiçek (ed.). Ankara: Yeni Türkiye 2000, 609-620.

Karataş, Özgür Sâdık. *Klasik Türk Müsîkîsi'nin Gelişmesinde İstanbul'un Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*. (Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi (Erzurum), 1999). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 89873) 1999.

Kaygısız, Mehmet. *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları 1999.

Ders. *Türklerde Müzik*. İstanbul: Kaynak Yayınları 2000.

Kaynarca, Burak. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Repertuarının İncelenmesi. (Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi (Afyonkarahisar), 2005). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 188218) 2005.

Kellner-Heinkele, Barbara. „Aus dem osmanischen Musik- und Theaterleben“. *Studien zur Geschichte und Kultur des Vorderen Orients: Festschrift für Bertold Spuler*. Hans R. Römer; Albrecht Noth (Hgg.). Leiden: Verlag 1981, 181-196.

Kosal, Vedat. „Classical Western Music in the Ottoman Empire“. *The Great Ottoman-Turkish Civilisation: Vol. 4: Culture and Arts*. Kemal Çiçek (ed.). Ankara: Yeni Türkiye 2000, 571-586.

Markoff, Irene. „Popular Culture, State Ideology and National Identity in Turkey: The Arabesk Polemic“. *Cultural Transitions in the Middle East*. Şerif Mardin (ed.). Leiden: Brill 1994, 225-235.

Dies. „The Ideology of Musical Practice and the Professional Turkish Folk Musician: Tempering the Creative Impulse“. *Asian Music* 22.1 (1990), 129-145.

Dies. *Musical Theory: Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey*. (Ph.D Washington, 1986). Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International 1987.

Meriç, Murat. „Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış“. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Paçacı, Gönül (ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999, 132-141.

Ders. „Türkiye’de Caz: Bir Uzun Serüven“. *Cumhuriyet’in Sesleri*. Paçacı, Gönül (ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999, 160-167.

Mimaroğlu, İlhan. *Müzik Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları ⁶1999.

Neyzi, Leyla. „Embodied Elders: Space and Subjectivity in the Music of Metin-Kemal Kahraman“. *Middle Eastern Studies* 38.1 (January 2002), 89-109.

O'Connell, John Morgan. „Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926“. *Yearbook for Traditional Music* 32 (2000), 117-142.

Ders. „From Empire to Republic: Vocal Style in Twentieth Century Turkey“. *Garland Encyclopedia of World Music*. Virginia Danielson; Scott Marcus; Dwight Reynolds (eds.). Vol. 6. New York: Garland Publishers, 781-87.

Ders. „Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay“. *Ethnomusicology* 47.3 (2003), 399-414.

Ders. *Alaturka Revisited: Style as History in Turkish Vocal Performance*. (Ph.D. Los Angeles, 1996), Los Angeles: University of Los Angeles 1996.

Ders. „In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse“. *Ethnomusicology* 49.2 (2005), 177-205.

Oran, Aydın. *Atatürk Devrimleri İdeolojisine Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri*. Açık Oturum, 8.11.1978. Unter Beteiligung v. Murat Belge, Ercüment Berker, Muammer Sun, Cınuçen Tanrıkorur, Hilmi Yavuz u. Faruk Yener. (Boğazici Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, 1). İstanbul: Boğazici Üniversitesi Türk Müziği Kulübü 1980.

Oransay, Gültekin. „Çoksesli Musiki“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1517-1530.

Ders. „Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz“. *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1496-1509.

Ders. „Music in the Republican Era“. *The Transformation of Turkish Culture: The Atatürk Legacy*. Günsel Renda; C. Max Kortepeter (eds.). Princeton, New Jersey: The Kingston Press 1986, 197-208.

Ders. *Atatürk ve Küğ: Belgeler*. Ankara: Küğ Yayını 1965.

Ders. *Die Traditionelle Türkische Kunstmusik*. (Küğ-Veröffentlichung, 3; Ankaraner Beiträge zur Musikforschung, 1). Ankara: Türk Küğ Belgeleşi 1964.

Ders.; Oransay, Melâhat. *Çağdaş Seslendiricilerimiz ve Küğ Yazarlarımız*. Ankara: Küğ 1969.

Özalp, Mehmet Nazmi. *Türk Musikisi Tarihi*. 2 Cilt. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı 2000.

Ders. „Türkiye Radyolarının Tarihçesi ve Ülkemizdeki Mûsikî Hareketlerine Etkisi“. *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Ders. Cilt 1. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı 2000, 250-272.

Özbek, Meral. „Arabesk Culture: A Case of Modernisation an Popular Identity“. *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. Sibel Bozdoğan; Reşat Kasaba (eds.). Seattle: University of Washington Press 1997, 211-232.

Dies. „Popular Culture and Arabesque Music in Turkey“. *Interface of Cultural Identity and Development*. Baidyanath Saraswati (ed.). (Culture and Development, 1). Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts & D.K. Printworld 1996, 131-134.

Dies. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları 1991.

Özgiray, Ahmet. „Atatürk ve Musiki“. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Dergisi: Atatürk Yolu* 4.15 (1995), 279-289.

Öztuna, Yılmaz. *Türk Musikisi Ansiklopedisi*. 2 Cilt. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi 1974.

Özyıldırım, Murat. „The Arabic Music in Turkey in the First Half of the 20th Century. Egyptian Movies' Excitement in Turkish Cinemas“. *Orient* 51.3 (2010), 60-69.

Pack, William Daniel. *Paul Hindemith in Turkey: Some Contributions to Music Education*. (Ph.D. Brigham Young University (Provo, Utah), 1977). University Microfilm International: Ann Arbor, Michigan 1985.

Paçacı, Gönül (Hg.). *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999.

Ders. „Cumhuriyet'in Sesli Serüveni“. *Cumhuriyet'in Sesleri*. Ders. (ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999, 10-29.

Pirker, Michael. „Janissary Music“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie; John Tyrell (eds.). Vol. 12. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001, 801-804.

Popescu-Judet, Eugenia. *Prince Dimitrie Cantemir : Theorist and Composer of Turkish Music*. İstanbul: Pan 1999.

Dies. „The Concept of Ottoman fasıl“. *The Great Ottoman-Turkish Civilisation: Vol. 4: Culture and Arts*. Kemal Çiçek (ed.). Ankara: Yeni Türkiye 2000, 562-570.

Dies. *A Summary Catalogue of the Turkish makams*. İstanbul: Pan 2010.

Prätor, Sabine, „Brahms, Verdi oder Ein Walzertraum ... Von Konzerten, Opern und Operetten in der Istanbuler Musiksaison 1908/09“. *Das osmanische Reich in seinen Archivalien und Chroniken: Nejat Göyünç zu Ehren*. Klaus Kreiser; Christoph Neumann (Hgg.). Stuttgart: Steiner 1997, 141-160.

Reinhard, Kurt; Reinhard, Ursula. *Musik der Türkei. Band 1: Die Kunstmusik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 95). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984.

Ders.; Dies. *Musik der Türkei. Band 2: Die Volksmusik*. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 96). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1984.

Ders.; Dies.; Stokes, Martin. „Turkey“. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie; John Tyrell (eds.). Vol. 25. Second Edition. London: Macmillan; New York: Grove 2001, 909-921.

Ders. „Grundlagen und Ergebnisse der Erforschung türkischer Musik“. *Acta Musicologica* 44. 2 (1972), 266-280.

Reisman, Arnold. *Post-Ottoman Turkey: Classical European Music and Opera*. Charleston, SC: Book Surge 2008.

Rona, Mustafa. *Yirminci Yüzyıl Türk Musikisi*. İstanbul: Türkiye Yayınevi 1970.

Sağlam, Atilla. *Türk Musiki / Müzik Devrimi*. Bursa: Alfa Aktüel 2009.
Say, Ahmet. *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları ²2002.

Ders. *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları ⁴2000.

Ders. *Türkiye'nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür ve Sanat Yayınları 1998.

Saygun, Adnan. *Atatürk ve Musiki*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık 1965.

Saygun, Ahmed Adnan. „Bartok in Turkey“. *The Musical Quarterly* 37.1 (1951), 5-9.

Selçuk, Timur. „Müzik Dünyamız“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1476-1481.

Serdaroğlu, Emine Reyhan. *Muzika-yı Hümayun'un Kurulmasından Günümüze Türkiye'de Çoksesli Klasik Batı Müziğinin Kurumlaşması*. (Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (İstanbul), 2008). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 231458) 2008.

Signell, Karl. „The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese“. *Asian Music* 7.2 (1976), 72-102.

Solmaz, Metin. „Türkiye'de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti“. *Cumhuriyet'in Sesleri*. Paçacı, Gönül (ed.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları 1999, 132-141.

Ders. *Türkiye'de Pop Müzik*. İstanbul: Pan Yayınları 1996.

Ders. „1980'den Günümüze Türkiye'de Pop Müzik“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 943-947.

Ders. *Türkiye'de Pop Müzik: Dünü ve Bugünü ile bir İnflak Masalı*. İstanbul: Pan Yayıncılık 1996.

Stokes, Martin. „The Turkish Arabesk and the City: Urban Popular Culture as Spatial Practice“. *Islam, Globalisation and Postmodernity*. Akbar S. Ahmed, Hastings Donnan (eds.). London: Routledge 1994, 21-37.

Ders. „Turkish Urban Popular Musik“. *Middle East Studies Association Bulletin* 33.1. (1999), 10-16.

Ders. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg 1994.

Ders. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press 1992.

Ders. „Islam, the Turkish State and Arabesk“. *Popular Music* 11.2 (1992), 213-227.

Sun, Muammer. *Türkiye'nin Kültür, Müzik, Tiyatro Sorunları*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık 1969?.

Tanrıkorur, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları 2004.

Ders. *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Ötüken 1998.

Tansuğ, Feza. „Arabesk: Ulusal Popüler Müzik Kültürü“. *Yüzyıl Biterken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 948-950.

Tekelioğlu, Orhan. „Modernizing Reforms and Turkish Music in the 1930s“. *Turkish Studies* 2.1 (2001), 93-108.

Ders. „The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music“. *Turkey: Identity, Democracy, Politics*. Sylvia Kedourie (ed.). London, Portland: Frank Cass 1996, 194-214 und *Middle Eastern Studies* 32.2 (1996), 194-216.

Tuğlacı, Pars. *Mehterhane'den Bando'ya–Turkish Bands of Past and Present*. İstanbul: Cem Yayınevi 1986.

Tunçdemir, İlknur. „Cumhuriyet Dönemi Müzik Kültürünün Oluşmasında Rol Oynayan Sanatçılarımız ve Türk Müziğine Katkıları“. 16. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, 5-7 Eylül 2007. Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Tokat, 1-9 [http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/I-Tuncdemir_7.pdf] (Mai 2010)].

Tüfekçi, Nida. „Türk Halk Müziği“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1482-1488.

Tura, Sbylee. „Janissary Music“. *The Great Ottoman-Turkish Civilisation: Vol. 4: Culture and Arts*. Kemal Çiçek (ed.). Ankara: Yeni Türkiye 2000, 621-626.

Tura, Yalçın. „1980'lerden 1995'e Türk Müziği“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 924-927.

Ders. „Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi“. *Cumhuriyet Döneminde Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1510-1516.

Ders. „Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1510-1516.

Ders. *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık 1988.

Uçan, Ali. „Music Education in Turkey in the Republican Period“. *Turkish Review* 2.8 (1987), 75-98.

Ders. *Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları 2000.

Ulu, Esin. „1980’lerde Türkiye’de Klasik Batı Müziği“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 14. İstanbul: İletişim 1996, 932-942.

Ürer, Uğur Erdem. *T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Elazığ Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu Repertuarının İncelemesi*. (Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi (Afyonkarahisar), 2006). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 187486), 2006.

Üstel, Füsun. „1920’li ve ‘30lu Yıllarda ‘Milli Musiki’ ve ‘Musiki İnkılabı’”. *Defter 22* (1994), 41-53.

Utku, Erdal. „Halk Müziği“. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt 6. İstanbul: İletişim 1983, 1489-1495.

Woodard, Kathryn. „Music Mediating Politics in Turkey: The Case of Ahmed Adnan Saygun”. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27.3 (2007), 552-562.

Wright, Owen. „Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire“. *Musica Asiatica* 5 (1988), 1-108.

Betül Yarar. „Politics of / and Popular Music: An Analysis of the History of Arabesk Music from the 1960s to the 1990s in Turkey“. *Cultural Studies* 22.1 (2008), 35-79.

Yıldız, Pelin. *Klâsik Türk Mûsikîsi Kitap ve Tez Bibliyografyası (1927-2007)*. (Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi (Afyonkarahisar), 2007). Ankara: YÖK Ulusal Tez Merkezi (Tez No. 206187) 2007.

Yener, Faruk. *Müzik Kılavuzu*. İstanbul: Remzi Kitabevi 62001.

Zamrazilova-Weltman, Jitka. „Bela Bartok's Contribution to our Knowledge of Turkish Folk Music“. *Asian and African Studies* 18 (1982), 187-191.

Zimmermann-Kalyoncu, Cornelia. *Deutsche Musiker in der Türkei im 20. Jahrhundert*. (Europäische Hochschulschriften: 36, Musikwissenschaft: 15). Frankfurt/Main, Bern, Brüssel u.a.: Peter Lang 1985.



Im Zentrum dieser Untersuchung steht die Frage, inwieweit in der Türkei der 1940er Jahre die theoretischen Grundsätze der kemalistischen Musikpolitik innerhalb des staatlichen Rundfunks in die Praxis umgesetzt wurden. Als Hauptquelle diente die türkische Rundfunkzeitschrift *Radyo*, die von 1941 bis 1949 monatlich erschien und einen qualitativen wie quantitativen Einblick in das Konzept, die Gestaltung und die Durchführung des Musikprogramms von Radio Ankara erlaubt.

Das Ziel der türkischen Musikpolitik bestand darin, eine türkische Nationalmusik zu erschaffen, indem man nach den Leitlinien von Ziya Gökalp die türkische Volksmusik mit Techniken der westlichen Kunstmusik verband. Damit war in erster Linie die Harmonisierung der türkischen Volksmusik gemeint. In den 1940er Jahren ist festzustellen, dass diese Leitlinien wie bisher ihre Gültigkeit besaßen, jedoch bei der Etablierung der Nationalmusik nun auch die bisher ausgeschlossene osmanische Kunstmusik berücksichtigt wurde. Während sich die polyphonisierten Volkslieder bei den Hörern einer gewissen Beliebtheit erfreuten, konnten sich die anderen Produkte der türkischen Nationalmusik wie Sinfonien, Opern usw. nicht durchsetzen. Neben der geringen Beliebtheit der westlichen Klassik dürften vermutlich zwei weitere Faktoren eine entscheidende Rolle für den geringen Erfolg der türkischen Musikpolitik gespielt haben. Erstens befand sich die türkische Nationalmusik in den 1940er Jahren noch in ihrer Aufbau- und Entwicklungsphase und zweitens sollte sie schließlich mit der Abwahl der CHP Anfang der 1950er Jahre ihre staatliche Förderung verlieren.

ISBN: 978-3-86309-027-2

ISSN: 2193-3723

Preis: 36,50 €