

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ PROGRAMI**

**TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİNDEKİ TOPLUMSAL
ETKENLER BAĞLAMINDA TÜRK MÜZİĞİNDE
21.YY. OLUŞUMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Deniz AYDAR**

**Danışman
Doç. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU**

İstanbul – 2010

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

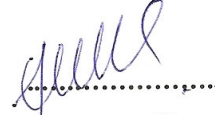
Türk Musikisi Anasanat Dalı Türk Musikisi Programı Sanatta Yeterlik öğrencisi **Deniz AYDAR** tarafından hazırlanan “**Türk Müziği’nin Değişimindeki Toplumsal Etkenler Bağlamında Türk Müziğin’de 21. YY. Oluşumlarının Değerlendirilmesi**” adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 29.09.2010

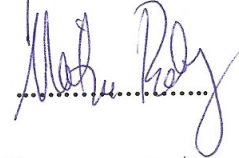
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

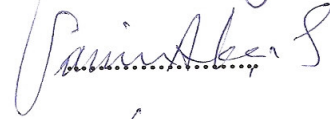
Jüri Üyesi: Doç. Dr.Serpil MÜRTEZAOĞLU
Danışman-İTÜ Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Dr.Metin BALAY
Yeditepe Üniv. Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Saim AKÇIL
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Dr.Pınar SOMAKÇI
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Çetin KÖRÜKÇÜ
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi: Prof.Mutlu TORUN
HAL.Üniv.Türk Musikisi ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi: Prof.Dr.Esin SARIOĞLU
HAL.Üniv.Teks.ve Moda Tas. ASD Öğr.Üyesi (Yedek)

.....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT.....	vii
1. GİRİŞ	1
1.1. Konunun Amacı.....	1
1.2. İzlenen Yöntemler	1
2. KONUYA GENEL YAKLAŞIM.....	2
3. TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ DEĞİŞİMİN GENEL YAPILANMASI.....	9
3.1. 21. yy. Toplumsal Parametreleri Bağlamında “Oluşum” ve “Yapılanma” Kavramları.....	9
3.2. Türk Müziğinde Değişim Bazındaki Genel Yapılanma.....	10
4. TÜRK MÜZİĞİNDE DEĞİŞİM ÇİZGİSİNİN YÜZYILLAR ÇERÇEVESİNDEKİ YAPILANMASI	13
4.1. 21. yy.'a Kadar Olan Dönemde Türk Müziğinin Değişimini Şekillendiren Faktörler	13
4.1.1. Başlangıcından 17. yy.'a Kadar Olan Dönem	14
4.1.2. 18. yy. İtibariyle Türk Müziğindeki İlk Yenilikçi Yapılanmalar ve İlk Değişimler	17
4.1.3. 19. yy. İtibariyle Türk Müziğinde Oluşan Değişimler ve Müzikal Yapılanmalar.....	20
4.1.3.1. II. Mahmut Dönemi ve Cumhuriyet'e Uzanan Dönem	20
4.1.4. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Müziğindeki Değişimler ve Müzikal Yapılanmalar	23

5. BEŞ TEMEL EVREDE TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİNE ETKİ EDEN ÖNEMLİ OLGU VE KİŞİLER	30
5.1. Konunun Kişiler ve Olgular Bağlamında Tanımlanması.....	30
5.2. Kaynak Bulup Yaratma Dönemi	31
5.3. Patronaj Dönemi ve Olgusu	34
5.3.1. Patronaj Kavramı	34
5.4. Halka İniş	36
5.4.1. Türk Müziğinde İlk Değişimin Öncüsü III. Selim.....	37
5.4.2. Türk Müziğinin Değişiminde Kadın	41
5.5. Modernite Dönemi ve Olgusu	44
5.5.1. Kavram Olarak Modernite.....	44
5.5.1.1. Modernite Kavramının Dünya ve Türkiye Bazında İzlediği Konum	46
5.5.2. Türk Müziğinde Sultan II. Mahmut ile Başlayan İlk Resmi Yapılanma ve Modernite Hareketlerinin İncelenmesi.....	48
5.5.2.1. Türk Müziğinin Değişiminde Muzıkay-ı Humayûn Olgusu.....	49
5.5.3. Modernite Hareketleri Çerçevesinde Cumhuriyet ile Birlikte Türk Müziğinin Değişiminde Başlayan Kurumsallaşma, Sentez ve Çokseslilik Anlayışı	52
5.5.3.1. Türk Müziğinin Modernite Arayışları Çerçevesinde Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in Etkileri	53
5.5.3.2. Türk Müziğinin Değişiminde Çokseslilik Olgusu ve Tarihsel Süreci	56
5.5.4. Modern Cumhuriyet Türkiye'sinde Türk Müziğinin Değişiminde Ulusal ve Kurumsal Kimliği Vurgulayan Radyo Olgusu	58
5.5.5. Cumhuriyetin İkinci Dönemi ve Türk Müziğinde Çözülmenin Başlangıcı	61
5.6. 21. yy.'da Türk Müziğindeki Durum Saptaması.....	63
5.7. Postmodern Dönem	64
5.7.1. Postmodern Teriminin İçeriği.....	65
5.7.2. Postmodern Dönemin Türk Müziği ile İlişkilendirilmesi	66
5.7.3. Postmodern Dönemi Şekillendiren Kültür Endüstrisi.....	66

5.7.4. Postmodern Dönemin ve Kültür Endüstrisinin Türk Müziğinin	
Değişimine Etkileri	69
6. SONUÇ.....	71
6. 1. Durum Saptaması.....	71
6.2. Öneriler	72
7. KAYNAKLAR.....	74
8. ÖZGEÇMİŞ	79

ÖNSÖZ

Türk müziği pek çok unsurun etkisi ve şekillendirmesi ile, tarihsel ve sosyolojik süreçten geçerek bugüne kadar gelmiş, çok bileşenli bir yapılanma gösterir. Bu yapılanma süreci daha çok çeşitli etkileşimlerle değişim bazında kendini gösterirken, özellikle 19. yy. ve sonrasında gelişen siyasi, sosyolojik, kültürel ve tarihi süreçler, Türk müziğinde değişim unsurunu 21. yy.'da farklı bir noktaya taşımıştır.

Çeşitli süreçler geçiren Türk toplumunun üzerinde yarattığı Türk müziği ortamı, durmaksızın değişime uğramaktadır. Değişim engellenemez bir durumdur. Türk müziğindeki bu değişim süreci, çeşitli toplumsal etkenlerin yanı sıra, çalışmanın daha sonraki bölümlerinde bir tanımlama olarak verilecek olan diyalektik kavramı içerisinde baskın ikilemlerle de kendini göstermekte ve Türk müziğindeki 21. yy. potansiyelini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmada çeşitli süreçlerde katkıları olan Haliç Üniversitesi Öğretim Üyesi Prof. Sayın Mutlu TORUN'a, danışmanım İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi Doç. Dr. Sayın Serpil MURTEZAOĞLU'na, Haliç Üniversitesi Konservatuarı Müdürü Yrd. Doç. Sayın Çetin KÖRÜKÇÜ'ye, Öğretim Görevlisi, spiker, prodüktör Sayın Nuriye ERACAR'a, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü Başkanı Öğretim Görevlisi Sayın Melih DUYGULU'ya, grafiker ve müzik araştırmacısı Sayın Ersu PEKİN'e teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul, 2010

Deniz AYDAR

Adı ve Soyadı : Deniz AYDAR
Anabilim Dalı : Türk Müziği
Programı : Türk Müziği
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik – Eylül 2010

TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİNDEKİ TOPLUMSAL ETKENLER BAĞLAMINDA TÜRK MÜZİĞİNDE 21.YY. OLUŞUMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Türk müziğinin değişiminde 21. yy. oluşumlarına ışık tutmak ekseninde olunan bu çalışmada öncelikle, konuya giriş kapsamında konunun amacı ve konuyu işleyiş yöntemleri ele alınmış, Türk müziğindeki değişim, toplumsal etkenleri ile konuya genel bakış çerçevesinde irdelenmiştir. İkinci aşamada ise, Türk müziğindeki değişimin genel yapılanması müzikal anlamda ele alınıp, zaman içerisinde değişen yapı, kavramlar ve bunların genel oluş şekli ortaya konulmuştur. Buna bağlı olarak gelişen üçüncü aşamada ise olaylar ve olgular itibari ile değişimde dönem kavramı vurgulanarak, Türk müziğinin “yüzyıl” çerçevesindeki değişiminin genel değerlendirilmesi yapılmış, son aşamada bu değişime etki eden olgu ve kişilikler evreler bazında ele alınıp, 21. yy. oluşumları ortaya konmaya çalışılarak öneriler bazında sonuca doğru gidilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Olay, Olgular, Diyalektik, Değişim, Yapılanma, Oluşum

Name and Surname : Deniz AYDAR
Field : Turkish Music
Program : Turkish Music
Supervisor : Assoc. Doç. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU
Degree Awarded and Date : Proficiency in Art – September 2010

**AN EVALUATION ON 21st CENTURIES CONSTITUTIONS ON
TURKISH MUSIC IN THE CONTEXT OF SOCIAL FACTORS EFFECTIVE
ON THE ALTERATION IN TURKISH MUSIC**

ABSTRACT

First, the aim of this study and the process methods are mentioned here, then the alterations in Turkish music are studied with the main lines in the context of social factors. Second, general structure of the alterations in Turkish music are considered in a musical sense then the structure and the concepts changed in times and their forms are evaluated. Accordingly, the concept of the period is emphasized by the facts and the events, and the alterations in Turkish music during a hundred years are evaluated in general. Finally, the characters and the facts impressing on these alterations are studied on the basis of the stages, and some suggestions concerning the constitutions of 21st century are offered.

Keywords: Event, Fact, Dialectic, Variation, Construction, Constitution

1. GİRİŞ

1.1. Konunun Amacı

Türk müziğinin değişimindeki toplumsal etkenler bağlamında 21.yy. oluşumlarını değerlendirirken birinci amaç, Türk müziğindeki değişimin 21. yy. oluşumlarının daha önceki yüzyıllarda gelişen toplumsal olayların olgu¹ halini alarak, bir dönem kavramını yarattığını vurgulamak ve 21. yy. Türk müziği değişim süreçlerinin, (hal, durum, olaylar) daha önceki yüzyıllarda olan olay ve olguların toplamından oluştuğunu ve 21. yy.'ın müzikal mantığını yarattığını ortaya koymaktır. Dolayısı ile olaylar, haller, durumlar, olgular yüzyıllar çerçevesinde birbirine zincirleme bir şekilde bağlı olup, birtakım önemli erk sahiplerinin de etkisiyle şimdiki dünya düzenini ve sanatsal ortamı yaratmıştır.

Bu düşünce üzerine şekillenen ikinci amaç ise, 21. yy.'daki Türk müziği oluşumlarını ortaya koyup, anlamaya çalışarak içinde bulunduğumuz dünya düzenindeki Türk müziği değişimine somut öneriler vasıtası ile olumlu katkıda bulunabilmektir.

1.2. İzlenen Yöntemler

Konuyu hazırlarken izlenen yöntem yaklaşık üç yıl boyunca sürdürülmüş ve aşama aşama gidilmiştir. Bu aşamalar sırası ile şunlardır:

- 1) Konunun hazırlanış ve sunuş yöntemini içeren ön rapor,
- 2) Müzik araştırmacısı, akademisyen ve icracılarla yapılan röportajlar (konu hakkında oluşturulan ilk fikirler),
- 3) Kaynak tarama (kitap, dergi, makale),
- 4) Bütün bunlar sonucunda geliştirilen anlayış ve fikirleri sistematik bir şekilde düzenleyip aşama aşama bir zaman sürecinde yazıya dökme,
- 5) Sistematize edilen fikirleri, aynı zamanda bilgilendirmek koşulu ile çalışmada başlıklı içerikler halinde ortaya koyuş,
- 6) Sonuca doğru varış ve öneriler.

¹ **Olgu:** Olayların çeşitli şekillerde, bir dönemi veya kavramı oluşturması ile birlikte meydana gelen durumun ad almış hali.

2. KONUYA GENEL YAKLAŞIM

Türk müziğindeki değişim, toplumun tarihi, siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik süreçlerine bağlı olup salt kendi başına ele alınamayacak bir konudur. Çünkü, genel anlamda toplumların sanatsal ortamları, bir alt yapı – üst yapı dinamiği şeklinde biraz önce bahsedilen süreçler doğrultusunda oluşup, ilerleyen zamanda toplum dinamiklerine göre değişir. Bu anlamda “*sanatta biçimsel değişimlerin, sanatçıların rastgele seçimlerinin değil, toplumsal yaşantının üzerindeki değişimlerin bir sonucu olduğunu unutmamak gerekir.*” (Çapan, 2008:9) Değişim esnasında toplumun alt yapısını oluşturan sosyo-ekonomik, tarihi, kültürel ve benzeri süreçler, toplumun üst yapısını oluşturan sanat ve içeriğindeki müzik kavramını da özellikle etkiler ve şekillendirir. Dolayısı ile zaman dinamiklerine göre değişen alt yapı unsurları, üst yapı denilen sanat ortamını değiştirir. Ancak, değişen zaman dinamiğinde, gelişmiş toplumlarda sanatsal faaliyetleri kapsayan üst yapının alt yapıyı etkilediği de bir gerçektir. Tabii bunun için sanatın yine toplumdan beslenerek değişirken, kendi iç yapısını geliştirme vasfı önemlidir. Aksi durumda,

“Sanat yenilik özelliğini, geliştiricilik işlevini yerine getiremeyeceği için, değişmesi istenmeyen belli bir değer, felsefenin hizmetine koşulduğu için bu tür sanatı yapanlara-yaratanlara değil, yorumlayanlara, icra edenlere ve bunların alıcılarına sadece eskiyi anımsatır, çünkü eskimişin hizmetindedir. Bu da sanatın işgörüsüne yeni bir boyut getirir: Nostaljik duyguları doyurmak; bu görev sanata bir kez daha ket vurma, onu büsbütün çağın gerisine doğru itme demektir.” (Erinç, 2004:15-16)

Bu anlamda müziğin toplumdan dışlanamayacağı düşüncesi ile alt yapı – üst yapı ilişkileri çerçevesinde olması gereken işlevi, kendi yapısını sanatsal kural ve estetiğe göre değiştirmek ekseninde olmasının yanı sıra, toplumu da yansıtmak ve toplumun alt yapısını kendi içsel niteliklerini de geliştirerek, toplumu iyileştirici yönde, kendini yansıtmaktır. Yani topluma ve toplumdaki değişime sanat olarak hizmet etmektir.

“Sanatın özelliği, içinde bulunduğu biçimler, toplumsal bilinç biçimleri ile olan ilişkileri, zihinsel üretim sistemi içerisindeki yeri, bunlar hep değişir, ama sanat hep sanat olarak kalmıştır. Yeryüzünde insanlar, toplum ve kültür olduğu sürece de sanat olarak kalacaktır.” (Kagan, 2008:221)

Konu bir başka açıklama ile değerlendirilirse, müzik-toplum ilişkileri, müziğin değişimi ve toplumun değişimi ekseninde müziğin iç dinamiklerini geliştirmesi ve sanat olarak topluma hizmet edebilmesi konusunda Adorno düşüncelerini şöyle dile getirir:

“Müziğin ilk göze çarpan özelliği kendi yapısının içinde kendi tecritlenmişliğinin suçluluğunu da beraberinde taşıyan toplumsal antinomy²leri temsil etmekte olmasındır. Müzik kendi formlarında toplumdaki bu antinomy’lerin gücüne ve bunların toplumsal olarak giderilmesi gereksinimine biçim verme işini ne denli derinlemesine yerine getirirse, kendi biçimsel dilindeki antinomy’ler de toplumsal durumun sorunlarını o denli dile getirir ve o denli toplumsal değişim çağrısında bulunur.” (Oskay, 2001:32)

Dolayısı ile alt yapı – üst yapı ilişkileri çerçevesinde Türk müziğinin de değişim aşamasında topluma sanat anlamında hizmet edebilmesi ve içinde bulunduğumuz dönemin toplum dinamikleri ile paralel olarak kendi iç yapısının dinamiklerini kontrol etmesi ve üzerinde düşünmesi alt yapı denen toplumsal taban üzerinde olumlu anlamda etki verecektir. Çünkü müzik ve toplum şekillenmesi bir bütündür.

Bütün bunların sonucunda toplum dinamiklerini oluşturan alt yapı – üst yapı ilişkilerinin birbirine sırasız ve dolaylı olarak etki ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Dolayısı ile alt yapı – üst yapı ilişkilendirmesi çerçevesindeki bu genel bakışta, Türk müziğinin de değişim çizgisi;

- 1) Türk toplumunun geçirdiği sosyo-ekonomik, siyasi, tarihi ve kültürel süreçler şeklinde adlandırılan alt yapı ve bunun zaman içindeki değişen dinamiklerinden, alt yapı – üst yapı ilişkileri çerçevesinde;

² **Antinomy:** Zıtlık, çatışkı.

- 2) Gelenek ve modernite kavramlarının ayırım noktalarından, yarattığı ikilemlerden ve diyalektiğinden³,
- 3) Türk toplumunun geçmiş zaman, şimdiki zaman ilişkisi ve karşıtlıkları doğrultusundaki değişen müzikal anlayışlarından ve kültürel yapılanmasından,
- 4) Geçici olanla, kalıcı olanın karşıtlığından ve ilişkiliğinden,
- 5) Çevre kültürlerden,
- 6) Değişen zaman dinamiklerinden, değişen müzikal anlayışlardan fazlaca etkilenmiştir.

Değişim olgusu tarihin başlangıcından itibaren, her alanda kendini gösteren ve dinamik olan olumlu ya da olumsuz bir durumdur. Dolayısıyla değişen toplumun dinamikleri ile birlikte değişen Türk müziği 17. yy.'a kadar 17. yy. da dahil olmak üzere, gerek saray içinde, gerekse günlük hayatta halkın devamedegelen sosyo-kültürel yaşam tarzına bağlı olarak icra ve bestecilik yönünden geleneğin tekrarı şeklinde kendini gösterdiği açıktır. Bununla birlikte, 18. yy.'ın da Türk müziğinde yaratıcı değişimlerin olduğu fakat bunun yine geleneğin tekrarı şeklinde kendini gösterdiği düşünülürse, 19. yy.'ın müzikal karakteri çok daha farklıdır. Çünkü, 19.yy. batılılaşması ve ondan sonra gelen Cumhuriyet dönemi politikalarının da etkileri ile değişimin çizgisi, birbirini izleyen aynı tarzın daha iyisi şeklinde olmayıp, gelenek ve modernite arasındaki kesin ayırımı ortaya koymak amaçlıdır. Dolayısı ile 19. yy.'dan itibaren günümüze kadarki müzikal değişim ortamında aslında daha çok siyasi ve onunla birlikte oluşan kültürel yaşam tarzı etkendir ki, bu değişim çizgisi kendini biraz da zorlamacı yapılanmalar sayesinde “modernite” veya “çağdaşlık” gibi kavramsal alanlarla ortaya koymuştur. Ayrıca, yüzyılımızı etkileyen bu kavramsal ve statik değişim gelenekçilik-modernlik, kalıcı-geçici... vs. gibi ikilemlerle daha önce de adı geçen (diyalektik), yani çelişiklerin karşılıklı birlikteliğinin içerisinde olan bir kavramı taşır. Dolayısıyla olay, olgu ve kavramların çelişki halinde aynı zamanda birlikteliğini koruması, ilerleyen zaman boyutunda birbirini etkilemesi, ikilemler şeklinde toplum hayatına yansımaları diyalektik anlamda özellikle sanat alanında kendini gösteren bir durumdur. Çünkü sanatın eski çağlardan bugüne gelmesindeki en önemli etken, değişimi, gelişimi etkileyen, aynı zamanda yozlaşmayı yaratan çelişiklerin ayrılmaz birlikteliğidir. Bu

³ **Diyalektik:** Bireysel, toplumsal ve sanatsal olan olay, olgu ve kavramların çelişikli birlikteliği.

anlamda; “*çelişme varsa, çözülecek bir sorun, atılacak adımlar, giderek bir zafer olasılığı, bir ilerleme de var demektir.*” (Tanilli, 2006:39) Aslına bakılırsa, Türk toplumunun her alanda değişen dinamiklerinde olduğu gibi, Türk müziği alanında da değişimi hatta gelişimi etkileyen ve yaratan karşıtların önlenemez birlikteliğidir. Dolayısı ile Türk müziğinin tarihsel değişim çizgisi, modern olma aşamasını tamamlamış, postmoderne doğru giden 21. yy.’da bile farklı türlerde, gelenek ve modernite arasında bocalamakta, bu iki kavramın hem çelişikliğini hem de birlikteliğini, geleceğe yönelirken gelenekten kopamama tarzında bir arada yaşamaktadır. Kaldı ki bu gelenek ve modernite arası çatışıklık Cumhuriyet döneminden bu yana Türk müziği alanında özellikle çokseslilik ve sentezler doğrultusunda kendini göstermekte olup, çeşitli boyutları ile günümüze kadar ulaşmıştır.

Bunun dışında tamamen toplumsal etkilenmelerle oluşan bu değişim çizgisi, Türk toplumundaki sosyo-kültürel yaşamı etkileyen alt tabandaki siyasi nedenlere de sahiptir. Siyasi nedenlere genel anlamda bakılırsa, Türk toplumunun Osmanlı’dan bu yana değişen toplumsal yapısının müziğe yansması farklı şekillerdedir. Osmanlı Devleti, 18. yy.’a kadar güçlü bir yönetim ve askeri otorite ile korumacı bir anlayış çerçevesinde, halkı ile bir bütün olarak iç ve dış karışıklıklara rağmen, son derece yavaş ilerleyen bir zamanda yaşayıp, müziğini geleneksel çizgide sürdürürken 18.yy.’da zayıflayan siyasi otorite, askeri alandaki boşluk ve Avrupa karşısında düşünülen güçsüz durum, bu devleti yönetimden daha çok, müzikal canlandırma yoluna yönlendirmiş, bu alandaki gelişmelerle, kültürel ve sanatsal anlamda kendini güçlendirmiştir. İçine düşülen siyasi boşluk, müzikal alanda birtakım yaratıcı değişimlere yol açmıştır. Buna karşın 19. yy.’ın potansiyeli ise tamamen farklı bir yapılanmada olup, dış müdahaleler, Avrupa milletlerinin siyasi baskıları ve iç çekişmelerin yanı sıra, özellikle halkın değişen yüzünde daha çok kültürel bir kimlik taşır ki, bu dönemdeki değişim, toplum yaşantısında baskın bir dönüm noktası olup, batılılaşma etkileri ile kapalı olan halkı ve de özellikle kadın kimliğini ön plana çıkarmıştır. Yani, burada gelenekten bir kopuş söz konusudur ki, değişen kadın kimliği ile birlikte, Türk müziğinde de gelenek çizgisini değiştiren batılı yaklaşım, 20. yy.’ın modern cumhuriyetinin siyasi, sosyal ve müzikal yapılanmalarını da derinden etkilemiştir.

Değişen toplumsal yaşantı sonucu kendini göstermeye başlayan kadın kimliğinin dışarı açılması ile birlikte, erkek egemen bir toplumdaki, yavaş yavaş çok cinsiyetli bir

topluma geçilmesi önemli bir değişim noktası oluşturmuş, özellikle saray içinde kapalı bir zümreye hitabeden Türk müziğinin de canlı bir şekilde dışarıya, yani halka daha çok yansımaları sağlamıştır. Görülüyor ki, değişen toplum ve paralelinde değişen müzik ortamında kadının toplumsal rolünün değişmeye başlaması ve bir olgu şeklinde dışarı açılması çok önemli bir faktördür.

Bütün bunların sonucunda sosyo-kültürel yaşamdaki değişim sonucu oluşan Cumhuriyet dönemi müzik politikaları çerçevesinde gelenekten kopuş, gelenek ile modernite arasındaki bocalama ve yenilikçi arayışların daha önce de söylendiği gibi, 20. yy.'ın etkileri ile kendini değişik boyutlarda devam ettirdiği 21. yy. oluşumlarında, 20. yy.'ın idealistik ve tek boyutlu yaklaşımlarının tersine değişen Türk toplumu düzeni, sermayeye dayalı kapitalist düzenden ve serbest piyasa ekonomisinden küresel boyutta etkilenmekte olup, kültürel değerlerini ve müziğimizi de oldukça etkilemiş ve genel anlamda müzik ortamı, duygu ve melodi yoğunluğundan çıkarılarak, teknolojik bir tüketim ve görüntü metası haline getirilmiştir. Bu anlamda şimdiki adı ile "Türk Sanat Müziği" diye adlandırılan müzik de yeni arayışların yanı sıra, yine gelenek ve modernite arasındaki değişim sürecine devam etmektedir. Tabii ki, bunun dışında toplumu sosyolojik olarak etkileyen göç olgusu da getirdiği başka ortamlarla Türk müziğini etkileyen ayrı olgulardan bir tanesidir. Çünkü getirdiği alt kültür sistemi ile bu müziği özellikle olumsuz yönde etkilemiştir.

Başlangıcından bu yana değişen müzik alanı ve özellikle Türk müziği, toplumun alt yapı dediğimiz diğer alanları ile paralellik göstermiş ve toplumsal yapılanmalardan etkilenmiştir. Ancak bahsedilenin aksine, ilerleyen ve değişen zamanda gelişmiş toplumların alt yapı unsurunu etkileme biçiminin dışında, gelişmekte olan toplumlarda da ortaya çıkan sanat ve kültür oluşumları ve değişimleri, toplumun alt yapı denilen unsurlarına etki edip, şimdiki dünya düzeni ile paralel olarak olumlu-olumsuz toplumu değiştirebilmektedir. Özellikle içinde bulunduğumuz dönemde toplumumuzda bu yapılanma, yani sanat ve sosyal yaşamın birbirine entegrasyonu açıkça görülmektedir. Çünkü, kültürlenme⁴ ve kültürleşme⁵ süreçleri ile kendini gösteren değişim ortamı ilerleyen zamanda, siyasi, sosyal, ekonomik, kültürel ve sanatsal ortamı birbirine

⁴ **Kültürlenme:** Farklı kesim ve kültürlerden biraraya gelen birey, grup ve toplumların birleşerek kültürel etkileşim ve tecrübeler sonucu yeni bir kültür meydana getirmeleri.

⁵ **Kültürleşme:** Farklı kesim ve kültürlerden biraraya gelen birey, grup veya toplumların kültürel etkileşim içerisinde bulunmaları.

entegre etmiştir. Yani toplumun sosyal hayat tarzı, üretilen kültür süreçlerine ve sanatsal yapılanmalara göre şekillenme sürecine girmiş, kültür ve endüstri kavramının birleşmesine neden olmuştur. Bu da toplumsal değişimin müziğe yansımaları şeklinde olup, 21. yy. oluşumlarını yansıtmaktadır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, kültürleşme ve kültürlenme süreçleri, günümüze değin kültürün boyut değiştirmesi ile 21. yy.'daki meta kavramını andıran kültürel süreçlerle karıştırılmayıp, toplumun veya toplumların zaman içinde oluşturdukları ana yapıları ve etkileşimleridir. Çünkü bir yönüyle; “*kültür bir dizi sosyal süreçlerin bileşkesidir.*” (Güvenç, 2003: 95) Bu sosyal süreçler birbirinden etkilenip değişerek toplumsal ve sanatsal gelişimi oluştururlar. Ancak şu da söylenmelidir ki, “*kültürel etkileşimi etkileyen başlıca kuvvetler ticari genişleme ve sanayi kapitalizmdir.*” (Kottak, 2001:366) Bu ticaret ve sanayi atılımları özellikle kültürün de kapitalist düzende boyut değiştirmesiyle sanattaki müzikal gelişimi etkilemiş ve değiştirmiştir. Dolayısıyla Türk Müziğinde 21. yy. konumu ve bugüne kadar değişimi etkileyen sosyal süreçler bazındaki kültürel etkileşim, sosyal süreç dinamiklerini ifade etmesi dolayısıyla değişerek, 21. yy. müzik ortamını özellikle etkilemektedir. Çünkü doğal koşullar sonucunda oluşan kültür, zamanla değişerek çeşitli yapılanmalarla toplumları ve giderek tüm dünyayı etkilemiş ve değiştirmiştir. Bu kültürel değişimden en çok etkilenen konu ise, çoğunlukla sanat ve onun içerisindeki müziktir. Kültür düzeyindeki etkileşimi, değişimi ve bunun sanatsal ve özellikle müzikal yönüne etkisinin irdelenmesini Bozkurt Güvenç şöyle dile getiriyor:

“Kültür değişir, değişme uyum yoluyla gerçekleşir. Kültürler doğal çevreye zaman boyutu içerisinde uyum gösterirler, yayılma, ödünç alma, öykünme... vs. gibi yollarla komşularına da benzerler, ayrıca kültürel sistemi oluşturan bireylerin biyolojik ve psikolojik istek ve ihtiyaçlarını karşılayacak biçimde uyum gösterirler. Koşullar değiştikçe geleneksel çözüm yollarının sağladığı doyum düzeyi de azalır ve değişir. Yeni ihtiyaçlar ortaya çıkar ve bunlar bilinç düzeyine yükselir. Bu ihtiyaçları karşılayacak, sorunları çözecek deneme ve düzeltmeler yapılır, yeni kurum ve kuruluşlara gidilir. Uyum mutlaka evrimi gerçekleştirmez, kültürel sistemler yalnız ileri giden evrimci değişimlere değil, genel gelişme yönüne ters düşen, geri giden değişimlere de uyum gösterirler.” (Güvenç, 2003:103)

Burada görülüyor ki, konuyu oluşturan Türk müziği değişimini etkileyen en önemli etkenlerden bir tanesi de kültürel değişim, etkileşim ve yapılanmalardır. Çünkü söylenildiği üzere, kültür doğal koşullarla ortaya konarak etkileşim içerisinde zamanla boyut değiştirir ve toplumları şekillendirir. Toplumları şekillendiren ve değiştiren kültür, müziği de etkiler ve değiştirir.

Çalışmanın özünü oluşturan konuda da önemli olan nokta, Türk müziğindeki değişim olgusunu, çeşitli ve karmaşık boyutları ile kavrayabilecek kültürel ve sanatsal yapıya sahip olabilmek ve değişimi olumlu yönleri ile gelişime doğru yönlendirebilmektir. Bunun için de her alanda olduğu gibi müzikal anlamda da “*değişime açıklık*” (Günay, 2006:138) ilkesi çok önemlidir. Bu, konunun başka bir yönüdür. Dolayısı ile değişimin kaçınılmaz olduğu düşüncesi ile Türk müziğinin değişimini, çeşitli evreler bazında 21. yy. oluşumlarına ışık tutacak şekilde irdelerken, değişimin olumlu yönüne katkıda bulunmak önemlidir.

3. TÜRK MÜZİĞİ'NDEKİ DEĞİŞİMİN GENEL YAPILANMASI

3.1. 21. yy. Toplumsal Parametreleri Bağlamında “Oluşum” ve “Yapılanma”

Kavramları

Türk müziği değişiminin genel yapılanmasına girmeden önce çalışmanın konusunu oluşturan “Türk Müziğinin Değişimindeki Toplumsal Etkenler Bağlamında Türk Müziğinde 21. yy. Oluşumlarının Değerlendirilmesi” başlığındaki “oluşum” kelimesinin, Türk müziği değişiminin genel yapılanmasına ışık tutacak şekilde ele alınması gerekmektedir. Çünkü “yapılanma” kavramı “oluşum” kelimesinin bir kademe gerisinde olup,

1. Kişilerce oluşturulan doğal yapılanma (başlangıcından yaklaşık 18. yy.'a kadar olan dönem)
2. Kurumsallaşma, idealizm ve baskılar sonucunda olan değişim (18. yy.'dan yaklaşık 21. yy.'a kadar olan dönem)
3. Küresel güç ve kapitalist dünyanın etkisiyle gelişen çözülme sonucunda doğal oluşumlar şeklinde kendini göstermiştir.

Dolayısıyla Türk müziğinin değişim yapılanması çerçevesindeki çizgisi, yapılanmadan oluşuma doğru giden bir süreci izleyerek, yüzyıllar itibariyle kendini göstermiş ve günümüze kadar gelmiştir. Ancak her ne kadar Türk müziğindeki 21. yy. oluşum sürecinden önce yapılanma kavramı olsa da, aslında o da sabit olmadan ilerleyen olayların dinamizmine dayanır. Bu anlamda 21. yy.'daki süreci oluşum diye tanımlanan “yapılanma” veya “kurma” anlamına gelen “construction” kavramı Shelling felsefesine göre şöyle açıklanmaktadır: “*Bu donmuş bir yapı değil, tersine dinamik bir süreç olarak anlaşılmalıdır.*” (Soykan, 1995:113)

Görülüyor ki, yapılanma özellikle sanatta kurgulanmış dizgeyi değil, zaman sürecindeki dinamik ve değişen yapıyı ifade eden bir süreçtir. Dolayısıyla Türk müziği de zaman içerisinde yapılanma ve oluşumla dinamik süreçler çerçevesinde değişerek günümüze kadar gelmiştir.

Ancak, zaman içerisindeki dinamik ve değişen “yapılanma” kavramı 21. yy.’a kadar, özellikle 19. ve 20. yy.’larda siyasi ve ideolojik baskılar ve yönlendirme şeklinde kendini gösterirken, daha önceki yüzyıllarda bu kavram kişilerin kaynak bulguları ve astrolojik çalışmaları ile yumuşak yönlendirme şeklinde kendini göstermiştir. Buna karşılık 21. yy.’da ise, yapılanma kavramı daha çok olay ve kavramların çözülmeye uğraması sonucu serbest oluşumlar şeklinde yansımıştır. Bu yapılanma ve oluşum, değişimle kendini göstererek bugünkü Türk müziği ortamını oluşturmuştur.

3.2. Türk Müziğinde Değişim Bazındaki Genel Yapılanma

Türk Müziği çeşitli medeniyetler kurarak oluşmuş Türk topluluklarında, kökenini Orta Asya’dan alıp, Selçuklu ve Anadolu topraklarında çeşitli kültür etkileşimleri ile oluşup, en nihayetinde temel yapısını Osmanlı’da yine kültürel etkileşimle şekillendiren, eserleri günümüze kadar devam eden bir müzik türüdür. Bu müzik tarihi dönemler, olaylar ve olgular itibariyle ortaya çıkış, oluşum ve gelişim aşamasında saray zümresine hitap eden kapalı gelenekçiliğinin yanısıra çevre kültürlerin de etkileri ile açık bir gelenek olarak da geniş bir kültürü yaratmış ve çeşitli şekillerde değişerek günümüze kadar gelmiştir. Çünkü;

“İstanbul 9. yy.’dan beri çeşitli musiki türleri ve geleneklerinin önemli bir merkezi olmuştur. Daha Bizans döneminde bir musiki merkezi olan İstanbul (Konstantinopolis), Osmanlı döneminde de, modern Türkiye’nin batılılaşma sürecinde de bu durumu muhafaza etmiştir. İki imparatorluğun başşehri olarak yüzyıllar boyunca musikicileri kendine çeken bu şehirde faaliyet gösteren musikiciler, burada yeni musiki türleri ve üslupları geliştirmişler, geliştirdikleri musikiyi, ülkenin öteki bölgelerine de yaymışlardır.” (Aksoy, 2008:36)

Bahsedilen bu değişim, 13. yy.’dan 21. yy.’a kadar gelen süreçte, değişen sosyal ve siyasi ortamlar, yine yüzyıllar içerisinde kendini gösteren tarihsel ve kültürel olaylar ve tüm bunların sonucunda değişen müzikal anlayış ve yapılanmalar şeklinde kendini göstermiştir. Bu anlamda değişim sürekliliği olan bir kavramdır.

Türk müziğinin değişim yapılanmasına genel anlamda bakılacak olunursa; özellikle sosyal ve kültürel değişimlerin etkisi ile oluşan müzikal anlayışın yüzyıllar sürecinde yapılandığı, ayrıca bu yapılanmaya bazı kişi ve olguların etki ettiği, konu ile ilgili olan temel kavramların ve yapının değiştiği açıkça görülmektedir. Bunlar genel olarak,

1. Türk müziğinde “meşk” adı verilen, hafızaya yönelik, usta-çırak ilişkisine dayanan eğitim sisteminden, çoklu ve notaya dayalı sistematik eğitime geçilmesi,
2. Türk müziğinin ana yapısını oluşturan seslerin birbirleriyle olan ilişkileri çerçevesinde melodik ve bütüncül bir yapıyı ifade eden “makam” kavramının zaman içerisinde statik olarak dizi kavramına dayandırılması, şube, avaze, terkiyat gibi terimlerin kaldırılması veya değişikliğe uğratılması,
3. Aynı şekilde eserle bütünlük oluşturan “usül” kavramının değişerek rakamsal ölçülere dayandırılması, -ki usül sadece ölçü kavramından ibaret olmayıp eğitim aşamasında eserle bütünlük sağlayan ad almış ölçüler bütünüdür-.
4. Türk müziğindeki “edvar” yapılanmasının disiplinel olarak bilimsel anlamda “nazariyat kitabı” şekline dönüşmesi ve aslında bu anlamda yukarıda bahsedilen makam ve usül kavramlarını barındıran dairesel sistemden statik dizi ve ölçü sistemine geçilmesi -hemen hatırlatılması gerekirse- (özellikle makamlar edvarlarda seslerin birbiri ile olan ilişkileri çerçevesinde daire şeklinde açıklanırdı, ancak 19. yy. itibarıyla bu durum değişmiştir.)
5. 19. yy.’a kadar çeşitli bulgu ve astrolojik olarak ortaya konan ses fiziği ve Türk müziği teorisinin, 19. yy. ile birlikte bilimsel temellere dayandırılması, kuramlaştırılması,
6. Makam-usül olgularını sınıflandırma sisteminin oluşturulması,
7. Modern müzik çalışmalarının başlatılması ve buna bağlı olarak gelişen kurumsallaşma olgusu,
8. Kâr, beste, semai vs. gibi büyük formların terk edilerek zamanla yerini şarkıya ve günümüze doğru fantezi tarzına bırakması,

9. Naif oda müziği ve ayrıca fasıl tarzından, şef önderliğinde orkestral yapılanmalara geçilmesi, burada hemen belirtilmesi gerekirse, tarihsel olarak Türk müziğinin ilk etapta bir oda müziği tarzında daha dar icra gruplarıyla icra edildiği düşüncesini Cem Behar şöyle dile getiriyor:

“Oda müziği denince akla, mekânsal sınırlamalardan önce, samimiyet, kişisellik, dinleyiciyle yakın ilişki ve dolaysız iletişim gibi doğrudan icra üslubuna, müziksel ifadeye ve algıya ait özellikler akla gelir.” (Behar, 2005a:119)

Görülüyor ki, Türk müziğinin ilk yapılanmasında konser salonu anlayışı ve orkestral yapılanmalardan önce, icracıların gerek birbiriyle, gerek dinleyiciyle dolaysız iletişimde olmaları önemlidir.

10. Ayrıca, naif solistik okuyuş tarzının yanısıra koral yapılanmalara da yer vermeye başlanması,
11. Yüzyılımızı etkileyen çok geniş bir yapılanma ile müziğin sadece icra olmaktan çıkarılarak değişen zamanda çeşitli şekillerde bilimsel platforma taşınması,
12. Müzik türlerinin çeşitlenmesi
13. Ve son olarak bütün bu oluşumların bir dönemi kapsayacak şekilde olgu halini alıp, erk sahiplerince oluşturulması

şeklinde sıralanabilir. Bunlar çok genel bir bakış açısı ile ilk etapta gözlenebilen temel kavram ve yapılanma değişimleridir ki, bu değişimler başlangıcından 21. yy.'a kadar çok çeşitli şekillerde kendini göstermiş, özellikle 19. yy.daki siyasi ve sosyolojik olayların etkisiyle de bir karşı oluş sonucu 20. ve 21. yy.'da gevşeyen kültür odaklarında “oluşum” şeklinde kendini göstermeye başlamış ve bugünkü Türk müziği ortamını oluşturmuştur.

Bu anlamda Türk müziğindeki değişim yapılanmasına genel bakıştan sonra, Türk müziğinde değişim çizgisi, nedenleri ve oluşumları ile yüzyıllar çerçevesinde verilecektir.

4. TÜRK MÜZİĞİNDE DEĞİŞİM ÇİZGİSİNİN YÜZYILLAR ÇERÇEVESİNDEKİ YAPILANMASI

4.1. 21. yy.'a Kadar Olan Dönemde Türk Müziğinin Değişimini Şekillendiren Faktörler

Doğa ve insan ilişkisinde, insanın doğayla mücadele ederek, toplu yaşama bilincini kazanmaya başlaması, çalışma, üretim, emek ve araçlar vasıtasıyla kendini ve bireysel anlayışını ortaya koyarak, insani yapılanmasını toplu birlik ve estetik yoluyla geliştirip sanat kavramının oluşmasını sağlaması, özellikle 15., 16. ve 17. yy.'da insanı, doğanın ve sanatın gizemini araştırmaya yöneltmiştir. Bu araştırma ve inceleme yönelimi, bahsedilen yüzyıllarda ilk etapta astrolojik ve matematiksel yolla olup, 18. yy.'ın sonu ile 19. yy.'ın başında, gelişen insan temelinde devlet bünyesinde, kurumsallaşma, idealistik yaklaşım ve biraz da zoraki değişim yoluyla kendini göstererek sanat ve özellikle Türk müziği bazında bir sorgulama dönemini yaratmıştır. Bu sorgulama ve değişim dönemi Türk tarihinde Tanzimat Devri'ni yansıtır, kültürel alanda baskın çıkmıştır ki:

“Tanzimat dönemine sadece dış siyasal müdahaleler, idari reformlar ya da ekonomik bütünleşme açısından bakılması yeterince anlaşılmasını imkânsız kılar, çünkü Tanzimat sınırlı da olsa kültürel bir devrim niteliği de taşıyordu.”
(Zürcher, 2008:106)

Dolayısıyla 18. yy.'ın bulanık siyasi hayatını renklendiren gösterilişli sanat ve müzik hayatı, yenileşme isteği, 19. yy.'ın Tanzimat döneminde baskıcı bir kültürel devrim isteği yönünde kendini göstermiş, bunun idealizme ve kurumsallaşmaya dayanan 20. yy. göstergesi de 21. yy.'da serbest oluşum ve değişim şeklinde kapitalist sermaye temelinde olmuştur. Bu anlamda bu genel panoramadan etkilenen Türk müziği değişim bazında ayrı ayrı yüzyıllar çerçevesinde aşağı verilecektir.

4.1.1. Başlangıcından 17.yy.'a Kadar Olan Dönem

Gerek Türk Müziğinin, gerekse Avrupa kökenli Batı Müziğinin, “müzik” kavramı çerçevesinde yerleşik ve medeni toplumlar itibariyle yüzyıllara dayanan, dönemsel oluşumlarından önce, çok daha eski çağlara dayanan ortaya çıkış biçimleri söz konusudur. Bu anlamda incelendiğinde, aslında müzik eski zamanlardan itibaren insanların birbirleri ile haberleşme, iletişim kurma ve ihtiyaçlarını karşılamak üzere bir araya gelip, çeşitli ritmik unsur taşıyan hareket ve seslerle inanış sergileme veyahut da toplu çalışma ve üretim sonucunda ortaya çıkmış bir alandır. Ne var ki, dini inanış, ayin törenleri, toplu çalışma, üretim ihtiyacı ve insanın gelişmesine temel oluşturan araçlar ve onların kullanım süreçleri sebebiyle ortaya çıkan müzik kavramı, özellikle toplu ve medeni yaşama geçerken ki daha ileri yüzyıllarda, sevgi unsuru ile de birleşerek olgunlaşmış, üretim ve çalışma sürecinin gelişmesiyle de tek başına kavramlaşmaya başlayan sanatın içerisinde başlıbaşına yer almış ve tümele doğru giden genel yasalar çerçevesinde de estetik kavramını oluşturmuştur. Bu anlamda da müziğe de temel oluşturan estetik kavramının öncelikli vurgusu, insanın doğa ile savaşımının sonucunda kendi gücünü ve doğa yetkelerini kontrol altına alması, ilerleyen zamanda sevgi unsurunu da kendi bünyesine katarak, toplumsal ilişkiler ve gelişen toplumsal bilinç çerçevesinde insani yapısını değiştirmesidir. Dolayısı ile müzik kavramının (Türk Müziği, Batı Müziği vs.) hem oluşumu hem de değişimi aslında insanoğlunun doğadaki varlığı ile eşdeğer olup daha önce de bahsedildiği gibi doğaya karşı üstünlük sağlamış, sevgi ve estetik unsurunu kendi yapısına katmış, bilinç kazanmış insan sayesinde. Bu anlamda estetik aslında sanatta oluşum, değişim ve giderek gelişimi etkileyen faktörlerden bir tanesi olup, sanatta tüme doğru giden genel yasalar bütünüdür ve değişime genel olarak yardımcı bir unsurdur. Bununla birlikte estetik kavramını taşıyan müzik alanı, çeşitli düşünürler vasıtası ile de müziğin matematiği üzerine çalışılıp, kaynak araştırma, bulma ve yaratma evresini oluşturmuştur ki, bu da değişimin ikinci evresidir. Bu dönemler aşağı yukarı 16.yy.'a kadar -16.yy. dahil- kendini gösterir. Dolayısıyla gerek Türk Müziği gerekse Batı Müziği;

1. İnsanların toplu yaşamada ihtiyaca yönelik olarak sergilediği ayinsel unsurlar, toplu çalışma ve üretim sonucunda ortaya koydukları vuruş, ses ve vücut hareketleri,

2. Vuruş, ses ve vücut hareketlerinin zamanla dans, ahenkli ses, ahenkli ritm haline dönüşmesi ve ayrıca sözün de bu ritüele katılması,
3. Ahenkli ses, söz, dans ve ritm unsurunun toplu olarak ilerleyen yüzyıllar itibariyle estetize edilmeye başlanıp, bir alan çerçevesinde başlıbaşına müzik ve sanat olgusunu taşıması,
4. Bütün bunların toplamında bu alanların matematiksel sistemler ortaya koyma, ilmi araştırmalar ve kaynak bulup yaratma dönemini de beraberinde getiren yapılanmaları taşıdığı açıkça görülmektedir.

Türk Müziği de, Batı Müziği de genel olarak eski çağlardan yaklaşık 16.yy.'a kadar bu aşamalardan geçerek birbirine bağlı değişimle kendilerini göstermişlerdir. Dolayısı ile genel anlamda müziğin doğuşu, değişimi (Türk-batı-halk müziği vs.) şeklinde türlere ayrılması ilk etapta;

1. Doğa koşulları
2. İnsan-doğa ilişkisi
3. Toplu yaşama bilinci
4. Çalışma ve üretim olgusunun oluşması
5. Araçlar: İnsanın kendini yaratmasına ve geliştirmesine ön ayak olmuş araçların öneminin Marx'ın bir sözü ile hatırlatılması gerekirse;

“Emeğin aracı, çalışanın kendisi ile emeğinin konusu arasına koyduğu, böylece çalışmasını yönettiği bir araç ya da araçlar bileşimidir. İnsan bir takım nesnelere üzerinde üstünlük kurmak ya da bu nesnelere kendi amaçlarına göre kullanmak için, onların mekanik, fiziksel ya da kimyasal niteliklerinden yararlanır.” (Fischer, 2005:18)

Görülüyor ki, araç kavramı insanın kendi varlığını ortaya koymasında ve özellikle sanatı yaratmasında çalışma eylemi ile birlikte birincil somut etkendir.

6. İnsanın değer kazanarak özelliklerini oluşturup, estetize olmaya başlaması ve birey-sanat anlayışı
7. Üretim olgusunun gelişme evrelerinde sanatın tek başına bir alan çerçevesinde varolması iledir.

Bütün bu anlatımlarda Batı müziği kavramının geçmesinin sebebi, ana iki tür olan Türk müziği ve Avrupalı müziğin, genel ve baskın olması ve birbirinin paralelinde müziğin değişimine etki etmesi sebebiyledir.

Bütün bu açıklamalardan sonra Türk müziğindeki değişim çizgisine ayrıntılı bir şekilde yaklaşılacak olunursa; bu müziğin değişim çizgisi tarihi dönemler içerisinde 13.yy. öncesinden başlayıp, bu yüzyıldan itibaren 16. hatta 17. yy.'a kadar Safiyüddin, Abdülkâdir Meragi, Ali Ufki... vb. gibi çok önemli müzikbilimci ve bestekârların ortaya koyduğu ses sistemleri, edvârlar⁶, besteler ile ürünlerini vererek oluşmuş ve yine bu şahsiyetlerce makam ve usüller tanımlanarak özellikle teori ve beste anlamında eserler ortaya konmuştur. Dolayısı ile 13.yy.'dan 16.yy'a kadar başlangıç, oluşum ve hazırlık dönemi söz konusudur. Bu maddeler halinde sıralanacak olursa;

1. Başlangıcından 13. yy.'a kadar kam, baksı, ozan denilen şimdiki saz şairleri eşliğinde, ibadet esnasında kitleyi harekete geçirmek için oluşturulan raks, şiir, ses unsurlarının topluca ihtiyaca yönelik olarak ortaya konması -ki daha önce de bahsedildiği gibi dünya üzerindeki ilk müzikal oluşumlar bu şekilde başlamıştır.
2. 13. yy.'dan 17. yy'a kadar özellikle, Safiyüddin, Abdülkadir Meragi... gibi besteci ve müzikbilimcilerin ortaya koyduğu ses sistemleri, oluşturduğu kaynaklar, ayrıca Türk Müziğine çok etki edecek olan Mevlevilik tarikatının kurulması, bu müziğin oluşum ve hazırlık aşamasında önemli faktörlerdir. (Özellikle Mevlevilik tarikatına ayrıca değinilecek olunursa Mevlevilik tarikatı; Türk müziğinin başlangıç ve oluşum aşamasında kurumsal olarak kurulan konservatuarlardan önce Türk müziğinin geleneksel yapısını, dini vasfın dışında da şekillendirerek büyük besteciler kazandırmış, klasik yapı üzerinde gerek formel, gerekse bestecilik anlamında etken olmuş ve bir konservatuar eğitim ortamını hazırlamıştır. Yani ilk Türk müziği eğitim yeri denilebilir.)

Görülüyor ki, Türk Müziği başlangıcından yaklaşık 17.yy'a kadar birbirinden çok ayrı değişim çizgisi sergilemeyip, sadece ortaya konan ses sistemleri, ortaya konan

⁶ **Edvâr:** Makamların oluşumlarını perde ve alan ilişkileri çerçevesinde dairesel sistemde açıklayan teori kitabı.

edvârlar, kaynak oluşturma çalışmaları ve bu anlamda Türk müziğinin hemen hemen ilk örneklerini sergileyen klasik tarzın hazırlayıcısı şeklinde oluşturulan besteleri ile daha önce de belirtildiği gibi oluşum ve hazırlık aşamalarını sergilemektedir. Buna karşılık 17.yy. geniş bir oluşum ve hazırlık aşamasından sonra yoğunluklu bir icra dönemini kapsayıp, özellikle büyük formda eserlerin sergilendiği saray içi ve dışındaki geleneksel müzik ortamını hazırlayıp, İtrî ve beraberindeki bestecilerle kendini göstermiş ve yine geleneği yansıtan klasik tarzda müzik yapıtlarının ön planda olduğu bir dönemdir. Ancak değişim çizgisi olarak 17.yy.'ın farkı yoğunluklu olarak klasik icra yapısına geçilmiş olmasıdır. Ayrıca belirtilmesi gerekir ki, 17. yy.'a kadar olan dönem, 17. yy. da dahil olmak üzere, eser ve melodik yapı açısından incelenirse, klasik tarzda büyük formda eserlerin yanısıra, halk edebiyatını da yansıtan, naif hayatı tarzı ile paralel olarak sözlerin gayet açıkça anlaşıldığı sade ve basit melodileri içermektedir.

Bunun dışında 17. yy.'da bazı önemli müzik bilimci ve besteciler bu yüzyılın Türk müziği yapılanmasına ürünleriyle katkıda bulunmuştur. Özellikle, Prens Kantemir ve Ali Ufkî gibi aynı zamanda müzikbilimci olan bestecilerin ortaya koyduğu nota yazıları da o dönemin araştırmacı ruhunu yansıtmaktadır.

4.1.2. 18. yy. İtibariyle Türk Müziğindeki İlk Yenilikçi Yapılanmalar ve İlk Değişimler

17. yüzyılın sade, durağan ve yavaş ilerleyen yaşam tarzına paralel olarak, gelenek doğrultusunda, yoğunluklu icra kapasitesi şeklinde kendini gösteren Türk müziği potansiyeline, güçlü devlet otoritesine karşın, Osmanlı Devleti'nin kendini Avrupa milletleri karşısında ilk sorgulamaya başladığı, devlet otoritesi açısından zayıf düştüğü ve askeri yapının donanım ihtiyacı olduğu bu yüzyıl, Türk musikisinin son derece geliştiği ve çığırın açıldığı bir dönemdir. Ancak ne var ki, burada Türk müziğinde olan yenilikler çok kökten değişimi içermek yerine geleneği canlandırmak amaçlıdır. Bu anlamda bu dönemdeki “Türk müziğinde değişim” kavramı, geleneğe yeni unsurlar katmak anlamını içermektedir. Yani bulunan yeni makamlar, yeni usuller, çeşitli nota sistemleri hem Klasik Türk Müziğinde melodik yapılanmayı zenginleştirmek, hem de o dönemde yaşamış olan sanatçı ve bestecilerin yeteneklerini göstermelerini ve geliştirmelerini sağlamak amaçlıdır. Dolayısıyla, bu dönem içerisinde Türk müziğinde bulunan yeni makamlar, terkipler, usuller ve nota sistemleri klasik yapılanmanın

oldukça zenginleşmiş icra şekillerini yansıtır. Bunun yanı sıra müzikal anlamda yapılan yenilikler besteleme tarzına da yansımış olup, özellikle büyük formdaki eserler makam ve usul yapılanmaları açısından son derece özgür ortamlarda, gerek makam geçkilerinin, gerekse usul geçkilerinin fazlaca olduğu ifadelerle kendilerini göstermişlerdir. Yani 18. yy. aslında Türk müziğinde bestecilerin ilk özgür yaklaşımlarını sergilediği, eserlerinde korkmadan geçkiler yapabiliş kendilerini gösterebildiği ve bu anlamda değişim kavramının ilk ortaya çıktığı yüzyıldır. Dolayısıyla gerek bestelenen eserler, gerekse icra şekilleri son derece estetik, çok yapılı, makam ve usul geçkilerinin fazlaca yer aldığı, sanatçıların yaratımlarını özgürce ortaya koyabildiği bir tarzdadır ki, bu dönem dünya müzik tarihinde 15. yy.'daki ilk sanat akımlarının başladığı Rönesans döneminden sonraki zaman diliminde müzik alanında 17. yy.'ın sonu ve 18.yy.'ın ilk yarısında oluşan aşırı yaratıcı, zengin ve özgürlükçü sanat ifadelerinin yer aldığı Barok dönemi ile paralellik göstermektedir. Ayrıca, 18.yy. sonlarına denk gelen 1789 Fransız İhtilâli ile birlikte başlayan demokratik ve geniş açılı düşünce akımları da, dünya müzik tarihini ve giderek Osmanlı'da vücut bulan Türk Müziği tarihini de çok yakından etkilemiş ve biraz daha farklı yaratıcı değişimlere yol açmıştır. Bu anlamda dünya müzik tarihinde değişim üç büyük olguyla gerçekleşmiş ve Türk müziğini de etkilemiştir. Bunlar sırasıyla;

1. Rönesans dönemi (ilk sanat akımları)
2. Barok dönem (sanatta gösteriş ve ilk özgürlükçü yaratımlar)
3. 1789 Fransız İhtilali (Müzik, demokrasi ve ulusalcılık)

Bu üç büyük dönem Türk toplumunda da gerek 18. yy.'ı gerekse Cumhuriyet ve sonrası dönemini her alanda olduğu gibi müzikal açıdan da etkilemiş ve rönesansla başlayan değişim, 18. yy.'da özgürlük ve gösteriş olarak kendini gösterdikten sonra, 18. yy.'ın sonlarında da özgürlüğün demokratlaşması şeklinde kendini göstermiştir. Dolayısıyla 18. yy. genel olarak müzikte demokrasi ve ulusalcılık kavramından önceki gösteriş zamanını simgelerken, Türk müziği de aynı yüzyılda bununla paralellik göstermektedir.

Tabi ki Türk müziğinde özgürlük ve gösteriş ifade eden bu yaratıcı değişimlerin olmasına önayak olan ve bu anlamda sanatçıları yoğunlukla destekleyen padişah III. Selim'dir. Yani Türk müzik tarihinde ilk değişim, yenilik ve yaratıcılık olgusu aslında

III. Selim ile ortaya çıkmıştır. Bu anlamda kendisi de suzidilârâ, pesendide, hicazeyn, şevkefza vs. gibi terkip denilen makamları ortaya koyarak, özellikle yenilik ve yaratıcılığı bizzat oluşturmuştur. Bu anlamda Abdülbaki Nasır Dede de kendisine yardımcı olup bir girişimde bulunmuş, o dönem 12 olan makamların sayısını 14'e çıkarmıştır. Bu arada "Şirin" adında bir usul ortaya koymuştur. Bu yenilikler kendisinin Tetkik-ü Tahkik adlı eserinde mevcuttur.

Ayrıca o dönemde yine III. Selim'in girişimleriyle başlatılan biri Abdülbaki Nasır Dede'ye ait; diğeri ise Hamparsum Limonciyan'a ait olan nota sistemleridir. Bu nota sistemleri o dönemdeki boşluğu doldurmak, nota ihtiyacını gidermek ve gelecek nesillere teorik ve bilimsel kaynak yaratmak amaçlıdır. Hatta Hamparsum Limonciyan'ın düzenlediği nota sistemi, bugün kullanılan porteli nota sistemine de en yakın sistemdir.

Görülüyor ki o dönemde III. Selim tarafından başlatılan müzik reformu, daha önce de bahsedildiği gibi geleneği, yenilikler ve yaratıcılıklarla canlandırarak geliştirmek ve zenginleştirmek amaçlı olup, 19.yy.'daki gibi kökten değişim amaçlı değildir, ancak değişimin ilk sinyallerini de veren bir müzikal anlayış ve yapılanma söz konusudur.

Özetle;

- Yeni terkipler ve usuller
- Yeni nota sistemleri
- Sanatçıların davet edilmesi ve desteklenmesi
- Besteleme anlayışında makam ve usul geçkilerinin hakim olduğu yaratıcı ve zengin eserler
- Büyük formların (kâr, beste, semai ve ayrıca klasik tarzda şarkıların) hakim olduğu zengin icra tarzı (klasik geleneğin devamı olarak)
- Daha fazla serbestlik getiren bir müzikal anlayış
- Ve serbest yaratımların başlattığı ilk müzikal değişim ortamları

18.yy.'ın karakteristikleridir.

4.1.3. 19. yy. İtibariyle Türk Müziğinde Oluşan Değişimler ve Müzikal Yapılanmalar

4.1.3.1. II. Mahmut Dönemi ve Cumhuriyet'e Uzanan Dönem

18. yy. sonuna gelindiğinde Osmanlı Devleti otoriter gücünü kaybederek kendini her anlamda yenilemek zorunluluğuna girmiştir. Bu yenileşme veya modernite zorunluluğu aslında ilk etapta askeri düzende olma eğiliminde olmuştur. Ne var ki, 18. yy.'da III.Selim ile başlayıp özellikle müzik alanına yansıyan yenileşme hareketleri -ki askeri yenileşme hareketleri doğal olarak sanat alanına da yansımıştır- 19.yy.'da özellikle II. Mahmut döneminde tamamen farklı bir ortamda oluşmuştur. Bunun ilk adımı 1826 yılında yeniçeri ocağının kaldırılıp yerine düzenli bir ordunun kurulmasıdır ki, bu da mehterhanenin yıktırılıp alaturka-alafranga denilen ikiliğin başladığı, tamamen batılı anlamda ilk girişim niteliğinde olan Muzıkay-ı Humayûn'un kurulmasına yol açmıştır. Dolayısıyla 1828'de kurulan Muzıkay-ı Humayûn müzikal anlamda köklü değişikliklerin başladığı ilk yapılanmadır ki, bu kurum sadece müzik değil, sosyal ve siyasi hayata da batılı disiplin getirmeyi planlayıp, zevk ve sefada dağılan ümmet ve devlet düzenini toparlamayı amaçlayan, bu anlamda toplu düzende olmayan, adeta şiddet saçan yeniçeri olgusunu yıktırıp, düzenli bir ordu ile siyasal disiplini getirmeyi birinci görev edinmiş bir kurumdur. Ancak bu kurumun önemli bir başka özelliği de, ilk konservatuar oluşumunu hazırlaması bakımından aynı zamanda bir müzik kurumu olmasıdır.

Bu anlamda, bu kurumun başına getirilen Donizetti Paşa geleneksel Türk müziği sazlarından oluşan ve fasl-ı atik denilen müzikal icranın yanı sıra Türk müziğinin batı etkilerine açılmasını sağlayacak fasl-ı cedîd denilen bir düzen getirmiştir. Dolayısıyla Batı çalgıları da Türk müziği çalgılarının içine sokularak tamamen şef önderliğinde orkestral yapılanmalar başlamış ve saray orkestraları kurulmaya başlanmıştır. Bu orkestralara keman, viola, viyolonsel gibi yaylı çalgılar da eşlik etmeye başlamış, üflemeli, vurmali ve yaylı olarak seyirci önünde disiplinli bir şekilde orkestral ve konsertist yapılanmaya doğru giden bir müzikal ortam oluşmuştur. Yani eski geleneği adlandıran seyirci ile iç içe icra şekli denen ince saz tarzı kısmen ortadan kalkmaya başlamıştır. Ayrıca burada mızıkay-ı humayûn olgusundan başka bir şekilde söz etmek gerekirse, bu kurum daha sonra açılacak olan ve hemen hemen ilk konservatuar niteliği

taşıyan Dar'ül Elhan'ın oluşmasına öncülük etmiş ve aslında genel anlamda Türk müziğindeki batılı etkileri oluşturmadan önce askeri müzikteki hiyerarşik düzenlemeyi ve batılılaşmayı sağlamak amacıyla “bando” kavramı niteliğinde kurulmuştur. Bu da mızıkay-ı humayûn denilen kurumun bir özelliğidir. Ayrıca besteleme tarzı da bununla birlikte değişmiş, batılı anlamda marş, operet vs. tarzı türler ortaya konarak yapılanma devam etmiştir. Bunun yanı sıra Türk müziğinin geleneksel yapısında var olan kâr, beste, semaî gibi büyük formlar terk edilip, batı tarzında peşrev, saz semaîleri ve daha farklı olan şarkı, köçekçe, oyun havaları müzikal ortamda var edilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla 19.yy.'ın ilk yarısında Hacı Arif Bey ve onu izleyen bestecilerle başlayan - Şekerci Cemil Bey, Rahmi Bey, Rıfat Bey, daha sonra Lem'i Atlı, Zeki Arif Ataergin, vb.- şarkı geleneği Türk müziğinde ilk romantikleşme ve popülerleşme akımını başlatır. Bunun dışında müzikal icra tarzı, bestecilik anlayışındaki değişimlerin yanı sıra müzikal yapılanmadaki makam ve usul kavramlarında da değişim olmuştur. 13.yy.'dan 19.yy.'a kadar, daire içerisindeki seslerin birbiri ile olan ilişkileri ve melodik bütünlüğü şeklinde tanımlanan cins, avaze ve terkibat denilen makam kavramı, 19.yy.'la birlikte dizi yapılanmalarına dönüştürülmüş ve dizisel olgu ile açıklanmaya başlanmıştır, burada majör ve minör kavramlarına yakın makamlar öncelikli olmuştur. Aynı şekilde klasik tarzda Türk müziği eğitimindeki eserlerin söz ve melodi ile birlikte bütünlüğünü oluşturan ve “devir” şeklinde açıklanan usul olgusu da ölçü kavramına indirgenmiştir. Oysaki usul bir bütünlük olup, ölçüleri içinde barındıran bir kavramdır, dolayısıyla ölçü kavramı ile karşılaştırılmaz, yani rakamsal ve statik olamaz.

Görülüyor ki, 19.yy.'da mızıkay-ı hümayûn'un oluşturduğu müzikal düzen, geleneksel Türk müziğini batı kurallarına yaklaştırarak icra tarzını, formel yapısını ve beste tarzını halkın içindeki fasıl niteliğinden alarak statik, disiplinel daha ziyade orkestral ve batılı bir yapılanmaya doğru götürmüştür. Yani batılı, statik düşünüş ve zihniyet müzikal ortamda duygu yoğunluğu ve melodik bütünlükten daha ziyade bir şef önderliğinde disiplinel yaklaşımı getirmiş ve eğitim anlayışında da usta-çırak ilişkisine dayanan meşk ortamını da bir anlamda terk etmiştir. Bu arada batı notası tamamen saraya sorulmuştur. Ayrıca saray ortamında değişen müzikal anlayış, bestelenen şarkı, köçekçe ve oyun havaları, dans unsuru ile birlikte kadın kimliğini ön plana çıkarmıştır. Bu arada kadın kimliğini ön plana çıkararak ve tiyatrodaki dans unsurunun oluşturduğu kanto icra tarzı da, şarkı geleneğinin yanısıra Türk müziğinin ilk popülerleşme akımlarındandır. Ayrıca bu dönemlerde piyanonun ilk defa Türk müziğine sokulması ile

de hem cariyeler, hem de sultan kızları piyano dersi almaya başlamışlardır. İlk piyano dersi alan kadın şahıs ise Leylâ SAZ'dır ki, Türk müziğinin önemli kadın bestecilerindendir. Bunun yanı sıra, sarayda kızlardan kurulu bir ince saz takımı, "fanfar" denilen kadın orkestrası kurulması da, kadın kimlinin ön plana çıkmasındaki en baskın olgulardandır. Fanfar denilen kadınlardan kurulu bu orkestra, ayrıca hareme erkek müzisyen girmesinin önlenmesi ve haremdede kadının hakimiyetinin tam anlamıyla sağlanması amacını taşımaktaydı. İlgili notu aktarmak gerekirse:

"Haremi Humayûn'da 80 kızdan oluşan bu saray bandosunu Tanbur Majör denilen bir kız idare ederdi. Bu da Osmanlı sarayındaki batılı anlamda ilk kadın orkestra şefidir. Bandonun ön kısmında klarnet, flüt ve birinci boru takımı, ikinci ve üçüncü sırada ikinci boru takımı, trompetler, ziller ve davullar olmak üzere sarayın merasim salonunda rutin olarak padişaha konser verirlerdi. Bazı şenliklerde de çalan fanfar takımı, opera parçaları da çalar, kız bale takımına da eşlik ederdi." (Beşiroğlu, 2009)

Görülüyor ki, 19.yy.'da değişen beste, müzikal anlayış, icra tarzı, yapılanma Türk müziğinde statik, batılı ve disiplinel anlayışı getirmekle birlikte, yavaş yavaş dans ve müzik unsurunun çeşitli şekillerde birleşerek kadın kimliğinin ön plana çıkmasını sağlamış, hayat anlayışı, müzikle birlikte bir popülerleşmeyi de beraberinde getirmiştir. Yani, kadın kimliği popülerleşmedeki unsurlardan bir tanesidir.

19.yy.'da müzikal değişim ve olgular maddeler halinde sıralanacak olursa;

- 1826 yılında mehterhane kaldırılmış, 1828 yılında muzıkay-ı humayûn kurulmuştur ki, müzikal hayata değişim yönünde etki eden ilk konservatuar niteliğindedir. Bu çerçevede;
- İnce saz fasıl tarzı yavaş yavaş terk edilerek, şef önderliğindeki saray orkestraları ile orkestral, disiplinel bir müzikal düzen getirilmiştir.
- Çalgı icrası ön plana çıkarılarak batı sazları Türk müziğine entegre edilmiştir. (İcrada değişim).
- Büyük formlar (kâr, beste, semaî) terk edilerek şarkı, köçekçe, oyun havaları ve batı tarzında peşrev ile saz semaîleri bestelenip batı kurallarına göre armonize edilmeye başlanmıştır. (Beste tarzında değişim).

- Makam ve usul kavramları, dizi ve ölçü kavramlarına indirgenmiştir. (Ana yapılanma ve kuramda değişim).
- ve müzikal anlayıştaki değişimi kapsayan bu yapılanmalar hep ikinci planda kalan kadın kimliğini farklı bir şekilde ön plana çıkarmış, değişen cinsiyet kavramı ile birlikte, esnek bir yapılanma ile popülerleşmeye doğru gidilmiştir.

19.yy.'da olan bu ve bunun gibi değişimler, Cumhuriyet dönemi ve bugünün şekillenmesindeki ilk adımlar sayılabilir.

4.1.4. Cumhuriyet Döneminden Günümüze Türk Müziğindeki Değişimler ve Müzikal Yapılanmalar

19.yy.'ın ikinci yarısında Türk müziğinde batılı anlamda ortaya çıkan değişimler 20.yy.'ın müzikal anlayışını temelden şekillendirmiştir. Bilindiği gibi 20.yy.'ın ilk yarısında Türk müziği yapılan batılı uygulamalar sayesinde bir boşluğa düşerek arayış içine girmiş, kapatılan Enderun'dan sonra ilgilenen kişilerin bir araya gelerek müzik yapması, onların kurdukları topluluklar birçok müzik cemiyetinin doğmasına yol açmıştır (1908'den sonra). Bunlardan bazıları;

“Terakki-i Musiki, Defterdârda Ali Salahi Bey, Fahri Kopuz, Kanunî Nazım Bey ve hanende Aziz Bey tarafından açıldı. Gülşenî Musiki Abdülkadir Töre tarafından Cerrahpaşa'daki evinde musiki tedris etti. Musiki Osmanî İsmail Hakkı bey ile İzzettin Humayi Elçioğlu tarafından Vezneciler'de Fevziye Kırathanesi üstünde kuruldu. Koska'da Darü'l Musikî, Kazım Uzun'dur. Mildan Niyazi Ayomak İzmir'de musiki mektebini çalıştırmıştır. Kadıköyünde Darü'l Feyzi Musiki, Edhem Bey'indir. Kadıköyünde Şark Musiki Cemiyetini Ali Rifat Çağataş, Levon Hancıyan, Bestenigâr Ziya Bey kurmuşlardır. Aynı yıllarda kurulan Üsküdar Musiki Cemiyeti daha sonra Emin Ongan'ın idaresinde hayatını devam ettirdi. Bunların en mühimi ise Darü't Ta'lîm-i Musikidir.” (Öztuna, 1987: 68)

Bunun yanı sıra Muzıkay-ı Humayûn bir askeri merkez bandosu ve saray orkestrası konumuna gelince, yine batılı anlamda ortaya konan uygulamaları devam ettirmek için 1914 yılında Dar'ül Elhan adında ve Cumhuriyet dönemi müzik

politikasını şekillendirecek olan ilk konservatuar niteliğinde hem tiyatro bölümü hem de müzik bölümünün olduğu bir okul açılmıştır. Müzik bölümü Türk ve Batı müziği olarak iki bölüm olup, bu bölümün başına her iki müziği de çok iyi bilen besteci Musa Süreyya Bey ve ayrıca Muzıkay-ı Humayûn'da yarbay olan İsmail Hakkı Bey getirilmiştir. Ancak I.Dünya Savaşı'nın olduğu yıllarda Dar'ül Elhan savaş zorlukları sebebiyle uzun ömürlü olamamış ve kapatılmıştır. Daha sonraki aşamalarda 1923 yılına yani Cumhuriyet dönemine gelindiğinde, devletin izlediği resmi müzik politikasıyla Dar'ül Elhan, Batı Müziği bölümünün daha baskın bir şekilde organizasyonu ile tekrar açılmış, hatta yine Cumhuriyet döneminin batı temelli müzik politikası ile de 1926 yılında Türk Müziği bölümü tamamen kaldırılarak, eğitimi engellenme yoluna gidilmiş, kaldırılan Türk müziği bölümünün yerine Tesbit ve Tasnif Heyeti kurulmuştur. Bunun yanı sıra, Türk müziği aynı yıl Milli Eğitim Bakanlığı tarafından okullardan da kaldırılmış, buna karşılık batı müziği eğitimi devam etmiş, Dar'ül Elhan, İstanbul Belediyesi'ne bağlı olarak 1981 yılına kadar "İstanbul Belediyesi Konservatuarı" adı ile hayatını sürdürmüştür.

Ayrıca, Cumhuriyet döneminde izlenen resmi devlet politikası ile Dar'ül Elhan yapılanmasının yanı sıra, müzikal anlamda batılılaşma yolunda, yine 1926 yılında halk müziği derleme çalışmaları yapılarak, bu müzik batı kurallarına göre işlenip Türk müziğini Osmanlı müziği adı altında yok sayma girişimleri başlatılmıştır ki, Cumhuriyet'in resmi müzik politikası da, Türk müziğini yok sayarak batılı bir yaklaşımla halk müziğini ön plana çıkarmak olmuştur. Dolayısıyla o dönemde yapılan dört tür müzik karşımıza çıkmaktadır:

1. Klasik Türk Müziği
2. Türk Halk Müziği
3. Klasik Batı Müziği
4. Çoksesli Çağdaş Türk Müziği

Bunun dışında batı müziğini yaygınlaştırmak amacıyla yapılan girişimlerden biri de Musiki Muallim Mektebi'nin açılmasıdır (1924), ki daha sonra bu kurum Ankara Devlet Konservatuarı'na dönüştürülerek, Gazi Eğitim Enstitüsü'ne aktarılmıştır (1937). Buralardan opera ve balelere eleman yetiştirilmiş, orkestra ve korolar kurulması sağlanmış ve bu sayede orkestral ve koral bir düzende çokseslilik çalışmaları başlatılmıştır. Tabii bunun yanı sıra, ilk konservatuarlar da açılmaya başlanmıştır:

(İstanbul Devlet Konservatuvarı, İzmir Devlet Konservatuvarı). Bunlar Cumhuriyet döneminde Atatürk'ün girişimleriyle başlatılan temelden değişim yoluyla Türk müziğini geri plana iterek batı müziğini yayma amacıyla yapılan çalışmalardır ki, aslında Atatürk burada Türk müziğini geri plana itmemiş, o dönemin çağdaş unsurlarıyla ilerletmek istemiştir. Bunun yanında, 1934 yılında Türk müziğinin radyolardan yasaklanması girişimi de bu müziğe etki eden apayrı bir olgudur. Bu anlamda 20.yy.'ın ilk yarısından itibaren Cumhuriyet döneminde Türk müziğine etki eden müzikal değişimler sıralanacak olursa;

1. 1908'den sonra kurulan müzik cemiyetleri
2. Dar'ül Elhan'ın (ilk konservatuvar) açılması (1914) (1.Aşama)
3. Dar'ül Elhan'ın batı müziği yoğunluklu olarak tekrar açılması (1923)
4. Muzıkay-ı Humayûn'un Ankara'ya taşınarak Riyaseti Musiki Heyeti adını alması (1924)
5. Batılı yaklaşımlarla Musiki Muallim Mektebi'nin açılması (1924)
6. Dar'ül Elhan'ın İstanbul Belediyesi'ne bağlanması (1926)
7. İstanbul Belediye Konservatuvarı'nın kurulması (1926)
8. Aynı çalışmalar içerisinde Türk halk müziğini ön plana çıkartmak üzere Türk halk müziği derleme çalışmalarının başlatılması
9. Dar'ül Elhan'ın Türk müziği kısmının kapatılması, yerine Tesbit ve Tasnif Heyeti'nin kurulması (1926)
10. Türk müziğinin okul müfredatından kaldırılması (1926)
11. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kurulması (1936)
12. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nün kurulması (1937)
Ankara Devlet Konservatuvarı ve Gazi Eğitim Enstitüsü'nün girişimleriyle;
 - Opera ve balelere eleman yetiştirilmesi
 - Koro ve orkestraların kurulması
 - Çokseslilik çalışmalarının başlatılması
13. Türk müziğinin radyoda yasaklanması (1934)

Görüldüğü üzere Cumhuriyet döneminde bir de Devlet katında kurumsallaşma politikalarına gidilmiştir.

Bütün bunların dışında, Türk müziği açısından Cumhuriyet dönemine etki eden en önemli faktör radyodur. Çünkü ilk programlı yayınına 1927 yılında İstanbul Radyosu ile

başlayıp, 1937 yılında devlet tekeliyle çeşitli aşamalardan geçerek yayınlarını sürdüren Ankara Radyosu, 1960'lı yıllara kadar ulusal bir platformda modern cumhuriyet Türkiye'si'nin getirdiği müzikal anlayış, standart ve icra teknikleri ile bunca yasaklamalara karşın Türk müziğini tüm Türk halkına ulaştırmayı amaçlamış, hem de yaptığı disiplinli tarzındaki diğer tür müzik yayınları ile de halkın müzik zevkini geliştirerek başlı başına bir eğitim, aktarım ve arşiv kurumu olmuştur. Yani radyo 1927 yılından 1960'lı yıllara kadar ciddi, kaliteli ve disiplinli Türk müziği icrasını yansıtabilen tek olgudur ki, o dönemdeki ana medya kuruluşu olan radyo, 2000'lerin medyasıyla karşılaştırılacak olunursa, o dönem medyasının, yani radyonun şimdiki gibi sadece halkın istekleri doğrultusunda hareket etmeyip, halkın müzikal ve kültürel zevkini geliştiren bir okul olduğu söylenebilir. Tabii bu anlamda radyonun bir eğitim kurumu olduğu göz önüne alınırsa, o dönemdeki radyo standartları ve icra tekniklerinden de ayrıca söz etmek gerekir. Çünkü radyo Türk müziğine disiplinli bir bakış açısı ve düzen getirirken, olumlu yönleriyle birlikte aynı zamanda Türk müziği icrası açısından birtakım sıkıntıları da beraberinde getirmiş, Türk müziğinin ana geleneğini değiştirmiştir. Dolayısıyla radyo öncesi müzik icrası ile, radyo dönemi müzik icrası farklıdır. Radyo öncesi dönemlerde Türk müziği icrası genelde ince saz niteliğinde olup, seyirci önünde canlı fasıllar şeklinde iken, radyo döneminde bu icraya daha teknik, disiplinli ve daha ciddi bir bakış açısı getirilmiştir. Dolayısıyla o dönemde halkın anlayışında da ciddiyet söz konusudur. Bu anlamda o dönemdeki radyo standartları ve icra tekniklerine bakıldığında üç tür icra tarzı görülür:

1. Koral tavır: Dört veya beş ses aşağıdan ve aynı perdeden disiplinli şekilde okuyuş tarzı
2. Fasil tarzı: Şef önderliğinde oluş, eski tarz fasıllardaki gibi farklı perdelerden tiz olarak değil, aynı perdeden okunarak yapılan icra tarzı.
3. Beraber ve solo şarkılar: Koro ile fasil tarzı arasında süslemelerden arındırılmış, koral tarzdan daha yürük, fasıldan daha ağır icra tarzı.

Ayrıca söz etmek gerekirse, orkestral düzende ilk disiplinli koro tarzını radyoda sunan Mesut Cemil Bey'dir ki, onu daha sonra Prof. Dr. Nevzat Atlığ devam ettirmiştir. İcra tekniği olarak solistik icra tarzında da Münir Nurettin Selçuk en önemli isimlerden biridir ki, okuyuş tarzını yine daha disiplinli anlamda değiştirerek aşırı gırtlak namelerini bıraktırıp, icraya temiz ve düz okuyuşu getirmiş olup, ayrıca dini müzikle

din dışı müziğin icra yönünün farklı olması gereği üzerinde durmuştur. Bütün bu yönleriyle radyo Cumhuriyet Türkiye'sinin o yıllarda en saygın kurumu olup, 1960'lı yıllara kadar bu çizgiyle devam etmiştir. Radyo, Türk müziği icralarına ve diğer müzikal yayınlarına devam ederken, II.Dünya Savaşı'nın süregeldiği 1945'li yıllarda ise halk içe dönük yaşayarak ulusal duygularına hitaben radyodan halk türküleri dinlemeye yönelmiştir. Aynı zamanda ortaya konan Arap kökenli Mısır filmleri de, Türk müziği açısından arayış içerisinde olan halkın bir başka yönelim çizgisini oluşturmuştur. Bu arada Mısır film müziklerinin en önemli bestecisi de Sadettin Kaynak'tır. Ayrıca o dönemin diğer bestecileri sayılacak olursa; Cevdet Çağla, Selahattin Pınar, Fehmi Tokay, Suphi Ziya Özbekkan, Şerif İçli vb. akla gelebilir.

1950'li yıllardan sonra Türk müziğinin değişim arenasına bakıldığında biraz daha farklı yapılanma görülür. Çünkü çok partili sistemin getirdiği daha demokratik, özgürlükçü ve daha muhalif düşünüş Türkiye'ye kendi geleneksel müziğimiz olan Türk müziğinin dışında ayrıca rock müziğinin girmesine sebep olmuş, bu müzik dans unsuruyla da birleştirilerek o dönemdeki gençlik, Türk kültürü etkisinin dışında kendini batı kaynaklı bir kültürün içerisinde bulmuştur. Ayrıca o dönemlerde yaşanan göç olayı ile birlikte oluşan alt kültür olgusu ve yabancı kültür etkisiyle gelişen kentli yaşam ve kentli müzik olgusu tamamen yerleşik bir düzene geçmiştir. Tabii ki Türk müziği bütün bulardan etkilenecek klasik yapısından tamamen ayrılıp "Türk Sanat Müziği" adı ile yavaş yavaş popülerleşmeye, daha basit tarzda yapılanmalarla piyasa ortamına girmeye başlamıştır. Ayrıca Türk müziğinin bu dönemdeki ilk popülerleşme ve piyasa ortamına girişini şekillendiren önemli bir olgu da gazinodur. Çünkü gazino devri ile birlikte Türk müziği bir eğlence unsuru olmaya başlamıştır. Böylelikle radyo bir yandan Türk müziğini en kaliteli örneklerle halka sunarken, yayılan popüler tarzda batı kaynaklı müzik, bunun yanı sıra eğlence ve gazino ortamında piyasalaşmaya başlayan Türk müziği, 1970'li ve 1980'li yıllarda Türk toplumunun sosyal yapısına etki eden arabesk olgusu ile iyice yozlaşma ortamına girmiştir. Bunun sonucunda Cumhuriyet döneminde ortaya çıkan alaturka-alafranga ikiliği toplumda sosyolojik olarak üst düzey alt düzey ikiliği şeklinde kendini göstermiş, tamamen batılı yaklaşımla, yozlaşmaya başlayan Türk müziği farklı bir şekilde küçümsenmeye başlamış ve Klasik Batı Müziği üst değer sayılmıştır. Ancak şunu da söylemek gerekir ki, gazino ortamında piyasalaşmaya başlayan Türk müziği, o dönemin şöhret solistlerini yaratıp, bir "assolist" kavramını oluştururken, yoz solistik okuyuşların ve yoz gırtlak nağmelerinin de başlangıcını

yapmıştır. Bu olaylar yozlaşmanın başlangıçlarıdır.

...ve nihayet 1980'li yıllarda Türk müziğinde baş gösteren bu yozlaşma, Türk müziği çevrelerini harekete geçirmiş, ilk defa Türk müziğinin üniversite ortamında ve devlet katında bilimsel platformda kurumsallaşması sağlanmıştır. Bu anlamda yapılan faaliyette Kültür Bakanlığı Devlet Korolarının kurulması öncelikli etapta olup, bunun yanı sıra 1976 yılında İstanbul'da bir Türk Müziği Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. Ayrıca müzikal açıdan 1980'li yılların en önemli özelliği, televizyonun ön planda olup, şöhret dönemini yaratmasıdır. Bunun yanı sıra oluşan kentli kültür, ilk defa pop unsurlarının Türk Sanat Müziği içerisinde yer almasını sağlamıştır.

1980'li yıllardan sonra gelen 1990'lı ve 2000'li yıllarda ise, küreselleşme olgusuyla birlikte gelen çoğulcu kültür anlayışında, Türk müziğinde deneysel, bilimsel çalışma ve araştırma ortamları ve yenilikçi arayışların yoğun olduğu bir dönem göze çarpmaktadır. Bu anlamda;

- Türk müziğinde yapılan çoksesli çalışmalar
- Polifonik yapının orkestrasyon ile birlikte klasik icrada yer alması
- Çalgı teknik ve estetiği üzerinde yapılan çalışmalar
- Türk müziği orkestrasyon çalışmaları
- Türk ve batı sazlarının bir araya gelerek oluşturduğu sentez çalışmaları
- Geliştirilen ses sistemleri
- Yenilikçi beste çalışmaları
- Kurulan müzik araştırma merkezleri ve bunların yaptığı çalışmalar
- Yeni müzikal yapılanmaların ortaya konduğu deneysel çalışmalar
- Çeşitli çalgılar için bestelenen Türk müziği eserleri
- Dünya müziği kavramı içerisinde gerek batının gerekse diğer dünya ülkelerinin yöresel müziklerinin araştırılıp, çeşitli şekillerde konsertist düzende sunulması, vs.

Bütün bunlar 1990'lı yıllardan itibaren günümüze gelindiğinde yapılan yenilikçi çalışmalar olup, bu anlamda akademisyen kimlikli yeni teorisyen ve icracılar yetişmektedir.

Bunun dışında 20.yy.'ın 21.yy.'a bağlandığı, içinde bulunduğumuz dönemde, çoğulcu kültür anlayışı, bunun dışında gerek Türk Müziği gerek Batı Müziği alanındaki

deneysel ve bilimsel çalışmaların yanı sıra özellikle Türk Müziği alanını da içine alan başlıbaşına bir dünya müziği olgusu oluşmuştur ki bu global yaklaşımın bir sonucu olup, Batı kaynaklı müziklerin dışında dünya üzerindeki Doğu kökenli yerel kültür ve müziklerini de içermektedir. Bu anlamda kendi müziğimiz olan Klasik Türk Müziği de, yine dünya müziği arenasında araştırmacı bir ruhla gerek yurt içinde, gerek yurtdışında çeşitli şekillerde deneysel çalışmalarla incelenmekte, geleneksel klasik yapı icrası üzerine konser ve araştırmalar yapılmakta ve özellikle yurt dışında bu konu ile ilgili olarak yoğunluklu bir araştırmacılık alanı, hem deneysel hem bilimsel alanda kendini göstermekte ve yine yurtiçi ve yurtdışında çok yönlü akademisyen ve icracılar yetişmektedir. Yani müziğimiz dünya müziği platformuna girmektedir. Bu yenilikçi arayışların bir sonucudur ve konunun bir yönüdür. Diğer bir yön ile dünya ve Türk toplumu, özellikle tüketim toplumları şeklinde aşırı bir metalaşmaya doğru giderken, sanat ve müzik kavramları aralarında olan alana dair ayırımlarını yok etmekte ve Türk Müziği de bu oluşumlardan etkilenmektedir. Bu oluşum 21.yy'ın halen gözlemlenen bir olgusudur ki genelde yüzyıllar itibariyle oluşan değişime genel anlamda bakılacak olunursa 20.yy. kurumsallaşması ve onun getirdiği modernite kavramı ile birlikte, Türk toplumu diğer dünya toplumları gibi 21.yy.'ı kapsayan içinde bulunduğumuz dönemde tüketim toplumu olmakta ve dünya aşırı bir ilkeli tüketim bilincine yönelmekte, ayrıca kültür endüstrisi dolayısı ile öz değerler ve üst düzey kültürün eğlence ortamına adaptesi söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla 19.yy.'ı parantez içine alıp değişimde batılılaşma etkisiyle bir kırılma noktası olarak bakılırsa 20. ve 21.yy.'ın öncesindeki dönemlerde Türk Müziği ve Batı müziği klasizmi ve abartıyı ve bir o kadar da naif bir yaşantıyı kapsarken, 20. ve 21.yy.'da bu alanlar tüketim bilinci, metalaşma, bireye hitap etme ve pazarlama anlayışından etkilenmekte olup, bu da özellikle Türk Müziğini olumlu-olumsuz yönleriyle hayli etkilemektedir. Çünkü genel anlamda müzik kavramı postmoderne doğru giden kapitalist dünya düzenindeki üretim-tüketim ilişkilerine hizmet eden bir araç ve aracı konumuna gelmiş olup, imaj kavramını ön planda tutan bir düzene doğru taşınmaktadır. Bütün bunlar esnasında, Türk Müziği yine düzenin ortaya koyduğu bilim ve icra olgularının birarada olmasıyla olumlu yapılanmalara imza atarken, kapitalist düzenin yarattığı bu süreçlerden olumsuz yönleri ile de açıkça etkilenmekte ve bir arayış içine girmektedir. Bu 21.yy'ın oluşumlarından bir tanesidir. Yani yüzyıla hitabi olarak olumlu-olumsuz süreç dediğimiz çatışık durumlar daha fazlasıyla bir arada yaşanmaktadır.

5. BEŞ TEMEL EVREDE TÜRK MÜZİĞİNİN DEĞİŞİMİNE ETKİ EDEN ÖNEMLİ OLGU VE KİŞİLER

Yüzyıllar çerçevesinde çeşitli şekillerde oluşup, siyasi, kültürel ve sosyal etkilenmelerle değişen Türk müziği aslında, görüldüğü gibi;

1. Kaynak bulup yaratma dönemi
2. Patronaj dönemi
3. Halka iniş
4. Modernite dönemi
5. Postmodern dönem

diye adlandırılabilir son dönem şeklinde çok temel değişim evrelerince kendini göstermektedir. Bu evreleri açıklarken, özellikle değişime etki eden önemli olgu ve kişiler ayrıntıları ile ele alınacaktır. Çünkü, değişim dönemseller ve zamanın getirdikleri bazında gerçekleşirken, özellikle padişah, devlet adamı, halk ve Türk müziğinin şekillenmesinde rol oynayan bazı olaylar olgu şeklinde kendini gösterip, değişimi özellikle etkilemiş ve 21. yy.'ın şekillenmesinde öncü olmuşlardır. Bu yüzden ilk kısımda yüzyıllar bazında genel değerlendirmeyele ele alınan Türk müziğinde değişim konusu, beşinci bölümü oluşturan ikinci kısımda değişime etki eden önemli kişi ve olgular şeklinde ayrıntılarıyla ele alınıp anlatılacaktır.

5.1. Konunun Kişiler ve Olgular Bağlamında Tanımlanması

Yüzyıllar çerçevesinde sosyal, siyasi ve kültürel bağlamda değişen Türk müziği başlangıcından 21. yy.'a kadar uzanan dönemde, özellikle 21. yy. dünya düzenini etkileyen kavramlaşmış olgular ve bu olguların oluşmasında önyak olmuş kişilerce kendisini şekillendirmiştir.

Türk müziğinin 21. yy.'daki değişim ve olgusunu irdelerken özellikle üzerinde durulması gereken şey, 13. yy.'dan itibaren 17. yy.'a kadar 18. yy. da dahil olmak üzere, müzikal değişim ve şekillenmelerin kaynak bulup yaratma ve özellikle patronaj dönemi dahilinde kişiler, onların buldukları kaynaklar ve o kaynakların bilimsel Türk müziği ortamının oluşmasına öncülük edecek şekilde bir icra ortamı yaratması ve en nihayet, dış çevre ilişkileri vasıtası ile de sanatçıları koruma ve destekleme aşaması

şeklinde kendini gösteren bir yapılanma söz konusudur. Ancak önemli kişilerce (besteci, müzikolog, padişah, devlet adamı) astrolojik temellere dayanan kaynaklandırma ve tanıtım aşamasında sonra 18. yy.'dan 21. yy.'a kadar olan dönemde kavramlaşmış olgular Türk müziğinin gelişiminde söz konusu olmuştur.

21. yy. Türk müziği oluşumları bağlamında, özellikle 18. yy.'daki halka yöneliş, yenileşme istekleri, siyasi anlamda kurulmak istenen yeni düzen, müziğin bilimselleşmeye başladığı 19. yy.'dan 21. yy.'a kadar uzanan dönemde sosyolojik etkilenmelerle de patronaj, kadın, göç, modernite, kurumsallaşma, kültür endüstrisi gibi birtakım olgularla kendini göstermiş ve müzik bir sorgulama dönemine girmiştir. Bu tür olgular olayların bileşkesi sonucu baskın ad almış olmakla birlikte dönem veya evre bazında kendini gösterirken, daha çok sosyolojik ve tarihi bir yön taşımışlardır. Bu dönem veya evreler olgular bazında aşağıda verilecektir.

5.2. Kaynak Bulup Yaratma Dönemi

Bu dönem aslında Türk müziğinde ilk hazırlık ve oluşum evresini başlatıp, bütüncül olarak Türk toplumunda olduğu gibi, tüm medeniyetlerde de doğaya karşı üstünlük sağlayıp, ilerleyen zaman çerçevesinde sanat ve estetik yönünü geliştirmeye başlayan insanlığın ilk evrelerindedir. Dolayısı ile İslamiyet öncesi toplumlarda olduğu gibi Türk müziğinde de özellikle İslamiyetin kabulü ile ilerleyen yüzyıllardan, bilhassa Osmanlı'nın vukû bulduğu 13. yy. temel olarak alınır, yaklaşık 17. yy.'a kadar gidilmesi gerekmektedir. Bu anlamda sözü edilen dönem 13. yy. ve öncesi, bilimsel olmaktan daha çok astrolojik ve mitolojik bulgulara dayanılarak üretilen olgu ve kaynaklar dönemi olup, 21. yy.'a bile ışık tutabilecek değerlerde bilgiler hazinesidir ki, disiplinlerarası olarak bilimsel araştırmaya geçiş 19. yy.'dır. Dolayısıyla bu dönemde daha henüz bir dönem vasıflandırmasına sebep olabilecek olgular silsilesi olmamakla birlikte, bu zaman içerisinde daha çok kişilikler ön plana çıkmış ve kaynaklar ortaya konulmuştur.

Bu anlamda Türk müziğinin değişiminde 21. yy. oluşumlarını değerlendirirken, bu müziğin değişimine etki eden birtakım önemli kişiler ve onların eserleri, sözü edildiği gibi 21. yy.'daki Türk müziği teorisi ve sistematığının şekillenmesine etki etmiş

ve sistematik olarak bilimsel bilgi niteliğinde olmayıp, astrolojik bulgulara dayanan temel oluşturmuş bilgilerin yoğunluğu sebebi ile daha çok bir çalıp söyleme devri diye adlandırılabilen kaynak bulgu döneminde, 13. yy.'ın sonu ve 14. yy. içerisinde yaşamış olan önemli bir müzikolog ve besteci vardır ki, o da Safiyyüddin'dir. Gerçekten de Safiyyüddin, 21. yy.'ın Türk müziği sistematığı ve icrasının şekillenmesinde eserleri ile çok etkili olmuştur. Çünkü onun eserleri astrolojik olmaktan daha ziyade bilimsel bilgi niteliğini taşıyan ilk etapta, temel kaynak oluşturabilecek eserlerdir.

“XX. asırda Türk musikisi esaslarını Batı müzikolojisine paralel olarak ele alan bilginler de Safiyyüddin'i birinci derecede temel kaynak olarak kullanmış, tabii kendi devirlerinde mevcut musikiye uygulamak üzere eserlerini kaleme almışlardır.” (Öztuna, 1988: 48)

Bahsedilen şahsın özellikle, Osmanlı'da “Şerefiyye” denilen eseri ile Kitabü'l Edvar” adlı eseri makamlar ve usuller konusunda ve Ortaçağ İslam âlemi konusunda verdiği ilk bilgilerle gerçekten iki temel kaynak sayılır. Kaldı ki “Edvâr” denilen musiki kitabının ilk Safiyyüddin'le başladığı söylenirse, özellikle makam olgusu, makamların bugüne kadar geçirdiği değişiklikler, usul yapıları, ses fiziği gibi ilk Türk musikisi bilgilerini veren kaynakları “Kitabü'l Edvar” ile Safiyyüddin başlatmıştır. Dolayısı ile 20. ve 21. yy.'ın bilimsel Türk müziği ortamını oluşturmada ilk etapta eserleri ile Safiyyüddin'in öncülük ettiği söylenebilir. İlave olarak da “Edvar” denilen musiki bilgisi kitapları 20. ve 21. yy.'ın bilimsel Türk müziği kaynaklarına da öncülük eden ayrı bir olgudur.

Ayrıca Safiyyüddin'in öncülüğünü yaptığı bir konudan daha bahsetmek gerekirse, Türk müziğinde 20. ve 21. yy. itibari ile dizisel yapıya dayanan bir sekizlide yirmidört aralık ve yirmibeş perde sistemi, Safiyyüddin'in ortaya koyduğu 17'li ses sisteminden etkilenmiş, bununla birlikte aslında Türk müziğinde teorik değişimi ortaya koyan dizi kavramının da öncülüğünü Safiyyüddin yapmıştır. Safiyyüddin'in 17'li ses sisteminden biraz bahsetmek gerekirse; ilk defa bir sekizli sistemi oluşturulmuş ve bu sekizli on yedi aralığa bölünmüştür.

“Böylece bir sesin sekizlisi ile birlikte on sekiz perde bulunur. Bu perdelerin bir kısmı tam (asl), bir kısmı da yarım nîm veya (ârızî) sayılmıştır. İnsan sesinin ve aletlerin hududu da gözönüne alınarak önce bir sekizli esas

tutulmuş, sonraları bu ana sekizlinin altına ve üstüne taşılacak suretiyle iki sekizli arasındaki saha ve böylece meydana gelen sistem tam ve mükemmel sistem addedilmiştir. Dolayısıyla önce parmaklara ve basılış noktalarına göre adlandırılan bu perdeler, daha sonra ana sekizli içerisinde yer alırken basamak sayılarına göre adlandırılmış ve ana perde sayılmışlardır.” (Tura, 1988: 175)

Görülüyor ki, bu sistem ilk sekizli olması dolayısıyla ve bugünün Batılı yaklaşımı ile oluşturulan Sadettin Arel sistemine uyması açısından önemlidir. Dolayısıyla Safiyyüddin'in öncülüğünde icrada parmakla sayılan ve gösterilen perdeler, ilk defa bir sekizli içerisinde sistem olarak varedilmiştir. Önemli olan nokta budur.

Safiyyüddin'in dışında 20. ve 21. yüzyılda, Türk müziğinin özellikle teorik ve ilmi anlamda şekillenmesinde öncülük etmiş bir başka isim de, 15. yy.'da yaşamış müzikolog, hanende ve besteci Abdülkaadir Meraği'dir ki, aynı şekilde 20. ve 21. yy.'da Türk müziği bilim ve teori alanının şekillenmesinde müzikologlar ve akademisyenler tarafından başvurulan ilk etap kaynakları Safiyyüddin'den sonra Abdülkaadir'in eserleri de olmuştur. Çünkü Abdülkaadir Türk müziği bilim ortamının hazırlanması esasına, Safiyyüddin'in eserlerini çeşitli şekillerde kaynaklarla devam ettirerek, ikinci derecede öncülük etmiş bir kişidir. Örneğin “Şerh-i Kitabü'l Edvar” adlı eseri Safiyyüddin'in eserinin bir açıklaması olup, bulunan makam, terkip, cins, avaze, usûl yapıları, vs. gibi konuları daha geniş soluklu bir şekilde aydınlatmıştır. Dolayısı ile Safiyyüddin ve Abdülkaadir Meraği, icra döneminin daha yoğunluklu olup, müzikoloji çalışmalarının çok az olduğu 14. ve 15. yy.'da, ortaya koyduğu ses fiziği, ses sistemi, makam-usul tanımları vs. gibi kaynak çalışmaları ile 20. ve 21. yy.'ın bilimsel ve sistematik Türk müziği ortamının ve müzikoloji sahasının açılmasına öncülük etmiş iki temel kişiliktir.

Bütün bunların dışında pek fazla sistem çalışmalarına rastlanmayan 16. yy.'dan sonra 17. yy., ki bu yüzyıl aslında daha sonra aşağıda bahsedilecek olan patronaj dönemi ve olgusunun yoğunlukla yaşanmaya başladığı, Türk müziğinde yoğunluklu klasik icra devrinin hüküm sürdüğü, Türk müziğinin sultan ve padişahların himayesinde olduğu bir dönemi yansıtır. Bu anlamda daha sonra ve içinde bulunduğumuz yüzyılın Türk müziği değişimini anlayabilmek için ortaya konacak olan patronaj dönemi ve

olgusundan bahsederken, ayrıca 20. ve 21. yy.'ın notalama sistemindeki değişime ışık tutmuş iki önemli kişilikten bahsedilecektir.

5.3. Patronaj Dönemi ve Olgusu

5.3.1. Patronaj Kavramı

Patronaj, Fransızca kökenli bir kelime olup, daha çok siyaset ve hukuk sisteminde kullanılan olumlu ve olumsuz anlamı bir arada taşıyan bir kavramdır. Bu çalışmada kullanılması gereken anlamı, geliştiricilik yönünde, bir alanın önemli kişi ya da kişilerce korunması ve kollanmasıdır. Olumsuz izlenim uyandıran anlamı ise, siyasi olarak bir iktidar döneminde, iktidar taraftarlarının kendi yandaşlarını kayırması ve yaygınlaşmasıdır. Dolayısı ile çeşitli şekillerde ilişi sistemi çerçevesinde patrone etmektir.

Az kullanılan patronaj kavramı, Türk müziğinin değişimi ve gelişimi açısından bir dönemi ve bir olguyu yansıtacak şekilde aşağıda açıklanması gerekirse;

Bahsedildiği gibi klasik icra, yoğunluklu eğlence ve özellikle saray içerisinde musikinin ön planda olduğu, halk tarzı müzik türlerinin bile klasik yapıda olduğu bu dönem, özellikle 17. ve 18. yy.'da yoğunluklu olarak yaşanır. Bu anlamda patronaj, bir şeye koruyuculuk eden bir ortamın doğurduğu doğal sistemi meydana getirir. Osmanlı toplumunda da özellikle saray içerisinde Türk müziğinin geleneğini canlandırmak ve ilerlemesini sağlamak amacı ile padişah, bu müziğin hatta hat gibi diğer sanat dallarının bile koruyuculuğunu üstlenmiştir. Dolayısı ile Türk müziği padişahların önderliğinde, özellikle sarayda yeşeren bir müzik yapısını yoğunlaştırmıştır. Buna bağlı olarak patronaj dönemi ve olgusunun önemli bir özelliği de, padişah tarafından yönetilip, sanat ve sanatçıların şöhretini ve kalitesini arttırmak, hüner göstermelerini sağlamak ve sanatçıyı daha iyi üretim için yönlendirmek amaçlıdır. Bu noktada değişim olgusu irdelenmek istenirse, bu değişim, padişah, hükümdar ve devlet adamlarının koruyuculuk anlayışı ile bir sadakat silsilesi içermekte ve daha önce de çeşitli şekillerde bahsedildiği gibi geleneğin daha iyisini yeşertmek amaçlı olup, gelenek içinde yeni buluş ve uygulamalara yer vermektedir. Dolayısı ile 17. ve 18. yy. birbirini bu anlamda etkilemiş olup, aynı düzlemler içerisinde. Bununla birlikte bu gelenek çerçevesi, Osmanlı toplumunda bu şekilde yer alırken, Avrupa müziğinde de durum aynı şekilde devam ederek, özellikle klasik müziğin soylu ve kralların himayesinde olduğu, yine saray ve

soyluların evlerinde düzenlenen, belirli kesime verilen konserler ve sipariş besteler üzerine şekillendiği görülür, yani müzik özellikle 18. yy.'ın ilk yarısında kral ve soyluların himayesindedir. Dolayısı ile Türk müziğinde padişah himayesini, burada özellikle kral üstlenmekte, bu sebeple de sanatçılar özgür olmaktan daha çok, krala ve soylulara hizmet etme tarzında hayatlarını sürdürmektedir. Bu anlamda, aslında diğer yüzyıllar itibari ile olduğu gibi 17. ve 18. yy.'da da Türk müziği hayatına etki eden olgu ve olaylar, Avrupa müziğindeki gidişat ile paralellik göstermektedir.

Tabii ki patronaj dönemi ve olgusundan değişim bazında bahsederken, 20. ve 21. yy.'daki notalama sisteminin oluşmasına etki etmiş ve yine patronaj olgusu ile saray çevresinde padişah himayesinde Türk müziği repertuarına eserleri ile katkıda bulunmuş iki önemli kişilikten bahsedilmesi gerekir ki, bu kişiler Dimitrie Cantemir ve Ali Ufkî'dir. Bu kişilerin özellikle ele alınmasının ana sebebi, daha önce Osmanlı'da kullanılan ve her perdeye bir arap harfinin tekabül etmesi ile oluşan ebced notasının yerine, 20. ve 21. yy.'da eser icra etmek maksadı ile kullanılan batılı notalama sistemine değişim bazında öncülük etmiş olmalarıdır. Çünkü ebced notası yaklaşık 13. yy.'a dayanarak, daha çok nazari sistemi açıklamak amacı ile kullanılırken, batılı nota sistemi eserlerin nota ile okunabilmesi ve icrasını sağlamak amaçlıdır. Dolayısı ile “*musiki eserleri, okunabilmesi öğrenilebilmesi ve nota ile icra edilebilmesi için notalarla yazılmalıdır ve sonra gelecek nesillere aktarılmalıdır.*” (Judetz, 2000: 39) Ancak söylemek gerekirse aslında Cantemir'in icat ettiği ve ilk defa “*Kitâb-ilm-ül musiki âlâ Vech-ül Hurufat*” (Behar, 1987:22) adlı eserinde kullandığı nota sistemi de yine Osmanlı esasına dayanan harf notasıdır. Fakat bahsedildiği gibi Cantemir'in notalama sistemi hakkındaki yenilikçi denilebilecek fikirleri, Avrupalı düşüncesini ve özellikle eserlerin nota ile okunup, icra edilebilmesi fikri, bugün kullanılan porteli nota sistemine öncülük etmiştir. Aynı şekilde Ali Ufkî de “*Mecmuay-ı Saz ü Söz*” adlı eserinde ortaya koyduğu bestelerinde, Avrupalı porteli nota sistemini kullanıp, bu sisteme öncülük eden bir kişiliktir.

“*Enderun Meşkhanesinde eğitim görmüş olan Ali Ufkî Bey, Türk musikisi eserlerini bildiğimiz porteli nota ile (ama sağdan sola yazarak) ilk kayda geçen kişi olarak bilinir.*” (Behar, 1987:21)

Görülüyor ki, gerek Cantemir gerekse Ali Ufkî Bey, gelecek nesillerin eserleri nota ile okuyup icra edebilmesini sağlamada öncülük etmiş önemli kişilerdir.

5.4. Halka İniş

17. ve 18. yy.'da özellikle Avrupa ve Osmanlı toplumunda yeşeren müzikal ortamların birbirinin paralelinde gittiği düşünülürse, gerek Türk müziğinin gerekse Avrupa müziğinin padişah ve kral denilen insanların üst düzeyde himayeleri, onların istekleri doğrultusunda saray çevresinde verilen konserler ve bu ortamda gelişen müzikal yapı, aslında, bu yüzyılların belli evrelerinde halkı gözetme konumunda değişim gösterir ki, konser ortamının saray ortamından çıkarak halkın önünde sergilenmesi ilk defa 17. yy.'dadır. Dolayısı ile Türk müziğinde de klasik yapının en şaşaalı şekilde, özellikle icra yönünden saraylarda şekillenmesi, gelenek içerisinde makam ve usul yapılanması olarak yeni buluşlara yer verilmesi ve gelenek içerisindeki ilk özgürlükçü beste çalışmalarının yanı sıra, bu yapılanmanın özellikle 18. yy.'ın ikinci yarısında halka yönelik bir tarzı da yarattığı görülmektedir. Dolayısı ile halk önünde yapılan köçekçe, ince saz ve fasıl icralarının yoğunluklu olması, bunun bir göstergesidir. Kaldı ki, genel anlamda 17. ve 18. yüzyıl sarayda yeşeren, buluşa açık Türk müziğini halkla da bütünleştirerek, daha sonra oluşacak olan tam serbesti ortamına öncülük etmiştir. Çünkü özellikle söz edildiği gibi, 17. ve 18. yy. genel yapı itibari ile klasik icrayı geleneğin tekrarı ve ihyası şeklinde yaşarken, özellikle 18. yy.'ın ikinci yarısı, beste tarzının makam ve usûl buluşları ile şekillendirildiği, icra ve beste tarzında sanatçıların ilk özgürlük ortamlarını gelenek bünyesinde de olsa oluşturduğu, dolayısı ile de 20. ve 21. yy.'ın özgür ve modern ortamının oluşturulmasına II. Mahmut döneminden önce öncülük etmiş bir dönemdir. Bunun dışında bu yüzyılın ikinci yarısı dünyada da Fransız İhtilali ile şekillenerek “*müziğin demokratlaşması*” (Mimaroglu, 1995:77) denilen bir ortamı doğurmuş ve müziğin genel anlamda halka daha çok inmesini sağlamıştır. Bu anlamda dünyada yayılmış olan bu ihtilâl özellikle demokrasi kapsamında kişisel özgürlüklere yer vererek, demokrasi kavramını şekillendirmiş ve bunun sanata yansımaları sağlayarak, müzikte de bireysel ve özellikle ulusal bazda serbesti fikrinin, bestecilik ve icra anlamındaki öncüsü olmuştur.

Bunun dışında söylenmesi gerekirse, 17. ve 18. yüzyılı şekillendiren patronaj olgusu ve hemen akabindeki halka yönelik döneminin yarattığı geleneğin ihyası ve ilk yaratıcı buluşlar, özgür yaklaşımlar ve sanatçıların serbesti isteği, aslında 21. yy.'ı şekillendiren Cumhuriyet müzik politikasındaki ikilemlerin öncülüğünü yapmış ve bu isyan sonucu biraz önce de sözü edilen Fransız İhtilali'nin tüm dünyayı sardığı bu yüzyıllarda Osmanlı topraklarında da Türk müziğinde özgürlükçü yaratımlara ve ilk demokratlaşmaya izin veren bir III. Selim dönemi söz konusu olmuştur ki, Türk müziğinin ilk değişim ortamında çok önemli bir şahıstır. Dolayısı ile ayrıntılı bir şekilde bahsedilmesi gerekmektedir. Çünkü III. Selim geleneğin canlanmasını ve gelişmesini yoğunluklu desteklerken, hem özellikle müzik sanatına patronluk etmiş, hem de Türk müziğinin halk içinde de farklı bir şekilde yeşermesine yol açmıştır.

5.4.1. Türk Müziğinde İlk Değişimin Öncüsü III. Selim

Osmanlı'da 17. ve 18. yy.'dan önce de enderun olgusu ile padişah, sultan ve hükümdarların himayesinde şekillenip, 17. ve 18. yy.'da da bunun şaşalı bir göstergesini yaşayan Türk müziği, özellikle III. Selim devrinde farklı bir noktaya gelmiş, yine patronaj geleneği içerisinde, ancak sanatçıların özgür ve yaratıcı yanlarını desteklemek ve onları yüceltmek anlamında, Türk müziğinin klasik geleneğini yaratıcı değişimlerle canlandırmıştır. Dolayısı ile 20. ve 21. yy.'ın yaratıcı ve özgür ortamının hazırlanmasında ilk öncülüğü etmiş bir padişaktır. Bu anlamda evcârâ, suzidilârâ, pesendide, hicazeyn, rast-ı cedîd, şevkefzâ, şevk-u tarab, vs. gibi bulduğu makamlar ile İtrî ile başlayıp, kendi dönemi olan lâle devrinde zengin yapılı, melodik, ritmik ve üslup açısından klasik yapının sınırlarını bile zorlayan eserler ve icra şekli ile klasik ekolün yaratıcı bir şekilde gelişmesine yol açmıştır. Çünkü kendi himayesinde desteklediği bestekar, icracı ve kendi de dahil olmak üzere, teknik, form ve üslup açısından farklı ve geçkili eserler üretme devrini yaratıp, o dönemki bestecilerle birlikte bir "III. Selim Ekolü" oluşturmuştur. Hatta şu da söylenebilir ki, makamları hiç korkmadan, yaratıcı ve değişik biçim ve yapılanmalarla değişim anlamında ilk kullanan kendisidir. Tabi ki, onun devrinde, onun anlayışı ile yetişen besteciler de III. Selim ekolüne eserleri ile katkıda bulunmuşlardır. Bir örnek vermek gerekir ise;

“Özellikle Şevk-u Tarab makamından yapmış olduğu Beste, Ağır Semai, Yürük Semai ve bir şarkısı, makamın III. Selim tarafından nasıl değerlendirildiği hakkında bize bilgi vermektedir. Klasik üslubun sınırlarını zorlayan melodik yapı, güfte kullanımına uygun ritmik anlayış, yine güfte usûl ilişkilerindeki küçük farklılıklar ile III. Selim bu eserlerde zamanına göre değişim çizgisini zorlayan bazı denemelere girmiş, ayrıca makamı karar aşamasında iki türlü kullanmıştır. Kâr, Yürük Semai ve Şarkıda Acemaşiran perdesinde karar verirken, diğer eserlerde Hüseyini Aşiran’da kürdilî karar vermiştir.” (Salgar, 2001: 44)

Görülüyor ki, III. Selim kendi dönem ve zamanına göre makam içeriğinde yaptığı değişikliklerle bugünün yeniliklerinin öncüsü olmuş ve yaratının farklı ve cesurca kullanılmasına yol açmıştır. Makamlarda yaptığı bu değişimler, gelenek icabı olarak bugün çok daha dar kapsamda görüle bile, değişimin ilk izleri olarak çok cesurca bir adım olduğu söylenebilir. III. Selim aynı şekilde şarkı formuna da ayrı bir önem verip, onları da melodik yapı ve ritmik açıdan klasik tarzı canlandırır bir şekilde geçkili ve çok yapılı işlemiştir. Bunun yanı sıra halka inen popülerleşmeye yönelik şarkıları da mevcuttur. Bu anlamda halka inişin ve popülerleşmenin ilk adımını atanın da kendisi olduğu söylenebilir. Tabii o dönemde Türk müziğinin halk arasında ince saz, fasıl tarzı ve köçekçe şeklinde icra tarzının söz konusu olduğu bir gerçektir. Ancak klasik yapılanmadaki şarkılarının yanı sıra, yine klasik çerçevede daha popüler ve halka yönelik, daha yalın ve kolay anlaşılır şarkılar yapan ilk bestecilerinden de biridir.

III. Selim’den başka bir şekilde söz etmek gerekirse, bir padişah olarak kendi döneminde sanatçı ve bestekârları yönlendirici ve yaratıcı yeniliklere yöneltici olmasının yanı sıra, aynı zamanda özellikle kültürel anlamda batı dünyası ile ilişki kurup, 21. yy.’ı yönlendiren ilk padişahlardandır. Eric Jan Zürcher III. Selim’in bu yönünü şöyle açıklar:

“Geleneksel reform teşebbüsleri ile 19. yy. Tanzimat reformları arasında geçiş döneminin bir şahsiyeti olarak onu ilginç kılan şey, Avrupa’nın usullerini (ve Avrupalı danışmanları) kabule istekli olması ve saltanatının Avrupa ile Osmanlı yönetici seçkinleri arasında iletişim kanalları açma yoludur.” (Zürcher, 2008: 44)

Bu anlamda III. Selim, sosyal hayatın ve Türk müziğinin gelişmesinde disiplinli Avrupa tarzının önemini vurgulamış, teknolojik gelişmelerde olduğu gibi, kültürel anlamdaki gelişmelerde de Avrupa ve Batı medeniyeti ile kurulan ilişkilerin önemli olduğunu görmüş ve bugüne yönelik bir ilk atılım yapmıştır.

Aynı şekilde, Türk müziğinde de klasik tarzda, birbirine geçkili ve genelde terkip denilen makamları ustaca kullanmasının yanı sıra, bazı makamların bitiminde, la minör olan batı içerikli buselik makamı ile karar vermesi, müzikte de batı ile ilişki içerisinde olduğunun ilk göstergelerinden bir tanesidir. Ayrıca Avrupa'dan kültür ve medeniyetin alınması gerektiği düşüncesine ait bir örnek daha verilirse;

“Yine III. Selim’in sırkatibi tarafından yazılan ve onun günlük yaşantısından bölümler nakleden bir kaynaktan 1793 Şevval ayının 4. günü Sadabâta dönüşü Topkapı Sarayı’na geldiği zaman orada ‘Şevkiyye’ köşkünde hazırlanmış ‘Frenk Rakkaslarını’ seyredip eğlenmiştir” denmektedir. Bu tarihten dört yıl sonra 1797 yılında Zilkade ayında III. Selim’in huzurunda bir opera sahneye konmuştur. Padişahın sır kâtibi Ahmet Efendi’nin ‘Ruznâme’inde verilen opera temsili hakkında şunlar yazılıdır:

‘Ertesi altıncı çarşamba günü Topkapı’ya gelindi ve dün gece Topkapı’da Ağa yerine opera diye bilinen süslü frenk oyununu sergileyen, pejmürde frenklerin sergiledikleri çengi oyununu andıran oyun ve onların frenkçe davranışları, sohbetleri ve akla rahatsızlık veren gamlı, karamsar gösterileri hatırlanıp (konuşularak) eğlendirildi.’ (Salgar, 2001:84)

III. Selim’in Türk müziğini etkileyen batı medeniyeti ile ilişkilerine ait önemli başka bir örneği de Prof. Dr. Necati Gedikli şöyle açıklamaktadır:

“Yine aynı padişah döneminde kurulmuş olan Nizâm-ı Cedîd birliklerinin günlük eğitimlerini daha iyi yapabilmeleri için Fransız subaylarının girişimleri ile bir boru ve trampet takımı kurulmuştu. Bu girişim aynı zamanda mehter musikisinden ilk yüz çevirmenin başlangıcı da kabul edilebilir.” (Gedikli, 1999:123)

Görülüyor ki III. Selim Türk müziğinin ilerlemesinde, Avrupa müziğini izleyerek ondan etkilenmiş, Türk müziğinin klasik formasyonunu bulduğu makam ve usûl yapılanmaları ile geçkili ve çok yapılı olarak değiştirmenin yanı sıra, batı müziği ile etkileşimini sağlamış, ayrıca Osmanlı'nın askeri ve sosyal hayatına da Avrupai ve disiplinel bir tarz getirmede, II. Mahmut'tan önce öncülük etmiştir.

Bunun dışında III. Selim, Türk müziğine getirdiği değişik tarzda makam yapılanmasının yanı sıra, Türk müziğinin ilmi açıdan ilerlemesine de katkıda bulunmuş, biri Abdülbaki Nasır Dede'ye, biri de Hamparsum Limonciyan'a ait nota yazısı ısmarlamıştır. Bu anlamda Abdülbaki Nasır Dede bilinen ebced notasını yeniden ele almış, Hamparsum ise bugün kullanılan porteli nota sistemini bir anlamda hazırlayarak, belirli şekil ve değerlerden oluşan, Ermeni harflerini içeren nota sistemi ortaya koymuştur.

Ayrıca bu dönemde Harem'deki müzik hareketlerinin yoğunlaştığı ve özellikle Dilhayat Kalfa gibi bazı kadın bestecilerin ön plana çıktığı görülmüş ve besteleri ile repertuara eser kazandırmışlardır. Bu da Osmanlı müziğinde 21. yy.'a uzanan yapılanmada kadının bir kimlik olarak önemini yeniden vurgulamaktadır.

Bütün bunlardan yola çıkarak III. Selim Türk müziğinin icra, yapı ve ilmi olarak ilerlemesinde öncü olmuş, çok yapılı, özgür ve yaratıcı değişimlere yol açmış, desteklediği ve yönlendirdiği sanatçı ve bestecilerle de değişim adına bir çağın öncüsü olmuştur. Bunun dışında, 17. yy. ve 18. yy.'da Avrupa'da bu çağı izleyen, onun paralelinde bir barok dönemi söz konusudur ki, o dönemde de üretilen besteler, yine özgür ifadeli, çok yapılı, geçişli olup, ayrıca çalgı müziğinin çeşitli şekillerde geliştiği, Bach ile birlikte çoksesliliğin farklı bir yapılanmasının söz konusu olduğu, kilise müziğinin dışında halka açık çoksesli konserlerin verilmeye başlandığı, sonat, konçerto gibi özel müzik formlarının oluştuğu, ayrıca virtüöz olgusunun ve salon konseri yapılanmasının gelişmeye başladığı bir dönemdir. Kaldı ki, 17. yy.'dan itibaren III. Selim ve onu izleyen besteciler dönemi boyunca da özgür yapılı, kar, beste, semai ve şarkı formlarının çok şaşalı bir şekilde kendini gösterdiği ve yine çok geçkili saz eserlerinin yapıldığı görülmektedir. Yani özetle, yine 17. yy.'dan itibaren 18. yy.'ı kapsayan III. Selim dönemi, insana değer veren müzikal oluşumları ile halka yönelik ürünleri de destekleyen bir dönemi yaratmış ve kadın olgusuna da ayrıcalıklı bir önem

vererek hem Avrupa'daki barok döneminin paralelinde gitmiş, hem de modernite döneminin ilk kapılarını açmıştır. Bu anlamda değişimde önemli bir evre olan modernite olgusunun önemli vurguları ile açıklanmasından önce, halka yönelik ve modernitede önemli bir yeri olan kadın olgusunun açıklanmasında ayrıca bir önem olduğu düşünülmektedir.

5.4.2. Türk Müziğinin Değişiminde Kadın

Geniş zamanlar çerçevesinde gelenek ile modernite arasında köprü konumunda olan kadının Türk müziğindeki yeri oldukça önemlidir. Türk müziği Osmanlı topraklarındaki gelişme evrelerini yaşarken, ilk etapta, erkek egemen bir toplum varlığı ile kendini göstermiştir. Oysaki Türk müziğinin 20. ve 21. yy.'daki modern durumuna ulaşmasında kadın kimliğinin de rolü büyüktür. Çünkü Osmanlı geleneğinde Türk müziği, bugüne değin kadınların da müziğe çeşitli şekillerde, ilerleyen zamana yönelik boyut değiştirerek katılması ile yapısını oluşturmuş ve gelişmiş bir müzik türüdür. Ayrıca Türk müziğinin tek cinsiyetli olarak erkek egemen bir şekilde 20. ve 21. yy.'ın modernitesini oluşturabileceği de zaten düşünülemez bir gerçektir. Çünkü sadece müzikte değil, hayatın diğer alanlarında da toplumların modernite ve hatta bugünün postmodern denilebilecek seviyesine ulaşmalarında kadın-erkek bütünlüğünün, dolayısı ile de bu bütünlükten çıkan gelişkin düşüncelerin ve gelişkin düşünceli çoğulcu katılımın etkileri vardır. Dolayısı ile cinsiyete bakış açısı ve kadın kimliğinin Türk müziğine yoğunluklu katılımı, bu müziği bir başka şekilde değiştirmiş ve bugüne ulaştırmıştır.

Türk müziğinde değişimi oluşturan kadın kimliği, sadece modern Cumhuriyet politikalarının ve ürünlerinin oluşturduğu bir olgu olmamalıdır. Çünkü Türk müziğinde kadın kimliği, Cumhuriyet döneminden önceki yüzyıllarda da vardır. Bunun için 15., hatta 16. yüzyıla kadar uzanmak gerekir. Ancak önemli olan 19. yy.'dan bugüne kadar uzanan dönemde kadının daha yoğunluklu ve daha farklı bir konumda Türk müziğine katılıp, halkla da bütünleşerek daha çok gelişmeye yol açması ve ilerleyen zamanlarda erkekler gibi tek başına sahnede yer alıp, sanatçı konumunu almasıdır. Biraz tarihi açıdan bakmak gerekirse, kadın Osmanlı müziğinde eğlence hayatını yansıtan fasıl ve ince saz denilen, saraylarda ve halk arasında yeşeren şehir müziğinde, özellikle eğlence hayatına sazı, sesi ve dansıyla köçek konumunda eşlik eder tarzda olup, ayrıca Anadolu

halk ezgilerinde de kına, düğün ve ölüm gecelerinde türkü söyler konumdadır ve yaklaşık 18. yy.'a kadar böyle sürmektedir. Buradaki nirengi noktası, söylendiği gibi 18. yy.'a kadar hatta bu yüzyıl da dahil olmak üzere haremlik-selâmlık olgusunun hüküm sürdüğü Osmanlı saraylarında kadınlar, erkeklerden ayrı tutulduğu için kendi eğlencelerini yaratmışlar ve bu yarattıkları eğlenceyi de bir yetenek olarak geliştirip çok geniş bir zaman çerçevesinde kapalı bir alanda, eğlence unsuru olarak saraylarda, hükümdar ve sultanların konaklarında, eğlenceye sesi, sazı ve dansı ile eşlik niteliğinde ya da halk arasında ince saz ve fasıl olgusu ile, gerek dans gerekse icra üslubu ile toplu olarak ya da kocasının yanında müzikal yapısını sergilemiştir. Konu ile ilgili olarak Bülent Aksoy bu fikri şöyle desteklemektedir:

“Osmanlı toplumunda kadın ve erkeği birbirinden ayıran haremlik-selamlık hayatının bir sonucu olarak, kadınların kendi musiki ve eğlence ihtiyaçlarını kendilerinin karşılamak zorunda kalışları, bu arada kadınlar arasından sayısız hanende, sazende ve besteci çıktığı biliniyor.” (Aksoy, 1994:152)

Görülüyor ki, kadınların görsel ve işitsel anlamda yetenekli ve becerikli oluşlarında, sanat ve özellikle müzik alanında tek başına varlık gösterebilmeleri aslında bir açıdan da haremlik-selamlık olgusuna dayandırılabilir.

Anadolu halk ezgileri açısından durum değerlendirildiğinde, orada türkü veya ağıt söyleyen kadının işlevi, şehir musikisinde olduğu gibi erkeklerle birlikte toplu eğlence unsurunu yansıtmak amaçlı olmayıp, folklorik geleneği sürdüren bir amaç taşımaktadır.

Çeng çalan kadın gravürlerine rastlanan 18. yüzyılın Osmanlı müzik geleneğine gelindiğinde, kadının daha ziyade saray, Osmanlı konakları ve halk üçgenini kapsayan şehir müziği ile kapalı alanlar çerçevesinde eğlence eşliği ve unsuru olarak fazlaca ilgilendiği ve içinde yer aldığı görülmektedir. Bu olgu da aslında ilerleyen zamanlarda yeteneklerinin de gelişmesi ile onları tek başına icracı, besteci hatta hocalık yönleri ile ortaya çıkartmıştır. Kaldı ki bu yeteneklerin pekişmesi, daha sonra kadın ve erkek arasındaki ayrımı yavaş yavaş gidermiş ve böylelikle, özellikle 18. yy.'da haremdeki müzikal olayların artması ve gelişmesi ile birlikte kadınlar tek başlarına yeteneklerini sergilemeye başlamış ve “kadın besteciler” ortaya çıkmıştır. Bunların en önemlileri de

18. yy.'a Evcârâ makamındaki eserleri ile damgasını vurmuş Dilhayat Kalfa'dır. Bu süreçte 18. yy.'dan Tanzimat dönemi ve Batılılaşma olgusunun başladığı 19. yy.'a uzanan dönemde tek başlarına kadın icracı, besteci, hoca kimliğinde insanlar kendilerini göstermiş, dolayısıyla artık 19. yy.'la birlikte 20. yy.'ı kapsayan dönemde kadın, müzik ve sahne sanatında tek başına varolup, bir müzikal kimlik geliştirmiş, taş plaklara sesi ile okumuş, böylelikle müzikte ve aslında her alanda cinsiyet ayrımının ortadan kalkmasını sağlayarak, halk içerisine daha çok karışmış ve 21. yy.'ın potansiyelinin oluşmasını sağlayan Cumhuriyet modernitesine de katkı sağlamıştır. Ancak buna rağmen dünya müzik tarihinde çeşitli müzikal olaylara imza atıp, kadının erkekler kadar sanatsal yanının olmadığını savunan kişilikler de görülmektedir.

“Kadın besteci yoktur, bugüne kadar olmamıştır. Ve bugünden sonra da asla olmayacaktır” diyen adam, bu yüzyılın ünlü orkestra şeflerinden Sir Thomas Beecham'ın ta kendisidir. Kadınların da müzik yeteneğine sahip olabileceğine, hatta beste yapabileceklerine ihtimal vermeyen bu bağnaz, müslüman bile değildi. Hristiyan bir İngiliz'di. Her şeyden önemlisi bu bir müzisyendi. Ancak onun zihnini bu derece körelten şeyin ne olduğun merak ediyor insan. Kadının da bir sanat eseri ortaya koyma hakkı olmadığını düşünen, sanatsal üretkenliği sadece erkeklere yakıştıran Sir Thomas'ın söylediklerini dini bütün bir Müslüman söyleseydi, herhalde tarih kitabına kocaman harflerle adı yazılırdı.” (Çetinkaya, 1999:77)

Görülüyor ki, halâ böyle düşünen kişilikler söz konusudur. Fakat bunun aksine, Osmanlı müzik geleneğinin çevre kültürünü oluşturan yabancı uyruklu, gayrimüslim kadın ilk etapta sahnede varlık göstermişken, 21. yy.'a uzanan yapı taşına doğru Türk kadınlar da tek başlarına performans göstermeye başlayıp, günümüzde kadın bestecilerin yanında, kadın şefler bile tek başlarına müzik ve sahne hayatında varlık gösterebilmekte ve Avrupa'da bile kadın şeflere kolay kolay kapı açılmazken, Türk kadınları modernite denen olgunun kapılarını açan başlıca unsur olma yoluna girmişlerdir.

5.5. Modernite Dönemi ve Olgusu

Türk müziğinin değişimine ve 21. yy. oluşumlarına önyak olan modernite dönemi ve olgusu, aslında Osmanlı geleneği içerisinde varolan bu müziğin yüzyıllara dayanan patronaja yönelik konumunun düşmesi ve bu konumu elinde tutan padişah, hükümdar ve devlet ileri gelenlerince, 19. yy. başlarında batılılaşma ile gelişen siyasi, sosyal ve kültürel olayların da etkisi ile Osmanlı müziğini Avrupalılaştırmaya çalışmaları ve bu yönde attıkları adımlar çerçevesinde, ilk olarak askeri düzenle başlayıp, ikinci etapta toplum düzeni olarak kültürel başkalaşmaya doğru yönelmeleridir. Yani, Türk müziğinde modernleşmenin amacı, Avrupalı olma yolunda müziği değiştirmek, tamamen Avrupalı bir tarza yönlendirip, batılı, disiplinli ve statik şekle sokmaktır. Dolayısı ile Türk müziğinin modernleşme safhası bu düşünüş tarzı ile başlayıp, daha sonra 20. yy. Cumhuriyet müzik politikasını ve giderek daha tüketime ve bireyselleşmeye dayalı 21. yy.'ı etkilemiştir. Kaldı ki, 21. yüzyılda da yürütülen müzik politikaları değişik şekillerde Cumhuriyetin müzik politikasını yansıtmaktadır. Dolayısı ile konuyu Türk müziğine bağlamak gerekirse, Türk müziğinde 21. yy.'ın oluşumlarını etkileyen olgular modern olma çabasından bu yana artık modernliği aşmış bir şekilde çok farklı bir boyutta yer alırken, gelenek ile modern tarzın arasında uzun yıllardır bir bocalama yaşamaktadır. Ancak şu söylenmelidir ki, modernite denilen olgu bir dönemi yaratmış ve Türk müziğinin değişimine başlıbaşına etki ederek, bugünün Cumhuriyet dönemindeki başlangıcını yansıtmıştır. Bu anlamda II. Mahmut ile başlayan Türk müziğinin modernleşme hareketlerini anlatmadan önce, Türk müziğinde bugüne kadarki değişimi anlayabilmek için “modernite” kavramından genel anlamda bahsetmek gerekmektedir.

5.5.1. Kavram Olarak Modernite

Bu kavram tikel olarak “çağdaşlık” kelimesi ile eşanlamlı olup, bireysel ve toplumsal olarak içinde bulunulan dönemin şartlarına göre yaşama biçimi ve her şeyin bu döneme göre aldığı konumdur, yani “modern” olma durumudur. Bu anlamda geleneksel olmaktan çıkarak, aktif olup, yaşadığı dönemi ilerici tarzda şekillendiren birey ve toplumları içerir. Dolayısı ile modernite denen olgu bir süreci izler ve bu süreç “modernleşme” olarak kendini gösterirken, birey ve toplumların zaman içerisinde geleneksel olmaktan aşama aşama çıkarak, modern konuma gelme sürecini ifade eder.

Kısaca modernite, modernleşme aşamalarını ifade ederek geleneksel olmaktan çıkmaktır. İlber Ortaylı modernite kavramının içinde olan modernleşme kavramı hakkında şöyle farklı bir açıklamada bulunmaktadır:

“Modernleşme aslında gelişmiş toplum özelliklerinin, az gelişmişler tarafında alınması diye tarif ediliyor. Bu tarif yeterince açık değil. Modernleşme varolan değişimin değişmesidir, yani toplum zaten belli bir ölçüde değişmektedir, ani ve hızlı bir değişme dönemine girilmesi söz konusudur.”
(Ortaylı, 2008:15)

Bu anlamda genel olarak 16. yy. aydınlanma süreci ile başlayan akılcı, bilime yönelik, deneyci süreç Avrupa’da kendini göstermiş ve özellikle o yüzyıllardan günümüze modern olma sürecini hazırlayıp, modernite kavramının temellerini atmış, dünyada bireysel hak ve özgürlüklerin, geniş açılı düşünce akımlarının, yenilik arayışlarının güçlendiği 19. ve 20. yüzyılda da toplumların yaşamına genel olarak yansıyor, baskı unsuru ile de onları bireyi baz alarak uygarlaştırma sürecine götürmüştür. Özetle kavram olarak modernite tanımlanacak olursa, 19. yy.’la başlayıp, 20. yy.’a doğru uzanan, 21. yy.’da da farklı boyutları ile yaşanan, bilimsel, sanatsal ve demokrasi kavramının ön plana çıktığı idealistik bir kültürel atılım süreci olup, kentli yaşama biçimidir. Dolayısı ile aslında şekil değiştirerek günümüze kadar gelen modernite kavramı şöyle açıklanması gerekirse;

1. Aydınlanma süreci (akıl, deney, buluş, bilim ve idealistik oluş)
2. Özgürlük, ulusalcılık, demokrasi (yenileşme, idealizmin devamı)
3. Tüketim, haz ve arzu (pazarlama anlayışı ve globalizm)

Bu üç yaklaşık modernitenin günümüze kadar müzik dahil her alandaki yapılanmasını içermektedir.

Konuya bir başka açıdan bakmak gerekirse, kentli yaşama biçimiyle modernite olgusu, 21. yy.’da metropol şeklini alarak, daha hızlı ilerleyen zamanla bütünleşip, özellikle konuyu oluşturan müziği emek ve duygudan yoksun bırakmış, teknolojik bir görüntü haline getirmiştir. Bunun aksine, zaman kavramının hayatın akışıyla birlikte çok daha yavaş olduğu yıllarda Türk müziğinin ana yapısını oluşturduğu İstanbul

şehrinde ise, icra ve besteciliğin ve müzikal yapının emek ve duygu yoğunluklu olmasının sebebi, şehir yaşam şartlarının insanla bütünleşebilmesidir. Dolayısı ile “şehir” kavramı daha mütevazi bir içerik taşıyorken, “kent” kavramı 20. yy.’dan 21. yy.’a uzanan zamanda “metropol” şeklini alarak daha ivmeli bir zamanı yansıtmaktadır. Bu da modernitenin içeriklerinden bir tanesidir. Burada hemen modernite olgusuyla kent kavramının çeşitli şekillerde müziği nasıl değiştirdiğini örnekle vurgulamak üzere Gönül Paçacı’nın “*İstanbul’da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği*” başlığı ile yaptığı bir konuşma metninden alıntı yapılmıştır.

“Değişimden söz edildiğinde mutlaka çevre koşullarını da göz önüne almak gerektiğini düşünüyorum. Örneğin Bolahenk Nuri Bey Karagümrük’te oturur, Tophane’deki görevine gidip gelirken her sabah ve akşam yürürmüş, bu arada peşrevden başlayarak besteleri usulleri ile birlikte hafızasında tekrarlayarak içselleştirdiğini belirten bir anekdot hatırlıyorum. Bu hakikaten iyi bir yöntem, ama Bolahenk Nuri Bey’in bunu yaptığı dönemdeki sosyal çevre, fiziki ortam, trafik, mimari, gürültü, nüfus elverişliydi. Bugün buna imkân olmadığını söylemeye bile gerek yok.” (Paçacı, 2008)

Görülüyor ki, şehir olgusunun kent ve metropol kapsamındaki değişimi, hem moderniteyi kentleşme açısından vurgulamak, hem de müziğin değişimini anlamak açısından önemli bir kıstas oluşturmakta ve moderniteye farklı açılardan bakmayı sağlamaktadır.

5.5.1.1. Modernite Kavramının Dünya ve Türkiye Bazında İzlediği Konum

Modernite kavramı dünya ve Türkiye’nin atılım yapmaya başladığı yıllarda çeşitli kapsamlarla kendini göstermiştir. Kentli yaşama biçimi, kimlik arayışları, ulusalcılık, entellektüel bakış, bilişim çağına yönelik bilgi toplumu olma, idealistik yaklaşımlar bu anlamda bu kavramın içeriklerini oluşturup, toplum şartlarına göre konumlanmıştır. Bu konumlanmada idealistik ve ulusalcı yaklaşımlar Türkiye’de Cumhuriyet politikaları ile, dünyada da İngiltere’nin öncülüğünü yaptığı sanayileşme atılımları ile gerçekleşip, 1960’lı yıllara kadar sürmüştür. Ancak 1960’lı yıllardan sonra, bu idealistik kentli yaşama biçimi, küreselleşmenin de etkileri ile, Amerika perspektifli olup, piyasa ekonomisinin ağır bastığı, kültür olgusunun endüstrileştiği, anlık üretimin söz konusu

olduğu, kitle tüketiminin arttığı, çoklu kültürel yapılanmaya doğru ikinci tip moderniteyi getirmiştir ki, bu daha sonra bahsedilecek olan postmodern boyutu göstermektedir. Bunlar kısaca günümüze doğru modernite kavramının aldığı genel boyutlarıdır.

Bütün bunların dışında söylenmesi gerekirse, modernleşme veya modernite olgusunu ilk şekillendiren, dünya ve Türkiye bazında batılı olma kavramı içerisinde, ileriye yönelik atılımların ilk faktörü, ulusalcılık akımlarıdır ki, modernite denen kavram bu anlamda “*modern ulus devletlerinin*” (Zurcher, 2008:32) oluşma temeline dayanır, ancak tek unsur değildir. Dolayısı ile yine dünya ve Türkiye bazında ortaya konan müzikal devinimler de, ilk olarak ulusal bilinç düşüncesi ile oluşmuş, böylelikle dünyada çeşitli ülkelerde ulusal müzik okulları kurulmuştur. Bunlardan bir tanesi Rusya’dır ki, Rusya’da Nikolai Rimski Korsakof, Modest Mussorgski, Mili Balakirev, Sesar Cui, Alexander Borodin, Rus beşlileri adı ile anılıp, modernite anlamında Rus halk müziğini ve melodilerini, besteledikleri eserlerinde, yoğunlukla kullanan kişiler olup, o çağın ilk modernleri arasında sayılmışlardır. Bu olgu Türk toplumunda, Türk müziğinde modernite olgusunu içeren Cumhuriyet döneminde, modernleşme adını atan Türk beşlileri ile paralellik gösterir ki, bu şahıslar da Türk müziğinde modernite akımını, Klasik Türk Müziği öğeleri yerine, halk müziği ezgilerini baz alıp, onları çok sesli yaparak ya da batı teknikleri ile eser besteleyerek yaratmışlardır. Özetle konu genele bağlanması gerekirse, müzikte ve her alanda izlenen modernite akımları ulus kavramının kuvvetlenmesi ile başlamış ve idealistik yaklaşımlarla 60’lı yıllara kadar giderek, bu yıllardan günümüze, yani 21. yy.’a doğru boyut değiştirmiştir. Yani “*kısıtlı liberal modernlik*” (Wagner, 2003:13) kavramından, aşırı sanayileşmiş, tüketim ve bilişim teknolojileri anlayışının ve düzeninin yoğun olduğu, “*örgütlü modernlik*” (Wagner, 2003:13) kavramına geçilmiştir.

Bu anlamda modernite kavramının Türkiye’de izlediği konuma bakılacak olunursa; tarihi, sosyolojik, kültürel, siyasi ve ekonomik sebeplerle zorunlu olarak ortaya çıkan bu kavram, Türkiye’de II. Mahmut dönemindeki Tanzimat hareketleri ile batılılaşma yolunda şekillenip, Cumhuriyetle birlikte uygar bir Türk toplumu yaratmak amaçlı olup, Tanzimat dönemindeki gibi sadece askeri devlet otoritesini düzeltmek için değil, Türk toplumunun özellikle sosyal, sanatsal ve kültürel hayatını yenileştirmek ve bu anlamda kökten değişiklikler yaparak, yeni insan, yeni toplum ve yaşama düzeni

yaratmak içindir. Dolayısı ile yoğunlukla baskıcı şekilde gelen bu değişim zamanla toplumda ikiliklere sebebiyet vermiş, doğulu-batılı, gerici-ilerici, alafranga-aturka gibi, özellikle Türk müziğinin 20. ve 21. yy. konumunu çok etkileyecek terimler ortaya çıkmıştır. Kaldı ki, özellikle Türk müziğinde oluşan bu ikilemler, içinde bulunduğumuz 21. yy.'da da olumlu arayışlara sebebiyet verirken, bir yandan da toplumu müzikal alanda diyalektik açıdan bir bocalama içine sokmaktadır.

Bu anlamda, müzikal alanda 20. yy.'ın Cumhuriyet politikası ile şekillenen 21. yy.'ı daha iyi analiz edebilmek için bütün değişikliklerin resmi anlamda ilk olmaya başladığı II. Mahmut Devri aşağıda incelenecektir.

5.5.2. Türk Müziğinde Sultan II. Mahmut ile Başlayan İlk Resmi Yapılanma ve Modernite Hareketlerinin İncelenmesi

Çalışmanın dördüncü bölümünde, II. Mahmut Dönemi'ni müzikal anlamda yüzyıl bazında değerlendirdikten sonra, bu bölümde, bu dönem resmi yapılanma ve modernite hareketleri içerisinde ayrı ve daha geniş kapsamlı, başlıbaşına değerlendirip, 20. ve 21. yy.'ın müzikal alandaki oluşumuna bir anlamda ışık tutulmaya çalışılacaktır. Çünkü III. Selim ile başlayan Türk müziğindeki değişim anlayışı, geleneksel reform bazında olup, mevcut durumdaki Osmanlı müziğini yeniliklerle canlandırmak, yeni makamlar, usuller ve nota sistemleri ile Türk müziğini zenginleştirmek ve daha özgür bir yapılanmayı sağlamak amaçlıdır. Buna karşılık II. Mahmut Dönemi'ndeki müzikal yapılanmalar ise, modern reform bazında olup, Türk müziğini, ilk olarak devlet katında göstermek ve bu anlamdaki resmi yapılanmaları oluşturmaktır. Dolayısı ile her alanda olduğu gibi, müzik alanında da reformların kalıcı ve ileriye yönelik olması için, resmi olarak çok disiplinli, programlı ve batılı statik tarzda olması, müzikal yapılanmayı sadece askeri ortamda değil, genel hayata da yansıtıp, Türk müziğinin özellikle sentez kapsamında batı müziği ortamına sokulması, Türk müziğine batı tarzının yansıtılması ve bunu gerçekleştirmek için de geleneksel müzik kurum veya kurumlarının tamamen ortadan kaldırılması çok önemli hareketler olmuştur. Kaldı ki, 20. ve 21. yy.'daki müzikal yeniliklerin ve çokseslilik olgusunun temel dayanağı olan sentez kavramı, II. Mahmut Devri'ndeki batılı müzikal atılımlarda kendini gösterir. Çünkü Muzıkay-ı Humayûn'un başlattığı bando olgusu hem çalgı sayısı ve içeriğindeki çeşitlenmeyi

yaratmış, hem de batı müziğini çok geniş alana yayarak Türk müziğine entegre etmiş, bu anlamda, hem 20. yy. Cumhuriyet Türkiye'sindeki ilk çoksesliliği ve senfoni orkestralarını, hem de 21. yy.'daki çok kültürlü dünya müziğini yaratmada öncü olmuştur. Bu anlamda, gelişmeleri değerlendirme aşamasında “Asâkiri Mansûre-i Muhammediye” denilen düzenli ordunun kurulup, yeniçeri ocağının kaldırılması ve bunun ardından mehterhanenin yıkılması, Türk müziğinde değişim kavramını biraz daha aşarak ilk resmi yapılanmanın, modernite olgusunun ve batılı düzen kavramının gelmesine neden olan bir kırılma noktası olmuştur ki, bu kırılma noktası, Muzıkay-ı Humayûn olgusu ile şekillenme aşamasına girmiştir.

5.5.2.1. Türk Müziğinin Değişiminde Muzıkay-ı Humayûn Olgusu

Osmanlı Devleti'nin islami topluluk birliği çerçevesini, ümmet anlayışı ile temsil eden, Osmanlı tebaası ve halkın adeta ortak yaşayışını ve geleneklerini yansıtır, aynı zamanda askerlik, savaş, tören, eğlence gibi yapılanmalarda yine toplu yaşam bilinci ile halkı harekete geçirip, duygu birliği şeklinde yaşama yansıyan ve aslında “ümmet” anlamına gelen mehter, bir askeri müzik topluluğu olmasının dışında, halkın topluca millî duygularla hareket etmesini sağlayan, Osmanlı kimliğinin müzikle ifadesini ortaya koyan bir kurum idi. Ancak Sultan II. Mahmut'un yeşertmeye başladığı batılı oluşum ve bu doğrultuda yapılmak istenen eylemler, mehter denilen bu şatafatlı ordu takımının kaldırılıp, yerine tamamen batılı tarzda bir bando olan ve daha ileri aşamalarda bir saray orkestrası ve konservatuarı durumda olacak olan Muzıkay-ı Humayûn'un kurulmasına yol açmıştır. Ancak bu hareketin oluşması bile, dünyada Avrupalı'nın hayranlığını gücü ve şatafatı ile kazanmış mehter takımını hiçbir zaman gözden düşürmemiştir. Çünkü mehter müziğini, besteledikleri marş ve diğer eserlerde kendi müzikal bünyesine katmaya çalışan Avrupalı müzisyenler, -ki Mozart'ın Türk Marşı bunların en önemlilerinden bir tanesidir- dinamik olan mehter ritmini kullanarak, batı müziğinin statik tarzını yumuşatmak ve hareketlendirmek istemişlerdir. Dolayısı ile batı müziğinin dinamik ve yumuşak yapısı bir ölçüde mehter müziği sayesinde. Bu olgu önemli bir örnekle daha açıklanması gerekirse;

“Daha 1683'te Viyana'ya yürüyen JAN SOBİESKİ'nin ordusuna, mehter etkisi ile perküsyonları arttırılmış bir askeri bando eşlik etmişti.” (Çavdaroğlu, 2009)

Böylelikle Avrupalı gözünde dinamik, ritmik ve müzikal unsurları ile ün kazanmış mehter müziğinin yerine kurulan Muzıkay-ı Humayûn, bu kurumdan farklı olarak, müzikte özellikle ritmik ve melodik disiplini yerleştirmek ve batının statik, planlı düşünüşünü uygulamak üzere kurulmuş, çalışmalarını sürdürmüştür.

Bu kurumun yapısından ayrıntılı söz edilecek olunursa; 20. yy.'ın Cumhuriyet müzik politikasındaki sentez ve özellikle çokseslilik esasına dayanan ve genel anlamda alaturka-alafranga ikileminin başlamasına sebebiyet veren ve yine bu anlamda batı müziği ile Türk müziğini çeşitli şekillerde entegre ederek modern müziğin çokseslilik ve sentez olgusuna dayandığını öngören Muzıkay-ı Humayûn'un küçük çapta boru takımı şeklinde kurulup, Manguel isimli bir Fransız, şef olarak başına getirilmiş ve aslında daha geniş çapta, ilk etaptaki bando yapısı, Türk ve Batı Müziği kısmı olarak bir saray orkestrası şeklinde kurulmuştur. Ancak II. Mahmut'un kararı ile Manguel'in yerine daha sonra Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sarayı maestrosu olan Giuseppe Donizetti getirilmiş ve Muzıkay-ı Humayûn'un müzikal düzeninden müdür olarak sorumlu tutulmuştur. Böylelikle Giuseppe Donizetti bando olgusu ile başlayan Muzıkay-ı Humayûn'u 1828 yılında şimdiki Taşkışla binasında çalgı çeşitlemesi ve genişletmesi ile kurarak, özellikle orkestraya yaylı ve üflemeli çalgıların da ilavesi ile tamamen batı sistemli bir müzik getirmiş ve öğrencilerine tanıttığı Hamparsum notası aracılığıyla, porteli batı notasını Türk müziğine sokarak, ilk Türk Senfoni orkestrasını kurmuştur. Bunun dışında Türk müziği makamlarını batı müziğine entegre ettirerek Türk müziğinde de sentezin ve çoksesliliğin yolunu açmıştır. Yani Türk müziğinde çokseslendirme olgusu, ilk defa Muzıkay-ı Humayûn'la ortaya çıkmıştır. Bunun dışında operanın ilk olarak sarayda sahnelenmesi ve III. Selim'in yaklaşımından sonra II. Mahmut döneminde daha çok yayılması, batılı anlamda Türk müziği eserleri bestelenmesi ve icrası, bunun dışında müzikte kadın kimliğinin özellikle orkestral düzende ortaya çıkması ilk olarak Muzıkay-ı Humayûn'un girişimleri ile olup, aynı zamanda 20. yy.'ın Türk müziği politikasını ilk etapta, özellikle çokseslilik genelinde şekillendirip, 21. yy.'da da bilişim teknolojilerinin ve çok kültürlü müzikal yapının sahip olduğu sentez arayışlarına götürmüştür. Hatta bütün bu girişimler Türk müziğinde son klasikler olan Şakir Ağa, Dede Efendi, Kazasker Mustafa İzzet Efendi gibi bestecileri makamlarda çeşitleme yolu ile arayışlara sokmuş, batı tarzında majör ve minör karşılığı olan makamlarda eserler besteleyip, özellikle 20. ve 21. yy.'daki Türk müziği besteleme tarzını yansıtan, ilk etapta romantik ekolü baz alarak, yerini daha

sonra fanteziye bırakan şarkı formundaki eserlere zemin hazırlamışlardır. Bu anlamda batıya açılma eğilimlerinin Cumhuriyet'ten çok önceye vardığı düşünülürse, şunun da kesinlikle belirtilmesi gerekir ki: “*Batı müziğine eğilim gösteren Osmanlı müzisyenlerin hiçbirinde kendi müziklerine karşı bir tavır alış, onu küçümseme, reddetme gibi kabalıklara rastlanmaz.*” (Çetinkaya, 1999:90) Dolayısıyla Muzıkay-ı Humayûn’la başlayan müzikal girişimler Klasik Türk Müziği bestecilerini doğal olarak etkilemiş, ancak Türk müziğinin yok edilmesi yoluna gidilmemiştir. Bütün bunlar sonucunda söylenmesi gerekirse, Türk müziğinde genel anlamda resmi statüye girme, devletleşme, kurumsallaşma, statikleşme ve nihayet 21. yy.’da da arayış ve aynı zamanda meydana gelen yozlaşmanın ilk adımı Muzıkay-ı Humayûn’un girişimleridir. Çünkü Muzıkay-ı Humayûn yarattığı sentez ve çokseslilik ekseninde batı müziğinin Türk toplumunda tanınmasını sağlama gibi olumlu yanının yanı sıra, 21. yy. yozlaşmasını yaratan çelişik durumlar açısından da, çoğu zaman olumsuz yönlerin olmasına sebebiyet vermiştir. Bu Muzıkay-ı Humayûn’un baskın yanlarından bir tanesidir.

Bunun dışında Muzıkay-ı Humayûn’un iç yapısından başka bir şekilde bahsetmek gerekirse, bu kurumda olan müzisyenler rütbeli askerlerden oluşup, getirdikleri disiplineli anlayışla Osmanlı’da müziğin saygın bir meslek olmasına yol açmışlardır. Dolayısı ile Türk müziğindeki anlayışı da bu şekilde değerlendirerek, meşrutiyet döneminde bu kuruma gelen Türk müzisyenleri tarafından fasl-ı atik (eski tarz fasıl) ve fasl-ı cedid (yeni tarz fasıl) şeklinde iki kısımlı olarak oluşturulan Türk müziği bölümünde, özellikle yeni tarz fasıl anlamına gelen fasl-ı cedid kısmında, Türk müziğini çokseslendirme yoluna gidilmiş ve bu anlamda besteler yapılmıştır.

Bütün bu yapılanmalarla Cumhuriyet döneminin toplumsal çağdaşlaşmasına zemin hazırlayan Muzıkay-ı Humayûn, ilk etapta saray ve padişaha disiplineli ve batılılaşma anlamında etki etmek amacıyla olsa da, bando olgusu ile kurduğu ve genişlettiği müzik birliklerinin ve orkestralarının yavaş yavaş halka yayılarak batılı anlamda çok sesli müziği ve ayrıca çoksesli Türk müziğini sevdirmeye yolunu açmıştır. Kaldı ki, 21. yy.’ı etkileyen 20. yy. Cumhuriyet müzik politikalarının zeminini oluşturan bu yapılanmada görev almış müzisyenler, daha sonra Cumhuriyet döneminin ileri yıllarında kurulan opera, bale, orkestra, ince saz fasıl heyeti, konservatuar gibi kurumlarda görev almışlardır.

Bu anlamda çeşitli yönleri ele alınan Muzıkay-ı Humayûn, saraya getirdiği disiplinel tarzın dışında, özellikle Türk müziğine getirdiği yenilikçi ve kuralcı tarzla Cumhuriyet Türkiye'sinin genel müzik politikasını belirlemiş ve yine Türk müziğinin değişiminde ana eksen olan çokseslilik ve sentez genelinde devlet statüsünde kurumsallaşmanın yolunu açmıştır.

5.5.3. Modernite Hareketleri Çerçevesinde Cumhuriyet İle Birlikte Türk Müziğinin Değişiminde Başlayan Kurumsallaşma, Sentez ve Çokseslilik Anlayışı

Klasik Türk Müziği, “modernite” denilen olgu içerisinde Tanzimat hareketlerini ve bu müziğin batı ile entegresini sağlayan Muzıkay-ı Humayûn kurumunun yarattığı ciddiyet ve disiplin anlayışı sayesinde, Cumhuriyet döneminde de ilerici-gerici ikilemleri çerçevesinde dışlanmış ve bir takım yasaklamalara maruz kalmıştır. Çünkü Muzıkay-ı Humayûn olgusu ile gelişen ciddi müzik anlayışı, Cumhuriyet döneminde, resmi devlet politikası ile batı uygarlığının müziğini temel olarak almış, bununla birlikte eğitim ve icra sistemi yönünden daha ziyade siyasi ve kültürel olgulara dayalı olarak kurumsallaşma yoluna gitmiştir. Yani Osmanlı toplumunda Tanzimat hareketleri ile batılılaşma yolunda ilerleyen ve ulusal değerlerini ön plana çıkarıp, yeni Türk toplumuna dönüşen Cumhuriyet kimliği, II. Mahmut'tan sonra müziğe kurumsallaşma yolunda farklı bir resmiyet kazandırmış ve müzik batı yönelimli olarak devletleşmiştir. Bu anlamda batı yönelimli olarak ortaya konmaya çalışılan genel müzik girişimleri ve Türk müziğinin konumu üzerine etkin olan ve modern anlamda müziği araştırma çabaları ile “müzikoloji” şeklinde adlandırılan bilimi başlatıp, bu çalışmalar sayesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin daha ziyade bir ideoloji çerçevesinde resmi kültür ve Türk müziği politikası üzerinde etkin olan bazı şahıslar söz konusu olmuştur. Bunlar ilk etapta Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal'dir. Bu anlamda Türk müziğinin bugün geldiği noktayı daha iyi irdelemek ve anlayabilmek açısından ikisini de incelemek yerinde olacaktır.

5.5.3.1. Türk Müziğinin Modernite Arayışları Çerçevesinde, Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal'in Etkileri

Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal Türk müziği açısından Cumhuriyetin resmi devlet politikasını ortaya koyarken, daha ziyade ideolojik yaklaşımlarla konuyu ele alıp, ulusal bir müzik kurma çabasına girmişlerdir. Bu anlamda özellikle Ziya Gökalp Klasik Türk Müziğinin Arap ve Bizans kökenli olduğunu savunup, ulusal ruhu ifade etmediğini, köhnemiş, geri kalmış bir müzik olduğunu “*Düm-Tek musikisi*” şeklindeki ifadeleri ile ortaya koyup, ulusal müziğin, halk müziği örneklerinin armonizasyonundan, yani çoksesliliğinden ibaret olması gerektiğini, çünkü halk müziğinin kendi öz müziğimiz olduğunu, aynı şekilde batı klasik müziğinin de uygarlığı temsil ettiğini ve bu iki müziğin çokseslilik bünyesinde harmanlanması gerektiğini vurgulamıştır. Yani senteze başvurmuştur. Türk müziğinin sentez anlayışını kendi ağzından nakletmek gerekirse;

“Bugün işte şu üç musikinin karşısındayız: Şark Musikisi, Garp Musikisi, Halk Musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark Musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi halkımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de yabancı değildir. O halde milli musikimiz memleketimizdeki halk musikisi ile garp musikisinin imtizacından (bir araya gelip karışmasından) doğacaktır. Halk musikimiz bize bir çok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek, hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek (yerine getirecek) olanlar arasında Türk ocaklarının musiki heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musiki sahasındaki programı, esas itibari ile bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikarlarımıza aittir.” (Behar, 2005b: 271-272)

(Belirtilmesi gerekirse, Cem Behar bu yazının “Türkçülüğün Esasları” adlı kitapta, “milli musiki” başlığı altında olduğunu söylüyor.)

Görülüyor ki Ziya Gökalp yaklaşımına göre sergilenen müzik politikası ile, Türk müziği tamamen Osmanlı müziği sayılıp, bizim kökenimizi ifade etmemekle beraber, aynı zamanda tek sesli olması ile de küçümsenmiş ve bu ideolojinin başlangıcı olarak da

yasaklama ve yok edilme yoluna gidilmiştir. Bu daha sonraki konumdur. Ayrıca Ziya Gökalp'in bu yaklaşımı Türk müziğinin değişimindeki ulusalcı yaklaşıma dayanan ilk sentezdir. Bu anlamda bunun takipçileri de Türk müziği modernleşmesinin ilk aşaması olan Çoksesli Çağdaş Türk Müziğini yaratmıştır ki, bunların öncüleri de daha önce bahsedilen Türk beşlileri olup, Cemal Reşit Rey, Ulvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Ahmet Adnan Saygun ve Hasan Ferit Alnar'dır. Bahsedildiği gibi bu modernleşme çabası Türk müziğinin Osmanlı'da oluşmuş ve Türk toplumuna ulaşmış klasik boyutunu yok sayan bir modernleşme stilini gösterir. Buna karşılık Mahmut Ragıp Gazimihal bir müzikolog ve folklor araştırmacısı olarak Ziya Gökalp'le birlikte aynı görüşleri paylaşmakla beraber, bestecinin halk müziği ile sınırlanmaması gerektiğini, eserlerini üretirken, her yerden esinlenebileceğini ve bu anlamda özellikle genel olarak ince saz denilen fasıl kokan Türk müziğinin de bizi yansıtarak dışlanmaması gerektiğini ve ulusal bakışın aslında 21. yy.'da bahsedilen çok kültürlülük boyutunu ele alarak, daha geniş düşünülmesi gereği üzerinde durmuştur. Yani farklı olarak, çok yapılı bir senteze yöneliktir. Özetle ulusal müziği yaratırken sadece halk müziği değil, Klasik Türk Müziğinden de esinlenebileceğini ayrıca vurgular. Ancak böyle bile olsa, Türk müziğindeki değişim olgusunun, 21. yy.'da bile gelenek ve modernite arasında farklı çaplarda bocalaması, Cumhuriyet döneminde varolan daha çok siyasi ve ideolojik olarak ortaya konmuş ve müziğin estetiğinden çok, tekniği üzerinde çalışılarak, yaptırıma dayalı uygulamalar sayesinde olup, bunlar daha çok Ziya Gökalpçi yaklaşımları içerir. Bu anlamda asıl yapısını ince saz ve fasıl niteliğinden alan Türk müziği, Cumhuriyet dönemi ve öncesinde ortaya konan bu yaptırımcı politikalarla, ikinci planda boşluk içerisinde kalarak, ilk defa cemiyetleşme yoluna girmiş ve gönüllülük esasına dayanan ilk kurumsallaşmayı oluşturmuştur. Fakat kurumsallaşma olgusu, özellikle Ziya Gökalp'in görüşleri çerçevesinde 1914 yılından itibaren yine Dar'ül Elhan denen büyük bir yapılanma ile birlikte devam etmiştir. Dolayısı ile Muzıkay-ı Humayûn'la başlayıp, Ziya Gökalp'in görüşleri çerçevesinde, 1923 yılında batı yoğunluklu olarak müzikal anlamda tekrar şekillenen Dar'ül Elhan'la birlikte, müzikte oluşan resmiyet ve disiplin anlayışı Cumhuriyet döneminde kurumlaşma yolunda ortaya konan yapılanmaların temelini oluşturmuş ve yine bu anlamda fasıl niteliğinde olan saray kökenli, topluma hitap eden Türk müziği yok sayılarak, statik anlamdaki batı müziği merkez alınmış ve bu yolda öğretici ve icracı yetiştiren kurumlar açılmıştır. (Çalışmanın 4. bölümünde bu kurumlar tarihleri ile belirtilmiştir.) Bu açılan kurumlar hep Ziya Gökalp ve Mahmut Ragıp Gazimihal görüşleri çerçevesinde

yapılandırılmış ve aslında bu kişiler kurumsallaşmanın ilk öncüleri olmuşlardır. Dolayısı ile Muzıkay-ı Humayûn'dan sonra tam bir konservatuar niteliğinde açılan Dar'ül Elhan'ın 1923 yılındaki ikincil ve batılı yapılanması, Türk müziğine tamamen büyük bir sekte vurmuş ve kurumsallaşma yolunda tamamen yine batılı müzik anlayışı ile ortaya konan disiplinel bakış açısı, Cumhuriyet döneminde bu anlayışta sanatçı ve icracı yetiştiren kurumların oluşmasına yol açmıştır. Bu anlamda modernleşme çabaları ile oluşan ve kurumsallaşma çabaları çerçevesinde baskın olarak uygulanan sentez ve çokseslilik anlayışı, bestecileri batılı anlamda eser bestelemeye doğru götürmüş ve ilk etapta halk müziği örneklerini çoksesli icra eden ve bu yolla besteleyen besteci ve icracılardan sonra, bir grup sanatçı da daha ileriki yıllarda çokseslilik kuramını Türk müziğine uygulama yoluna gitmiş ve 21. yy.'da da hâla süren tartışmalara yol açmıştır.

Mahmut Ragıp Gazimihal ile birlikte özellikle Ziya Gökalp'in ideolojik fikirlerinin etken olduğu Cumhuriyet müzik anlayışı, Türk müziğinin durumu, kurumsallaşma ve batılı müzik anlayışı açısından değerlendirilecek olunursa şöyle bir sıralama yapılabilir. Bu sıralama, Türk müziğine bakış açısı ve bu müziğin değişim çizgisini de bir anlamda ortaya koymaktadır.

1. Muzıkay-ı Humayûn ile başlayan bando olgusu ve bando için marş besteleme girişimleri (Tanzimat dönemi)
2. Ulusal müzik arayışları ve Türk müziğini dışlayarak halk ezgilerini baz alıp eser besteleme (Cumhuriyet dönemi)
3. Bu anlamda devletleşme, açılan müzik okulu ve konservatuarlar, aynı zamanda devlet bazında icracı ve besteci yetiştirilmesi
4. Sentez ve çokseslilik kapsamında icra yapılanmaları
5. ve nihayet çokseslilik çalışmalarının Türk müziğine uygulanması

Bütün bunlar denildiği gibi Türk müziğinin klasik boyutunu ikinci plana itip genel anlamda çokseslilik ve sentez bazında batı müziğini yaygınlaştırma, halk müziğini ön plana çıkartıp, çokseslilik kavramını Türk müziğine de taşıyarak, Türk müziği çizgisini bu yönde ilerletme çabası ile olup, Tanzimatla başlayan batılılaşma hareketinin Ziya Gökalp görüşleri çerçevesinde Cumhuriyet müzik anlayışına yansımadır. O yıllardan bugüne gelindiğinde, genel anlamda çokseslilik ve sentez algısına dayanan Türk müziği tartışmaları çalışmamın daha önceki bölümlerinde de söylendiği gibi, 21.yy.'da da

baskın olup, akademisyen ve icracıları yenilikçi arayışlara itmiştir. Bu anlamda Türk müziğinin değişimine etki eden çokseslilik olgusundan ve özellikle bunun Türk müziğindeki boyutundan bahsetmek yerinde olacaktır.

5.5.3.2. Türk Müziğinin Değişiminde Çokseslilik Olgusu ve Tarihsel Süreci

Genel anlamda çok temel olarak Osmanlı askerî müziği, halk müziği ve Klasik Türk Müziği şeklinde geleneksel müzik yaşantısını devam ettiren Türk toplumunun çokseslilik olgusu ile tanışması, II. Mahmut ve Muzıkay-ı Humayûn dönemine rastlar ki, burada Türk müziği makamlarının batı müziği ile sentezi ve batılı anlamda bestelenen Türk müziği eserleri ve özellikle o güne kadar Türk müziğinde baskın olan insan sesinin yanında, çalgı icralarının şekillendirilerek batılı anlamda orkestrasyon düzenine getirilmesi, Türk müziğinde de yine batılı anlamda peşrev ve saz semailerinin bestelenmesi, Türk müziği sazlarına batı müziği sazlarının entegre edilmesi, hem batı müziğinin halk arasında sevmeye başlamasına, hem de yayılmasına sebebiyet vermiş, aynı zamanda da sentez olgusu ile çoksesliliğin başlamasına zemin hazırlamıştır. Bu oluşumlar Cumhuriyet döneminde de devlet bazında benimsenmiş ve senteze dayanan çoksesli Türk müziğinin oluşmasına sebep olmuştur. Bu anlamda aslında çoksesli müzik ileriki yıllarda (60, 70, 80, 90 ve hatta 2000) da müzik oluşumlarının tür olarak çeşitlenmesini de sağlamıştır. İlk etapta Cumhuriyet döneminde kurulan senfoni orkestralarına repertuar kazandıran çokseslilik olgusu, o günden bu yana çeşitli şekillerde oluşturulmuş ve tartışılmalıdır. Çünkü binlerce yıllık Türk müziği geleneğine çoksesliliği adapte edebilmek kolay olmamıştır. Ziya Gökalp görüşleri doğrultusunda şekillenen Türk müziği politikası doğrultusunda, bu anlamda açılan Dar'ül Elhan'dan sonra 1926 yılında Türk müziği, okul müfredatından da kaldırılarak "Türk müziği tek seslidir ve gericidir" anlayışı ile genel bir fikir yaratılmış ve Türk müziği tartışmaları tek seslilik - çokseslilik ikilemine oturtulmuştur. Bu halen farklı şekillerde devam etmektedir. Bu anlamda Türk müziğinin çokseslilik evreninin nasıl olması gerektiği konusunda çeşitli kesimlerin ileri sürdüğü görüşler çerçevesinde, Türk beşlileri denilen ve Cemal Reşit Rey ile başlayan grup, ulusal müziğin oluşturulması için, Türk toplumunun halk türkülerini batı müziği ile sentezleyerek, bu anlamda çoksesli halk türkeleri yaratmışlardır. Dolayısı ile halk ezgilerinin derlenip notaya alınması, bunun için Avrupa'dan Bela Bartok, Paul Hindemith gibi müzik

bilimcilerinin getirilmesi, bu yolda atılan adımlardır. Amaçları kendi ulusal seslerini yansıtmak olmuştur. Bunun akabinde içinde Hüseyin Saadettin Arel'in de bulunduğu başka bir grup, hem mehter etkileri ile hem de tamamen batı nüanslı marş ve okul şarkıları yazarak, çoksesli Türk müziğine müzik eğitimi çerçevesinde yer vermişlerdir. (Ayrıca bahsedilmesi gerekirse, Türk müziğinde Hüseyin Saadettin Arel'in başlattığı çokseslilik ve Türk müziğine uyguladığı batılı anlamdaki ses sistemi, her ne kadar tartışmalı da olsa, hem Türk müziğinin eğitim bazında daha kolay anlaşılmasını sağlamış, hem de bu konuda eğitim gören günümüz gençliğinin bu müziği daha anlaşılır şekilde ve disiplinel bir tarzda öğrenmesini sağlamıştır. Bu konunun ayrı bir yönüdür.) Bunun dışında daha günümüze gelindiğinde de, içlerinde Kemal İlerici, Samim Bilgen gibi araştırmacıların bulunduğu bir grup, batı müziğinin tampere sistemi yerine Türk müziğinin makamsal sisteminden yola çıkarak bir Türk müziği armonisi yaratma yoluna gitmişlerdir. Bu anlamda Türk müziğinin değişiminde çokseslilik üzerine görüşler çeşitli olup, aslında tarihsel olarak şöyle sıralanabilir.

1. Müzikay-ı Humayûn ekseninde Türk makamlarını batının majör - minör kalıpları ile eşleştirip sentez yolu ile yapılan çokseslilik.
2. Halk türkülerini ve geleneksel sanat müziği eserlerini baz alıp, bunların tampere sistemde uygulanması ile ortaya konan çokseslilik.
3. Tamamen Türk müziği makamsal sistemini kullanarak Türk müziği armonisi oluşturma çerçevesinde yapılan çokseslilik.
4. Bunun dışında bestecinin engin bilgi ve tecrübesine dayanarak kendi perspektifleri ile oluşturduğu çokseslilik.

Genel anlamda bu şekilde sınıflandırılabilen çokseslilik olgusu 21.yy.'a kadar kesin bir perspektife bağlanmayıp, halâ ortaya atılan görüşler çerçevesinde ele alınıp uygulanmaktadır. Aslında Türk müziğine çokseslilik gibi bir olgunun girmesi, Türk müziğini olumlu-olumsuz değişim bazında etkilemesinin yanında, bu müziği evrensele açmak yolu ile dünya müziği ile kucaklaştırmış ve 21. yy.'ın Türk müziğindeki bilim ve icra arayışlarına yeni bir yol sunarak, 21. yy.'ın perspektifinde çoğulcu kültür anlayışı ortaya çıkarmış ve müziğin akademik ortamda araştırılıp, varolmasının ortamlarını hazırlamıştır. Dolayısı ile akademik icra ve teori araştırmacılığı her ne kadar sayıları az da olsa bilgili ve donanımlı genç bestecilerin oluşmasına yol açmış ve biraz önce söylenildiği gibi, bu besteciler çokseslilik kavramını engin bilgi ve tecrübe ile kendi

insiyatiflerince kullanmaya başlamışlardır. Görülüyor ki çokseslilik günümüze kadar daha çok görüşler üzerine şekillenmiştir.

5.5.4. Modern Cumhuriyet Türkiye'sinde Türk Müziğinin Değişiminde Ulusal ve Kurumsal Kimliği Vurgulayan Radyo Olgusu

Radyo, 20. yy.'ın, sadece Türk toplumunda değil, dünya bazında da etkili olan bir kitle iletişim aracı olmuştur. Özellikle Türk toplumunda, ulusal Cumhuriyet kimliğini simgelemiş olan radyo, modern Türkiye Cumhuriyeti'nde adeta temel devlet yapılanmasının tek unsuru idi. Bu anlamda radyo, sadece müzik yayını yapan aygıt olarak kısıtlı bir alanda görülmeyip, Türk toplumuna modern ve ulusal olma yolunda etki etmiş ve sanatsal hayatının yanında sosyal, kültürel, eğlence hayatını ve yaşam tarzını da değiştirmiş, yeni bir düzen getirmiştir. Özellikle Cumhuriyetin sesi olarak Türk toplumunun kültür hayatını şekillendiren radyo, cumhuriyet dönemine kadar Osmanlı gelenekleri içerisinde kültürel, yaşamsal ve sanatsal anlamda dışarıya açık, kurum olgusunun dışında yaşayan halkı ve dağınık yapılanmayı oluşturan geleneksel kültürü sınıflandırma yoluna gitmiş, bunu üst düzey kültür ve halk kültürü olarak ikiye ayırmıştır. Yani kurumlaşma dışı yaşantıyı düzenlemek amacı ile, Türk toplumunun yaşantısını sınıflandırmış ve kültürel-sanatsal yaşama da eğitim yolu ile disiplin getirmiştir.

Bunun dışında Türk halkının yaşamına yüksek düzeyde değerler getirmeyi amaç edinen, ayrıca toplumda kalite ve kalitesizlik arasında özellikle kültürel ve sanatsal anlamda ikilemlere sebebiyet veren radyo, Türk toplumuna getirdiği ciddiyet anlayışının yanı sıra, düzenlediği çeşitli program yapılanmaları ile de eğitim kurumu niteliği taşımıştır. Radyonun halkın yaşamına yüksek karakterde yön veren eğitim kurumu çizgisini Andrew CRISELL adında bir İngiliz yazar, aynı yıllarda televizyon ve radyo denen iki medya kuruluşunu tekelinde tutan İngiliz yayın kuruluşu BBC'nin bu konudaki hassasiyetini kitabında şöyle açıklıyor.

“İngiltere’de en eski iki ana yayın kuruluşu olan televizyon ve radyodan, radyonun önemi vurgulanması gerekirse, iki yayın kuruluşunun da gerçek anlamda yönetimini alan BBC, bir organize kuruluş olarak kamuoyunu idealize edip, hizmet etmenin yanı sıra seyircinin de yaşamını kaliteli anlamda donatmaya kendini adanmış ve bu inançta olmuş bir kuruluştur. Dolayısı ile

radyoda bulundurduğu elemanları da bu hizmeti vermek üzere oldukça yüksek eğitim seviyesinde olan insanlardan oluşturmayı kendine prensip edinmiştir.”
(Crisell, 2006:4)

Görülüyor ki radyo sadece Türkiye’de değil, aynı yıllarda Avrupa’da da yine halkı ideal ölçülerde donatmayı ön planda tutan aynı zamanda bir eğitim kurumu olmuştur ki, elemanlarının özellikle eğitilmiş olmasına özen göstermiştir. Dolayısı ile aynı durumu koruyan Türk radyosunda da, özellikle kültür-sanat ekseninde bu yön kendini çok fazlaca göstermiştir.

Bu anlamda tamamen ulusal Cumhuriyet çizgisini oluşturmaya çalışan radyo, yaşayan Osmanlı geleneği olan Türk müziğine öncelik vermiş ve bu müziğe uygulanan yaptırımlar dışında, çokseslilik, sentez ve ayrıca Hüseyin Saadettin Arel’in uygulamaya çalıştığı sınıflandırma sistemine dayanan eğitim anlayışının yanı sıra, bu müziği tamamen Osmanlı kimliğinden çıkarıp, Cumhuriyet anlayışı yapılanması ve Türklük unsuru ile icra ve şekil yönünden disiplin ve düzene sokma çabasına girmiş, bunu geleneksel klasik eserlerle devam ettirmiştir. Bu da radyonun müzikal yönünün göstergelerinden bir tanesidir.

Tabii ki radyo kurumu ve standartları içerisinde Türk müziğini düzene sokmak kolay olmamıştır. Bu anlamda radyo iki dönemli olmak üzere çeşitli aşamalardan geçmiştir. Şöyle açıklanması gerekirse, radyonun İstanbul Radyosu adı ile 1927 yılında kurulmasından 1937 yılına kadarki dönem ilk dönemi kapsar ki, bu dönem radyoda Türk müziği disiplininin henüz oturmadığı, dışarıdan hanende ve sazandelerin ücretli olarak, bir düzene tabi olmadan geldiği, sürekli değişen, radyo kaydı yapılamayan, canlı fasıl ve ince saz niteliğinde programları kapsayan bir dönem olmuştur. Dolayısı ile bu icra yaşamı disiplin olgusundan topluluk ve coşku bilinci nedeni ile yoksun olduğu için, bu dönemin radyo icraları daha dağınıktır. Kaldı ki bu icra disiplinsizliği daha sonra Türk müziğinin radyolardan kaldırılmasına sebebiyet vermiş ve Türk müziği icrasında tam bir düzeni ve disiplini oluşturan ikinci dönemi yaratmıştır. Bu dönem ilk defa 1937 yılında radyonun devlet tekeline geçerek, yayınlarını Ankara radyosu ile sürdürdüğü bir dönemdir. Dolayısı ile radyonun ilk dönemi ciddiye ve düzen oluşturmaya yönelik bir hazırlık dönemi sayılırsa, ikinci dönemine de olgunlaşmış dönem denebilir. Sözü edilen ikinci dönem, Türk müziğinin geçirdiği aşamalar, içine düştüğü boşluk ve başsızlık

denilen, ince saz ve fasıl tarzının yavaş yavaş geri planda kalmaya başladığı, meşkhanelerin kapatıldığı dönemde geleneksel Türk müziğini tekrar canlandırmıştır. Ancak bu canlandırış çok daha farklı olup, tamamen modern Cumhuriyet Türkiye’si esaslarına göre gelişmiştir. Bu dönemde halkı genel olarak eğitim, sağlık, kültür, sanat konularında yayınladıkları çeşitli programlarla eğiten radyo, Türk müziğinde de sistematik olarak halkın müzik ve sanat zevkini geliştirmeyi amaç edinmiştir. Bu anlamda radyodaki programlar “Klasik Türk Musikisi” adı altında yayınlanıp Cevdet Kozanoğlu başkanlığında Türk Müziği Yayınları Şubesi açılmış ve kadrolu olarak düzenli gidip gelen usta Türk müziği icracıları ve hocalardan oluşan sazende ve hanendeler grubu kurulmuş ve radyoya alınan eğitim gören genç icracılar da dahil olmak üzere aşamalı sınavlardan geçirilip, akademik eğitim almışlardır. Bu akademik eğitim, disiplinli ve ciddi yaklaşım o güne kadar toplum içinde canlı fasıl tarzında dar grup çerçevesinde icra edilen Türk müziğini plaklara ve konser salonlarına taşımıştır. Bununla birlikte icra yapılanması ile düz ve temiz solistik okuyuşu getirip, gırtlak nağmelerini kaldıran, ayrıca Türk müziğinin şarkı formu dahil büyük formdaki eserlerini batı müziği kuralları ile nüanslandıran Münir Nurettin Selçuk ile birlikte konsertist koro, orkestra ve frak anlayışını getiren Mesut Cemil ve Nevzat Atlığ sayesinde, Türk müziği bulunduğu konumdan daha saygın konuma getirilmiştir. Yani radyo bu dönem, her alanda olduğu gibi Türk müziğinde de saygın konumu oluşturmuştur. Türk müziğinin icrası dışında, bu müzik için yapılan sohbet programları ve bunun dışında radyo çerçevesinde yine düzen anlayışını koruyan Muzaffer İlkar’ın başlattığı “Beraber ve Solo Şarkılar” vs. gibi programlar, Türk musikisinin icra tekniği olarak da adlandırılmasını sağlayıp, radyodaki saygınlığı perçinlemiş ve bir övünç kaynağı olarak “radyo kökenli sanatçı” kavramı oluşmuştur. Dolayısı ile Cumhuriyetin ilk yıllarında Türk müziğini içine düştüğü boşluktan kurtarıp, saygınlık ve kurumlaşma olgusunu Türk müziğine katan radyo, 60’lı yıllara kadar çizgisini devam ettirmiş, bu kurumlaşma ve saygınlık, 1976 yılında Türk müziğinin akademik ortama yerleşmesini sağlayan ikinci bir kuruma, yani Türk müziği devlet konservatuvarı olgusunun oluşmasına ve açılmasına olanak sağlamıştır. Ancak bunun dışında getirdiği aşırı ciddiyet ve tekdüzelik 20. yy.’ın sonları ile 21. yy.’da da Türk müziğinde daha sosyolojik olarak tahlil edilebilecek arayış ve çözümlere yol açmıştır. Dolayısı ile radyo Türk müziğine saygınlık kazandırması ve kurumsal düzen getirmesinin yanı sıra, özellikle 20. yy.’ın son çeyreği ve 21. yy.’da kendine karşı bir tepki oluşturmuştur.

5.5.5. Cumhuriyetin İkinci Dönemi ve Türk Müziğinde Çözülmenin Başlangıcı

Türk toplumunda Cumhuriyet dönemi iki farklı yapılanma ile kendini göstermiştir. 60'lı yıllara kadar olan idealistik, merkezîyetçi ve devlet ciddiyetini baz alan, batı yaklaşımını uygar yapılanma, 60'lı, hatta 50'li yıllarla birlikte modernitenin de sonunu hazırlayarak, dünya kapitalizmi ile birlikte her alanda ve anlamda global piyasa olgusu ile çözümlere ve ayrışmalara doğru şekil değiştirmiştir. Yani, aynı dönem içerisinde iki farklı kutup oluşmuştur. Bununla birlikte, 60'lı yıllarda başlayan piyasalaşma ve çözülme durumu, içinde bulunduğumuz 21. yy.'ın da şimdiki konumunu oluşturmuştur.

Bu anlamda, Cumhuriyetin ikinci dönemi denilen 60'lı yıllar, Türk müziğinde de piyasalaşma ve ayrışma yolunda farklılaşmaya sebep olmuştur. Osmanlı dönemi ve Cumhuriyetin ilk yarısına uzanan devamında, merkezîyetçi bir şekilde “Klasik Türk Musikisi, Klasik Batı Müziği, Türk Halk Müziği, Çoksesli Çağdaş Türk Müziği” şeklinde genel yapılar itibarı ile ayrılan müzik türleri, bireysel arayış ve zevkler itibarı ile kendi içlerinde çözülmeye başlamışlardır. Dolayısı ile Türk müziğinin Osmanlı kökenine dayanan klasik yapısı da, yine 50'li ve 60'lı yıllardan itibaren Türk müziğinin kendi yapısı ile pek ilgili olmayan arabesk ve fantezi tarzını içinde oluşturmuş ve göç olgusu ile alt kültür sistemini de vareden kentli yaşam ile birlikte, “Türk Sanat Müziği” adı altında eğlence ve zevke yönelik bir farklılaşma söz konusu olmuştur. Yani, Cumhuriyetin ilk döneminde Türk müziğindeki aşırı kutuplaşma, ciddiyet ve eğitime yönelik anlayış, çözülme ile birlikte, Cumhuriyetin ikinci döneminde bireysel arzu yoğunluğuna doğru giden zevk yönelimli anlayışa çevrilmiştir. Aslında, bu arzu yoğunluğu ve zevk yönelimli anlayış, sonraki postmodern dönem denilen 21. yy.'da daha bilimsel, deneysel ve akademik araştırmalar çerçevesinde, Türk müziğinde insan sesini orkestrayla farklı bir biçimde birleştiren yenilikçi arayışları getirmiştir.

Konudan başka bir şekilde söz etmek gerekirse, 60'lı yıllardan itibaren 80'li yıllara kadar Türk müziğinin “Türk Sanat Müziği” adı altında gazino ortamında eğlenceye yönelik varolması, bugünün piyasa ortamı ile karşılaştırıldığında ortaya çıkan solistik icralarla birlikte daha mütevazî bir piyasa tarzını oluşturur. Ancak Türk müziğinin eğlence şeklinde gazinolarda varolması, itilmişlik, bu müziğin kent olgusu ile birlikte arabesk ve fantezi doğrultusunda kendi yapısını ikinci plana düşürmesi ve dış

kaynaklı müziklerin o dönemki muhalif baskıları sonucunda düştüğü boşluk nedeniyledir. Kaldı ki, bu boşluk hem topluma Türk müziğini tanıtmak, hem de yaklaştırmak itibari ile Sadettin Kaynak'la başlayan bir popüler şarkı dönemini oluşturmuştur ki, 80'li yıllara kadar uzanan en kaliteli Türk müziği yapıtlarıdır. Yapıt diye adlandırılabilen bu besteler aslında Türk sanat müziğinde bestecilerinden çok kendilerini ön plana çıkarmış olup, dinleyicinin gönlünü fetheden en güzel eser devrini yaratmış ve daha 70'li yıllardan başlayarak 90'lı yıllara damga vurmuş pop çizgisini oluşturmuştur. Dolayısı ile klasik devrin hünerli bestecisi ve formel besteleri yerine, popüler şarkı stiline yaygın olduğu, ezgilerin zemin-nakarar-meyan-nakarar çizgisi ile daha basitleştirilerek, belli makamların kullanıldığı popüler tarz, "Türk Sanat Müziği" teriminin içeriğinde gazino olgusundan sonra postmodern dönemi hazırlayan 90'lı yılların müzik serüvenini oluşturmuştur. Bu anlamda artık yavaş yavaş ideolojik kutuplaşmaların ortadan kalkmaya başladığı ve müzik türlerinin batı kaynaklı olarak çeşitlenmeye başladığı 80'li dönemlerde Türk müziğini etkileyen bir önemli olgu da arabesk furyasıdır ki, bu olgu tamamen köyden kente göçün yarattığı alt kültür tabanını oluşturan ve Türk müziğini sosyolojik olarak çok geri plana iten bir yapılanmadır. Dolayısı ile Türk müziği, 80'li yıllara kadar olan dönemini gazino -popüler şarkı- (arabesk-fantezi) ayrışması üçlemi ile sosyal etkilerle oluştururken, 80'li yıllarda, aynı zamanda üniversite ve konservatuar olgusu ile bilimselleşme ihtiyacı duyularak, ilk defa 1976 yılında kurulan İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı ile 90'lı ve hatta 2000'li yıllarda Türk müziğinin özellikle geleneksel icrası üzerinde akademik olarak örgütlenme ve araştırma sahasının oluşmasına yol açmıştır. Yani Türk müziğini canlandırmak, ayakta tutmak ve klasik geleneği örnekleri ile devam ettirmek için akademik oluşum yoluna gidilmiştir. Dolayısı ile Cumhuriyet döneminin ilk yarısındaki ideolojik kurumsallaşma, 80'li yıllarda yerini yine devlet katında akademik ve bilimsel kurumsallaşmaya bırakmış, Türk müziği gerek icra, gerekse teorik olarak üniversite ortamında incelenmeye ve yapılandırılmaya başlamıştır.

Akademik yapılanmaya doğru giden Türk müziği, aslında Cumhuriyetin daha ilk yıllarından itibaren arayışlarını sürdürmüş ve bu arayış müzik türlerinin genelden özele doğru ayrılmasına olanak tanırken, Türk toplumunu sosyolojik ve ideolojik olarak etkileyen yabancı kaynaklı (caz, rock vs.) müziklerin aykırı ruhunun yanı sıra, çok baskın olan yeni bir tür 80'li yıllara damgasını vurmuş, "İstanbul'un taşı, toprağı altın" felsefesi ile köyden kente göç etmiş insanlar, göçün getirdiği bocalama, kendini arayış,

desteksizlik unsurları ile mücadele ederken, kendilerine teselli kaynağı olabilecek bir arayış ve isyan müziğini de getirdiler ki, arabesk denen bu olgu, aslında değişimin kendini “*arzu patlaması*” (Gürbilek, 2001:16) şeklinde gösterdiği 80’li yıllarda tamamen baskın olup, Klasik Türk Müziğini geri plana itmiş, ciddiyet kapsayan üst değerleri küçümserken onlara kayıtsız bir hal almıştır. Yani Türk müziğinin özellikle klasik boyutu görülmemeye başlanmış ve toplum bütün üst değerlerini yok etmeye çalışarak, yozlaşmaya doğru gider bir hal almaya başlamıştır. Dolayısı ile 21. yy.’daki müzikal çözümlerin ve arayışların bir nedeni de, özellikle 80’li yıllarda İstanbul’da başlayan göçün doğurduğu alt kültürler ve ayrıca dünyada yayılan yabancı kaynaklı kültürlerdir. Dolayısı ile “*kültürün yeniden inşasında sosyal hareketler, merkezi hareketler olarak yorumlanır.*” (Eyerman & Jamison, 1998:6) Türk toplumunun bugün müzikal anlamda poplaşması da göçün doğurduğu sosyal hareketler ve kültür çeşitlenmesi sonucu ilelerdir. Bütün bunlar sonucunda Türk müziğinin bütün bu oluşumlara karşın söylenildiği gibi kendini bugüne değin ayakta tutabilen akademik yapılanma yoluna gitmesi, aslında tüm bu müzikal çözülmelerdeki yozlaşmaları aza indirgeyerek, kendini geleneği ile de yaşatarak, ilerleyen çağlara yönelik varolabilme çabasıdır. Türk müziğinin varolma çabası içerisinde biraz sonra aşağıda açıklanacak olan postmodern döneme damga vuran kültür çeşitlenmesi, içinde bulunduğumuz 21. yy.’da olumsuz yanları ile olduğu kadar olumlu yanları ile de Türk müziğine etki etmiş ve bu müziği geleneksel icrası ile dünyaya tanıtma yolu açmıştır.

5.6. 21. yy.’da Türk Müziğindeki Durum Saptaması

Postmodern dönem ve onu şekillendiren kültür endüstrisi kavramı kapsamında, Türk müziğinin 21. yy.’daki konumu, globalizm ve pazarlama anlayışı çerçevesinde şekillenen müzikal ayrışma, müzik türlerinin belirginliklerini kaybetmesi ve bu anlamda dünya müziği adıyla yenilikçi çalışmalara gidilmesi unsurunun etkenliği altında, geri planda kalmaktadır. Ancak, geri planda kalış ve bundan dolayı oluşan nostaljik arayışlar, Türk müziğinde geleneksel icrayı yaşatmak anlamında bir istek uyandırmakta, aynı zamanda bu icra üzerinde akademik, teorik ve bestecilik alanında araştırma ve yenilik isteği doğurmaktadır.

Türk müziğinde olumlu atılımlar şeklinde adlandırılabilen bu girişimlerin dışında, 21. yy.’ın getirdiği yeni düzen ve özellikle olumsuz anlamda kullanılan

pazarlama anlayışı, Türk müziğinin öz yapısını olumsuz yönüyle de etkilemekte, yozlaştırmakta ve Türk müziği çok baskın olan başka türlerde adlandırılmaktadır.

Bu anlamda hem yozlaşmayı önlemek, hem de yoğun bir modernite ve idealistik dönemden sonra çeşitliliğin ve global düzenin getirdiği yenileşme çerçevesinde postmodern dönem söylemiyle adlandırılan 21. yy.'ı yakalayabilmek için, Türk müziği alanında da birtakım yeniliklere yönelmek ihtiyacı duyulmuştur. Ancak bu yenileşme isteği, aynı zamanda diğer yüzyıllarda olduğu gibi, 21. yy.'da da değişim sürecinde kendini göstermektedir. Dolayısı ile Türk müziğinin aldığı şekil itibariyle şimdiki konumu, bu yüzyılın getirdikleri kapsamında, diğer yüzyılların etkisini taşımaktadır.

21. yy.'ın Türk müziğindeki konumuna birkaç genel örnek verilirse, ilk etapta oda müziği tarzında naif şekilde icra edilen ve daha çok solistik olan Türk müziği, bugün orkestra, sentez ve zaman zaman da çokseslilik kapsamında icra edilmekte, farklı tarzda beste çalışmalarına gidilmektedir. Bu durum 21. yy.'da Türk müziğinde gözlenen çok genel bir değişimdir. Bunun dışında halka yönelik kapsamında bir başka değişim, Türk müziğinin klasik dönemini icra eden birtakım devlet korolarının, günümüze doğru bestelenen şarkıları da repertuarına almalarıdır. Bu da ayrıca Türk müziğini topluma yaklaştırmak ve daha çok sevdirmek için yapılan yeniliklerden bir tanesidir.

Bilim ve icranın deneysel ve yenilikçi kapsamda buluştuğu 21. yy. Türk müziği alanındaki durum, bu yüzyılı adlandıran postmodern dönem ve kültür endüstrisi tanımlamaları ve çerçevesinde ayrıntılarıyla ele alınacaktır.

5.7. Postmodern Dönem

Müzikte olduğu gibi her alanda çeşitlenmeyi içeren, tüketim kültürünü baz alan ve aslında modernitenin katı idealistik kurallarına karşı oluşmuş, 21. yy.'ın kültürel ve sanatsal çeşitliliğini simgeler tarzda, modernite ile ilişkilendirilme bazında ortaya çıkmış, daha çok içinde bulunduğumuz yüzyıldaki kültürel ve sanatsal mantığı açıklayan, modernitenin sonu denilebilecek bir dönemdir. Aşağıdaki çeşitli unsurları ile açıklanacak olan bu dönem, ilk önce terim bazında ele alınacaktır.

5.7.1. Postmodern Teriminin İçeriği

Ünlü İngiliz tarihi *Arnold Toynbee*'nin (Erinç, 2004:161) ortaya attığı “Postmodern” teriminin içeriğindeki “Post”, sonrası anlamında olup, postmodern terimi de yukarıda bahsedildiği üzere modern-sonrası dönemi ifade eden ve bu dönemin 21. yy. mantığını açıklar şekilde aşıldığını belirten bir sözcüktür. Yani aslında modernitenin bireyi özgürleştirici, uygarlaştırıcı, idealistik katı kurallarını yok saymak isteyen, bireyin ve toplumun özgürleşmesinin çeşitlilik yolundaki yeni yorumudur. Dolayısı ile postmodern aslında bir terim olarak, döneminin içeriğindeki sürecin kültürel ve sanatsal mantığıdır. Bu terim modernitenin sanatsal anlamda estetik çeşitlendirilmesi olarak düşünülüp, ulusal ortamları yıkararak globale doğru giden, dolayısı ile medyanın artması ve görevinin çoğalması ile aydın otoritenin baskısının azaldığı, popüler halk kültürünü ve kitle zevkini yansıtan bir söylemi içerir. Bu söylemde dünya bazında, arayış yolunda çeşitli şekillerde ilerlemek ve dünya düzeni içerisinde çoklu kültür ortamında yer alma isteği söz konusudur. Bütün bunların sonucunda söylenmesi gerekirse, postmodern terimi içerik olarak 21. yy.'ın kültürel mantığı çerçevesinde, sanat ve yaşam tarzının birleştiği, sanatın, sanat kavramından çok topluma yönelik bir pazarlama anlayışına dönüştüğü, tüketim kültürünün ön planda olduğu, katı kural karşıtlığını içeren, uç noktada arzu ve zevke yönelik bir terimdir. Dolayısı ile özellikle sanat yapıtlarında geleneksel değerler, bugünün nüveleri ile birleştirilerek ortaya konulurken, zevklere yönelik olarak küresel güçlerle, geleneksel değerler, diyalektik kavramda yoğun bir çatışma ve aynı zamanda birliktelik yaşamaktadır. İşte postmodern terimi, bu çatışmanın ve birlikteliğin ifadesidir. Dolayısı ile postmodern dönemi yansıtan 21. yy., özellikle kültür ve sanatta genel anlamda bir arayış ve çatışma yüzyılıdır.

Bunun dışında, arzu ve zevklerin sanatsal ve kültürel anlamda estetize edilmesi, sanat ve kültür alanlarının akademik ortamlarda araştırma yönelimli olması, postmodern teriminin içeriğindeki tüketim, metalaşma ve değer kavramının eritilmesi gibi olumsuz yanlarının yanı sıra, olumlu yanları ifade eden bir durumu gösterir. Dolayısı ile kapitalist düzenin kültürel ve sanatsal mantığını içeren postmodern terimi bir kültür sorgulaması anlamında da bir dönemden çok aslında bir söylemi içermektedir. Bu anlamda hem söylem hem de dönem olarak sorgulanan ve içine girilen postmodernizm çalışmanın konusunu oluşturan Türk müziği ile ilişkilendirilirse, sanattaki izdüşümü somut olarak anlaşılacaktır.

5.7.2. Postmodern Dönem ve Türk Müziği ile İlişkilendirilmesi

Böyle bir dönemin Türk müziği ile ilişkilendirilmesi bazında Türk müziğinde yarattığı değişim olumsuz aşamada bu müziğin içerdiği klasik geleneği ve Cumhuriyet sonrası dönemdeki Türk Sanat Müziği kavramını solistlik, icracılık, bestecilik yönü ile içerik olarak, dış kaynaklı pop tarzı müziklerin baskısı ile çok geri plana itmiş olsa da, kültürel ve sanatsal alandaki çeşitliliği ifade açısından, bu müzikte özellikle akademik alanda araştırmacılığın yoğunlaşması ve bilinç taşıyan yenilikçi icraların oluşması aşamasına sebebiyet vermiş, arayışları geliştirmiştir. Bu anlamda postmodern dönemde, Türk müziğinde modern dönemin ulusalcı baskınlığı ile katı kuralcılığı yerine akademik, bestecilik ve icracılık anlamında arayış ve sorgulama dönemine girilmiş ve bu sorgulama da geniş çapta araştırmacılık ve yenilikleri getirmiştir. Dolayısı ile tüketim kültürünün getirdiği metalaşma, yenilikçi arayışlar ve bu anlamda klasik geleneğin durumu, toplumu genel bir arayışa sokmakta, bir çatışma oluşmakta ve 21. yy. modern-sonrası dönemin müzikteki genel durumunu yansıtmaktadır.

Yine başka bir anlamda Türk müziği ile ilişkilendirilmesi gerekirse, postmodern dönemin getirdiği arayış ve çatışmalar Türk müziğinde tek sesli-çoksesli, alafranga- alaturka gibi ikilem ve ideolojik yaklaşımları anlamsızlaştırmakta ve besteciyi arayış yönünde araştırmaya, yeniliklere ve değişikliklere yöneltmektedir. Bu değişim ve yenilikleri yaratmak üzere, insan sesi üzerine yoğunluğu olan ruhani Türk müziğinin özellikle teori ve orkestrasyon yönünden geliştirilmeye çalışılması, yeni tarz beste oluşumları, bu müziğin gerek Türkiye’de, gerek dünya çapında araştırma, koleksiyon ve icra bazında akademik tarzda ele alınması, 21. yy.’ın modern-sonrası denilen post-modern teriminin kültürel mantığının sonucudur. Bu anlamda bir söylem olarak kültürel sorgulamayı içeren ve müziği de etkileyen postmodern terimi ve postmodern dönem, bununla birlikte bir kültür endüstrisi kavramını da yaratmıştır.

5.7.3. Postmodern Dönemi Şekillendiren Kültür Endüstrisi

Modernizmin sonu denilen “*yüksek modernizm*” (Turani, 2006:175) insani değerlerin ve sanatın koruyuculuğunu kapitalist düzende büyük şirketlere katılmaya zorlarken, halka yönelik kültürü, tüketim planlaması düzeyinde kitle tüketimi ve kültürüne dönüştürmüş ve insanlığın 21. yy.’daki geleceğini de kapitalist düzendeki

tüketim kültürüne göre ayarlamıştır. Bu tüketim kültürü olgusu, 21. yy.'ın genel mantığı olup, kültür ve sanatta “şeyleşme” kavramını ortaya koymuş, sanatta misyonu reddeden postmodern dönemde de yüksek sanat ve düşük düzeyli sanatı ve bununla birlikte yüksek ve düşük düzeydeki kültürü çeşitli şekillerde birleştirmeye zorlamış, özellikle sanatı misyon kavramından daha çok yaşam ve toplumu anlatan bir tüketim nesnesi haline getirerek, “kültür endüstrisi” denen kavramı yaratmıştır. Bu anlamda kültür endüstrisi kavramı ilk kez Horkheimer ve Adorno tarafından yayımlanan “*Aydınlanmanın Diyalektiği*” (Adorno, 2009:109) adlı kitapta kullanılmıştır. Bir başka şekilde öncelikle Adorno, kültür endüstrisi kavramını, iletişim araçları ve öncülüğündeki kültürel tüketimin sanattaki izdüşümlerini izlemek üzere kullanmıştır.

Kültür Endüstrisi kavramının ana özellikleri, 21. yy. ortamının genel mantığında yüksek kültür ve sanat ortamını, düşük düzeyli kültür ve sanat ortamı ile birleştirerek sentezler devrini yaratmış, yüksek kültürel ve sanatsal değerleri eğlence ortamına sokarak, teknolojik ortamda çok yorgun düşmüş insanı eğlence mantığı ile bütünleştirmiştir. Dolayısı ile özdeğerleri eğlence kültürü ile birleştirerek, eğlenceyi entellektüelleştiren bir ortam yaratmış, kapitalist düzende şirket mantığı, teknoloji ve zamanın getirdiği yeniliklerle mücadele etmek durumunda olan toplumu ve bireyi yüksek değerlerden arındırarak eğlencenin ve yoz kültürün esiri durumuna düşürmüş, onları mekanik tüketici haline getirmiştir. Yani kültür endüstrisi daha önceki devirlerde daha yavaş zamanda gerçekleşen hayat, kültür ve sanat ortamlarını, şimdinin tüketim alanına dönüştürmüş ve ilkeli bir şekilde metaların niteliklerini geliştirerek eski yüksek kültür ve değerleri dışlayıp, bunların bilinçli bir şekilde kitle mantığına girmesini sağlamış ve yoz eğlence mantığını içeren düşük değerlerle birleştirerek 21. yüzyılın genel sanatsal mantığını oluşturan sentez ortamını yaratmıştır. Bu anlamda geleneksel değerlerle, meta ve tüketime yönelik düşük düzeyde kültürel ortamlar birbiri ile kaynaştırılarak hem önlenemez birliktelik, hem de çatışma devrini biraz daha yoz bir biçimde bir arada yaşamak durumunda bırakılmışlardır.

Bu anlamda, sanat ve onun içeriğindeki müzik de yoz sentezler şeklinde tüketim amacına yönelik olarak kitlelere hitabî meta şeklinde yerlerini almışken, aynı zamanda insanı ve insani değerleri donuklaştıran ayrı bir meta ve bir kazanç olgusu haline getirilmiştir. Robert Witkin “*Adorno on Music*” adlı kitabında bu durumu şöyle açıklar:

“Bütün sanatlar içerisinde müzik kapasite olarak belki de duyguları ve hisleri uyaran en kuvvetli etkidir. Ancak heyecan veren, insani adeta yer çekimine karşı hareketlendiren ve insan duygularını harekete geçiren müziğin gücü hayata meydan okuma ve bilinçli insan yaratma kapasitesini özellikle bu dünya düzeninde ikinci planda tutmakta. Bu anlamda Adorno kendini heyecana ve insanların duygularını deşifre etmeye adanmış, klasik, popüler veya hafif müzik gelenekleri üzerinde yoğunlaşmış, bu tür müzik modellerine çeşitli yönleriyle itiraz etmiştir. Onun Stravinsky’den Louis Armstrong’a kadar gelişen müzik yelpazesinde müzikteki itirazı ne insanların duygularını deşifre etmesindedir, ne insanlara heyecan vermesindedir, ne de duyguları harekete geçirmesindedir. Onun asıl itirazı ve inancı; bu tür müzik türlerinin adeta hesaplanmış bir şekilde insanların duygularını zayıflatarak spontane ve gerçek olmayan ifadelerle insanı adeta donuklaştıran bir şekilde yönlendirici olmasınadır.” (Witkin, 1998:2-3)

Görülüyor ki, bu dünya düzeninde müziğin insanı bilinçli kılan yönünden ziyade spontane bir hayat tarzı söylem ve ifadelerle insanı tekdüze yönlendirici özelliği olumsuz bir şekilde ön plandadır. Burada karşı olunan şey müziğin kendisi ya da müzik türleri değildir. Burada asıl karşı olunan şey, özellikle bu dünya düzeninde geliştirilen müzikal yapılanmaların, ki bunlar daha çok piyasa düzeninde olmaktadır, insanı olumsuz bir şekilde spontane yönlendirici olması ve kapitalist düzene bu şekilde tabi tutmasıdır. Dolayısıyla Adorno da müziğin özellikle bu dünya düzenindeki olumsuz etkisinden bahsetmektedir. Bu durum kültür endüstrisi adı altında 21. yy.’ın genel anlamda olumsuz bir yanı olup, kültür ve sanat değerlerinin kapitalist şirket düzenine tabi olarak endüstrileşmesidir. Dolayısı ile bu anlayış içerisinde Türk toplumunda olduğu gibi diğer toplumlarda da, insan yüksek kültür ve sanat değerleri ile donanmış olmaktan çok, 21. yy.’ın yarattığı kültür endüstrisinin tüketici nesneleri konumunda olup, kapitalist düzenin bir parçası konumunda olmuştur. Bu düzen içerisinde özellikle Türk toplumu, sanatın diğer alanlarında olduğu gibi, müzikte ve kendi özü olan Türk müziğinde de genel anlamdaki arayışlarını sentezden yola çıkarak oluşturmaktadır. Dolayısı ile postmodern dönemin genel mantığı, Türk müziğindeki değişimi de etkilemiş ve bugünkü arayışların kaynağını oluşturmuştur. Bu yapılanmanın olumlu-olumsuz yönleri bir aradadır. Dolayısı ile kültürel ve sanatsal ürünleri arz-talep yolu ile

seri bir şekilde piyasaya sunan kültür endüstrisi görüldüğü üzere, özellikle sanatsal ortamda varlık gösteren ve sorgulamaya açık bir kavramdır.

5.7.4. Postmodern Dönemin ve Kültür Endüstrisinin Türk Müziğinin Değişimine Etkileri

Postmodern dönemin genel mantığını oluşturan kültür endüstrisi sanatta, sanatsal nitelik ve misyon kavramını ard plana itip, toplumu, bireyi ve yaşantıyı yansıtan olgu halinde sanatı geçmişin sentezleri ile kucaklayarak toplumun önüne sunmuştur. Dolayısı ile bir popüler-art niteliğinde gündelik yaşamı yansıtan tüketime yönelik sanat anlayışı, Cumhuriyet döneminden beri gelen ve Türk müziğini farklı şekilde sentezler doğrultusunda etkileyen bir yapı olarak 21. yy.'da da hem yozlaşmayı yaratmış, hem de yeni arayışlara kaynak yaratmıştır. Çünkü beste ve bestecilik arenasının yetersiz olmasından dolayı üretim olmamakta ve sentezlere yönelinmektedir. Ancak bu sentezlerin 21. yy.'a doğru gelen değişik yapılanmalarında olumlu bir yan vardır ki, bu sentezler yeni beste tarzı arayışlarını ve yeni yapılanmaları gerçekleştirmiş ve akademik anlamda gerek geleneksel yapılanmayı, gerekse yüzyılın getirdiği sentezden doğan yenilikçi yapılanmaları, inceleme ve araştırma yoluna gidilmiş ve Türk müziğinde icracılığı ve besteciliği de geliştiren akademik bir ortamı oluşturmuştur. Dolayısı ile kültür endüstrisinin Türk müziğinin değişimine etkileri olumlu-olumsuz yönü ile iki şekilde genellenmiştir.

1. Türk müziğini her yönü ile geri plana itip, baskın bir pop furçası oluşturması, geleneksel icranın önemsenmeyişi, (olumsuz yönü ile)
2. Özü sentez olan yenilikçi yapılanmaların teori, bestecilik ve icra açısından akademik araştırma ortamlarını doğurması ve sorgulama ihtiyacı (olumlu yönü ile)

Dolayısı ile Türk müziği gündelik sanat anlayışı ile tüketim çerçevesinde yayılan pop virüsünün yanı sıra bilimsel statüsü ile araştırılıp, gerek bestecilik gerekse icra yönünden yavaş da olsa, hem yenilikçi arayışları hem de geleneksel icrayı gerek kendi toplumuna, gerekse dünya toplumlarına tanıtmaya aşamasındadır. Yani 21. yy. her ne kadar Türk müziğinin geri plana itildiği şeklindeki genel kanı ile şekillenmişse de, aynı zamanda bu yüzyıl Türk müziği için arayış, sorgulama ve yenilik yüzyılıdır. Bu alanda önemli olan olumlu-olumsuz çatışmalardan, doğru ve güzele giderek toplumun alt yapısı ile birlikte sanatsal üst yapısını geliştirmektir. Çünkü 21. yy.'ın yarattığı kapital

tüketici Türk toplumunda kültür ve sanatın meta halini alması nedeni ile özü oluşturan Türk müziği kavramının içerdiği değerler bu yüzyılın getirdiği mantıkla ve toplumsal alt yapı nedenleri ile aynı zamanda hiçe sayılmakta ve para kazanmak adına yoz müzik yapımına yönelinmektedir. Bu genel yapılanma ve bir çelişkidir. Dolayısı ile yine önemli olan, bu çelişkiyi mümkün olduğunca aza indirmek, halkı kaliteli müzik anlayışı ile eğitmek ve toplumdaki alt yapı - üst yapı değerlerini mümkün olduğunca gelişkin duruma getirerek toplumu yüksek müzikal anlayışlarla yüceltmek ve yine arayışlarla müzikal anlamda donanırken, özdeğerlerinin bilincinde olmasını sağlayarak, emek, duygu ve yaratıcılık içeren müzikal değerlerin önemsenmesini özendirmeğdir.

6. SONUÇ

6.1. Durum Saptaması

Toplumsal değişim ve hareketlenmeler sonucunda kendini oluşturup şekillendiren ve değiştiren Türk Müziği, her ne kadar birbiri ardınca gelen olaylar dizgesinden ibaret gibi görünse de aslında bu değişim o olaylar dizgesinin dönemseller olarak insan ve toplum hayatına çoğu zaman çeşitli isimlendirmelerle etki yapması ve yüzyıllar itibarı ile kendini göstermesi gibi sistemsel bir bakış açısı getirmektedir. Çünkü toplumda gelişen, tarihi, sosyolojik, siyasi, kültürel vs. gibi çeşitli şekillerde kendini gösteren olaylar dizgesi birbirini etkilemiş ve ayrıca tüm dünyayı çevreleyen olgu halini almış farklı olaylarla da dönem kavramını yaratmıştır. En azından Türk toplumu olarak içinde bulunduğumuz 21.yy. oluşumlarında, toplum ve birey tarafından sergilenen daha ayrıntılı, araştırmaya dayalı, akademik ve gelişkin yaklaşım böyle sistematik bir düşünüş şeklini içermektedir. Geniş açılı bakıldığı zaman Türk toplumunun hayatına etki eden sosyo-ekonomik, siyasi veya kültürel olaylar, toplum açısından çoğunlukla bir dönüm noktası olmuş ve bu dönüm noktalarına kişilerin de etki etmesiyle Türk Müziği de o dönüm noktaları itibarı ile dönemseller olarak, yüzyıllar sürecinde, çeşitli konumlarda kendini göstermiştir. Dolayısı ile başlagıcından 21.yy'a kadar, bu yüzyıl da dahil olmak üzere, Türk Müziği, daha önce de bahsedildiği gibi, her yüzyılda ayrı bir özellik göstermiş ve çeşitli evrelere ayrılmıştır. Bu anlamda sonuca doğru giderken, Türk Müziğinin 21.yy.'daki konumunun bundan sonra nasıl şekillenebileceği ve bu müziğin değişimine ne şekilde olumlu katkılarda bulunulabileceği irdelenirken, öncelikle 21yy.'daki Türk müziği oluşumunun, 19.yy.'ın son çeyreği ile 20.yy.'ın ilk yarısının modern cumhuriyetinin toplumsal yapılanmalarının ve bunun akabinde izlenen müzik politikasının şekillendirdiği vurgulanması gerekir. Ancak, cumhuriyet dönemindeki kurumsallaşma ve idealistik yaklaşımların yanısıra, 21.yy. Türk toplumu şekillenmesi ve Türk müziği oluşumları belirtildiği gibi modern ulusçu yaklaşım bazındaki kısıtlı modernliği aşarak, farklı bir yapılanmaya doğru gitmekte ve dünya çapında ilerlemektedir. Bu anlamda günümüzde, Türk müziğinde eski tarzdaki gelenekçi yapılanma ile 21.yy.'ın getirdiği yenilikçi oluşumlar arasında çatışma yaşanmakta, bu durum Türk Müziğini değişim bazında, hem olumlu, hem de olumsuz yönde etkilemektedir. Çünkü çatışma denen durum, belirsizlik ve yozlaşma gibi olumsuz şekillerde kendini gösterirken, yenilikçi arayışlar ve yaratıcılık açısından da olumlu

yönleri ile kendini göstermektedir. Özellikle Muzıkay-ı Humayûn geleneği ile birlikte 19. yy.'da batılılaşma sonucunda kendini gösteren çatışma durumu baskın bir hal almış ve bu durum 21. yy.'da Türk müziğinin, hem piyasa ve sektörel anlamda kendini göstermesini, hem de akademik araştırma ihtiyacı doğurmasını sağlamıştır. Önemli olan bu çatışmayı olumluya çevirebilmek ve yaratıcı olmaktır.

6.2. Öneriler

21.yy.'da Türk Müziği'nin bundan sonraki değişimine olumlu yönde etki edebilmek için temel anlamda;

1. Toplum şartları, piyasa koşulları ve yozlaşmadan aşırı etkilenmenin yanısıra bu etkilenmeyi bilinçli anlayışlarla aza indirmek, 21.yy.'ın yarattığı müzikal değişimleri iyi saptamak, Türk Müziğine olumlu etki edebilecek kaliteli değişimleri eğitim yolu ile olumlu anlayışa çevirip müzikal çerçevede uygulamak,
2. Değişime açık olabilmek için Türk Müziğinde oluşturulacak yaratıcı yenilikleri, toplum dinamiklerine bakarak, kısıtlı moderniteden daha ziyade geniş çaplı düşünebilmek,
3. İçinde bulunduğumuz yüzyılda, Türk Müziğinde bilim ve icra olgularının birarada olmasını ve bunun getirilerini iyi kavrayabilmek ve yaratıcı yönde kullanabilmek, akademik faaliyetleri arttırmak,
4. Geleneği inkâr etmeden, ona saplanmamak koşulu ile olumlu değişimlere imza atmak ve bu arada geleneği de en güzel örnekleriyle yaşatabilmek,
5. Geleneksel icra üzerindeki akademik faaliyetleri arttırmak,
6. Hem geleneği, hem de yenilikçi çalışmaları kavrayabilecek bir dinleyici portföyü geliştirmek, dinleyiciyi eğitmek ve kaliteli yapıtlarla ona ulaşmak,
7. Konu ile ilgili olarak medyayı bilinçlendirmek, atılması gereken temel adımlardır.

Kaldı ki bu temel adımlardan bazıları genç akademisyen ve icracılar tarafından yavaş da olsa atılmaktadır. Ancak daha yoğunluklu olması gerekir. Özellikle dinleyicinin eğitilmesi, içinde bulunduğumuz toplumu kültürel ve sanatsal açıdan geliştirecek, kültür, sanat ve öz değerlerin, endüstriyelmesi çerçevesinde bir meta

haline dönüşmesini engelleyecek ve sosyolojik, siyasi, ekonomik açıdan da toplumun alt yapı deneni nüvelerini olumlu anlamda etkileyecektir.

Temel adımların ışığında eğitim bazında yapılması gerekenler;

1. Konservatuar temel eğitiminde öğrenci araştırmaya yönlendirilmeli,
2. İcra ve bilimsel müzik çalışmaları aynı seviyede tutulmalı,
3. Yüksek lisans ve doktora programlarına ağırlık verilmelidir,
4. Dünyaya açılmakta olan Türk müziğinin icra ve araştırma sahalarının yoğunluğu açısından “alan İngilizcesi” çalışmasına gidilmelidir.
5. Geleneksel Türk müziği eğitim ve icrasının yanında, 21. yy.’ın kapsadığı yenilikler dahilinde “alanda yenilikçi yaklaşımlar” adı altında ayrıca eğitim verilmelidir.

Bütün bunların sonucu olarak da,

- Türk müziği, sistem, teori ve icra açısından derinlemesine ön yargısız incelenmeli, yaratıcılık sahaları araştırılmalıdır,
- Yenilikçi beste çalışmaları çoğaltılmalı ve beste tarzları geliştirilmelidir,
- İnsan sesi ve vokal yapılanmalar incelenmeli ve geliştirilmelidir,
- Çalgı tekniklerini araştırma çalışmaları çoğaltılmalıdır,
- Orkestrasyon çalışmalarına ağırlık verilmelidir,
- Türk müziğinin ritm, melodi, icra tekniği ve üslubu, şiir anlayışı ... vs. gibi konuları üzerinde çalışılmalıdır,
- Batı ile sentezden korkulmayarak çok seslilik kavramını bir kenara atmayıp Türk Müziği çok sesliliği üzerinde çalışılmalıdır.

Tüm bunlar 21.yy. Türk Müziği oluşumlarına olumlu anlamda katkıda bulunabilmek için verilen önerilerden bazılarıdır. Geleneği icra ederken, kaliteli anlamda yapılacak her türlü yenilikçi çalışmalara da açık olunmalıdır. Çünkü 21.yy. tüketim olgusu ile piyasa yozlaşmasını yarattığı ölçüde, aynı zamanda dünya çapında gelişen teknoloji, entelektüel bakış ve yaratıcı anlayışlarla birlikte de yenilikçi ve arayışçı bir yüzyıldır. Dolayısı ile Türk Müziği açısından 21.yy.’ın yarattığı bu çelişkideki piyasa yozlaşması kısmından etkilenmeden, bu yüzyılın getirdiği olumlu tarzdaki yaratıcı anlayışları iyi kullanmak gerekmektedir.

7. KAYNAKLAR

ADORNO, T.W. (2009). *Kültür Endüstrisi, Kültür Yönetimi*. (4.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

AKSOY, B. (2008). *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, (1.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.

AKSOY, B. (1994). *Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. (1.Baskı) İstanbul: Pan Yayıncılık.

ALPAGUT, U. “Otantikten Klasiğe Müzik Kültüründe Gelişim-Değişim ve Kurtarıcının Eleştirisi” [Çevrimiçi] Türkü Sitesi. Elektronik adresi: www.turkuler.com.

ALPAGUT, U. “Türkiye’de Müzik Kültürünün Gelişimi ve Güncel Koşullarda İrdelenmesi”. Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.turkuler.com>.

AREL, H.S. (1948). “Türk Musikisi Nasıl İlerler?”, *Musiki Mecmuası*:1

“Atatürk ve Müziksel Gelişimimiz”, Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.e-okul.biz>.

“Atatürk ve Müzik”, Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://blog.milliyet.com.tr/cdenizkent>.

AY, G. (2001). *Müzikte 2000 Sempozyumu*. (1.Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

AYANGİL, R. (2005) “Konservatuarlar Derhal Kapatılsın”, <http://www.muziksöylesileri.net>.

AYPARLAR, F. (2006). “Türk Müziğinde Çoksesliliğe Geçiş”, Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.mavinota.com>.

BEHAR, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. (1.Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEHAR, C. (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*. (1.Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.

BEHAR, C. (2005). *Zaman, Mekan, Müzik, Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayınları.

BEŞİROĞLU, Ş. “Türk Müziğinin Popülerleşme Sürecinde Yeni Bir Tür: Kantolar”. Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.musikidergisi.net>.

CÖNK, F. (2000). “Türkiye’nin Müzik Sorunları Kapsamında Temel Görüşteki Yanlışlık ve Kavram Kargaşasının Getirdiği Sonuçlar”. Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.musiki.org>.

CRISELL, A. (2003-2006). *More than a Music Box, Radio Cultures and Communications in a Muti Media World*, (First Published by Berghahn Books).

ÇAPAN, C. (2008). *Değişen Tiyatro*. (4.Basım). İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, Tem Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.

ÇAVDAROĞLU, S.Z. “Sultan II. Mahmut Devri (1808-1839), Musikide Dayatmacı Modernizm Başlatılıyor”. Erişim tarihi: 15.03.2009, <http://www.musikidergisi.net>.

ÇETİNKAYA, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. (1.Basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

ÇETİNTAYA, Y. (2008). Kişisel Görüşme. Haliç Üniversitesi, İstanbul.

ÇOLAKOĞLU, G., “Müzikte Globalleşmeye Bir Bakış”. Erişim tarihi: 15.03.2009, <http://musikidergisi.net>.

“Devrim Günlerinde Müzik Tartışmaları”. Erişim tarihi: 01.03.2009, [cehago forum arsv](http://cehagoforumarsiv.com).

DOĞAN, H. M. (2009). *Estetik*. (3.Basım). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

DUYGULU, M., “Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde Türk Halk Müziğinde Kimlik, Tavrı, Teknik”. Turkish Music Portal Turkish Cultural Foundation. www.turkishmusicportal.org/list-articles.

DUYGULU, M. ve ÜNLÜ, C. “Son Yüzyılda Türkiye’nin Müzik Hayatı: Tarih, Türler, Ses Kaydı, Sektörel Yapı”, Turkish Music Portal Turkish Cultural Foundation. www.turkishmusicportal.org/list-articles.

“Dünya Müziği Kavramı Üzerine” <http://www.40ikindi.com>.

ERİNÇ, M.S., (2004). *Kültür Sanat, Sanat Kültür*. (2.Baskı). Ankara: Ütopya Yayınları.

EYERMAN, R. & JAMISON, A., (1998). *Music and Social Movements*, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge. (First Published and Printed in the United Kingdom of the University Press Cambridge).

FISCHER, E. (2005). *Sanatın Gerekliliği*. (10.Basım). İstanbul: Payel Yayınları.

GEDİKLİ, N. (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*. (1.Basım). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

- GEDİKLİ, N. (1999). *Ülkemizdeki Etki ve Sonuçları ile Uluslararası Sanat Müziği*. (1.Basım). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- GÜNAY, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. (1.Basım). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GÜRAY, C. “Modern Cumhuriyetin Müziği”. Erişim tarihi: 08.03.2009, <http://www.cenkguray.com>.
- GÜRBİLEK, N. (2001). *Kötü Çocuk Türk*. (İlk Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜVENÇ, B. (2008). *İnsan ve Kültür*. (10.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- JUDETZ, E.P. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir*. (1.Basım). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- KAGAN, S. M. (2008). *Estetik ve Sanat Notları*. (1.Basım). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- KAHYAOĞLU, O., “Pop Müzik, Tarihçe, Dönemler, Akımlar”, “Pop Müzik, Türk Pop Müziği Şekillenirken”, “Pop Müzik, 1990’lardan Günümüze”, Erişim tarihi: 08.03.2009, <http://www.turkishmusicportal.com>.
- KARADENİZ, M.E. (1965). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. (1.Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KAYGUSUZ, N., (2006). “Türk Müziğinin Son İkiyüz Yıllık Gelişimi”, <http://www.evingibi.com>.
- KING, D. A. (1998). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi, Kimlik Temsilinin Çağdaş Koşulları*. (1.Basım), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- KOTTAK, C.P. (2001). *Antropoloji -İnsan Çeşitliliğine Bir Bakış-* (1.Basım). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- KUTLUĞ, F. (1948). “Musiki Dâvâmız II.Metot Meselesi”, *Türk Musikisi Dergisi*: 10.
- KÜPÇÜK, S. (2003). “Legalite Halkın Müziğine Yeniden Saldırıyor”, *İmlâsız Edebiyat Dergisi*. Sayı: 2. Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.selcukkupcuk.com>.
- MİMAROĞLU, İ. (1995). *Müzik Tarihi*. (5.Basım). İstanbul. Bağlam Yayınları.
- ORTAYLI, İ. (2008). *Gelenekten Geleceğe*. (13.Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- OSKAY, Ü. (2001). *Müzik ve Yabancılaşma*. (3. Basım). İstanbul: Der Yayınları.

ÖZER, İ. (2005). *Avrupa Yolunda Batılılaşma ya da Batılılaşma İstanbul'da Sosyal Değişimler*. (1.Baskı). İstanbul: Truva Yayınları.

ÖZİŞİK, Z. (2006). "Toplumsal Paradigma Olarak Müzik ve Modernite", <http://www.evrensel.net>.

ÖZTUNA, Y. (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*, İstanbul: Kent Basımevi.

ÖZTUNA, Y. (1988). *Abdülkaadir Meraği*. (1.Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ÖZTÜRK, O.M. (2006). "Osmanlı Musikisinde Modernleşme ve Başkalaşım "Westernize" Edilmiş Bir Musiki Geleneğinin Dünü ve Bugünü", Uluslararası Osmanlı Dönemi Türk Musikisi Sempozyumu Bildirisi, 5-7 Nisan 2006, Nilüfer Belediyesi, Nilüfer, Bursa.

ÖZTÜRK, M. ve COŞKUN, M.K. (2003). *Liseler İçin Ders Kitabı, SOSYOLOJİ*. (4.Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

PAÇACI, G. (2008). "İstanbul'da Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği", *Konuşma Metni*, Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi. 11 Haziran 2008.

PEKİN, E. (2008). *Kişisel Görüşme*. İstanbul.

SALGAR, F. (2001). *III. Selim Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş. Kültür Serisi: 204.

SARI, M. (2006). "19.Yüzyılda Osmanlı Devletindeki Düşünce Akımları ve Batı Tesirleri". *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*: 72.

SOYKAN, Ö. N. (1995). *Kuran-Eylem Birliği Olarak Sanat, Shelling Felsefesinde Bir Anlatım*, (1.Basım). İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

SUN, M. "Türk Toplumunun Müzik Sorunlarının Çözümünde Temel Görüş Ne Olmalıdır? Kaos ve Felsefenin Gerekliliği". Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.turkuler.com>.

TANİLLİ, S. (2006). *Değişimin Diyalektiği ve Devrim*. (6.Baskı). İstanbul: Alkım Yayınları.

TANİLLİ, S. (1999). "Osmanlı'dan Günümüze Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kalan". *Milliyet Sanat Dergisi*: 456.

TANRIKORUR, C. (2001). *Biraz da Müzik*, (1.Basım). İstanbul: Zaman Kitap.

TANRIKORUR, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. (Birinci Basılış). İstanbul: Dergâh Yayınları.

TORUN, M. (2008). Kişisel Görüşme, Haliç Üniversitesi, İstanbul.

TORUN, M. “Türk Müziği’nin Gelişimi Hakkında Birkaç Fikir”. Turkish Music Portal, Turkish Cultural Foundation. www.turkishmusicportal.org/list_articles.

TURA, Y. (1988). *Türk Musikisinin Meseleleri*. (1.Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.

TURANİ, A. (2006). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. (5.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

TÜRKMEN, U. “Türk Müziğinde Çok Seslilik Tartışmaları”. <http://www.sosbil.aku.edu.tr/makale>.

UÇAN, A. (1996). *İnsan ve Müzik – İnsan ve Sanat Eğitimi*. (İkinci Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

WAGNER, P. (2003). *Modernliğin Sosyolojisi*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.

WİTKİN, R.W. (1998). *Adorno on Music*. (Printed and bound in Great Britain by MPG Books Ltd). Bodmin, Cornwall.

YILDIRIM, V. (2006). “Türk Müziğinin Yapısal Dönüşümü Üzerine”. Erişim tarihi: 01.03.2009, <http://www.mutriban.com>.

ZURCHER, E.J. (2008). *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. (22.Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

8. ÖZGEÇMİŞ

9 Mayıs 1972 tarihinde İstanbul'da doğan Deniz AYDAR, ilk, orta ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı.

İlkokul döneminde (1981 – 1983) enstrüman eğitim alanında flüt ve mandolin dersleri alan AYDAR, solak olması nedeni ile özel bir enstrüman hazırlatıp öğrenimine devam etti.

Ortaokul ve lise döneminde (1983 – 1987) okul korosunda olup Besteci Aslıgül AYAS KIRICI'dan şan ve solfej dersleri alan Deniz AYDAR, 87 sonrasında konservatuar sınavlarına hazırlık döneminde İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı öğretim üyesi olan Sayın Doç. Dr. Cahit ATASOY'dan kulak eğitim dersleri aldı.

Takip eden yıllar itibari ile besteci Sayın Garo MAFYAN, besteci Sayın Melih KİBAR ve ses sanatçısı Sayın Sevingül BAHADIR ile yapmış olduğu birebir görüşmeler ve almış olduğu feyz neticesinde uygun yönlendirmeler sayesinde İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarına girdi.

1990 – 1991 öğretim yılında özel yetenek sınavı ile İ.T.Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarına yerleştirilen AYDAR, 1994 – 1995 yılında “Dr. ŞÜKRÜ ŞENOZAN” konulu bitirme ödevi ile lisans eğitimini tamamladı.

Ana sazı kanun olan Deniz AYDAR, Prof. Dr. Selahattin İÇLİ, Prof. Dr. Alaaddin YAVAŞÇA, Prof. Dr. Erol DERAN, Doç. Dr. Cahit ATASOY, Yrd. Doç. Dr. Cengiz ÜNAL ile nazariyat, solfej, ses eğitimi, enstrüman dalları üzerinde çeşitli çalışmalarda bulundu. Ayrıca Doç. Dr. Serdar ÖZTÜRK'ün çok sesli korosunda dört sene mezzosoprano olarak görev alan AYDAR, “YUNUS EMRE” müzikalinde rol almış olup, Cenk ÖZTÜRK'ün piyanosu eşliğinde koral çalışmalarına devam etti.

1995 – 1996 öğretim yılında İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Nevzat ATLIĞ danışmanlığında “MAHUR MAKAMI” konulu tez çalışması ile yüksek lisansını tamamlayan Deniz AYDAR, aynı dönem çerçevesinde kadrolu olarak Silivri Balkan Kolejinde ve ayrıca dışardan sözleşmeli olarak Ortaköy Burak Reis İ.Ö.O.,

Silivri Hasan Özvarnalı İ.Ö.O., Silivri Mimar Sinan İ.Ö.O. ve Silivri Değirmenköy Fevzi Paşa İ.Ö.O.’da müzik öğretmenliği yaptı.

1997 – 2000 yılları arasında yine çeşitli okullarda koro kuruluşlarında, dans gösterilerinde, enstrüman eğitiminde faaliyetlerde bulunan AYDAR, 2000 – 2001 öğretim yılı itibariyle İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’ne bağlı sanatta yeterlik programına kayıt olup söz konusu programda Prof. Dr. Selahattin İÇLİ ile “MÜZİKTE TERMİNOLOJİ PROBLEMİ” konulu doktora tezi ile başlamış olsa da, 2006 yılında danışmanının vefatı sebebi ile aynı programa Haliç Üniversitesi Konservatuarı’nda devam etti ve “TÜRK MÜZİĞİ’NİN DEĞİŞİMİNDEKİ TOPLUMSAL ETMENLER BAĞLAMINDA 21. YY. OLUŞUMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ” konulu tezini Doç. Dr. Serpil MURTEZAOĞLU danışmanlığında tamamlamış olup, müzik öğretmenliğine devam etmektedir.

“III. SELİM VE YAPTIĞI YENİLİKLER”, “MÜZİK VE MUSİKİ KELİMELERİNİN KULLANIŞI VE TÜRKÇE’DE YARATTIĞI SORUNLAR” konulu seminerlerini başarı ile bitiren AYDAR, ayrıca Silivri Belediyesi Kültür Evi TSM korosu şefliğini yapmaktadır. Deniz AYDAR’ın yabancı dili İngilizce olup, Mart 2006 yılı itibari ile Ü.D.S. puanı 68’dir.