

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRKİYE'NİN MÜZİKLERİNDE “MAKAM” KAVRAMININ 1980
SONRASINDA KÜLTÜREL ANLAMI**

DOKTORA TEZİ

Ahmed TOHUMCU

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

KASIM 2012

**TÜRKİYE'NİN MÜZİKLERİNDE “MAKAM” KAVRAMININ 1980
SONRASINDA KÜLTÜREL ANLAMI**

DOKTORA TEZİ

**Ahmed TOHUMCU
(414062002)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ

KASIM 2012

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 414062012 numaralı Doktora Öğrencisi **Ahmed TOHUMCU**, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "**TÜRKİYE'NİN MÜZİKLERİNDE "MAKAM" KAVRAMININ 1980 SONRASINDA KÜLTÜREL ANLAMI**" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Eş Danışman : **Prof.Dr. Ali ERGUR**
Galatasaray Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yrd. Doç. Dr. M. Nuri UYGUN
Marmara Üniversitesi

Yrd. Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL
Yıldız Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : 06 Eylül 2012
Savunma Tarihi: 28 Kasım 2012

ÖNSÖZ

Türk Müziği dediğimiz zaman akla gelen ilk kavramlardan biri olan makam, Türkiye’de oldukça sık kullanılmasına rağmen gizemli bir nitelik taşır. Uygulamada yani işitsel boyutta hissedilen fakat teorik unsurlar kullanılmadan tarif edilemeyen bu kavram, sadece müzik teorisi kitaplarında kavramsallaştırılarak ifade edilebilmiştir. Bu nedenle makam kavramının öğretilmesi, anlaşılabilmesi ve anlamlandırılabilmesi için yüzyıllar boyunca kullanılan meşkin yanında teori kitapları da kavramsal bağlamın oluşmasında önemli rol oynamıştır. Fakat günümüzde meşkin yerini teknolojiye bırakmasıyla birlikte sadece teorik bağlamda kavramsallaştırılan makam, uygulama açısından yeterince ifade edilemeyen ve anlaşılamayan salt kuramsal bir niteliğe bürünmüştür. 20. yüzyılda ve özellikle günümüz perspektifini oluşturan 1980 sonrası değişimlerle birlikte, bu hızlı değişimlerin yarattığı iki zamansal boyut olan gelenekle popüler arasında kalan makam kavramı, giderek daha anlaşılamaz hale gelmiştir. Bu nedenle, çalışmada makam kavramının bahsedilen gizemli niteliğinden kurtulup uygulama açısından daha analitik ve gerçekçi bir şekilde ele alınması gerekliliğinden yola çıkarak bu kavram üzerine yeni ve çözümleyici fikirler üretme imkânı ortaya çıkmıştır.

Yaklaşık olarak üç yıllık süre sonunda ortaya çıkan ve son döneminde üç aylık yoğunlaştırılmış bir yazım sürecinin ürünü olan bu çalışmada, yaptığım kişisel görüşmeler ve gözlemler sonucunda elde edilen veriler ışığında makam kavramı ve bu kavramı temsil eden müzik üretimleriyle ilgili yoğun bir anlam çözümlemesine girişerek çağımızın hızlı sosyo-kültürel değişim süreci karşısında makam kavramına atfedilen anlamları analiz etmeye çalıştım.

Çalışma sürecindeki katkı ve yardımlarından dolayı başta tez danışmanım Doç. Dr. Nilgün Doğrusöz ve eş danışmanım Prof. Dr. Ali Ergur’a; çalışma esnasındaki heyecanımı paylaşan ve ortaya çıkmasında önemli katkıları bulunan tez izleme jüri üyeleri Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu, Prof. Dr. Arzu Öztürkmen ve Doç. Dr. Belma Kurtişoğlu’na; tezin savunulması sırasında değerli fikirleriyle katkıda bulunan Doç. Dr. Gözde Çolakoğlu Sarı, Yrd. Doç. Dr. M. Nuri Uygun ve Yrd. Doç. Aslıhan Eruzun Özel’e; kendileriyle görüşme imkânı vererek bana değerli vakitlerini ayıran ve değerli düşüncelerini paylaşan Alâeddin Yavaşca, Alâeddin Aday, Aydın Oran, Adnan Günaydın, Cengiz Ünal, Yücel Paşmakçı, Elif Ahıs, Nadide Sultan Türkoğlu, Nilgün Kale, Zeynep Eylül Üçer, Sertaç Kakı, Noyan Dinçel, Cüneyt Aksoy ve İsmigül Özcan’a; bu süreçte benden manevi desteklerini ve fikirlerini esirgemeyen başta Merve-Erol Küçükaksoy ve Deniz-Uğur Tuncer çifti olmak üzere Serkan Şener, Funda Oral ve bütün dostlarıma; sabrını, yardımlarını ve manevi desteğini bir an olsun esirgemeyen sevgili eşim Zeynep Gonca Girgin Tohumcu’ya, son olarak hayatımı borçlu olduğum anneme, babama ve tüm aileme teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ŞEKİL LİSTESİ	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem ve Amaç	1
1.2 Araştırmanın Kapsamı ve Önemi	5
1.3 Metodoloji	6
1.3.1 Alan araştırması.....	6
1.3.2 Literatür araştırması	9
1.4 Bölüm İçerikleri	10
2. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NİN DEĞİŞKEN UNSURLARI İÇERİSİNDE DEĞİŞMEYEN BİR KAVRAM: MAKAM	11
2.1 Türk Makam Müziğinin Nitelik ve Kapsamı	12
2.2 Makam Kavramını Tanımlayabilmek	22
2.3 Makamsal Oluşumun Betimlenmesi: Teori.....	27
2.3.1 Makamların betimlenmesinde seyir yöntemi	30
2.3.2 Meşkten yazıya geçiş	35
2.4 Türk Makam Müziği'nde Bir İkilem: Teori-Uygulama.....	44
2.4.1 Uygulamayı kavramlaştır(ama)mak	46
2.4.2 Üslup/tavır kavramlaştırma çalışmaları	50
3. BİR METAMORFOZ SÜRECİ: TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÜRETİMLERİNDE DEĞİŞİMİN İZLERİ	69
3.1 Türk Makam Müziğinin Üretim Koşullarında Meydana Gelen Değişimlerin İzdüşümleri	70
3.1.1 Osmanlı dönemi modernleşme hareketleri.....	70
3.1.2 Cumhuriyet döneminde değişen modernleşme anlayışı.....	76
3.3.1 Modernleşmenin 1980'ler sonrasında yeni tezahürü: Küreselleşme.....	80
3.2 Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Yaşanan Değişimlerin Türk Makam Müziğine Yansımaları	82
3.3 Türkiye Popüler Müzik Piyasasında Makamsal Üretimlerin Seyri.....	86
3.3.1 Modernleşmenin ürünü: Şarkı.....	88
3.3.2 Çok 'sesli' Cumhuriyet politikaları.....	91
3.3.3 Şarkıdan fanteziye: 20. yüzyılda arabeske uzanan yol.....	100
3.3.3.1 Fantezi ve film şarkıları.....	101
3.3.3.2 Geleneksel Türk Makam Müziği'nin 20. yüzyıla adaptasyonu: Türk Sanat Müziği.....	107

3.3.4 1950'lerden 1980'lere günümüz altyapısını oluşturan diğer popüler makam uygulamaları	109
3.3.4.1 Serbest çalışmalara dayalı bir sentezin oluşumu: Arabesk.....	112
3.3.4.2 Türk hafif müziğinden Türk pop müziğine	116
3.3.4.3 Anadolu pop-rock.....	118
3.3.4.4 Günümüzde yeni bir sentez: Arabesk-rock	119
3.4 Makamsal İfadenin Transformasyonu: Hicaz Makamı Örnekleme	121
4. TÜRKİYE'NİN MÜZİKLERİNDE MAKAM KAVRAMININ KÜLTÜREL ANLAMI	137
4.1 Makam Kavramının Anlamlandırılmasında Geleneksel Bağlam.....	138
4.2 Teorik ve Pratik Bakış Açısı Bağlamında Makamın Bireysel Algısı.....	145
4.3 Günümüz Perspektifinde Makam Kavramının Kültürel Anlamını İnşa Eden Unsurlar	148
4.3.1 Türk Makam Müziği türlerinin terminolojik etkisi	150
4.3.2 Form bileşenlerinin etkisi	155
4.3.3 Çalgılar ve ses ortamının etkisi	160
4.3.4 Üslup/tavır özelliklerinin etkisi	168
4.4 Kuşaklararası Değişen Anlam Dünyası	170
4.4.1 Kültürel değişimin kuşaklararası etkileri: Geçmişe bağlılık	170
4.4.2 Geleneksel Türk Makam Müziği'nin Çağın Koşullarıyla Uyumsuzluğu.....	172
5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	179
KAYNAKLAR.....	187
EKLER.....	197
ÖZGEÇMİŞ.....	201

KISALTMALAR

AEU	: Arel-Ezgi-Uzdilek
AKT	: Aktaran
BKZ	: Bakınız
D	: Doğumu
DKTMK	: Devlet Klasik Türk Müziği Korusu
GTMM	: Geleneksel Türk Makam Müziği
KTM	: Klasik Türk Müziği
MÖ	: Milattan Önce
Ö	: Ölümü
PTMM	: Popüler Türk Makam Müziği
THM	: Türk Halk Müziği
TMM	: Türk Makam Müziği
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSM	: Türk Sanat Müziği
YY	: Yüzyıl

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Türk Makam Müziği'nin Kapsam Şeması.....	21
Şekil 2.2 : Kırşehir'de Hicaz Makamını Gösteren Daire.....	32
Şekil 2.3 : Ali Ufki'nin Mecmua-i Saz ü Söz adlı Eserinde Yer alan Bir Yazım Örneği.....	40
Şekil 2.4 : Avrupa Müziği Tamperman Ses Sistemine Göre Bir Tam İkili Aralığın Bölünmesi.....	41
Şekil 2.5 : AEU Ses Sisteminde Bir Tam İkili Aralığın Bölünmesinde Kullanılan Diyez ve Bemol Simgeleri.....	42
Şekil 2.6 : AEU Sisteminde Bir Oktav İçinde Yer Alan 24 Perdenin İsim ve Simgeleri.....	42
Şekil 2.7 : Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Tanburi Cemil Bey İcrasıyla Transkripsiyonundan bir Bölüm.....	63
Şekil 2.8 : Refik Fersan'ın Hüzzam Peşrevi'nin Kendisi Tarafından İcrasının Transkripsiyonundan Bir Bölüm.....	63
Şekil 2.9 : Kemani Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nin Yorgo Bacanos İcrasıyla Transkripsiyonundan Bir Bölüm ...	64
Şekil 2.10 : Aziz Dede'nin Yegâh Saz Semaisi'nin Udun Üslup/tavır Özellikleri Doğrultusunda Süslemeli ve İlaveli Transkripsyonu.....	65
Şekil 2.11 : Yesari Asım Arsoy'un Seslendirdiği bir Eserinin Transkripsiyonundan Bir Bölüm.....	66
Şekil 3.1 : AEU Sistemine Göre Ortalama Hicaz Makamı Dizisi.....	122
Şekil 3.2 : Hicaz Şarkı, Ey Büt-i Nev Eda, Bir Bölümü.....	123
Şekil 3.3 : Hicaz Şarkı, Deli Gönül Gezer Gezer Gelirsin, Bir Bölümü.....	124
Şekil 3.4 : Hicaz Şarkı, Sevemez Kimse Seni, Bir Bölümü	125
Şekil 3.5 : Hicaz Türkü, Çadır Altı Minare, Bir Bölümü	126
Şekil 3.6 : Hicaz Türkü, Değmen Benim, Bir Bölümü.....	126
Şekil 3.7 : Hicaz Şarkı, Zaman Akıp Gider, Bir Bölümü	127
Şekil 3.8 : Hicaz Şarkı, Duvardaki Resim, Bir Bölümü	128
Şekil 3.9 : Hicaz Şarkı, İşte Öyle Birşey, Bir Bölümü	129
Şekil 3.10 : Hicaz Şarkı, Olmaya Devlet Cihanda, Bir Bölümü.....	130
Şekil 3.11 : Hicaz Şarkı, Yalnızca Sitem, Bir Bölümü.....	130
Şekil 3.12 : Hicaz Şarkı, Geceler Düşman, Bir Bölümü	131
Şekil 3.13 : Hicaz Şarkı, Gönül Sayfam, Bir Bölümü	131
Şekil 3.14 : Pentagram, Lions in a Cage, Bir Bölümü.....	132
Şekil 3.15 : Hayko Cepkin, Bertaraf Et, Bir Bölümü	133
Şekil 3.16 : Hicaz Şarkı, Bir Kadeh Daha Ver, Bir Bölümü	134

TÜRKİYE'NİN MÜZİKLERİNDE “MAKAM” KAVRAMININ 1980 SONRASINDA KÜLTÜREL ANLAMI

ÖZET

Bu çalışma, Türkiye’de üretilen müziklerin ve bu müziklerin geleneksel bağlamda en önemli unsur ve bileşeni olan makam kavramının, tarihsel süreçte içinde üretildiği coğrafyadaki sosyo-kültürel değişimle birlikte geçirdiği evrim sonucunda, özellikle 20. yüzyılda modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle uğradığı metamorfoz-başkalaşım sürecine ve bu süreç sonucunda günümüzde sosyo-kültürel bağlamda nasıl şekillendiği ve anlamlandırıldığına odaklanmaktadır.

Kültürel açıdan en basit ve genel tanımıyla makam kavramı, bir toplumun kültürel özellikleri çerçevesinde üretilmiş müziksel oluşumları meydana getiren bir ifade şekli olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan makam kavramı, kullanıldığı başka toplumlarda olduğu gibi, geçmişten günümüze Türkiye’nin müzik üretimleri içinde de kültürel bir unsur ve gösterge niteliğinde yer almış, bu nedenle de oldukça yaygın bir uygulama alanı bulmuştur. Makam kavramı bu yönüyle kavramsal açıdan statik, uygulama açısından ise dinamik bir niteliğe sahiptir. Tarihsel süreçte Türkiye’de yaşanan kültürel değişimler, makamın kavramsal niteliklerini değiştirmezken, uygulama alanlarında belirgin değişimler yaşanmasına neden olmuştur. Bu nedenle çalışmada, Türkiye’de gerçekleşen ve kavramsal açıdan değişmezken uygulama alanlarında değişimler görülen makamsal müzik üretimleri için genel anlamda ‘Türk Makam Müziği’ terimi kullanılmıştır. Bu bakımdan Türk Makam Müziği, Türkiye’de geçmişten günümüze ve dolayısıyla gelenekten popülere uzanan tarihsel çizgide, makam kavramı ve bu kavramdan hareketle meydana getirilmiş bütün müziksel oluşumları ifade ve temsil eder.

Türk Makam Müziği’nin form, terminoloji, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi geleneksel unsurları bahsedilen hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmiş ve bu değişim geleneksel ve popüler arasındaki farkları ve benzerlikleri vurgulayarak farklı uçların meydana gelmesini sağlamıştır. Bu bağlamda tezin amacı, TMM uygulamalarında yaşanan değişimi, TMM’nin en önemli ve değişmeyen belirleyici unsuru olan makam kavramından hareketle, TMM’ne ve dolayısıyla makam kavramına atfedilen sosyo-kültürel anlamı ve bu anlamı belirleyen unsurları ortaya çıkarmak şeklinde ifade edilebilir. Bu bakımdan bahsetmiş olduğumuz kültürel değişimlerin sanatsal bir olgu olan müzik alanı üzerinden okunabileceği de göz önünde bulundurulursa, bu değişimlerin Türk Makam Müziği adı altındaki genel makamsal uygulamaların analizi ile tespit edilebileceği de söylenebilir. Bu nedenle, öncelikle Türk Makam Müziği’nin kavramsal açıdan teknik ve teorik boyutta ifadelerinin ve bu olguyu oluşturan yapıtaşlarının anlaşılması gerekir.

Bu bağlamda çalışmada, metodolojik altyapıyı oluşturan alan araştırması kapsamında belirlenen çeşitli kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilmiş verilerden de hareketle, TMM üzerinden makam kavramına atfedilen anlamlar tespit edilmiş, farklı

bakış açılarıyla makama atfedilen bireysel ve toplumsal anlamlar üzerinden Türkiye’de makam kavramının günümüz perspektifinde anlamını belirleyen gelenek, terminoloji, ses ortamı ve kuşaklararası değişimler gibi unsurları üzerinden değerlendirme ve analizler gerçekleştirilmiştir.

THE CULTURAL MEANING OF “MAKAM” IN THE MUSICS OF TURKEY AFTER 1980

SUMMARY

The notion of “makam” is an expression tool of musical structure that is produced by cultural peculiarities of a society in terms of cultural aspects. In that context, the “makam” term has been placed as cultural element and indicator within musical products of Turkey, and it has common applying fields. By this aspect, the notion of makam is conceptionally static and practically dynamic element.

Historically, while the cultural changes of Turkey have no impact on the conceptional qualities of makam, the changes have big impact on practical use of makam. By the reason, the term of “Turkish Makam Music” is used in this dissertation for referencing to musical products with makam. So, Turkish makam music represents and refers to the whole cluster of musical structures of makam with a historical line which lies on the past and present, traditional and popular. If we can accept to read the cultural changes in society over the music, the changes could be confirmed by the analysis of makam practices.

This study focuses on the changing process, the structure, perception and cultural meanings of today’s Turkish Makam Music by altered with the influence of modernization and globalization in 20th century. In Turkish music’s historical process as a result of its evolution, this was occurred by socio-cultural change in its geography.

Turkish music should be thought as a cultural fact that includes the historical process of before and after Republican times, has dynamic qualities in those periods. It has been experienced to the changed cultural politics, impacts of modernization, and globalization as being a traditional one for 800 years, has not been enough term to determine its musical structure. By this reason, the necessity for separation of musical genres of Turkish music as use with makam and without makam occurred via this dissertation.

So, the term of Turkish Makam Music is suggested as sub-title of Turkish music with the aim of restriction of meaning in it by its socio-cultural changes in especially 20th century. So, Turkish Makam Music, which is separated to various categories, has only the music with makam and traditional and popular practices. Thus there is an opportunity to determine the socio-cultural changes in the process of transition between traditional and popular via the products of Turkish Makam Music.

The traditional elements of Turkish Makam Music, such as form, style, sound and instrumentation have been altered rapidly by the social interaction, and this change underlines the differences and similarities between popular and traditional. In that

context, the aim of dissertation is the change of practices in Turkish makam music by the re-thinking of makam with socio-cultural aspects. So the main question of this research is “which kind of meanings refers to the makam term with regards to the cultural dynamics of Turkey, and what are the peculiarities for the determination of these meanings?”

By this question, the answers contains that while the theoretical meanings of makam are non-altered, the practical use of it is changeable rapidly after republican period, and especially after 1980s by technology and globalization. The rapid changes of traditional elements by rapid social interactions provide to occur the two poles between traditional and popular by similarities and differences. For that reason the makam productions especially in republican period is not seen as popular line of Turkish Makam Music and is ignored.

However, it is known that the makam musics of Ottoman times are also altered during the centuries, and this fact is parallel with socio-cultural changes. While Turkish popular music industry of 20th century, such as arabesque, tavern, rock, metal or pop musical genres uses the makam structures in their products, the perception of these genres are differentiated to makam music for listeners and professional Makam music makers. It is seen that these differences are determined by form, style, instrumentation and sound. Thus, the determination of Turkish Makam Music and the notion of makam has anachronical interpretations.

As a qualitative study, this dissertation is organized by two main level; the process of research and analysis. The date collection of research process is framed by two main methods: fieldwork and literature review. The analyzing process of data is established on the theoretical and cultural analogies.

Fieldworks were done by the interviews and observations. The observations include many mediums in which Turkish makam music performances of today, as periodically or non-periodically. The interviews and conversations are focuses on the meaning of makam, experiences, perspectives, and emotions of/by these performances.

In this context, general data's that are aimed to obtain by interviews can be listed up as such:

- The place and importance of Turkish Makam Music during the periods of 20th century such as 60's or 80's
- The scopes of Turkish Makam Music from the point of musical form, style, sound, period etc.
- The terminology of Turkish Makam Music
- The components which are determining and discriminating the Turkish music types
- The status and variable components of Turkish Makam Music in the face of social change (modernisation-globalisation)
- The status of makam concept in Turkish popular music styles (arabesque, rock etc.)
- The place of intergenerational discrepancy in the cultural meaning of Turkish Makam Music
- Imputed meanings to makam concept in Turkey's musics in socio-cultural context and the components of these meanings

In this regard, the first chapter of dissertation contains introduction part which is dedicated to problem question, aim, scope, and methodology of the work.

The examinations of makam term as an unchangeable notion in the changeable elements in Turkish Makam Music is emphasizing in the second chapter. This chapter is a part of analyzing and interpreting the frame of Turkish Makam Music, determinations of makam, methods of makam explanations, relationship between theory and practice, educational systems, style of makam from technical aspect.

In the third chapter, the aim is analyzing of changes in makam term via Turkish Makam Music genres. In that context, after the scrutiny background of changes in Turkish Makam Music production circumstances, the production context of makam tried to be portraying in terms of formations, music politics and genres from Ottoman times to present. In relation to that, the last part of this chapter is about the hicaz makam sample analysis which is chosen as a case for the musical changes via examples of hicaz makam songs, notes and audio tracks.

In the last chapter all the data and discussions are re-thought, individual and social meanings that imputed to makam notion is evaluated and analyzed by means of tradition, terminology, sound and changes between generations via the interviews.

In conclusion, it can be said that the cultural meaning imputed to makam concept, shaped generally in a traditional way. Because of the Ottoman time domination on Turkish music, popular Turkish music productions in 20th century are especially perceived as if they don't have makam structure and features. The reason of this perception is cultural changes of society and consequently the changes of musical productions via the structural and audio-visual elements such as forms, lyrics, styles, sounds, instruments etc. However, even as these elements are changing, the structure of makam is using in Turkish popular music productions in progress. So, as a consequence of that it should be considered that the makam structure is not representing by these elements, but they have an impact on the cultural meanings of makam and this must be considered in fields which makam is used such as performance, education etc.

1. GİRİŞ

1.1 Problem ve Amaç

İnsanlığın yaratılışından zamanımıza kadar, yaşamın ve kültürlerin değişmeyen tek kuralı değişim ve süreklilik olmuştur. Tarih boyunca bireyler, topluluklar, kavimler ve devletler gelip geçmiş, ancak kültürler ve uygarlıklar değişerek sürekliliklerini korumuşlardır (Güvenç, 2002, s.25). Bu nedenle toplumsal değişmeyi anlayabilmek için toplumların varoluş, gelişme ve yaşamını sürdürme süreçlerinin anlaşılması gerekir. Çünkü kültürün en önemli değişkeni toplumsal bir varlık olan insandır ve insan da dünyaya kültürüyle egemen olmuş, değişen kültürüyle varlığını sürdürmüştür.

İnsanoğlunun hayatta kalma ve varlığını sürdürme savaşındaki başarısını, insanın kültürel bir varlık oluşuna, yani yaşayarak öğrendiklerini kültüründe saklayıp yeni kuşaklara aktarma yeteneği ve iletişim becerisine bağlayan kültür tarihçileri, insanın biyolojik uyum gücüyle değil, kültürüyle dünyaya egemen olduğunu belirtmişlerdir (Güvenç, 2002, s.10). Bu yönüyle toplum bilimlerin en geniş kullanımlı kavramlarından bir olan 'kültür' kavramının birçok tanımı yapılmıştır. Edles'e göre bu tanımları kronolojik sırasıyla estetik, etnografik ve sembolik olmak üzere üç kategori halinde incelenebilir. Estetik açıdan kültür, bir halkın ya da uygarlığın en iyi, en önemli veya muhteşem başarılarına yani sanat ve güzelliğe olan estetik duyarlılığa atıfta bulunan bir kavram olarak karşımıza çıkar (Edles, 2006, s.6). Bu tanımın karşısı da Tylor'ın 1871'de yaptığı tanımında olduğu gibi bilgi, sanat, ahlak, yasa, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan öğrenilmiş yapıyı gösteren karmaşık bütün şeklindeki antropolojik tanımdır ve bu tanım kültür ile uygarlığın aynı şey olduğu görüşünü içerir (Marshall, 2005, s.442). 1960'lardan itibaren ise toplum bilimciler kültür terimini kullandıklarında onu paylaşılan semboller veya anlamlar sistemi ya da kalıbı şeklinde tanımlamışlardır ve bu tanıma göre kültürel sistemler, din gibi ileri seviyede örgütlenmiş ve resmileşmiş

anlam sistemlerinin yanı sıra, günlük yaşamla bütünleşen anlamlar ağını, dil ve moda gibi ileri seviyede örgütlenmiş ama aynı zamanda açık sembolik sistemleri de içermektedir (Edles, 2006, s.11-12). Bu tanıma göre de kültür, toplumun üyesi olan insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi ve manevi her şeyden oluşan (somut ve soyut) karmaşık bir bütündür (Güvenç, 2002, s.15) veya insanoğlunun doğayı denetimine almak için yarattığı her şey ve bütün bu çaba sonunda beliren anlamlar, değerler, kurallar (Kongar, 2006, s.23) şeklinde geniş tanımlamalarla kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır.

Malinowski, kültür değişmesini bir toplumun, sosyal, maddi ve manevi uygarlığını oluşturan mevcut düzeninin bir başka biçime dönüşmesi süreci şeklinde tanımlar. Bu tanıma göre kültür değişmesi, toplumların siyasi yapısında, yönetim kurumlarında, yerleşim biçimlerinde, inançlarında, bilgi sistemlerinde, eğitiminde, hukuk alanında, maddi araç ve gereçlerle onların kullanımında ve toplum ekonomisinin dayandığı ürünlerin tüketimindeki yavaş ya da hızlı değişimlerdir. Kültür değişmeleri insan uygarlığının sürekli bir etkeni olarak her zaman ve her yerde oluşur (Torun, 2006, s.32-33).

Güvenç de kültür kuramını “insanlar ve toplumlar benzer, çünkü kültürleri benzer; insanlar ve toplumlar benzemez, çünkü kültürleri farklıdır; insanlar ve toplumlar değişir, çünkü kültürleri değişmektedir” sözleriyle özetler (Güvenç, 2002, s.57). Her kültür ve uygarlık alanı çevresini etkilerken, doğal ve kültürel çevresinden etkilenir ve değişir; bu değişimle de kendi çevresini ve öteki varlıkları etkiler. Bu durumda, sosyal bilimciler tarafından artık kesin olarak kabul gören kuram şudur: Bütün kültürler çeşitli nedenlerden dolayı er ya da geç değişir. Haviland’a göre de bu durum meydana gelen olaylar karşısında beklenmedik rastlantısal sonuçlar olarak ortaya çıkar (Haviland, 2002, s.469). Haviland’ın belirttiği, kültürü değiştiren etkenler arasında eğitim, bilimsel ve teknolojik gelişmeler, savaşlar, başka kültürlerle etkileşim, değişen yaşam koşulları, değerler ve yaşam görüşleri, siyasal olaylar gibi birçok faktör olduğunu belirten Günay, kültürel değişmeden şu şekilde bahseder: “Kültürel değişmelerden söz edilir. Değişen kültürün kurumlarındaki değişkenlerdir. Sonuçta insanla ilgilidir. Bu yüzden bazı araştırmacılar, ‘toplumsal değişme’yi tercih ederler. Toplumsal değişmeyi hem bireyler ile toplumsal grupların etkilerinde, hem de büyük toplumsal olayların süreçlerinde ve bu süreçlerin sonuçlarında aramak gerekir” (Günay, 2006, s.100).

Ogburn kültürel değişme mekanizmalarını dört unsura dayandırır. Bunlar icat, birikim, yayılma ve uyum sağlamadır (Türkdoğan, 2004, s.103). Buna benzer şekilde kültürlerin değişim mekanizmalarını yenilik ve icatlar, yayılma, kültürel kayıp ve kültür benzeşmesinin oluşturduğunu belirten Haviland, bu mekanizmaları şu şekilde özetler:

Yenilik bir toplumdan birisinin çıkıp yeni bir şey keşfetmesi ve toplumun diğer üyelerinin de bunu kabul etmesiyle meydana gelir. Yayılma (*diffusion*), bir başka gruptan bir şeyin alınması ve kültürel kayıpta mevcut bir uygulama ya da niteliğin yerine yeni alınan getirilerek ya da getirilmeden terk edilmesidir. Kültür benzeşmesi, yoğun ve yüz yüze etkileşimler yoluyla sömürgecilik adı altında gerçekleşir. (Haviland, 2002, s.469)

Kültür değişimleri konusundaki çalışmaların, kültür kavramının önem kazandığı 19. yüzyılda başladığını ve uygarlıkların doğuşuyla gelişimlerine ilişkin geliştirilmiş çeşitli kuramların kültüre de uygulandığını belirten Torun, kültürel değişme için kullanılan kuramları evrim kuramı ve yayılma kuramı olmak üzere ikiye ayrıldığını belirtmiştir. Evrim (*evolution*) kuramını savunanlara göre, uygarlık ve kültür ilkel dönemlerden bugüne kadar durmaksızın ilerleme ve gelişme göstermiş, bu süreç içerisinde çeşitli aşamalardan (evrim) geçerek bugünkü durumuna gelmiştir. Yayılma (*diffusion*) kuramını savunanlara göre ise kültürün oluşum ve değişiminde en önemli rolü kültür temasları üstlenir ve bir kültürün ögesi ya da öğeleri bu temaslarla başka kültürlerle geçer ve yayılır (Torun, 2006, s.33-34).

Gerek evrim, gerek yayılma, gerekse diğer kültür değişim kuramları olsun bu kuramlardan ortaya çıkan ortak sonuç şudur ki kültür dinamik ve değişken bir olgudur. Bugüne kadar değişerek günümüze ulaşan kültürler, bugünden sonra da değişmeye devam edecek ve insanlığın yok olacağı ana kadar değişimini sürdürecektir. Bu nedenle bir toplumun kültürel değişme süreçlerini analiz ederken en güncel aşamasına ulaşan kültürel değerlerin tarihsel süreci de dikkate alınmalı, bu değerlerin bu satırlar yazılırken ve okunurken dahi değişmeye devam ettiği, gelecekte de değişmeye devam edebileceği, dolayısıyla kültürlerin değişimde sonuca hiçbir zaman ulaşamayacağı dikkate alınmalıdır.

Bahsedilen bağlamlarda, Türk kültürel değerleri ekseninde ortaya çıkmış ve gelişimini sürdürmüş, bu nedenle Türkiye’de günümüz perspektifinde geleneksel nitelikli bir müzik türü olarak anlamlandırılan Türk Makam Müziği, tarihsel süreci boyunca üretildiği alanın sınırlarının genişliği ile farklı toplumsal ve kültürel

etkileşimlerle şekillenerek değişimler yaşamıştır. Ancak günümüzde, bahsedilen bu değişim ve etkileşimlerin TMM uygulama alanlarında yeterince dikkate alınmadığı görülmektedir. Halbuki dünyada birçok kültürün yüzyıllar süren değişim süreçlerinin modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle son dönemde büyük bir ivme kazanması ile birlikte temelde sınırların kayganlaştığı, yerelliklerin gücünü yitirmeye başladığı yeni bir dünya düzenine doğru hareket, tüm dünyadaki farklı kültürlerde değişik nedenlerle kaygılar oluşturmaktadır. TMM de, dünya üzerindeki birçok müzik kültürü gibi tarihi boyunca etkileşimlere maruz kalmış bir müzikal alan olmasına rağmen gelenekten aktarılan değerlerin toplumsal ve kültürel değişimle birlikte bu müziği nasıl etkilediği veya etkileyeceği niteliksel değerlendirmelerde genel bakış açılarına yansımamıştır.

Lull (2000)'a göre müzik, “varoluşsal özümüzün ve varoluş tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören bir sentezidir; kişisel, sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen bir harmanlamadır” (s.11). Lull'un belirttiği gibi kültürel anlamlarla şekillenmiş bir iletişim şekli olarak müzik, bu bakımdan toplumdaki topluma değişik özellikler gösterebilir. Bu nedenle TMM'nin anlamını meydana getiren ve bu sayede diğer müzik oluşumlarından ayırt edilmesini sağlayan faktörleri, müziğin en önemli kültürel bileşenleri üzerinden okumak mümkün olabilir.

Türkiye’de günümüze kadar gerçekleştirilmiş Türk Makam Müziği üretimleri, üretildikleri coğrafyanın tarih içerisindeki genişliği, gelişme sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı döneminde tamamlaması, Cumhuriyet’in ilanı öncesi ve sonrası modernleşme etkisi ile maruz kaldığı ideolojik akımlar ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren küreselleşme gibi faktörlerle kültürel açıdan oldukça dinamik bir toplum içerisinde üretilmiştir. Yakın geçmiş ve günümüzde TMM uygulamalarında bakış açılarına yansımayan bu dinamizm, sosyo-kültürel bağlamda anlamı etkileyen en önemli faktörlerden biridir. TMM'nin form, üslup, tavır ve çalgı gibi geleneksel unsurlarının bu hızlı toplumsal değişim karşısında hızla eriyerek yok olması kaygısı ile oluşan koruma esaslı ideoloji ve TMM uygulama alanlarında geleneği koruma kaygısı ile bir anakronizmin hâkim olması, toplum ve birey bazında algısal ve makam kavramına atfedilen anlamlar açısından bir takım sorunların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Bahsedilen kavramsal çerçeve ve problemler kapsamında araştırmanın başlıca sorusu şudur: TMM üretimlerinin en önemli ayırt edici unsuru olan ‘makam’ kavramına, Türkiye’nin kültürel dinamikleri ekseninde atfedilen bireysel-toplumsal anlamlar ve bu anlamları belirleyen unsurlar nelerdir? Bu sorunun bilimsel veriler ışığında ortaya çıkarılması ile makam kavramının bireysel ve toplumsal algısını şekillendiren etmenlerin ve bu kavrama atfedilen anlamların ortaya konması da mümkün olabilir. Bu bağlamda tezin amacı ise; TMM uygulamalarında yaşanan değişimi TMM’nin en önemli ve değişmeyen belirleyici unsuru olan makam kavramından hareketle analiz ederek, TMM’ne ve dolayısıyla makam kavramına atfedilen sosyo-kültürel anlamları ve bu anlamları belirleyen unsurları belirlemek, bu sayede TMM’nin ve makam kavramının eğitim-öğretim gibi çeşitli uygulama alanları içinde tarihsel bir gerçeklik ve oluşum ekseninde değerlendirilerek günümüze aktarılmasını sağlamak şeklinde ifade edilebilir.

1.2 Araştırmanın Kapsamı ve Önemi

Tarihsel süreç içerisinde Batı Çin sınırından Balkanlar, Orta Asya, Orta Doğu, Kuzey Hindistan, Kuzey Afrika ve Anadolu’ya kadar geniş bir coğrafyayı kapsayan birçok toplumun en önemli kültürel zenginliklerinden birisi de, makam müzikleri ve bu müziklerin temelini oluşturan makam ve usûl yapıları olmuştur. Bu da makam müziklerinin dünyada yaygın bir uygulama alanı bulmasını pekiştirmektedir. Türk, İran, Arap, Hint, Osmanlı veya farklı kültürler çerçevesinde dastgâh, mugam, raga gibi terimlerle kavramsallaştırılan makamsal oluşumlar, bu bağlamda teori, form, üslup ve performans özelliklerinin çeşitliliğini sağlamıştır.

Makam ve usûl üzerine yapılan çalışmalar genellikle bahsedilen coğrafyalardaki kültürel oluşumlar çerçevesinde müzikoloji ve müzik teorisi alanlarında yapılmaktadır. Ayrıca sosyoloji, antropoloji vb. sosyal bilim alanlarının da uygulandığı çalışmalar günümüz literatüründe giderek artmaktadır. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren Sosyal Bilimler literatürünün büyük bir bölümünde kültürün küreselleşmesi ve buna bağlı değişim sürecinin altı çizilmiştir ve bu bakımdan makam konusunda yapılacak çalışmalar da dünyadaki makam müziklerinin gelenekten moderne uzanan süreçteki dinamiklerini tespit ve analiz açısından önem taşımaktadır.

Türk Makam Müziği, Türkiye’de geçmişten günümüze ve dolayısıyla gelenekten popülere uzanan tarihsel çizgide, makam kavramı ve bu kavramdan hareketle meydana getirilmiş bütün müziksel oluşumları ifade ve temsil eder. TMM’nin sosyo-kültürel değişim ve anlam analizleri kapsamında ele alınacak kavramlardan biri olan makam kavramı ise, günümüzü de kapsayan tarihsel süreci boyunca çeşitli teorik modellerle, 20. yüzyılda ise daha çok ses sistemleri ve yapısal özellikleri çerçevesinde ele alınarak kavramsallaştırılmıştır. Toplumun farklı katmanlarında çeşitli türlerin ifadesinde kullanılan makam kavramı ile ilgili yapılacak çalışmalar, makamsal üretimlerin meydana getirildiği kültürel bağlam ekseninde ele alınmalı ve buna göre değerlendirilmelidir. Bu nedenle çalışmada, sadece Türkiye coğrafyası içerisinde üretilmiş veya varlığını sürdüren her türlü makamsal müzik üretimi esas alınmış, bu kapsamda yapılan yorum ve değerlendirmeler sadece günümüz perspektifinde Türkiye’nin sosyo-kültürel yapısı ekseninde ele alınmıştır.

Batı müziği ile ilgili yapılmış sosyolojik ve kültürel araştırmaların çokluğu karşısında, Türk Makam Müziği’nin bu alanlarda yeterince araştırılmadığı ve özellikle Türkiye’de bu konudaki literatürün neredeyse yok denecek kadar az olduğu söylenebilir. Türk Makam Müziği ile ilgili bilimsel çalışmaların genellikle tarihsel müzikoloji kapsamında yapılması, toplumsal ve kültürel çalışma alanlarında bir boşluk meydana getirmiştir. Bu nedenle çalışma, özellikle bahsedilen boşluğu dolduracak çalışmalar içerisinde kabul edilebilir. Makam kavramı konusunda teorik alanın dışında yapılan bilimsel çalışma sayısının az olması da bu çalışmanın ayrıca önem taşımasını sağlamaktadır diyebiliriz.

1.3 Metodoloji

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, araştırma süreci ve çözümleme olmak üzere iki temel düzeyde gerçekleştirilmiştir. Araştırma sürecinde veri toplama stratejisi ise iki ana yöntemle çerçeveselendirilmiştir: Alan Araştırması ve Literatür Araştırması. Araştırmalardan elde edilen verilerin çözümlenmesi ise teorik ve kültürel analizler üzerine kurulmuştur.

1.3.1 Alan araştırması

Çalışmada kullanılan Alan Araştırması yöntemi iki ana teknikle gerçekleştirilmiştir: Gözlem ve Görüşme. Gözlem yöntemi günümüz TMM icra-performansının yapıldığı

her türlü alanda sürekli veya aralıklı periyotlarda yapılmış olan ve sosyo-kültürel olguların gözlemlenerek analiz edilmesini içeren alan çalışmalarını kapsar.

Görüşme yöntemi ise günümüz TMM icra-performans ve eğitiminin yapıldığı her türlü alanda aralıklı periyotlarda yapılmış olan gözlemlerle birlikte makam kavramına atfedilen anlam, deneyimler, perspektifler ve duyguları ortaya koymak amacıyla yapılmış görüşme ve diyalogları kapsamaktadır. Serbest görüşme tekniğiyle gerçekleştirilen görüşmeler, görüşülen kişinin öncelikle bireysel görüşlerini aktaracak veya şekillendirecek bağlamlar tespit edildikten sonra ve kişisel ilgi alanı, mesleki geçmiş, otobiyografi gibi verilerin elde edilmesiyle gerçekleştirilen bir ön çalışmanın ardından gerçekleştirilmiştir. Bu kapsamda öncelikle çeşitli periyotlar (zaman dilimleri) belirlenmiş ve bu periyotlarda görüşülecek kişiler seçilip görüşmeler gerçekleştirildikten sonra periyotlar yenilenmiştir. Bu şekilde belirlenen toplam yirmi kişi ile (bkz. Ek A) görüşme imkânı gerçekleşmiştir.

Yapılan görüşmelerde kişiler çeşitli yaş ve meslek grubundan, yanı sıra TMM ve makam kavramıyla olan ilgileri (eğitimci, icracı ve/veya dinleyici) göz önünde bulundurularak seçilmiş ve bu bağlamda kendileri ve yetiştikleri kültürel çevre ile ilgili sorulan çeşitli sorularla Türkiye’de makam kavramının kültürel açıdan taşıdığı anlam ve bu anlamı inşa eden unsurların tespiti amaçlanmıştır. Serbest görüşme yöntemiyle yapılan görüşmeler, görüşülen kişilerin bahsedilen niteliklerine ve bu kapsamda elde edilmesi hedeflenen bilgilere göre hazırlanan belirli sorular ekseninde şekillenmiştir. Örneğin; eğitimci vasfı taşıyan kişilerle yapılan görüşmelerin seyri genellikle şu sorular çerçevesinde şekillenmiştir:

- Çocukluk-gençlik döneminizde kültürel çevrenizde (aile/arkadaş/toplum) genel olarak müziğin ve/veya Türk (Makam) Müziği’nin yeri ve önemi nasıldı?
- Türk (Makam) Müziği size neyi ifade eder? Form-üslup-dönem açısından neleri kapsar?
- Türk (Makam) Müziği’ni tanımlamak için kullanılan terminoloji ne şekilde olmalıdır?
- Türkiye’de üretilen müzik türlerini (THM, TSM, arabesk, pop, rock hatta batı müziği, caz gibi) işitsel (ses ortamı) açıdan belirleyen-birbirinden ayıran unsurlar nelerdir?

- Türk (Makam) Müziği icrasında kullanılan çalgıların (dönemsel açıdan) bir önemi var mıdır?
- Türk (Makam) Müziği'nde kullanılan formların (dönemsel açıdan) etkileri nelerdir?
- Sözlü ve/veya çalgısal Türk (Makam) Müziği icralarında üslup/tavır-süsleme hakkında teknik veya işitsel bağlamda görüşleriniz nelerdir?
- Çağımızda yaşanan hızlı değişim (modernleşme-küreselleşme) karşısında Türk (Makam) Müziği'nin konumu nedir?
- Popüler müzik türleri içinde (arabesk, rock vb.) Türk (Makam) Müziği'nin yeri ve konumu nasıl şekillenmektedir?
- Türk (Makam) Müziği'nin kültürel açıdan anlam kazanmasında kuşaklararası farklılıkların değişken rolü var mıdır?

İcracı vasfı taşıyan kişilerle yapılan görüşmelerin seyri ise genellikle yukarıdaki soruların yanı sıra aşağıda yer alan ilave sorular çerçevesinde şekillenmiştir:

- Müzik eğitimi aldınız mı?
- İcra ettiğiniz müzik türü nedir? İcra tarzınıza ait üslup/tavır özelliklerinin oluşumunda etkili olan unsurlar nelerdir?
- Türk (Makam) Müziği size göre neyi ifade eder?
- Türk (Makam) Müziği sizce neleri (form-tür-dönem) kapsamalıdır?
- Makam denildiği zaman aklınıza ne geliyor? Makamı nasıl tanımlarsınız?
- Geçmişle günümüzü karşılaştırdığımızda Türk (Makam) Müziği'nin toplumsal açıdan değişen yönleri nelerdir?

Dinleyici vasfı taşıyan kişilerle yapılan görüşmelerin seyri de genellikle eğitimci/icracılarla yapılan görüşmeleri şekillendiren soruların yanı sıra şu ilave sorular çerçevesinde şekillenmiştir:

- Dinlediğiniz müzik türleri nelerdir?
- Türk (Makam) Müziği deyince ne aklınıza geliyor, Türk müziği, arabesk, halk müziği terimleri size ne ifade ediyor?
- Bu türler içerisinde Türk (Makam) Müziği size neyi ifade etmektedir? Form-üslup-dönem açısından neyi kapsamaktadır? Türk (Makam) Müziği'nin diğer türlerden farklı yanları nelerdir?

- Geçmişle günümüzü karşılaştırdığınızda Türk (Makam) Müziği sizce nasıl bir değişim geçirmiştir?

Bu bağlamda yapılan görüşmelerde elde edilmesi hedeflenen genel veriler şu şekilde listelenebilir:

- Türkiye’de 20. yüzyılın çeşitli dönemlerinde (örneğin 1960’lar, 1980’ler) toplumda müziğin ve/veya Türk (Makam) Müziği’nin yeri ve önemi,
- Türk (Makam) Müziği’nin form-üslup-dönem açısından kapsamı,
- Türk (Makam) Müziği terminolojisi,
- Türkiye’de üretilen müzik türlerini belirleyen-birbirinden ayıran unsurlar,
- Toplumsal değişme (modernleşme-küreselleşme) karşısında Türk (Makam) Müziği’nin konumu ve değişime uğrayan unsurları,
- Türk (Makam) Müziği’nin popüler müzik türleri içindeki (arabesk, rock vb.) konumu,
- Türk (Makam) Müziği’nin kültürel açıdan anlam kazanmasında kuşaklararası farklılıkların rolü,
- Türkiye’nin müziklerinde sosyo-kültürel bağlamda makam kavramına atfedilen anlamlar ve bu anlamı belirleyen unsurlar.

Yapılan görüşmeler araştırmanın etiği açısından görüşülen kişinin onayı alındıktan sonra bir ses kayıt cihazı ve/veya video kamera ile kayıt altına alınmış ve sonrasında bu görüşmelerin transkripsyonu gerçekleştirilerek tüm görüşmeler yazıya geçirilmiştir. Daha sonra elde edilmesi hedeflenen konuları kapsayan veriler yazım aşamasında değerlendirilerek analizler gerçekleştirilmiştir.

1.3.2 Literatür araştırması

Çalışmada, müziğin kavramsal açıdan doğru ifadesini gerçekleştirebilmek amacıyla başta müzikoloji ve müzik teorisi ile ilgili makale ve yayınlardan yararlanılmıştır. Yanı sıra kültürel müzikoloji, antropoloji, simgesel antropoloji, sosyal psikoloji, müzik ontolojisi, sosyoloji ve kültürel çalışmalar gibi ilgili disiplinler çerçevesinde uygulanan metot ve tekniklerden de yararlanılarak özgün bir çalışma amaçlanmıştır. Bu bağlamda, müzikoloji, müzik teorisi ve kültürel müzikoloji ile ilgili çalışmalar başta olmak üzere, belirtilen diğer yardımcı disiplinlerle de ilgili ve TMM’nin kültürel ve toplumsal bağlamda süreç, çevresel ve algısal süreçleri ile ilgili olabilecek kaynaklar taranarak, sempozyum, tartışma, köşe yazıları v.b. verilerin

yanı sıra, yapılmış her türlü görsel veya işitsel malzemeler de literatürü desteklemesi amacıyla takip edilmiştir.

1.4 Bölüm İçerikleri

Sosyo-kültürel bağlamda makam kavramına atfedilen anlamları tespit edip değerlendirebilmek amacıyla yapılan bu çalışmanın birinci bölümünde tezin problem, amaç, kapsam, metodoloji gibi niteliksel unsurlarının açıklandığı giriş bölümünden sonra, TMM'nin değişen unsurları içinde değişmeyen bir kavram olarak makam konusunun irdelendiği ikinci bölüm yer almaktadır. Bu bölüm TMM'nin kapsamı, makamı tanımlama çalışmaları, makam betimleme yöntemleri içinde teori ile seyir, meşk ile yazı, teori-uygulama ilişkisi ve son olarak makamsal üslup tavrı konusunun, kısacası makam kavramının teknik açıdan incelendiği ve yorumlandığı kısımdır.

Üçüncü bölümde ise makam kavramının uygulama alanını oluşturan TMM türleri üzerinden makam kavramının değişimini analiz etmek amaçlanmıştır. Bu bağlamda üçüncü bölümde, TMM üretim koşullarındaki değişimlerin altyapısı irdelendikten sonra, Osmanlı döneminden itibaren yaşanan değişimler form, müzik politikaları ve müzik türleri bağlamında ele alınarak makamın üretim bağlamı ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu bölümün son kısmında ise makam evreninde örneklem olarak seçilen hicaz makamında farklı müzik türleri üzerinden analizler yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümünde ise tezin metodolojik altyapısını oluşturan alan araştırması kapsamında belirlenen çeşitli kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilmiş verilerden, TMM üzerinden makam kavramına atfedilen anlamlar tespit edilmiş, farklı bakış açılarıyla makama atfedilen bireysel ve toplumsal anlamlar üzerinden Türkiye'de makam kavramının günümüz perspektifinde anlamını belirleyen gelenek, terminoloji, ses ortamı ve kuşaklararası değişimler gibi unsurları üzerinden değerlendirme ve analizler gerçekleştirilmiştir.

2. TÜRK MAKAM MÜZİĞİ'NİN DEĞİŞKEN UNSURLARI İÇERİSİNDE DEĞİŞMEYEN BİR KAVRAM: MAKAM

Türkiye coğrafyasında gerçekleştirilen ve özellikle geleneksel nitelikteki müzik üretimlerinde, gerek uygulama-performans, gerekse eğitim açısından iki ana unsur gözlemlenmektedir. 13. yüzyıldan günümüze kadar uzanan geniş bir tarihsel süreçte bahsedilen müzik üretimlerinin kavramsal hale getirilmesi için yapılan çalışmalarda da temeli oluşturan bu iki ana unsurdan ilki makam, ikincisi ise usûl kavramı olmuştur. Fakat çalışmamızın odak noktası makam kavramı üzerinde şekillendiği için, bu bölümde özellikle makam kavramının kavramsallaştırılması için yapılan çalışmalar yorumlanacaktır.

Kültürel açıdan en basit ve genel tanımıyla makam kavramı, bir toplumun kültürel özellikleri çerçevesinde üretilmiş müziksel oluşumları meydana getiren bir ifade şekli olarak tanımlanabilir. Bu bakımdan makam kavramı, kullanıldığı başka toplumlarda olduğu gibi, geçmişten günümüze Türkiye'nin müzik üretimleri içinde de kültürel bir unsur ve gösterge niteliğinde yer almış, bu nedenle de oldukça yaygın bir uygulama alanı bulmuştur. Makam kavramı bu yönüyle kavramsal açıdan statik, uygulama açısından ise dinamik bir niteliğe sahiptir. Bu nedenle tarihsel süreçte Türkiye'de yaşanan kültürel değişimler, makamın kavramsal niteliklerini değiştirmezken, uygulama alanlarında belirgin değişimler yaşanmasına neden olmuştur.

Bu bağlamda, çalışmamızda Türkiye'de gerçekleşen fakat kavramsal açıdan değişmezken uygulama alanlarında değişimler görülen makamsal müzik üretimleri için genel anlamda 'Türk Makam Müziği' terimi kullanılmıştır. Bu bakımdan bahsetmiş olduğumuz kültürel değişimlerin sanatsal bir olgu olan müzik alanı üzerinden okunabileceği de göz önünde bulundurulursa, bu değişimlerin Türk Makam Müziği adı altındaki genel makamsal uygulamaların analizi ile tespit edilebileceği de söylenebilir. Bu nedenle, öncelikle Türk Makam Müziği'nin

kavramsal açıdan teknik ve teorik boyutta ifadelerinin ve bu olguyu oluşturan yapıtaşlarının anlaşılması gerekir.

2.1 Türk Makam Müziği'nin Nitelik ve Kapsamı

Oldukça geniş bir perspektifle 'Türkiye'nin müziği' olarak tanımlayabileceğimiz 'Türk Müziği', bu bakımdan üretildiği coğrafyanın tarihsel süreç içerisindeki genişliği, evrilme sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı döneminde yaşaması, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı öncesi ve sonrası modernleşme gibi etkilerle maruz kaldığı ideolojik akımlar ve 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren baş gösteren küreselleşme gibi faktörlerle kültürel açıdan oldukça dinamik bir toplum içerisinde üretilmiştir. Bu bakımdan, Orta Asya'dan çok geniş bir bölgeye yayılarak buralarda güçlü devletler kurmuş; başlangıcından günümüze kadar çeşitli toplumsal olaylar ve etkileşimlerle şekillenerek özellikle 19. yüzyıldan itibaren büyük bir ivme kazanan kültürel değişimlere maruz kalmış bir toplumun kültürel ürünlerinden biri olan müziğin de aynı doğrultuda değişim göstermesi beklenmelidir. Bu nedenle 'Türk müziği' dediğimiz zaman, Türkiye'nin Cumhuriyet öncesi ve sonrasındaki tarihsel sürecini kapsayan ve bu süreçte dinamik nitelikler barındıran bir kültürel olguyu düşünmek gerekir.

Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından önceki dönemde yani Osmanlı İmparatorluğu döneminde üretilmiş müziklere ait ve yaklaşık sekiz yüzyıllık bir süreci kapsamı nedeniyle oldukça geniş sayılabilecek bir repertuarın ve daha sonrasında Cumhuriyet ideolojisiyle birlikte değişen kültür politikalarına, modernleşme etkilerine ve son kertede küreselleşme faktörüne maruz kalmış bu repertuarın devamının, sadece bir terim 'Türk müziği' ile tanımlanmasının terminolojik açıdan insan algısında bir kaosa yol açtığı söylenebilir. Bahsedilen kaosun yol açtığı terminolojik belirsizlik de bunun bir göstergesi sayılabilir. Örneğin; Divan Müziği, Saray Müziği, Şark Müziği, İmparatorluk Müziği, Osmanlı Müziği, Osmanlı/Türk Müziği, Enderun Müziği, İncesaz Müziği, Klasik Türk Müziği, Türk Beste Müziği, Türk Aydın Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği, Geleneksel Sanat Müziği, Türk Sanat Müziği, Çağdaş Türk Sanat Müziği gibi tanımlamalar 'geleneksel' ve 'makamsal' nitelik taşıyan 'Türk Müziği' teriminin eş anlamlısı şeklinde algılanmıştır.

‘Türk Müziği’ teriminin ilk defa Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac’ın kurucusu olduğu *Encyclopedie de La Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (Müzik Ansiklopedisi ve Konservatuar Lugatı) isimli ansiklopedinin 1922 yılında basılan *Historie de la Musique* (Müzik Tarihi) başlıklı birinci bölümünde, 2945-3064 numaralı sayfalar arasında yer alan *La Musique Turque* (Türk Müziği) kısmında kullanıldığı görülmektedir. Rauf Yekta Bey tarafından yazılan ve gerek içeriği gerekse hacmi bakımından ayrı bir kitap sayılan bu monografi, I. Dünya Savaşı’ndan önce 1913 yılında Fransızca olarak yazılmış, ancak araya savaşın girmesi nedeniyle ancak 1922 yılında basılabilmıştır.¹ Eserde, Türk Müziği’nin teknik ve tarihi hakkında ayrıntılı bilgiler veren Rauf Yekta Bey, müziği ‘Batı Müziği’ ve ‘Doğu Müziği’ olmak üzere ikiye ayırmış, Türk Müziği’ni Doğu Müziği altında inceleyerek teorik açıdan Farabi ile başlayıp Osmanlı döneminde devam eden geniş bir tarihsel çerçevede incelemiştir (Yekta, 1986).

İlk defa Rauf Yekta Bey tarafından kullanılan Türk Musikisi terimi hakkında besteci ve müzikolog Yalçın Tura, *Türk Musikisinin Mes’eleleri* (1988) adlı eserinde “Türk musikisi deyiminden ne anlıyoruz?” sorusunun cevabını şu sözleriyle ifade etmiştir:

Türk Musikisi” deyimi, pek çoğumuz için, Farabi’den günümüze dek uzanan zaman çizgisi içinde, Türklerin hâkim olduğu memleketlerde, belli bir ses sistemine bağlı kalınarak meydana getirilmiş ve kendine mahsus bir üslûba sahip bulunan musikiyi ifade eder. Bazıları bunu: “Sanat” ve “Halk” musikisi diye iki kısma ayırır. Bazıları “Halk” musikisini apayrı bir musiki olarak düşünür ve tabirin sahasını daraltır. Bazıları da tabiri daha genişletir ve ses sistemi, üslûbu ne olursa olsun, Türk olan her bestekârın musikisini “Türk Musikisi” sayar. Bu görüş ayrılıkları, bitip tükenmeyen tartışmaların, kavgaların kaynağı olur; çok kere, ilmi dayanaklardan mahrum, hissi polemiklere sebebiyet verir.

Türk Musikisini, Türk Musikisi ses sistemi içinde ve bu musikinin üslup özelliklerine sadık kalınarak meydana getirilmiş musiki diye tarif ettiğimiz takdirde, nüfus kağıdına göre Türk olan herkesin yazdığı musikiyi Türk Musikisi olarak kabul etmek zorlaşır. Zira, musikide milliyet, bestekârın tabii olduğu milliyettir. Burada, kullanılan dil ve onun kullanılış tarzı ehemmiyet kazanır. (s.30)

Tura’nın belirttiği gibi, günümüzde de ‘Türk müziği’ teriminin simgelediği iki müzik türü vardır: ‘Türk Halk Müziği’ ve ‘Türk Sanat Müziği’. Ortaya çıkış nedenleriyle ilgili olarak çalışmanın üçüncü bölümünde üzerinde duracağımız bu iki terimin tarihsel sürecine baktığımızda, Osmanlı döneminde TSM-THM şeklinde,

¹ Eserin Türkçe’si Pan Yayıncılık tarafından 1986 yılında yayınlanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yekta, 1986, s. 7-16.

Tanrıkorur'un deyimiyle zorlama bir terminolojinin kullanılmadığı belirtilmektedir (Tanrıkorur, 2005, s.14). Rauf Yekta Bey de Tanrıkorur'la aynı doğrultuda, geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin aslında bir tek müzik olduğunu, gerek tarihsel gerekse teknik açılardan birbirinden ayırt edilmemesi gereken “avama” hitap eden bir halk müziği kanadı ile daha ince bir zevke hitap eden “havass” bir kanadının bulunduğunu öne sürmüştür (Behar, 2005, s.274). Bu bakımdan, ‘Türk Müziği’ teriminin Cumhuriyet dönemine kadar tek bir müzik türünü simgelediği söylenebilir. Ancak Cumhuriyet’in getirdiği ve milliyetçilik ile şekillenen müzik politikaları ile birlikte ‘halk müziği’ ve ‘sanat müziği’ ayrımının ortaya çıkması, ‘Türk müziği’ terimin kendi içerisinde çoğalmasına neden olarak geniş bir anlam kazanmasını meşrulaştırmıştır. Yanı sıra, Tura'nın ‘Türk Müziği’nin kimliği ile ilgili olarak yaşanan polemiklere sebep olarak gösterdiği “Türk olan her bestekârın yazdığı musikiyi ‘Türk Musikisi’ saymak” eylemine çözüm olarak sunduğu “Türk musikisi ses sistemi içinde ve bu musikinin üslup özelliklerine sadık kalınarak meydana getirilmiş musiki” tanımı altında yatan anlam da, bu iki tür müziğin aslında Türk müziği çatısı altında değerlendirilmesi gereken ortak bir tür olduğu şeklinde değerlendirilebilir.

Bahsettiğimiz düşünceler bağlamında belirttiğimiz gibi TSM ve THM kavramlarının ‘Türk Müziği’ kapsamında tasavvur edilmelerinin altında yatan neden ise her ikisinin de makamsal nitelik taşımaları olabilir. Örneğin Ünal’ın bu konudaki görüşleri şu şekildedir:

Türk musikisinde kesinlikle bir ayrım yoktur. Türk musikisi Halk musikisi ve Sanat musikisiyle bir bütündür. Türk müziği deyince bunların ikisinin alt alta konması gerektiğine inanan bir kişiyim. Şu çok önemli, her zaman bunu söylüyorum: Türk müziği basit/ana temel makamlar ve çeşnilerden meydana gelmiştir. Halk musikisi olsun, sanat musikisi olsun, Türk müziği budur. Başka hiç birşey yoktur. Bir türküye baktığınız zaman bir çeşniyle, özel dörtlü beşliyle söylenmiştir, bir diziyle söylenmiş bir türküdür. Şarkılara baktığınızda da hemen hemen öyledir, dini musikiye baktığınızda da öyledir. Türk müziği bu söylediğim temel/ana makamlar ve çeşnilerden başka birşey değildir. Hangi halk müziği parçası olursa olsun bu söylediğim olayla ilgili mutlaka karşılığı vardır. Ya bir çeşnidir, ya bir dizidir, ya da bir makamdır. Onun için birçok kişinin söylediği bazı şeylere kesinlikle katılmıyorum, halk müziğinde makam yoktur söylemi bence kesinlikle yanlıştır. Bazen bir şarkıya baktığınız zaman ya da bir tekbiri, selahat-i ümmiye yi düşünün, altı tane notadan oluşmuş bir çeşnidir. İfade olarak her zaman bunu söylüyorum Türk müziği budur. Şed makamlar olsun, özel birleşik, birleşik makamlar olsun, hepsi basit ana makamlar ve çeşnilerden meydana

gelmiştir. Bütün halk müziğide bunlardan meydana gelmiştir, başka hiçbirşey değildir. (Ünal, 2011)

Ünal'ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi, THM ve TSM kavramları Türk Müziği kapsamında olmalarına rağmen, THM'nin makamsal olup olmadığı şeklinde bir tartışmadan da söz edilebilir. Bunun sebebi de makamsal yapının genellikle Osmanlı Sarayı ekseninde gerçekleştirilen geleneksel üretimler üzerinden değerlendirilmesi, halk eksenli ve saraydan bağımsız şekilde üretilerek daha basit yapılar oluşturan eserlerin bu nedenle makamsal değilmiş gibi düşünülmesi olabilir. Bu düşünce THM'nin makamsal oluşum bakımından farklı bir şekilde değerlendirilmesine neden olmuş ve halk müziğinde kullanılan oluşumlara dizi, ayak gibi farklı isimler verilmesi de bu tartışmaların eksenini oluşturmuştur. Ancak Ünal'ın da belirttiği gibi THM ve TSM'nin ortak bir kültürel oluşum oldukları ve her ikisinin de makamsal nitelik ve yapıya sahip oldukları müzikoloji ve müzik teorisi çalışmalarında ortaya koyulmuştur.²

Osmanlı Dönemi'nde başlayan modernleşme hareketlerinin ve Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının 'Türk Müziği'nin içeriğine yeni bir katkısı olmuştur: 'Çağdaş Türk Müziği'. Sağlam'a göre 'Türk müziği', Orta Asya Türklerinden günümüze kadar aktarılan halk müziğini, İslam âlimlerinin etkinliğine dayalı kuramsal çalışmalar ve uygulamalar içeren İslam dünyası, Osmanlı/Türk Mevlevi, mehter ve Türk sanat müzikleri gibi müzik türlerinin yanında kurumsal kökleri Osmanlı'ya dayanan³ ve Cumhuriyet devrimiyle kendine has yeni bir biçem kazanan 'Çağdaş Türk Müziği' türlerini kapsamaktadır (Sağlam, 2009, s.4). Aydın'a göre ise 'Türk müziği' başlıca üç başlık altında incelenebilir. Bunlar halk müziği, geleneksel sanat müziği ve çağdaş müziktir (Aydın, 2003, s.14).

Bu bağlamda, gerek Sağlam, gerekse Aydın'ın Türk müziğinin kapsamı ile ilgili olarak yaptıkları tespitlerde 'Türk Müziği'ni içeriksel olarak ancak farklı dönemler ve etkileşimler çerçevesinde incelemenin mümkün olduğu söylenebilir. Bunun nedeni Tura'nın da belirttiği gibi Türk müziği ses sistemi ve üslup özelliklerine sadık kalınarak üretilmiş yani 'makamsal' olmaları açısından bütünleşik olan 'Türk Sanat

² Konu ile ilgili bkz. Şenel 1997, Ekici 2009.

³ Sağlam'ın burada kastettiği, müzikte kurumsal boyutta yaşanan Batılılaşma hareketleri olabilir. Batılılaşma yönünde kendini gösteren ciddi müzik anlayışı, geleneksel tek sesli müziği, batı müziği formları ile birleştirme, Batı müziğinin tonal yönünü, Türk müziği makamları ile yakınlaştırma ve bu tarzda bestelenen eserler şeklinde çok sesliliğe doğru yönelirken, bu anlayış, Mızıkai Hümayun denilen saray konservatuarının yapılanmasında kendini göstermiştir (Aydar, 2012, s.43).

Müziği' ve 'Türk Halk Müziği' kavramlarının yanında yer alan 'Çağdaş Türk Müziği' kavramının makamsal özellikler taşımasıdır. Çünkü Osmanlı döneminde Tanzimat hareketleri ile başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı ile büyük bir ivme kazanan modernleşme hareketleri ile birlikte, mevcut tek sesli Türk müziğinin çok sesli hale getirilmek üzere işlenmesi anlayışı ile ortaya çıkan ve/veya Batı müziği denilen Avrupa tabanlı müzik anlayışıyla ortaya konulan eserler 'Çağdaş Türk Müziği' olarak tanımlanmıştır. Bu konuda Tura, Çağdaş Türk Müziği'nin altında yatan çokseslilik politikasının neden olduğu problemleri şu sözleriyle eleştirmiştir:

Tarihi gelişme çizgisi içinde meydana gelmiş Türk Musikisi, kendine mahsus bir ses sistemine, seslendiriliş tarzına, üslûba, ritmik hususiyetlere, formlara sahip, tek çizgili bir musikidir. Aynı anda işittirilen birden fazla ses çizgisi bu musikiye yabancısıdır. Yaygın deyimle söylersek, Türk musikisi, bir makam musikisidir ve bu yüzden, polyphonie'den, polymelodie'den faydalanamaz. İşte bu özelliği, bir süreden beri, Türk musikisinin en çok tenkid edilen yanı, en büyük eksiği görülmektedir. Oysa, bu durum, onun özü, yapısı gereğidir. Bir makam musikisi, çokseslilik içinde yok olur. Başka bir musiki haline gelir. Bugüne kadar meydana getirilmiş Türk musikisi eserini, şu ya da bu teknikle, çok seslendirmek, o eserlerin varoluş tarzını tamamen değiştirmek, bir manada onları yok etmektir. (Tura, 1988, s.31)

Tura'nın sözlerinden çıkarılacak sonuç, günümüzde 'Türk müziği' kapsamında yer alan 'Çağdaş Türk Müziği'nin ses sistemi, üslup, form ve ritim gibi makamsal unsurlarını içermemesi nedeniyle 'Türk müziği' olgusuna aykırı bir kavram olması olabilir. Ancak müzikologların da modernleşme sürecinde değişime uğrayan 'Türk müziği' kavramını geniş bir bakış açısıyla ele almaları ve bu kapsamda 'Çağdaş Türk Müziği'ni de 'Türk müziği' olgusuna katmaları kaçınılmaz ve doğal bir sonuç olarak meydana gelmiştir diyebiliriz.

Akdoğan (1996), 'Türk Müziği'ni 'Geleneksel Türk Müziği' ve 'Çağdaş Türk Müziği' şeklinde iki alt tür içinde ele alırken, bu türlerin her birini de kendi içinde 'dünyasal' ve 'inançsal' olarak ikiye ayırmıştır. Geleneksel Türk Müziği'nin dünyasal kısmını Geleneksel Halk Müziği, Geleneksel Sanat Müziği, Geleneksel Askeri Müzik/Mehter Müziği, Piyasa Müziği ve Eğlence Müziği türleri oluştururken, inançsal kısmını ise Cami Müziği ve Tasavvuf Müziği (Tasavvuf Halk Müziği ve Tasavvuf Sanat Müziği) türleri oluşturmaktadır. İkinci ana kısım olan Çağdaş Türk Müziği'nin dünyasal kısmını Çağdaş Sanat Müziği, Çağdaş Askeri Müzik/Bando Müziği ve

Yığın Müziği (Pop ve Caz) türleri oluştururken, inançsal kısmını Çağdaş Tasavvufi Sanat Müziği türü oluşturmaktadır (s. 9). Akdoğu'nun bu sınıflamasında özellikle 'yığın müziği' olarak nitelendirdiği ve sadece iki türden oluşan (pop ve caz) popüler müzik türlerini 'Çağdaş Türk Müziği' kapsamına alması, Çağdaş Türk Müziği'nin daha önce belirttiğimiz çok sesli ve Batı (Avrupa) müziği tabanlı olarak tanımlanan anlayışına uymamaktadır. Yanı sıra, 'Geleneksel Türk Müziği' kapsamında yer alan 'Piyasa Müziği' ve 'Eğlence Müziği' türleri de bahsettiğimiz 'Geleneksel' anlayışla uyusmamaktadır.

Geldiğimiz noktada, başta belirttiğimiz gibi 'Türk Müziği' terimini kullandığımız zaman, her ne kadar tarihsel süreçte şekillenen içeriğinin büyük bir kısmını Osmanlı Dönemi'nde üretilen müzikler meydana getirdiği için 'geleneksel' ve 'makamsal' nitelikte bir müzik türü algılsa da; Türkiye'nin -dünya ile paralel bir şekilde- bir sosyo-kültürel değişim süreci yaşaması ve bu sürecin devam edecek olması nedeni ile dinamik bir sosyo-kültürel yapıya sahip olduğu, bu nedenle toplumda üretilen ve tüketilen müziklerin de dinamik nitelikte olduğu söylenebilir. Örneğin, Çağdaş Türk Müziği anlayışından yola çıkıldığında, Cumhuriyetin ilk yıllarında üretilen çok sesli Türk müziği eserlerinin yanı sıra, 1950'li yıllardan itibaren ivme kazanan küreselleşme etkisi ile Türkiye'de ortaya çıkan arabesk, taverna, tekno, pop, rock veya metal gibi popüler müzik türlerinin de Akdoğu'da olduğu gibi 'çağdaş' olarak nitelendirilebileceği fakat bu türlerde de makamsal unsurların veya ezgisel motiflerin kullanılması nedeniyle niteliksel ve terminolojik bir belirsizlik meydana geldiği görülebilir.

Bahsedilen nedenlerle, son yıllarda kullanılmaya başlayan 'Türk Makam Müziği' terimi de, 'Türk müziği' terimine alternatif olarak kullanılan terimlerden biridir. Örneğin; terimi ilk öneren ve kullanan kişilerden biri olan Ruhi Ayangil, kendisiyle yapılan bir görüşmede 'Türk Makam Müziği' adlandırması için şunları söylemiştir:

TRT'de kullanılan Türk Sanat Müziği, Halk Müziği gibi yapay terimler yerine bu müziğin asli karakteristiği olan makam müziği tabirinin kullanılması çok daha doğru ve yerindedir. Türk musikisi temel itibarıyla makam sanatıdır. Buna çeşitli isimler bulmaya çalışıldı; Modal müzik denildi. Modal ile makam aynı şey değildir. Tek sesli müzikler, çok sesli müzikler v.b. tabirler yerine makam müziği teknik ve bilimsel bir tabirdir. Buna itiraz etmenin imkânı yoktur. Kimse Türk musikisi makam kullanmayan bir musikidir itirazında bulunamaz. Bu müziğin temel yapı taşı makamdır. (Özbilen 2007, s. 85)

Ayangil'in Türk Makam Müziği terimini neden kullandığını ile ilgili benzer doğrultudaki bir diğer görüşü de şu şekildedir:

Makam bir teknik terimdir. Bu müziğin en belirgin ve en belirtici bilimsel tanımlama biçimidir. 'Türk Sanat Müziği' gazino tanımlamasıdır. Bu bilim dışı bir tanımlamadır. Bu TRT'de uydurulmuş, toplumsal dengeleri gözetme ve Türk Müziğini bilim dışı tanımlamasıdır. Makam sözcüğü Türk Müziği'nin bilim etiketidir. Makam sanatı, makam olgusu, bütün Türk Müziği tarihini açın, makam üzerine dayanır. Bu müzik makam müziğidir. Batı müziği ton müziğidir, tonal müziktir. Bu makam müziğidir. En belirgin vasfı budur. En belirgin vasfını da ortaya çıkarmak en bilimsel yaklaşımdır. Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği uydurulmuş kelimelerdir. Türk Makam Müziği de halk müziğidir. Şehirde yapılan müzik şehir halk müziğidir. Mesela 'düğün evinde' diye bir parça çalılıyorsunuz, bu da halk müziği, şehir halk müziğidir, öbürü köy halk müziğidir. Bu terminolojiyi doğru oturtmak lazım. (Ayangil, 2008, s. 64)

Ayangil bu sözleriyle 'Türk Müziği'nin ana unsurunun makam kullanımını olduğunu ve bu nedenle 'Türk Sanat Müziği ve 'Türk Halk Müziği' olgularının aslında aynı tür müzik olduğunu belirterek 'Türk Makam Müziği' tanımının daha bilimsel bir yaklaşım olacağı için tercih ettiğini ifade etmektedir. Bu durumda Ayangil'e göre Türk Makam Müziği kavramıyla kastedilenin makamsal nitelikteki geleneksel müziklerin olduğu söylenebilir.

Ahmet Emre Çelik de, "Türk Musikisi Tarihinde Sınıflandırma" (2006) başlıklı makalesinde 'Türk Makam Müziği' veya 'Makam Müziği' terimlerini kullanmayı tercih etmiş, bunun nedenini ise "Terminoloji Hakkında Küçük Bir Not" başlığı altında şu sözlerle ifade etmiştir:

Müzikolojimizde herhangi bir çalışma yapılırken karşımıza çıkan en büyük engellerden biri de terminoloji sorunudur. Türk Musikisi veya Türk Müziği dediğimizde Hangi müzik biçimini, hangi coğrafyayı kastetmekteyiz? Orta Asya, Halk müziği, tonal müzik, hep bir soru işaretidir. Türk Klasik Müziği terimini kullandığımızda, günümüzde yapılan müzikleri kapsam dışında bırakırız. Türk Sanat Müziği deriz, bu türün içine piyasada yapılan ve makam dizilerinin kullanıldığı ama tonal anlayışla işlenmiş, bu yüzden makamsal nitelik taşımayan ezgileri de kastetmiş oluruz. Bu konuda en doğru ve anlaşılır çözüm, Türk Makam Müziği ve Makam Müziği terimlerini kullanmaktır. Tüm yanlış anlaşılmaları engellemek ve sınıflandırma konusunda karışıklığa yol açmamak için yazımızda bu terimleri kullanacağız. (s.39)

'Türk Makam Müziği' terimini kullanan müzikologlardan biri de Ozan Yarman'dır. Yarman, Türk Makam Müziği'ni şöyle tanımlamıştır:

Klasikal Batı Müziği'ndekinden daha çok perdeli bir ses düzenini işaret eden, nev-i şahsına münhasır makamlara dayalı, pek çok icra üslubunu ve tavrını bünyesinde barındıran, sıklıkla tanbur, ud, kanun, kemençe, ney, bağlama, kaval gibi sazlarla ve kökte Türk uyruklular ya da Türk dostu yabancılar tarafından seslendirilen, genelde tek sesli türe, "Türk Makam Müziği" demekteyiz. (Yarman, 2008, s.142)

Bu tanımın altında yatan anlam, bu müziğin makamsal olmasının yanı sıra "nev-i şahsına münhasır makamlara dayalı" ve "sıklıkla tanbur, ud, kanun, kemençe, ney, bağlama, kaval gibi sazlarla seslendirilen" ifadelerinden yola çıkılarak Ayangil'de olduğu gibi geleneksel olarak algılanabilir. Ancak gerek Ayangil, gerekse Yarman'ın belirttiği gibi 'Türk Makam Müziği'nin kapsamında 'geleneksel' bir boyut olduğu kadar, bu çalışmanın üçüncü bölümünde bahsedeceğimiz gibi 'popüler' bir boyutu da vardır. Bu anlayışla, Makam olgusunun algılanmasından itibaren yaşanan tarihsel sürecin cumhuriyet öncesi ve sonrası Türkiye'sini kapsayan ve makamsal özellikleri barındıran bütün müzik türleri 'Türk Makam Müziği' kapsamına dâhil edilebilir. Bu nedenle sadece 'makamsal' olmasıyla 'Türk Müziği'nden ayrılan ancak tarihsel süreç açısından yine geniş bir anlam taşıyan terim kendi içinde de kategorilere ayrılmalıdır. Ancak günümüz yani şimdiki zamandan bakılarak yapılabilecek bu kategorizasyon Osmanlı Dönemi'ni kapsayan bir gelenek bağlamında düşünülerek 'Geleneksel Türk Makam Müziği' ve Cumhuriyet sonrası yaşanan modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle ortaya çıkmış, yine 'makamsal' özellikler taşıyan popüler üretimler düşünülerek 'Popüler Türk Makam Müziği' şeklinde yapılabilir.

Yavuz Daloğlu (2008) ise, 'Türk Müziği'nin 'geleneksel' ve 'makamsal' nitelikte olan alt türü için 'Geleneksel Türk Sanat Müziği' adlandırmasının bugün için en doğru ya da en geçerli adlandırma olduğunu, fakat bu adlandırmanın teknik açıdan bir sınıflandırma içinde değerlendirilmesi durumunda 'Makamsal Müzikler' sınıflandırması başlığı altında konumlanacağını belirtmiştir. Bunun yanında bu başlık altında alt başlıklar ve sınıflamaların yapılması gerektiğini, çünkü her makamsal müziğin Geleneksel Türk Sanat Müziği olmadığını da ilave etmiştir:

Bu adlandırma da bana göre eksiktir. Sanırım 'Türk Makam Müziği' adı altında kastedilen yalnızca Geleneksel Türk Sanat Müziği'dir. Fakat ezgisel çizginin makamsal yapıyla biçimlendirildiği günümüze veya yakın geçmişe ait gelenekle ilişkisi son derece zayıf veya hiç olmayan teksesli ya da çoksesli bir eser de bana göre makamsal müzik sınıflandırması içinde yer alacağı için, Türk Makam Müziği adlandırmasıyla neyin vurgulandığı eksik bırakılmıştır. Bu adı benimseyen meslekdaşlarımızın önerisine bir katkı olarak Türk Makam Müziği adının başına 'Geleneksel' kelimesini ekleyerek bu adlandırmayı amacına ve

hedefine uygun düşecek bir adlandırmaya (Geleneksel Türk Makam Müziği) dönüştürmek sanırım yararlı olacaktır. (Daloğlu, 2008, s. 282-283)

Tez kapsamında yapılan kişisel görüşmelerde de ‘Türk Müziği’ teriminin içinde farklı türler barındırdığı ve bu türlerin hepsinin makamsal nitelikte olması nedeniyle bu müziğe Türk Makam Müziği demenin daha uygun olacağını belirten ifadeler görülmüştür. Örneğin Elif Ahıs’ın konu ile ilgili düşünceleri şu şekildedir:

Bence terminolojik açıdan Türk Makam Müziği demek bana daha doğru geliyor. Türk Müziği içinde dini müzikte var, türküler de var, Dede Efendi’ler Hacı Arif’ler var, tekke müziği filan bunların da hepsi Türk müziği, ben genel olarak bu müziğe Türk Makam Müziği demek gerektiğini düşünüyorum, yani hepsinin ortak birleştiği ortak noktası makam olduğu için en güzel tarifi böyle olacağını düşünüyorum. (Ahıs, 2011)

Bu noktada, başta da belirttiğimiz gibi kısaca ‘Türkiye’nin müziği’ şeklinde tanımlayabileceğimiz ‘Türk Müziği’ kapsamında değerlendirilen ve aslında bütünleşik olan TSM ve THM kavramlarına daha sonra eklenmiş olan ‘Çağdaş Türk Müziği’ ve diğer popüler üretimlerle birlikte 20. yüzyılda üretilen ve makamsal özellik taşıyan müzik türlerinin yanı sıra, makamsal olmayan müzik türlerinin de sistematik olarak ayrıştırılma gerekliliğinden söz edilebilir. Bu bağlamda, ‘Türk Makam Müziği’, oldukça geniş bir kapsamı olan ‘Türk Müziği’ teriminin alt kategorisinde yer alan ve bu müziğin özellikle 20. yüzyılda maruz kaldığı sosyo-kültürel değişimler nedeniyle genişlemiş olan kapsamını daraltmak amacıyla ortaya koyulmuş alternatif bir terimdir. Ancak günümüzde Ahmet Emre Çelik, Ruhi Ayangil ve Ozan Yarman gibi müzikologlar tarafından ‘Türk Müziği’ yerine tercih edilmeye başlanan ‘Türk Makam Müziği’ teriminin yine tarihsel sınırlılık içeren bir algıyla tanımlanması veya algılanması ihtimali vardır. Bu ihtimale karşılık, ‘Türk Makam Müziği’nin kapsamında ‘geleneksel’ bir boyut olduğu kadar, ‘popüler’ bir boyutun da olduğunu ayrıca vurgulamak gerekir. Bu anlayışla, Türkiye’de makam olgusunun ortaya çıkışından itibaren yaşanan bütün tarihsel süreci kapsayan ve sadece makamsal özellikler barındıran bütün müzik türleri Türk Makam Müziği kapsamına dâhil edilebilir. Dolayısıyla sadece ‘makamsal’ olmasıyla ‘Türk Müziği’nden ayrılan ve bu durumda da tarihsel süreç açısından geniş bir kapsamı olan TMM kendi içinde de kategorilere ayrılabilir. Ancak günümüz perspektifinden yapılabilecek bu kategorizasyon Osmanlı Dönemi’ni kapsayan bir geleneksellik bağlamında düşünülerek ‘Geleneksel Türk Makam Müziği’ ve Cumhuriyet sonrası yaşanan modernleşme ve küreselleşme gibi faktörlerle ortaya çıkmış, yine

‘makamsal’ özellikler taşıyan popüler alandaki üretimler düşünülerek ‘Popüler Türk Makam Müziği’ şeklinde yapılabilir. Bu durumda gelenekselden popülere geçişte sosyo-kültürel değişimin göstergelerini Türk Makam Müziği üretimleri üzerinden tespit etme imkânı da ortaya çıkabilir. Çünkü hem geleneksel, hem de popüler Türk Makam Müziği’nde değişmeyen tek unsurun makam kavramı olduğu görülmektedir. Değişen unsurlar ise belli bir kültürel ekseninde üretilmiş müziklerin form, dil, tını ve üslup gibi özelliklerinde gözlemlenebilir.

Bu bağlamda, ‘Türk Müziği’ni meydana getiren türlerin kategorize edilmesinde şöyle bir yaklaşım düşünülebilir: ‘Türk Müziği’, tarihsel süreçte değişimler gösteren Osmanlı/Türk sosyo-kültürel yapısı çerçevesinde üretilmiş geleneksel, çağdaş veya popüler bütün müzik türlerini kapsayabilir. ‘Türk Makam Müziği’ ise aynı dönemde üretilmiş ve sadece ‘makamsal’ özellik gösteren geleneksel ve popüler bütün müzik türlerini kapsayabilir. ‘Geleneksel Türk Makam Müziği’ ağırlıklı olarak Osmanlı Dönemi’nde saray ve halk ekseninde 20. yy’a kadar üretilmiş ve bu nedenle geleneksel nitelikteki makamsal bütün müzik türlerini kapsayabilir. ‘Popüler Türk Makam Müziği’ ise ‘Geleneksel Türk Makam Müziği’nin devamı niteliğinde fakat 20. yy’da üretim koşullarındaki değişimler nedeniyle form, üslup, tını gibi yönlerden farklılıklar göstererek özellikle 1950’lerden sonra gözlemlenen bir popüler müzik piyasası ekseninde üretilmiş ve yine makamsal özellik gösteren bütün müzik türlerini kapsayabilir (Şekil 2.1).



Şekil 2.1: Türk Makam Müziği'nin Kapsam Şeması.

Son kertede, bu çalışmada kullanılan ‘Türk Makam Müziği’ terimi, ‘Türk Müziği’nin günümüz dâhil bütün tarihsel sürecini, bu nedenle de ‘makamsal’ özellik taşıyan bütün ‘geleneksel’ müzik türlerinin yanında 20. yüzyılda gerçekleşen ‘popüler’

müzik oluşumlarını da kapsayan bir anlayışla ele alınmıştır. Bu durumda, Türk Makam Müziği kapsamı içindeki bütün müzik türlerinin ortak özelliği, hepsinin ‘makamsal’ yapıda bir oluşum göstermesidir. Bu nedenle bir sonraki bölümde Türk Makam Müziği’nin ana karakterini ve niteliğini belirleyen makam kavramının teknik ve teorik ifade şekilleri üzerinde durulacaktır.

2.2 Makam Kavramını Tanımlayabilmek

Arapça bir kelime olan makam, etimolojik açıdan *kame yekumu* (kalkma, ayakta durma) fiil kökünden yapılmıştır ve *maqam* veya *maqame* kelimesi ‘durulan yer’ anlamına gelmektedir (Tanrıkorur, 2005, s. 139). Müzikte kullanılan makam kavramını tanımlama çalışmalarını, ancak kavramın terminolojik olarak ortaya çıkışından itibaren yazılmış çeşitli müzik teorisi⁴ eserlerinde gözlemlemek mümkündür. Kutluğ’a göre Abdülkadir Meragî (13. yy)’ye gelinceye kadar, eski müzik insanları hep ‘devir’den söz etmişler, makam yerine bazen ‘şed’ bazen ‘devir’ sözcüklerini kullanmışlardır. Örneğin, Safiyüddin Urmevi, kitabına *Kitabü’l Edvar*⁵ adını vermiştir (Kutluğ, 2000, s.73). Kutluğ’un sözlerinden anlaşılacağı gibi müzik terminolojisinde ‘makam’ kelimesi, Safiyüddin’den önce ve Safiyüddin zamanında kullanılmamıştır. Safiyüddin, makam dizilerini ‘devir’ olarak tanımlamış, *Edvar-ı Meşhure* (meşhur devirler) olarak tanımladığı on iki adet makam dizisi göstermiştir ve müzik sanatının bilginlerinin devirleri *şed* kelimesinin çoğulu anlamına gelen *şudûd* şeklinde isimlendirdiklerini belirtmiştir (Uygun, 1999, s.92). Abdülkadir Meragî ise bu on iki şedde ‘makam’ adını vererek, bu ismin Türk müziği terminolojisinde günümüze kadar değişmeden kullanılmasını sağlamıştır (Kutluğ, 2000, s.37).

15. yüzyılda Meragî ile müzik terminolojisi alanına yerleşip kullanılan makam kavramının tanımı, Abdülbaki Nâsır Dede (18. yy)’ye kadar yapılmamış ve kavram yeterince tanımlanamamıştır (Kutluğ, 2000, s.74). İlk olarak Kantemiroğlu, *Kitabu İlmi Musiki ala vechi’l Hurufat* (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı eserinde ‘Musiki Makamının Tarifi’ şeklinde bir başlık kullanmış, ancak makamın

⁴ Türk makam müziği teorisi eserleriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Uslu, 2002b.

⁵ *Kitabü’l Edvar*: Edvar Kitabı. Müzik teorisi eserlerinin 13. –18. yüzyıllar arası karşılığı Arapça “devirler, zamanlar, asırlar” anlamına gelen “edvar” kelimesi olmuştur. Bunun sebebi, Safiyüddin Abdülmü’min Urmevi’ den itibaren müzik teorisi eserlerinde makamların ve usûllerin kapalı daire şeklindeki çizimlerle gösterilmesidir.

genel tarifini vermeden sadece makamın ‘basit’ ve ‘bileşik’ olmak üzere ikiye ayrıldığını (Tura, 2001, s. 40) belirterek makam kavramının açık bir tanımını yapmamıştır. Biraz önce bahsettiğimiz gibi, makamın ilk genel tanımını yapan kişi XVIII. yüzyılda teorisyen ve müzisyen Şeyh Abdülbaki Nâsır Dede (1765–1821) olmalıdır. Nâsır Dede, *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde makamı şu şekilde tanımlamıştır: “Sonrakilerin (müteahhirin) ve sonrakilerin eskilerinin (kudema-i müteahhirin) varsayımlarına göre makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir” (Tura, 1997, s.8). Nâsır Dede’nin bu tarifi 20. yüzyıla kadar birçok müzikolog tarafından kullanılmış, 20. yüzyılda artan modern müzikoloji ve müzik teorisi çalışmaları kapsamında yeni tanımlama çalışmaları da yapılmıştır. Örneğin; 20. yüzyılda yapılan müzikoloji çalışmalarının öncülerinden biri sayılabilecek olan Rauf Yekta Bey (1871–1935)’in makam tarifi şu şekildedir: “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vasfını belli eden mûsikî skalasının hususi bir şeklidir” (Yekta, 1986, s.67).

Rauf Yekta Bey’in teknik makam tanımlamasından sonra makam kavramı hakkında daha birçok tanımlama çalışması yapılmıştır. Örneğin Suphi Ezgi (1869-1962)’nin makam tarifi şu şekilde olmuştur: “Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beyindeki münasebet cihetinden seslerin terasıdır” (Ezgi, 1953(I), s.48). Ezgi bir diğer makam kavramı tarifini ise “lahnî⁶ bir dörtlü ile bir beşliden teşekkül etmiş, tam durakla güçlü nağmelerine malik ve müstakil dizilere ve onlarla inşa edilen ezgilere umumiyet üzere makam ismini verdik; umumiyet üzere makam müstakil dizilerin hal ve vasıflarından ve onlardaki nağmelerin vazifelerinden bahs eder” (Ezgi, 1953(IV), s.188) şeklinde açıklamıştır.

Kazım Uz (1873-1943), 1894 yılında yayınladığı *Musiki Istılâhatı* adlı eserinde makam kavramını şöyle açıklamıştır: “Bir takım şart-ı mahsus tahtında mazbut olub silsile-i esvat-ı musikiyyenin bir kısım-ı mahdudunda icra edilen nagamat-ı muayyeneye denir” (Uz, 1964, s. 42). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere, Uz makam kavramını belirli bir ya da birkaç dizi üzerinde belirli bir gidiş yani seyir olarak açıklamaktadır.

⁶ Lahin, ezgi, melodi anlamında kullanılmıştır. Yavaşca (2002) lahini “birden fazla sesin ve ses gruplarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan musiki cümlecığı” (s.1) şeklinde tanımlanmıştır.

Günümüzde de kullanılan makam teori sistemi üzerine çalışmaları yaptığı için 20. yüzyılın en önemli müzikologlarından biri sayılan Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955), makamı tarif etmeden önce dizi, durak, güçlü ve yeden gibi makamı oluşturan teorik kavramları açıklamış, daha sonra makamı şu şekilde tanımlamıştır: “Dizide veya lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir. Şu halde makam bir durak ile bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur” (Arel, 1991, s.32).

Ezgi'nin ve Arel'in teknik makam tarifleri yerini daha yalın tariflere bırakmıştır. Örneğin Abdülkadir Töre (1873-1946) makamı “Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir” (Karadeniz, 1983, s.64) şeklinde tanımlar.

Mesut Cemil (1902–1963), Ankara Radyosu'nda yetişmekte olan sanatçılara verdiği Türk müzik teorisi ve tarihi derslerinde makamı iki şekilde tarif etmiştir: “Herhangi bir dizinin sesleri ile muayyen şartlar ve kaidelere uygun olarak icrâ edilen melodik bir hareketin meydana getirdiği karakterdir...Bildiğimiz tonalite demektir” (Kutluğ, 2000, s.77).

Yılmaz Öztuna (1930-2012)'nın makam tanımı ise şu şekildedir: "Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi heyeti. Bu kelime ‘mode’ ve ‘tonalite’ mefhumlarının her ikisini de içine alır, fakat ekseriyetle ‘tonalite’ karşılığı kullanılır” (1974, s.11).

Yalçın Tura (d. 1934) ise makamı şu şekilde tanımlamaktadır: “Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cins’ler üzerinde, belli noktalardan (veya sahalardan) başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duralamak (asma karar) ve belli bir perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi-melodi kalıbına makam adı verilmektedir” (1987, s.296; 1988, s.141)

Karl Signell'in, makam üzerine yapmış olduğu çalışmasında makam sistemini “bir parçanın ezgisel ögesinin oluşturulmasında izlenen birtakım besteleme kuralları” (2006, s. 35) şeklinde tarif ederken ilk olarak 1977 yılında yayınlanan kitabın 1986 yılında yine İngilizce olarak yayınlanan ikinci baskısının sonunda yer alan Terimler Sözlüğü'nde makam terimini sadece ‘mode’ (mod) olarak tanımladığı (1986, s. 181) fakat 2006 yılında Türkçe'ye çevrilerek yayınlanan kitabın aynı kısmında makam

teriminin “belirli veya birkaç aşit (dizi) üzerinde belirli bir seyir (gidiş)” (2006, s. 164) şeklinde değiştirilerek tanımlandığı görülmektedir.

Günümüzde kullanılan bir diğer makam teorisi kitabı olan ve Arel-Ezgi'nin çalışmaları doğrultusunda Şefik Gürmeriç'in notlarının kaynaklık ettiği İsmail Hakkı Özkan (1941-2010)'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri* (1998) adlı eserinde makam kavramı şu şekilde tanımlanmaktadır: “Makam, bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir” (s. 93).

Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), makam kavramını “belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (=seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü” (2005, s.140) şeklinde tarif ederken, modern Türk teorisyenlerinin makamı ‘bir durakla bir güçlü çevresinde toplanmış sesler’ olarak tarif eden görüşlerine tarifin prensibini yanlış bulduğu için katılmadığını belirtmiştir. Ayrıca bir dipnot olarak da 1972 yılında görüştüğü Bağdat'lı müzisyenlerin makamı “sesle icra edilen usûlsüz müzik” şeklinde tarif ettiklerini ve bu tarifin de tamamen yanlış olduğunu belirtmektedir (2005, s. 140).

Onur Akdoğu (1996) ise makamı, “bir dizide, bir ya da birden fazla sesin/perdenin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezgi veya ezgiler demetinin belirli bir sesle bitilmesiyle varolan duygu” şeklinde tanımlamıştır (s.12).

Vural Sözer, *Müzik Ansiklopedik Sözlük* (1996) adlı eserinde makamı şu şekilde tanımlamıştır: “Türk müziğinde bir dizinin işleniş biçimine verilen ad... Makam, bir durakla bir güçlünün çevresinde, bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin genel durumudur” (s.443-444).

Görüldüğü gibi çeşitli kaynaklarda yer alan makam kavramı tarifleri genel hatlarıyla benzer izler taşımaktadır. Bu kadar makam tanımının verilmiş olmasında asıl amacımız, makam tanımlarını tespit etmek veya kronolojik sıraya koymak değil; makam kavramının dizi, durak, güçlü, seyir, perde gibi teknik ve teorik unsurlar⁷ kullanılmadan tarifi ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir kavram

⁷ Müzikte kullanılan en yalın haliyle dizi, sekiz bitişik komşu sesin kopmadan ardı ardına sıralanması ile oluşur. Dizi oluşumlarında her bir ses kalından inceye doğru derecelenerek bunlara görevler verilmiştir. Örneğin 1. derece durak (*tonic*), 5. derece ise güçlü (*dominant*) olarak adlandırılır. TMM'de kullanılan dizilerde ise 4. 5. 8. veya başka bir derece güçlü görevini üstlenebilir. Seyir ise bir dizinin dereceleri arasındaki hiyerarşik bağlantı doğrultusunda seslerle çizilen rota, yoldur. Perde TMM'nde makam yapılarında veya dizilerinde kullanılan her bir sesi ifade eder. Bu durumda perde aynı zamanda frekans (saniyedeki titreşim sayısı) olarak ölçülebilen fiziksel bir değerdir.

olduğunu ortaya koymaktır. Nitekim bahsedilen çerçevede yapılmış daha birçok makam tanımı olabilir. Bu bağlamda, Nâsır Dede'ye kadar dizi veya ses sistemleri gibi teknik unsurlar taşımadan yazılmış müzik teorisi eserlerinde makamın tanımının yapılmayışı, Nâsır Dede'den itibaren de gitgide yalınlaşan ancak yine de teknik ve teorik boyuttan çıkmadan yapılamayan makam tarifleri, makamın sadece teorik olarak tanımlanabileceğinin bir göstergesi sayılabilir. Bülent Aksoy (2008), Türk müzikolojisinde makamı tanımlamaya yönelik çeşitli çalışmaları inceledikten sonra üzerinde durulan asıl noktanın makam olgusunun kendisi değil Türk müziğinin ses sistemi olduğunu; bu nedenle çoğu kuramcının makam olgusundan yola çıkmayarak birtakım zorlamalarla makamları kendi ses sistemi içine oturtmaya çalıştığını belirterek bahsedilen durumu açıklamaya çalışmıştır (s.114). Aksoy'un belirttiği gibi özellikle 15. yy'dan 19. yy'a kadar yazılmış müzik teorisi eserlerinde makamların ses sistemleri gibi fiziksel/matematikselsel bağlamda ele alınmadığı fakat 19. yy'dan itibaren özellikle Rauf Yekta Bey'in çalışmalarıyla makamın artık sadece teknik ve teorik bağlamda işlendiği görülmektedir.

Bahsedilen görüşler çerçevesinde TMM'nin değişmeyen unsuru ve 13. yüzyıldan itibaren yazılmış müzik teorisi eserlerinde işlenen ana konulardan biri olan makamın çeşitli kaynaklarda yer alan tarifleri incelendiğinde, hepsinin genel hatlarıyla benzer nitelikler taşıdığı görülmektedir. Buna göre makam, en yalın tarifıyla, ezgilerin bir 'ses organizasyonu' içinde şekillenmesiyle (Öztürk, 2011, s.136) meydana gelen müziksel bir ifade şeklidir. Ancak makamı anlamak için bu tanım tek başına yeterli değildir. Çünkü bahsedilen ifade ancak duyum sayesinde insan beyninde algılanır ve anlamlandırılır. Bu anlamlandırmayı ifade edebilmek için makamları oluşturan ses organizasyonunu açıklamaya yönelik yapılan makam tariflerinde görülen genel yöntem ise makam uygulamasında ekseni ve ifadeyi oluşturan en önemli unsur olan ezginin izlediği, takip ettiği yol ve bu yolda seslerin -yani perdelerin- birbiriyle olan hiyerarşik ilişkisi olarak tanımlayabileceğimiz 'seyir' kavramıdır. Makamın bir diğer önemli ve ayırt edici özelliği ise mikrotonal aralıklar, nüanslar içermesidir. Bu nedenle de tüm boyutlarıyla kesin ve anlaşılır bir tanım yapılmak istendiğinde; makamın ses sistemi, dizi, perde, durak, güçlü gibi teknik ve teorik unsurlar ortaya koyulmadan tanımı ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir kavram olduğu görülmektedir. Fakat bu şekilde ancak teknik ve teorik açıdan tanımlanabilen makam kavramının uygulama boyutu üzerinde yeterince durulmadığı, günümüzde

yapılan makam teorisi çalışmalarında özellikle ses sistemi üzerine odaklanıldığı görülmektedir. Ancak unutulmaması gereken bu kavramlaştırmanın yüzyıllar boyunca TMM’nde kullanılan ve yorumlamanın duyumsal olarak algılanarak taklit edilmesine dayalı bir aktarım/öğretim yöntemi olan meşk’te olduğu gibi uygulama üzerinden yapılması gerekliliğidir. Bu nedenle teorik ifadenin uygulama boyutuna herhangi bir müdahalede bulunmaması tam tersine uygulamadan üretilmesi gerekir. Örneğin, standart fiziksel değerler şeklinde ortaya konmaya çalışılan ses sistemlerinin TMM uygulamasında simgesel bir boyutu olduğu ve uygulama olmadan bir işlevi olmayacağı düşünüldüğünde ses sisteminin uygulamayı kavramlaştırma amacıyla bir araç niteliği taşıdığı ve bu standartlaşmanın uygulamayı sınırlandıramayacağı söylenebilir. Çünkü tarihsel süreç boyunca teorik bağlamda ana hatları değişmeyen makam kavramının, uygulama açısından bakıldığında tını, yorumlama veya üslup gibi yönlerden değişimler gösterebildiği bilinmektedir. Bu nedenle üzerinde durulması gerekli en önemli konu ses denilen ve titreşimle meydana gelen fiziksel olayın toplumdaki her birey tarafından kültürel bağlamda farklı şekillerde algılanabileceği ve dolayısıyla kavramsallaştırılabileceğidir. Bu nedenle kavramsallaştırma kişiden kişiye değişebilir çünkü makamların bireyler tarafından algılanması, hissedilmesi ve anlamlandırılması sosyo-kültürel bağlamda değişiklikler gösterebilir. Ayrıca, toplumların kültürlerinin tarihsel-dinamik yapısı çerçevesinde dönemseller açıdan farklı şekillerde algılanacağı da unutulmamalıdır.

Buradan hareketle çalışmada teorik boyutun dışında kalarak farklı makam uygulama örnekleri üzerinden makamsal üretimi algılamak ve anlamlandırmak amacıyla, değişen müzik üretim anlayışında değişmeyen tek unsurun teorik açıdan makam olmasından hareket edilmiştir.

2.3 Makamsal Oluşumun Betimlenmesi: Teori

Bir önceki kısımda bahsedildiği gibi, makam kavramının tanımlanmasında genellikle teknik ve teorik anlatım yöntemlerinin kullanılmasının nedeni, makamın bu tanımların çoğunda belirtildiği gibi ancak ezgisel/melodik bir bütün olarak düşünülmesi olabilir. Çünkü bir melodi/ezgiyi kavramlaştırabilmek için öncelikle o ezgi/melodide kullanılan seslerin fiziksel olarak nasıl elde edildiğini çözmek gerekir. Bu seslerin elde edinişini çözmek ve hatta bu sesleri simgesel boyuta taşıyabilmek yani yazabilmek için de teorik bir ifade gerekir. Bu bağlamda, tarifini ancak teorik

yöntemle yapılabilen makam kavramı içerisinde elde edilmiş yüzlerce makamın her birinin ayrı ayrı tanımlanarak birer özel kavram haline dönüşmesi ve birbirinden bu şekilde ayrılması da yine aynı yöntemle gerçekleşebilir. Bu nedenle makamı teknik bir boyuta taşıyıp kavramsal hale getirebilmek ve simgesel bir boyuta taşıyarak yazıya dökülebilmek için öncelikle makamsal ifadenin yapıtaşlarını oluşturan her bir sesin teorik düzeye taşınarak ifadesi gerekir. Makamların bu şekilde ifadesi yine Geleneksel Türk Makam Müziği için yazılmış müzik teorisi eserlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Geleneksel Türk Makam Müziği'nin tarihsel süreci içerisinde makamlar çeşitli teorik metotlarla ve sistemlerle açıklanarak kavramlaştırılmaya çalışılmış ve bunun için birçok müzik teorisi eseri yazılmıştır. Türklerin müzik tarihi M.Ö. 3. yüzyılda Orta Asya'da yaşayan eski Türk kavimlerine kadar uzansa da, müzik teorisiyle ilgilenmeleri İslamiyet'in kabulüyle birlikte başlamıştır.⁸ Uslu'nun konu ile ilgili çalışmalarına göre, Türklerin yaşadıkları bölgelerde yazılan eserler içinde ilk anılacak eser Harizmî'nin 10. yy.da yazdığı ve bir ansiklopedi olarak değerlendirilen *Mefâtihu'l-ulûm* adlı kitabındaki *ilmü'l-musiki* kısmı olmalıdır (Uslu, 2002b, s.443). Daha sonra Farabî (ö.950) ve İbni Sina (ö.1037) gibi bilginlerin eserlerinde işlenen müzik teorisi, 13. yy'da Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (ö.1294)'nin yazmış olduğu *Kitabü'l Edvar* adlı eser ile sistemleşmeye başlamıştır. Makam teorisi tarihinde 'sistemci okul' olarak adlandırılan bu sistemin gelişmesini ve devamını sağlayan bir diğer önemli isim ise 15. yy.da Abdülkadir Meragî (ö.1435) olmuştur.

Gerek Safiyüddin, gerekse Meragî, kendilerinden evvel yaşamış El Kindî (ö. 875), Fârâbî (ö. 950) ve İbn-i Sina (ö. 1037) gibi bilginlerden istifade ederek, sistemlerinin temelini bu doğrultuda atmışlardır. Kutluğ (2000)'a göre özellikle Antik Yunan felsefesi, matematiği, fiziği ve müziği ile ilgili bilgiler veren Fârâbî ve İbn-i Sina'nın müziğe ilişkin verileri, Safiyüddin ve Meragî tarafından inceden inceye incelenerek kendi görüşlerine göre süzgeçten geçirilmiş, Geleneksel Türk Makam Müziği'nin

⁸ Türklerin İslamiyeti kabul etmesiyle yazılmaya başlayan müzik teorisi eserlerinin içerikleri genellikle şu şekildedir: Besmele ile başlayıp, Allah'a hamd (hamdele), Peygamberimize salâvat (salve), kitabın yazılış sebebi ve ithaftan sonra, musiki ve ses denilen fizik olayını devrin bilgilerine göre aritmetik ilminden yararlanarak açıklayıp, cinslerin özelliklerinin ve bunların bir araya gelmesiyle oluşan makamların, avazelerin, şube ve terkiplerin anlatımına geçilir. Daha sonra usûl konusuna geçilir. Bazı eserlerde musiki aletlerinden, çeşitli formlardan, musikinin icra adabından ve zamanla ortaya çıkmış değişikliklerden söz edildiği de görülür. Sıralamalar zaman zaman farklılıklar gösterse de izlenen ana çizgi genellikle bu şekildedir (Tura, 2001, s.XXVIII).

ana hatları olarak tespit edilmiş, elde edilen sentezlerle birleştirilerek mükemmelliğe ulaştırılmıştır (s.26).

Safiyüddin, *Kitabü'l Edvar* adlı eserinde makamları anlatmadan önce, kendi deyimiyle yeni başlayanlara zor gelmemesi için bir tel üzerindeki nağmeleri yani perdeleri açıklayarak esere başladığını belirtmiştir ve bu şekilde perde ve aralıkları yani kullandığı ses sistemini⁹ açıklamıştır. Daha sonra cins denilen dörtlüleri birinci tabaka, beşlileri ise ikinci tabaka olarak isimlendirmiş ve tabakaların hangi aralık ve seslerden oluştuğunu açıklamıştır.¹⁰ En sonunda ise açıkladığı tabakaları bir araya getirerek seksen dört dizi meydana getirmiştir. Daire adını verdiği bu dizilerden bazılarına özel isimler vermiş ve bunları on iki devir yani günümüz terminolojisiyle makam, altı avaze ve terkipler şeklinde sınıflandırma yöntemine giderek ayrı ayrı göstermiştir. Safiyüddin devirleri yani makam dizilerini gösterirken hepsi için aynı yeri başlangıç olarak kullanmış fakat karar perdesini belirtmemiş, makamları birer oktav içerisinde göstermiştir. Ayrıca elde ettiği terkiplerde seyri göstermemiş, sadece sesleri belirtmekle yetinmiştir (Uygun, 1999, s.170). Safiyüddin'in eserinde bir diğer önemli kısım ise ud sazının akordunu ve perdelerini¹¹ açıklayan kısımlardır. Bu da ud çalan Safiyüddin'in eserinin başında perde ve aralıkları bir tel üzerinde göstermesinin nedenini açıklamaktadır ve aynı zamanda öğretimde icra yani pratiğe yönelik yaklaşımı vurgulamaktadır.

15. yüzyıldan itibaren yazılan makam teorisi eserlerinin içeriklerinde, dolayısıyla makam anlatımları gibi konularda bazı değişimler görülmektedir. Örneğin; Safiyüddin'de ses sistemi ayrıntılarıyla açıklanıp perdeler Arapça harflerle simgelenirken, 15. yüzyıldan itibaren yazılan müzik teorisi eserlerinde perdeler özel isimler verilerek diziler bu perde adlarıyla tanımlanmaya başlanmış, ses sistemine

⁹ Ses sistemleri hakkında detaylı bilgileri Zeren'in *Müzikte Ses Sistemleri* adlı eserinde bulabiliyoruz. Zeren, bir ulusun müzik yapıtlarında kullanılan sesleri yani perdeleri bir araya getirdiğimiz zaman elde ettiğimiz ses dizisine genel dizi, genel diziden seçilerek müzik yapıtlarının oluşturulmasında kullanılan belirli sesleri yani perdeleri bir araya getirdiğimizde oluşan diziye ise özel dizi adını vermiş; bu bağlamda bir ulusun kullandığı seslerin yani perdelerin bütünü olan genel dizi ile o seslerden yani perdelerden elde edilmiş özel dizilerin ise o ulusun ses sistemini oluşturduğunu belirtmiştir (Zeren, 1978, s.1).

¹⁰ Cinsler yani bugünkü tabiriyle çeşni denilen 4'lü veya 5'liler, 4 veya 5 ikili aralığın birbiriyle ard arda birleşmesiyle meydana gelirler.

¹¹ Buradaki perde, ses sistemlerinde kullanılan perde terimine yakın fakat farklı bir anlam taşır: "çalgılarda sesleri birbirinden ayırmak ve derecelerini kesin olarak belirlemek için sap üzerinde ayrılan bölümler" (Sözer, 1996, s.545). Bu bölümler aslında ses sistemlerinde kullanılan perdelerin çalgının üzerinde elde edileceği bölgeleri de simgeler.

fazla yer verilmemiş ve daha çok müziğin canlılar üzerinde etkisi, astrolojik unsurlar, makam ve usül tarifleri gibi konular işlenmiştir (Levendoglu, 2004, s.135).

Bu bağlamda, 15. yüzyıldan itibaren yazılan makam teorisi eserlerinde perdeler özel isimler verilmiş fakat bu perdelerin fiziksel/matematikselsel değerleri ve göstergeleri ortaya konmamıştır. Ancak 20. yüzyıldan itibaren, Türk Makam Müziği eserlerini yazıya dökme ihtiyacının ortaya çıkması ile birlikte makam teorisi kitaplarında perdelerin fiziksel/matematikselsel değer ve simgelerle gösterilebilmesi için gerekli olan ses sistemlerini tanımlama çalışmaları tekrar gündeme gelmiştir. Bu konuda yapılmış ilk çalışma Rauf Yekta Bey'e aittir. Rauf Yekta Bey'in çalışmalarını devam ettiren Suphi Ezgi ve sonrasında Hüseyin Sadettin Arel, fiziksel/matematikselsel temellendirmesi Salih Murat Uzdilek tarafından yapılan yeni bir ses sisteminin ortaya çıkmasını sağlamışlardır.¹² Bu sayede Türk makam müziğinde kullanılan sesler olan perdelerin fiziksel ve kavramsal ifadesi ile makamların müzik yazısıyla ifade edilmesi de mümkün olmuştur.

2.3.1 Makamların betimlenmesinde seyir yöntemi

Daha önce belirttiğimiz gibi tarihte makam teorisi, genellikle Safiyüddin'de olduğu gibi ses sistemleri detaylarıyla anlatılarak değil, daha çok uygulamaya dayalı yani pratik bir yöntem üzerine oturtulmuştur. Makamın genel tariflerinde de görüldüğü gibi teknik ve teorik unsurların asıl amacı, makamın uygulama kısmını pekiştirmektir. Makam kavramı tariflerinde görüldüğü gibi makam uygulamasında ekseni ve ifadeyi oluşturan en önemli unsur melodinin/ezginin izlediği, takip ettiği yol ve bu yolda seslerin -yani perdelerin- birbiriyle olan hiyerarşik ilişkisi olarak tanımlayabileceğimiz 'seyir'dir. Bu nedenle denilebilir ki makamların teorik betimlemesini gerçekleştirebilmek için perdenin yanında dizi, derece gibi kavramlar, aslında makamın seyrini açıklayabilmek amacını taşır. Çünkü bir makamın oluşumunda iki ana unsur vardır. Birincisi makamın kullandığı perdelerdir ki bu konuyu daha önce açıklamıştık. İkincisi ise bu perdelerin zaman düzleminde kendi aralarında hiyerarşik bir şekilde izledikleri rota yani seyirdir. Bu nedenlerle, tarih

¹² Ayangil'e göre 20. yüzyıl müzik bilgisinde bir müzik sisteminin açıklanabilmesi için ampirik yöntemlerden çok frekans ve logaritma bilgisine ihtiyaç vardır ve müzikologlar fizik/matematik konusunda Arel-Ezgi örneğinde olduğu gibi bazı isimlerden destek almışlardır. Bu çalışmalarda yer alan temel yaklaşım ise Türk müziği makam yapısını oluşturan perdelerin bilimsel yöntemlerle doğru frekanslarının tespit edilmesi ve diğer makam dizilerinin elde edilmesine olanak sağlayacak olan ana makam dizisinin tespitidir (Ayangil, 2001, s.72).

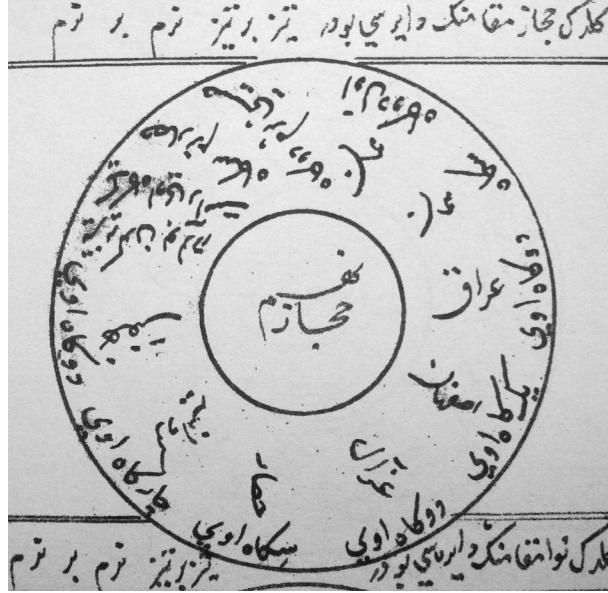
boyunca makam teorisi kitaplarında yer alan makam betimlemelerinde başvuru alan yöntem, adı verilmemiş olsa da seyir yöntemidir (Doğrusöz, 1999, s.567). Bu yöntemde makam seyirleri perdeler, makam ilişkileri veya makam-perde ilişkileri ile anlatılmıştır. Ancak bazı eserlerde makam anlatımına geçilmeden önce perdeler sadece isimleriyle açıklanmış, bazılarında ise perdeler açıklanmadan doğrudan anlatıma geçilmiştir. Perdelerin kimi zaman da tanbur, ney gibi çalgılar üzerinde gösterilerek veya anlatılarak, kimi zaman ise yalnızca isimleri belirtilerek simgesel boyutta ifade edildiği görülmektedir.

Seyir, az önce de belirttiğimiz gibi bir makamın yapısını oluşturan perdelerin yani belirli frekanslardaki seslerin birbirleriyle hiyerarşik ilişki içinde izledikleri yolu, rotayı ifade etmek için kullanılmış bir yöntemdir. Makam teorisinde seyir yönteminin kullanıldığı eserlerde tarihsel süreç içerisinde farklı ifade biçimleri görülmektedir. Bu ifade biçimlerine göre müzik teorisi eserleri kendi içerisinde üç şekilde sınıflandırılabilir: 1) Makam seyirlerinin cetvel veya dairelerle ifade edildiği eserler, 2) Makam seyirlerinin düzyazı (nesir) ile ifade edildiği eserler, 3) Makam seyirlerinin beyitlerle ifade edildiği eserler.

Makam seyirlerinin cetvel veya dairelerle ifade edildiği eserler Safiyüddin ile başlamış ve özellikle 15. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu yöntemle yazılmış eserlerden bazılarında makamların bir kısmının, özellikle on iki makam, yedi âvâze, dört şubenin dairelerle; diğer kısmının yani terkiplerin ise düzyazı şeklinde ifade edildiği de görülmektedir.¹³ Makam seyirlerinin cetvel veya dairelerle ifade edildiği eserlere örnek olarak Yusuf Kırşehrî'nin 15. yüzyılda yazdığı *Risale-i Musiki*, Hızır bin Abdullah'ın yine 15. yüzyılda yazdığı *Kitabü'l Edvar* gibi eserleri verebiliriz. Yusuf Kırşehrî'nin yazdığı *Risale-i Musiki* adlı eserde on iki makam, yedi âvâze ve dört şube olarak sınıflandırılan makamların açıklamaları ve ayrıca bu makamların birbirleriyle, burçlarla, yıldızlarla, tabiatla, dört unsurla ilişkileri de dairelerle gösterilmiş, terkiplerin anlatımında ise düzyazı kullanılmıştır. Kırşehrî, dairelerle makam anlatımında perde isimleri kullanmasına rağmen, eserinde bu perdelerin isimlerini, açıklamalarını ve perdelerin sırasını belirtmemiştir. Örneğin, Kırşehrî'nin on iki ana makam içinde saydığı 'hicaz' makamını açıkladığı dairenin

¹³ Özellikle 15. yüzyıldan itibaren Kırşehrî, Hızır, Ladikî ve Seydi gibi Anadolu edvar yazarlarının eserlerinde görülen makam sınıflama anlayışında makamların astroloji ile ilişkili olarak makam, âvâze, şube ve terkibat olarak ayrıldığı; buna göre dönemin on iki önde gelen makamının on iki burç, âvâzelerin altı ya da yedi gök cismi, dört şubenin ise tabiattaki dört ana unsur ile ilişkilendirildiği görülmektedir (ayrıntılı bilgi için bkz. Doğrusöz ve diğ., 2012).

(Şekil 2.2) içeriği şu şekildedir: “Evvel düğâh hemen, segâh hemen, düğâh evi irak, yekgâh evi ısfahan, düğâh evi uzzâl, segâh evi hisar, çargâh evi gerdâniyye, düğâh evi nühüft, tîze giden bunlardır, yekgâh evi rast, hisar nerm segâh, hüseyini nerm düğâh” (Doğrusöz, 2012, s.108).



Şekil 2.2: Kırşehir’de Hicaz Makamını Gösteren Daire (Doğrusöz, 2012, s.271).

Hızır bin Abdullah da *Kitabü’l Edvar* adlı eserinde makamları ve tabiat, burç, yıldız ilişkilerini Kırşehir gibi cetvel ve dairelerle ifade etmiştir. Örneğin, Hızır bin Abdullah’ın uşşak makamının seyrini anlattığı dairenin içeriği şu şekildedir: “Yekgâh heman, düğâh heman, düğâh uşşak evi, düğâh neva evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdaniye evi” (Doğrusöz, 1999, s.570).

Bir diğer ifade şekli olarak makam seyirlerinin düzyazı ile ifade edildiği eserlerde ise anlatım tamamıyla düzyazı yani nesirle yapılmıştır. Bu eserlere örnek olarak 15. yüzyılda Kadızâde Tirevî’nin *Risale-i Musiki*, Yusuf Dede Çengî Mevlevî’nin XVII. yüzyılda yazdığı *Risale-i Edvar*, Kantemiroğlu’ nun 17. yüzyılda yazdığı *Kitabu İlmi’l Musiki ala vechi’l-Hurufat* ve Abdülbaki Nâsır Dede’nin 18. yüzyılda yazdığı *Tedkik ü Tahkik ve* adlı eserler verilebilir. Tirevî, eserinde makamları anlatmadan önce perde isimlerini ve sırasını açıklamış, daha sonra bu perde isimlerine göre makam seyirlerini ayrı ayrı anlatmıştır. Örneğin, Tirevî irak makamının seyrini şu şekilde anlatmıştır:

Irak oldur ki ibtida agaze hanesi düğah hanesidir ve karargah hanesi altında olan nerm-i segâh hanesidir andan aşağı nerm-i hüseyini ve nerm-i pençgâh henelerini seyr ider amma

agaz hanesinden yukarı segâh ve çargâh hanelerin seyr ider işde irakın dahi irak olması bu mezkur haneleri seyr itmektedir (Uygun, 1990, s.33).

Yusuf Dede Çengî Mevlevî ise 17. yüzyılda yazdığı eserinde terkipleri perde isimleriyle değil, makamları birbirleriyle ilişkilendirip başka hiçbir açıklama yapmadan düzyazıyla anlatmıştır. Örneğin Yusuf Dede rast-mâye makamının seyrini “rast-mâye rast gösterüb mâye karar eder” (Uslu, 2002a, s.64) şeklinde ifade etmiştir.

Kantemiroğlu'nun 18. yüzyılda yazdığı eseri ise kendi geliştirdiği harf yazısıyla müzik yazısına aktardığı eserleri de ihtiva etmesi açısından önemlidir. Kantemiroğlu'nda makam sınıflamalarının yanısıra, makam seyirleri ve anlatımları da diğer eserlere göre daha detaylı ve farklıdır. Örneğin, Kantemiroğlu'nun eserinde sabâ makamı seyri şu şekilde anlatılmıştır:

Teşrih-i makam-ı Sabâ: Sabâ makamı bir şîrîn ve latif makamdır. Sabâ perdesi çargâh ile neva'nın arasında olan nîm perdedir. Hareket-i âgâzesini dügâh perdesinden şürû idüb ve segâh, çargâh çıkub, anda biraz meks idüb, sabâ perdesini ohşayarak basar. Ana göre tîzden nerme gelirse üç perde ile kendüyi beyân ider ve dügâh perdesinde bi't-temam icra ider.

Hükmi-i Sabâ: Zikr olunduğu üzere, dügâh perdesinden hareket idüb ve segâh, çargâh çıkub kendü perdesine basar velâkin hiç meks eylemeyüb ve nevâ perdesini aşub hüseyini perdesine çıkar; andan tamam perdeler ile tîz hüseyini'ye dek çıkmak hükmi vardır. Andan gene ol yoldan avdet idüb ve hüseyini perdesinden gene neva perdesini sıçrayub kendü perdesine basar. Andan, tamam perdeler ile dügâh perdesinde karar kılar. (Tura, 2001, s.73)

Ayrıca Kantemiroğlu'nun eserinin sonuna doğru, bütün makamları bir araya toplayan ve hüseyinî makamında bir taksim¹⁴ örneği vermesi, uyuşan ve uyuşmayan makamlar konusunu işlemesi, makam ve terkip açıklamalarında ve özellikle taksim yaparken seyir yönteminin ne derece önemli olduğunu göstermekle birlikte; bu taksimin özelliği, öğretici nitelikte olması ve seyir yöntemi kullanılarak açıklanmasıdır (Doğrusöz, 1999, s.567).

Abdülbaki Nâsır Dede ise eserinde önce perdeleri ney sazına göre anlatmış, daha sonra makam seyirlerini bu perdeler ile ifade etmiştir. Örneğin, Nâsır Dede eserinde hüseyini makamının seyrini sadeleştirilmiş şekliyle şu şekilde anlatmıştır: “Hüseyini perdesinden başlayıp nevâ, çargâh, segâh ve dügâh perdesine inip orada karar verir.

¹⁴ Taksim (ing. improvisation) GTMM'nde herhangi bir çalgı tarafından, herhangi bir makamda veya birkaç makama geçki yapılarak doğaçlama bir şekilde gerçekleştirilen müzik formudur. Bu bakımdan taksim bir makamın çalgı ile yapılan seyri olarak da tanımlanabilir.

Hüseyinî'den yukarı evç, gerdaniye, muhayyer, perdelerine çıkabilir; düğâhdan aşağı da rast perdesine inebilir” (Tura, 1997, s.11).

20. yüzyılda artan müzikoloji ve müzik teorisi çalışmalarıyla ortaya koyulan eserlerde ise ses sistemleri, çeşniler ve dizi oluşumları ile teknik detayları belirlenen makamların, en sonunda yine seyir tarifiyle açıklandığı dolayısıyla teknik detayların makam seyir anlatımını pekiştirmek ve desteklemek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu tür müzik teorisi eserlerine örnek olarak günümüzde halen kullanılan ve Şefik Gürmeriç'in Arel-Ezgi sistemine ait notlarından oluşan İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri* (1998) adlı eserinde yer alan hicaz makamı seyir tarifi verilebilir. Özkan, hicaz makamının durağı, seyir karakteri, güçlüsü, dizisi, asma karar perdeleri, yedeni, genişlemesi gibi teknik unsurlarını saydıktan sonra en son olarak seyrini düzyazı ile şöyle ifade etmiştir:

Durak veya güçlü civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezindikten sonra güçlü Neva perdesinde Rast çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve geçkiler gösterilir. Nihayet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda dolaşıldıktan sonra Düğâh perdesinde Hicaz dizisiyle tam karar yapılır. (s.141)

Makam seyirlerinin beyitlerle anlatıldığı eserlerde ise genel olarak beyitlerle anlatımın yanında bazı eserlerde zaman zaman düzyazıya da geçişler yapıldığı görülmektedir. Bu şekilde yazılmış eserlere örnek olarak Bedr-i Dilşad'ın 15. yüzyılda yazdığı *Muradname* ve Seydî'nin 16. yüzyılda yazdığı *el-Matla* adlı eserler verilebilir. Bedr-i Dilşad, elli bir baktan (bölümden) meydana gelen eserinin otuz dördüncü babında kendi tabiriyle 'musiki ilmi', 'sazendelik ve hanendelik' adabını anlatmıştır. Makam isimlerini açıkladıktan sonra makam seyirlerini dört mısralı beyitlerle ve perde-makam ilişkisi ile açıklamıştır. Örneğin, *Muradname*'de beste-nigâr ve hisar makamlarının tarifi şu şekildedir:

Ki beste-nigar ol ki agaz ide	Hüseyinî evinde Si-gâh eylese
Dutup rastı çoğ eger az ide	Mu'allimlere ıstibâh eylese
İne çargâha karar eyleye	Sonın Kûcek eylese kılsa karar
İşidenleri zar zar eyleye	Bu terkibün adı olupdur Hisâr (Ceyhan, 1994, s.280–281)

Seydî ise *el-Matla* adlı eserinde makamların seyirlerini iki mısralı beyitlerle anlatmış, ancak makam sınıflaması, makamların burçlarla ilişkileri ve usûller gibi konular

düzyazı ve dairelerle anlatılmıştır. Örneğin *el-Matla*'da zengûle makamı şu şekilde anlatılmıştır:

Çalınsa altıncı zengûle makamı
Getürür vecde hâk olmuş izamı
Dügâhun perdesinden kılsa âgâz
Hicaz ahz eyleyüben çekse âvâz
Girü otursa dügâhun perdesinde
Ana zengûle dirler anla sende
Mehattu mahrecin fehm eylerisen
Olur mevzun ne söz kim söylerisen (Arısoy, 1988, s.26)

Şimdiye kadar verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi, makam teorisi eserlerinde seyir yöntemiyle betimlenen makamlar, öğretici olmaktan çok, yol gösterici birer nitelik taşımaktadırlar. Daha önce belirttiğimiz gibi, ses sistemlerinin açıklanmaması nedeniyle perdelerin fiziksel bir değer taşımadan sadece özel isimler verilerek simgelenmesi sonucunda, teori kitaplarında seyir yöntemiyle betimlenen makamların uygulamaya işlevsel açıdan tek başına bir katkı oluşturmadığı görülmektedir. Ancak, teori kitaplarında yer alan betimlemelerin uygulamada işlev kazandığı bir boyut vardır. Müzik teorisi eserlerinde genellikle üzerinde durulan ve altı çizilen bu boyut, Osmanlı Devleti'nde geleneksel müzik eğitiminin, öğretiminin ve aktarımının 20. yüzyıla kadar tamamen *meşk* adı verilen yönteme dayanmasıdır. Bu nedenle bir sonraki bölümde makam kavramının uygulama boyutunda aktarım kanalları açıklanmaya çalışılmıştır.

2.3.2 Meşkten yazıya geçiş

20. yüzyılın başlarından önce, müzik icrası ve öğretiminde müzik yazısı kullanımı yaygın olmadığından dolayı, usta-çırak ilişkisine dayanan müzik eğitim sistemi, meşkin çeşitli biçimlerini kapsar ve müziğin uygulama pratiği yani icrası da ancak meşk yöntemiyle öğretilip öğrenilebilmiş ve aktarılabilmıştır. Müzikte meşk, taklit ve tekrar üzerine kurulmuştur. Meşk yönteminde amaç öğretici tarafından kısım kısım ve bütünüyle tekrar ettirilen müzik eserinin öğrencinin hafızasına yerleşmesidir.¹⁵ Meşk sayesinde öğrenci sadece müzik teorisini, bir çalgıyı ya da

¹⁵ Beşiroğlu (1997)'na göre, "Klasik Türk Musikisi geleneğinde 'hafıza'nın büyük önemi vardır. 'Hafıza'ya alınmış, yani ezberlenmiş eser sayısı bir sanatkârın değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak kullanılmıştır. Çünkü hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve

teknîği, eğiten kişinin üslubunu, icrasını ve yorumunu öğrenmekle kalmaz, bizzat eserlerin kendilerini yani mevcut müzik repertuarını öğrenmiş oluyordu. Böylelikle dönemin repertuarı da -müzik yazısı kullanımı yaygın olmadığı için- meşk yoluyla yani bir usta-çırak ilişkisiyle sonraki kuşaklara aktarılmış oluyordu.

Bahsettiğimiz gibi, meşkin önemi birçok müzik teorisi eserinde de vurgulanmıştır. Örneğin Yusuf Kırşehrî *Risale-i Musiki* adlı eserinde meşkin önemini şu sözlerle belirtmiştir:

...bilgil kim bu kitabın adı edvardur ve her kişi kim bu edvarı okudı velî bilüb amele getürmedi bu ilmin al u fer'ın bilmedi hemân bu ilmin adın bildi dâdın bilmedi bu ilm hevâyî ilmdür bununla amel eylemek gerek ameli oldur kim bir kâmil üstâdun hizmetine varasın şöyle kim gendü okumuşdur ve bilmişdür ve işitmiş ve öğrenmişdür sana dahî ta'lîm ide ve göstere tâ sen dahî bilüb üstâd olasın... (Sezikli, 2000, s.46)

Kadızzade Tirevî ise *Risale-i Musiki* adlı eserinde meşkin önemini şu sözlerle vurgulamıştır:

...bu ilm-i şerife ziyade talib ve ragıb olanlar tahsil idüb yabanda kalmışlardır herkese nasib olmayub tahsil müyesser değildir zira sair ulum gibi ders be ders üstaddan talim idüb öğrenmek kabil değildir lutf-u Hudadır bu ilmin erbabları lutfullaha mazhar olmuşlardır şeref bulmuşlardır kimi şeyh kimi hatib ve kimi imam ve kimi müezzin olub ehl-i şevk ile ve ehl-i zevk olmuşlardır ve herkes bu ilm-i şerifin şevk ve zevkin bilmezler zira ziyade ile ismullah ile bulunup bilinmiş bir nazik ilimdir... (Uygun, 1990, s. 30)

Hızır bin Abdullah *Kitabü'l Edvar* adlı eserinde meşk yöntemin önemini şu sözlerle vurgulamıştır: “İmdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi üstaddan faide bulasın. Sen dahi ya iki perde, iki âvâze, ya iki şu'be birbirine cem' edesin, bir ad veresin, üstad olasın” (akt. Behar, 2006, s.29).

Yusuf Dede Çengî Mevlevî ise *Risale-i Edvar*'ında makamlar ve usûlleri anlattıktan sonra meşk hakkında şunları yazmıştır:

Bu ahvaller üstaddan görülüp meşk olunmak lazımdır. Bir mertebeye dek ki ne kadar üstad olursa kesbimidir vehbimidir farkdan acz ola.Badehu her ne icra ederse mavera-yı aklda meretebe-i sihr-i helal didikleri müddet müşahade olunur. Elhak garib halettir. Bu mezkuru tahrirden murad üstad talebine tahrikdir.Yoksa lafızdan asla bir şey münfehim olmak tasavvur değildir, zira vicdanidir” (Uslu, 2002a, s. 65).

müziyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktı. Hafızaya verilen bu önem 'meşk' olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur” (s.137).

Tahminen 18. yüzyılın ortalarında yazılmış anonim bir müzik risalesinde ifade edilenler de Kırşehirî'nin bu risaleden dört asır önce yazdıklarına oldukça yakındır: “Her kim bu kitabı okudu bilmedi ve bu ilmin aslını ve fer’ini [esasını ve ayrıntılarını] dahi bilmedi ol kişi ebterdir [eksik, işe yaramaz]. Bu ilim bir havai ilimdir, amel kılmak gerek. Amel şol şeydir ki bir üstada varasın, hizmet edesin, iki diz üstüne gelesin, talim edesin [öğrenesin]...” (Behar, 1998, s.29)

Suphi Ezgi, *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (1953) adlı eserinde bir milletin müziğini öğrenmek için meşk yönteminin önemini şu şekilde belirtir:

Her hangi bir milletin musikisini öğrenmek için iptida amelî (pratik) yoldan gidilmek lâzımdır; bunun için evvelâ o millet musikisinin muhtelif ezgilerini terkip eden eserleri bilmelidir. O eserler, musiki eserlerinde ya sazla bir üstattan veyahut o eserleri sıhhatle terennüm eden bir okuyucudan fi’len öğrenilir; eserlerde o nağmeler ölçülü bir surette musiki kelime ve ibareleri teşkil ettiklerinden ölçüler dahi amelî yoldan teallüm edilir. Bunları müteakip öğrenilmiş olan nağmelerin ilmî kıymetleri nazariye yolundan aralıkların mütalâsiyle tesbit edilir ve bu nağmelerin terkip ettiği diziler ve bünyeleri tayin edilir ve bu mütalâalar esnasında ölçüler bahsi dahi ilmî ve nazari olarak tetkik edilir (IV, s.151)

Müzik teorisi eserlerinde meşk yönteminin, makamları öğrenmede ve öğretmede vazgeçilmez bir unsur olarak belirtildiği örnekleri arttırmak mümkündür. Ancak günümüzde, usta-çırak ilişkisine dayanan bu yöntemde yaşanan en büyük sorun, repertuarın aktarım sorunu olarak görülmektedir. Meşk yöntemi tamamen hafızaya dayalı olması ve eserlerin başka hiçbir şekilde kayıt altına alınmaması nedeniyle, herhangi bir bireysel kayıp veya savaşların neden olduğu gibi toplu kayıplar nedeniyle sayısı oldukça fazla eserin günümüze ulaşamamış olduğu düşüncesi hâkimdir. Bunun yanında Güntekin’in belirttiği gibi bu durumu meşk sisteminin peşinen kabul ettiği ve öngördüğü katı ama gerçekçi bir doğal seleksiyon sürecinin doğal bir ifadesi olarak gören görüşler de vardır (Güntekin 1999, s. 655).

Meşk yönteminin hükmünün 20. yüzyılda müzik yazısı¹⁶ kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte teknik, teknolojik ve teorik alanda yapılan sistematik çalışmalarla birlikte kaybolmaya başladığı söylenebilir. Tohumcu (2006)’ya göre;

Osmanlı dönemi ‘meşk’ odaklı müziksel icraların sanat olarak kabul edilmelerinin yanı sıra, kültür içerisinde farklı anlamları olan, sosyal aktifliği sağlayan en önemli elementlerden biri olduğu düşünülen yaklaşımlar aslında her dönem var olmuş fakat bu bilincin yerleşmesi

¹⁶ “Müzik eserlerinin yazılması, okunması ve söylenmesi için oluşturulmuş işaret, sembol ve öğelerin tümüne ‘müzik yazısı’ denir” (Özçelik, 2002, s.78).

zaman almıştır. Bütün bir imparatorluk süreci ve sonrasında, çeşitli çalışmalar yapılmış ve sistemler geliştirilmiş, ancak bu çalışmalar ‘müziğin matematiği’ olarak kalmış, -özellikle belirli bir doğru üzerindeki sistemlerin- müziksel kültür içerisinde yarattığı hiyerarşik düzen fark edilememiştir. Aynı paralellik enstrümantal olarak icra edebildiği şarkıyı yazabiliyor olmak, başka bir ifade ile ‘nota bilen ya da bilmeyen’ bir icracı olmak ile oluşan hiyerarşik sistemde de mevcuttur. Bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde farklı ifade sistemleri, toplumsal açıdan önemli olma ya da olmama dönemlerinde kazandığı değişken ivmeler ile beraber bugüne miras ulaştırmıştır (s.132).

Tohumcu’nun da belirttiği gibi, GTMM eğitimi ve aktarımında uzun bir süre hâkim olarak kullanılan yöntem olan meşk ile birlikte, Türk Makam Müziği’nde yüzyıllar boyunca düzenli bir müzik yazım sisteminin kullanılmaması ve belirli dönemlerde kullanılmaya çalışılmış farklı müzik yazım sistemlerinin kendini yeterince kabul ettirememesi gibi sebeplerle, Türk Makam Müziği’ni yazmak üzerine yapılan çalışmaların yetersiz kaldığı veya bir başka deyişle yeterince rağbet görmediği söylenebilir. GTMM’ni yazıyla ifade edebilme çalışmaları ise, tarihte kullanılan müzik yazım sistemleri harf yazıları, harf-şekil yazıları ve nota yazıları olmak üzere üç kısımda incelenebilir.¹⁷

GTMM’ni yazı ile ifade etmek için yapılan çalışmada II. Mahmut dönemine kadar (Ali Ufki dışında) harf veya harf-şekil yazıları kullanılmıştır (Tohumcu 2006, s.133). Seslerin yani perdelerin harflerle simgelenmesi esasına dayanan harf yazıları içinde ebced¹⁸ sistemini kullanan Kindî, Yahya İbn Ali İbn Yahya, Farâbi, Urmevî, Meragî, Nâsır Dede gibi isimler sayılabilir. Kantemiroğlu ise yine harf yazısıyla fakat ebced sistemi dışında bir sistem kullanarak oluşturduğu müzik yazısıyla döneminde icra edilen birçok semai ve peşrevi yazıya dökmeyi başarmıştır.¹⁹

Osmanlı döneminde sosyo-kültürel yapı ve Türk Makam Müziği geleneği içerisinde önemli bir yer tutan Ermeni müzik teorisyenleri, Ermeni *Khaz* yazısı sistemini yeniden düzenleyerek oluşturdukları harf-şekil yazıları ile geleneğin aktarımına fayda sağlamışlardır. Ermeni harfleri ve şekiller kullanılarak elde edilen bu yazım

¹⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Tohumcu, 2006.

¹⁸ Ebced, “birbirinden farklı sesleri ifade eden perdelerin, Arap harfleri ve karşılıkları olan sayısal değerlerinden de yararlanılarak gösterilen harf yazılarıdır. Bu yazıların temeli olan dizgiye ‘ebced hesabı’ adı verilir. Söz konusu harflerin belirli bir şekilde sıralanması ile ‘ebced sistemi’ oluşur. Fakat herhangi bir ifade sisteminin ebced olabilmesi için, belirli bir düzende olması gerekir” (Tohumcu, 2006, s.133).

¹⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz. Tura, 2001.

sistemini geliştiren ve uygulayan isimlere Tanburi K Artin, Grigor Gapasakalian ve Hamparsum Limoncuyan rnek verilebilir.²⁰

20. yüzyılda yaşanan batılılaşma hareketlerinin de etkisiyle Türk Makam Müziği yazım sistemi, yeni bir ses sisteminin tanımlanmasıyla ilk defa Rauf Yekta Bey tarafından Avrupa porteli nota yazım sistemine adapte edilmiştir. Ancak Avrupa porteli yazım sisteminin farklı bir biçimde Ali Ufki Bey tarafından 17. yüzyılda da kullanıldığı görülmektedir.²¹ Fakat bahsettiğimiz gibi Rauf Yekta'dan farklı olarak Ufkî'nin Avrupa porteli nota yazım sistemini kendine özgü bir biçimde kullandığı görülmektedir. Ufkî, Osmanlı Sarayı'nda öğrendiği ve Avrupa porteli nota yazısına çevirdiği eserleri 1650 yılına kadar müsvedde nüshalar halinde derlemiş, 1650 yılında ise mecmua haline getirerek *Mecmua-i Saz  Söz* (Saz ve Söz Mecmuası) adını vermiş ve bu sayede dönemindeki makam, usl ve beste formu anlayışının günümüze aktarılmasına vesile olmuştur. Ali Ufkî, *Mecmua-i Saz  Söz*' yazarken, eserleri kendine özgü bir şekilde notaya aktarmış, sağdan sola doğru yazılan Osmanlıca Türkçesi'ne uygun düşmesi için notaları da porte üzerinde sağdan sola doğru yazmış, anahtarları Osmanlıca Türkçesinde kullanılan Arap harfleriyle ifade etmiş ve değiştirici işaretlerde de kendine özgü  tür bemol ve dört tür diyez kullanmıřtır²² (şekil 2.3).

²⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Tohumcu, 2006, s.161-187.

²¹ Ali Ufkî Bey Enderun'da öğrendiklerini kendisinin daha önceden bildiği Avrupa porteli nota yazısına dönüştürerek, eserleri unutmaması ve istediğinde eksiksiz icra edebilmesi ile sarayda n kazanmıştır. Ufkî, Topkapı Sarayı'nda gördüklerini ve yaşadıklarını kaleme aldığı anı defterinde, Avrupa porteli müzik yazısını İtalya'da öğrendiğini, Topkapı Sarayı'ndaki hizmeti sırasında hocalarından öğrendiği ve notaya geçirdiği eserleri aylar sonra herkes unutmşken doğru biçimde alabildiğini, bu sayede kazandığı saygı ile hocalarının onu ödüllendirerek erbaşı ya da korobaşı unvanı verdiklerini, bazı eserlerin sözlerini ve makamlarını unutan ioğlanlarının ise kendisinden yardım istediğini ifade etmektedir (bkz. Bobovius, 2002).

²² Ayrıntılı bilgi için bkz. Cevher, 2003.

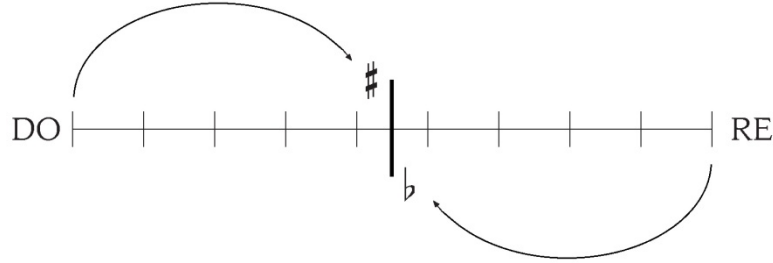


Şekil 2.3: Ali Ufkî'nin *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı eserinde yer alan bir yazım örneği (Elçin, 1976, s.19).

Avrupa porteli nota yazım sisteminin Ali Ufki dışında genel anlamda II. Mahmud dönemine (1808-1839) kadar kullanılmadığı görülmektedir. Bu dönemde müzik alanında da görülen modernleşme hareketlerinin ivme kazanması ile müziğin yazı ile ifadesinde uygulanmak üzere Avrupa nota yazısının kullanımı yaygınlaşmaya ve teorik konuların anlatımında da batı müziği teorisinden yararlanılmaya başlanmıştır (Tohumcu, 2006, s. 195). *Mızıka-i Hümayun*'un 1828 yılında kurulması ile 1830'lu yıllardan itibaren kullanılmaya başlanan Avrupa porteli nota yazısı ile ifade edilmeye başlanan Türk Makam Müziği eserleri tampereman sistemle tam olarak ifade edilemediği için farklı bakış açılarıyla birlikte farklı ses sistemlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu çalışmalarda ortak kullanım alanı olarak nota işaretleri aynı şekilde kalırken; perde isimleri, değiştirici işaretler (diyez ve bemol işaretleri) ve benzeri tamamlayıcı unsurların ifadesinde farklı kullanımlar oluşturulmuştur (Tohumcu, 2006, s.195).

Türk Makam Müziği yazımının Avrupa porteli nota yazım sistemine adapte edilmesi gerekliliği, iki müzikte kullanılan ses sistemlerinin birbirine uygun olmaması ve bu nedenle Avrupa nota yazımında kullanılan ses sisteminin Türk Makam Müziği'ni tam olarak ifade etmemesi ile açıklanabilir. Şöyle ki, Avrupa porteli nota yazısının aslını teşkil eden, bir sekizlinin (oktavın) on iki eşit aralığa bölünmesiyle meydana gelen ve *tampereman* olarak isimlendirilen Avrupa müziği ses sisteminde sadece bir bemol ve

bir diyez işaretine ihtiyaç duyulur (Şekil 2.4). Türk Makam Müziği'nde ise bir sekizli birbirine eşit olmayan aralıklar içerdiğinden müziğin porteli nota yazısıyla yazılmasında birden fazla ve farklı şekillerde diyez ve bemol işaretine ihtiyaç duyulmuş olmalıdır.

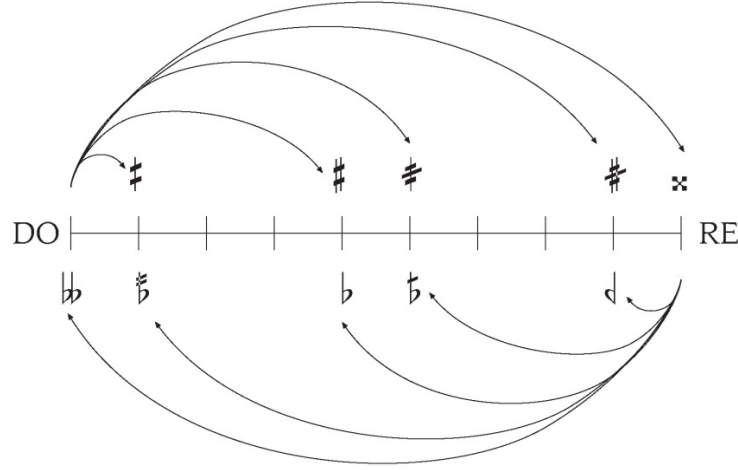


Şekil 2.4: Avrupa müziği *tampereman* ses sistemine göre bir tam ikili aralığın bölünmesi.

Avrupa nota yazısı ve bu yazının temel işaretleri olan diyez ve bemoller kapsamlı olarak ilk defa Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından kullanılırken (Akdoğan, 1994, s.19), Behar (1987)'in belirttiğine göre, Cumhuriyet öncesi dönemde yayınlanmış olan notaların hemen hemen hepsi *tampereman* sisteme yani aslına uygun şekilde yazılmıştır ve Türk Makam Müziği ses sisteminin tanımlanmasıyla birlikte eserlerin Avrupa porteli nota yazısına adapte edilmesi ilk olarak Rauf Yekta Bey tarafından gerçekleştirilebilmiş ve *Darülelhan* tarafından yayınlanmıştır (s.44).

Ses sistemlerinde Safiyüddin'den beri genelde hâkim olan onyedili eşit olmayan bölünmenin, 20. yüzyılda hız kazanan modern müzikoloji ve müzik teorisi çalışmalarıyla birlikte değişimler gösterdiği görülmektedir. Bu değişimlerin en önemli nedenlerinden birisinin de yukarıda belirttiğimiz gibi Türk Makam Müziği'nin Avrupa porteli nota yazısına adapte edilmesi veya kısaca modernleştirme çalışmalarının sonucu olduğu söylenebilir. Bu çalışmaları gerçekleştiren ilk isim olan Rauf Yekta Bey'in ses sistemi, günümüzde halen uygulanan sistemin temelini oluşturan yirmi dört eşit olmayan aralıklı dizi sistemine dayanmaktadır. Daha önce belirttiğimiz gibi Rauf Yekta Bey'in sistemini geliştirerek işleyen isimler Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel olmuştur. Salih Murat Uzdilek'in matematiksel/fiziksel katkılarıyla birlikte dokuz koma olarak kabul edilen bir tam sesin birinci, dördüncü, beşinci ve sekizinci komalardan bölünmesi ile içerisine adapte edilen yeni diyez ve bemol simgeleriyle (Şekil 2.5) bir oktav içinde yirmi dört eşit olmayan perdeden

oluşan bu sistem (Şekil 2.6), günümüzde -Avrupa porteli müzik yazısına adapte- Geleneksel Türk Makam Müziği yazımında kullanılan ve Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan nota yazım sistemini meydana getirmiştir.



Şekil 2.5: AEU sisteminde bir tam ikili aralığın bölünmesinde kullanılan diyez ve bemol simgeleri (Özkan,1998, s.37).

KABA ÇARGAHI	Kaba Nim Hicaz	Kaba Hicaz	Kaba Dik Hicaz	YEGAH	Kaba Nim Hicaz	Kaba Hicaz	Kaba Dik Hicaz	HÜSEYİNİ ASIRAN	ACEM ASIRAN	Dik Acem Asiran	Irak	Gevest	Dik Gevest	RAST	Nim Zirgüle	Zirgüle	Dik Zirgüle	DÜĞAHI	Kireli	Dik Kireli	Segah	BUSELİK	Dik Buselik	ÇARGAHI
ÇARGAHI	Nim Hicaz	Hicaz	Dik Hicaz	NEVA	Nim Hicaz	Hicaz	Dik Hicaz	HÜSEYİNİ	ACEM	Dik Acem	Evlç	Mahur	Dik Mahur	GERDANIYE	Nim Şahnaz	Şahnaz	Dik Şahnaz	MUHAYYER	Sünbülle	Dik Sünbülle	Tiz Segah	TIZ BUSELİK	Tiz Dik Buselik	TIZ ÇARGAHI

Şekil 2.6: AEU sisteminde bir oktav içinde yer alan yirmi dört perdenin isim ve simgeleri (Özkan,1998, s.38).

Yanı sıra, Ezgi ile aynı dönemde Abdülkadir Töre (1873-1946) ile öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından geliştirilen ve bir diziyi kırk bir eşit olmayan aralığa bölen sistem de 'Töre-Karadeniz' sistemi olarak bilinmektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında ise Mildan Niyazi Ayomak (1888-1947)'ın yayınladığı Nota dergisinde (1933) yeni bir ses sistemi önererek bir diziyi elli üç eşit aralığa bölmüş ve böylece meydana gelen en küçük birime (koma değerine) minik adını vererek bu elli üç miniği simgeleyen diyez işaretlerini 'i', bemol işaretlerini ise 'e' olarak ifade etmiştir (Ayomak, 1933, s.29).

Bahsedilen ses sistemleri ve perdeleri bu sistemler içerisinde simgeleme çalışmaları genellikle Geleneksel Türk Makam Müziği'nde kullanılmıştır. Halk müziği nota yazım sisteminin ise günümüzde de halen kullanılan Muzaffer Sarısözen (1899-1963)'in kullandığı sistemin değiştirici işaretlerin kullanımında sadece tek çeşit bemol ve diyez işaretinin üzerine koma değerlerini ifade eden rakamların yazılmasıyla elde edildiği söylenebilir. Yanı sıra, Kemal İlerici (1910-1986) de Mildan Niyazi Ayomak'ın elli üç eşit bölünmesini benimseyerek Sarısözen gibi değiştirici işaret olarak tek diyez ve bemol şeklinin üzerine koma değerlerini yazmıştır. Elli üç eşit aralığı benimseyen bir diğer isim olan Ayhan Zeren (d.1926) perdeleri Latin harfleriyle ifade etmiş ve değiştirici işaretlerde İlerici'nin sistemini aynen uygulamıştır. Gültekin Oransay (1930-1989) ise bir tam sesi birinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, sekizinci ve dokuzuncu komalardan bölerek altı ayrı değiştirici işaret önermiştir (Tohumcu, 2006, s.206).

20. yüzyılın sonu ile birlikte 21. yüzyıla yani günümüze geldiğimizde Erol Sayan'ın otuz beş eşit olmayan bölünmesinin yanı sıra, Ozan Yarman'ın yetmiş dokuzlu bölünmesi ile Nail Yavuzoğlu'nun kırk sekizli bölünmesi gibi arayışlarla²³ Türk Makam Müziği'ni teorik anlamda ifade edecek sistem arayışlarının devam ettiği ve edeceği söylenebilir.

Bu bağlamda, şimdiye kadar bahsedilen ve 19. yüzyıldan itibaren Avrupa porteli nota yazım sisteminin GTMM'ne bir adaptasyonu niteliği taşıyan bütün çalışmaların ortak özelliği, nota yazısını yani seslerin simgelerini ve bu simgelerin zamansal nitelik taşıyan değerlerini kullanmalıdır. Bunun dışında bütün adaptasyon çalışmalarında yapılmak istenenin ve asıl amacın GTMM'nde kullanılan bazı seslerin ve aralıkların, Avrupa müziğinde kullanılan seslerle olan farkını ortaya koyabilmek ve bunu icraya yani uygulamaya ya da bir başka deyişle makamsal ifadeye tam bir fiziksel/matematikselsel çerçevede oturtabilmek olduğu söylenebilir. Burada üzerinde durulması gereken asıl nokta, AEU sisteminin önerdiği yirmi dört eşit olmayan aralıklı ses sisteminin, makamsal ifadeyi tam olarak sağlayamadığı düşüncesi nedeniyle birçok müzikolog tarafından eleştirilmesi ve Safiyüddin'den itibaren kullanılan on yedili bölünmeden başlayarak yetmiş dokuzlu bölünmeye kadar uzanan yelpazede makamsal ifadeyi elde edebilme çalışmalarıdır. Bu noktada, TMM'nde

²³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yarman, 2008; Yavuzoğlu, 2009.

uygulama-teori sorunlarına bir çözüm bulabilmek amacıyla yapılan bu çalışmalar ile GTMM ses sisteminin Avrupa müziği sisteminde olduğu gibi standardize edilememesinin nedenlerini TMM'nin başka bir boyutunda, uygulama boyutunda aramak gerekir diyebiliriz.

2.4 Türk Makam Müziği'nde Bir İkilem: Teori-Uygulama

TMM'nde teori ile uygulama arasındaki ilişkinin özellikle 20. yüzyılda gerçekleştirilen müzik teorisi çalışmalarıyla birlikte bir yazım sistemi olarak Avrupa porteli müzik yazısının kullanılmaya başlamasıyla ve öğretim/aktarım/uygulama sistemi olarak meşk yöntemi kullanımının giderek azalmasıyla birlikte bir ikileme dönüştüğü söylenebilir. Bu ikilemin başlıca sorusu ise 'teori uygulamayı mı, yoksa uygulama teoriyi mi oluşturur?' şeklinde özetlenebilir. Bu sorunun meydana gelmesindeki başlıca nedenin ise daha önce bahsedildiği gibi 20. yüzyılda artık yazım odaklı bir ifade şeklinin meydana gelmesi ve özellikle ses sistemleri başta olmak üzere makamları kavramlaştırma çalışmaları ile birlikte makam kavramının artık sadece teorik bağlamda ifade edilmesi ve algılanması olduğu söylenebilir.

Daha önce belirttiğimiz gibi, makam kavramının tüm boyutlarıyla kesin ve anlaşılır bir tanımla yapılmak istendiğinde teknik ve teorik unsurlar ortaya koyulmadan tarifi ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir kavram olması nedeniyle ve sadece geçmişten günümüze yazılmış çeşitli teori kitapları bazında değerlendirilmesiyle birlikte, özellikle 20. yüzyılda makamsal uygulama boyutu üzerinde yeterince durulmadığı görülebilir. Halbuki özellikle 20. yüzyıl öncesi müzik teorisi kitaplarında makamın uygulama ile ortaya çıkan bir ifade şekli olduğu, bu ifadenin ise ancak duyum yoluyla algılanıp anlamlandırılacağı ve dolayısıyla bir bilene danışıp onunla meşk etmek zorunluluğu olduğu göz önünde bulundurulursa makam kavramının asıl boyutunu uygulamanın oluşturduğu sonucunun ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak, bu kitaplarda -özellikle 15. yy'dan sonra- teknik ve teorik unsurların yeterince işlenmemesi, perdelerin sadece ismen yer alması ve ses sistemlerinin açıklanmaması her ne kadar günümüzde bilimsel açıdan yetersiz görülüp bu perdeler bir ses sistemi doğrultusunda müzik yazısıyla kavramlaştırılmaya çalışılsa da, uygulama olmadan yazının ve perde isimlerinin sembolik bir boyuttan öteye gidemediğinin bir göstergesidir. Bu konuyla ilgili Bülent

Aksoy, “Osmanlı-Türk Musikisinde Makam Kavramı” adlı makalesinde şunu belirtmektedir:

Kuram kitaplarındaki makam tanımları ile o makamların uygulamadaki biçimi / biçimleri arasında birçok farklılık bulunabilir. Gerçi her kuramsal tanım bir genelleştirme, bir sınırlandırma getirir, ama bunun ötesinde, söz konusu farklılıkların bir bölümü kuramın henüz fark edemediği yahut kavramlaştıramadığı icra biçimleri olabilir. Makam musikisinde kuram bilgisi makama ilişkin genel bir fikir veren bir ön çerçevedir sadece; bir çıkış noktası olarak önemlidir bu. Oysa asıl kimliğini uygulamada gösteren makam musıkisi her şeyden önce beste ve icra seviyesinde oluşan bir musiki türüdür

...Türk musikisinde yirminci yüzyılda başlayan müzikoloji çalışmalarında “ses sistemi” konusu ağırlık kazanmış, bu yüzden makam kavramı çok kere, öngörülen ses sistemlerinin sınırları içinde ele alınmış, makamların ortaya atılan ses sistemleriyle iyice açıklanamayan yönleri ister istemez konu dışı kalmıştır. Bu yüzden, makamların bütün yönleri tanımlanamamıştır. Oysa yapılması gereken şey, makamları ses sisteminden yola çıkarak açıklamak değil, tersine, makam uygulamasından hareketle daha esnek bir ses sistemi kavramına ulaşmak, yani kuramı icraya yaklaştırmak ve onunla bütünleştirmektir. (Url-4)

Aksoy’un da belirtmiş olduğu gibi, teorik ifadenin uygulama boyutuna herhangi bir müdahalede bulunmaması tam tersine uygulamadan üretilmesi gerekir. Örneğin, standart fiziksel değerler şeklinde ortaya konmaya çalışılan ses sistemlerinin TMM uygulamasında simgesel bir boyutu olduğu ve uygulama olmadan bir işlevi olmayacağı düşünüldüğünde ses ve dolayısıyla yazım sisteminin uygulamayı kavramlaştırma amacıyla bir araç niteliği taşıdığı ve bu standartlaşmanın uygulamayı sınırlandıramayacağı söylenebilir. Gedikli (1999)’nin de belirttiği gibi “notalama amaç değil, yalnızca bir araçtır. Yani esas olan edimdir, uygulamadır, seslendirmedir. Notalama bu amaca hizmet ettiği oranda yararlı bir tekniktir. Bizim musikimize nota yazımının geç girmiş olması ona gereğinden fazla değer vermemizi ve baş tacı etmemizi gerektirmez, gerektirmemelidir!”(s.144) Çünkü tarihsel süreç boyunca teorik bağlamda ana hatları değişmeyen makam kavramının, uygulama açısından bakıldığında tını veya üslup gibi yönlerden değişimler gösterebildiği bilinmektedir. Buradan hareketle şimdiye kadar ortaya koyulmuş TMM ses sistemleri ve dolayısıyla yazım sistemlerinin kâğıt üstünde tek başına bir anlam taşımadığı ve ancak uygulama boyutunda bir anlam kazandığı söylenebilir. Daha önce bahsettiğimiz meşk odaklı uygulama ve teori ilişkisi de bu durumun bir göstergesidir.

2.4.1 Uygulamayı kavramlaştır(ama)mak

TMM'nin 20. yüzyılda adapte edildiği Avrupa porteli müzik yazım sistemi, daha önce ifade ettiğimiz gibi TMM'nin mikrotonal aralık ve nüanslarını tam olarak ifade edebilmek amacıyla yeni ses sistemleri üzerine oturtulmuştur. TMM'nin tampere sistemle yazılamamasının nedenlerini yine teorinin uygulama boyutunda aramak gerekir. Fonton (1987), GTMM'nin Avrupa nota yazım sistemi (tampere sistem) ile yazılması durumunda karşılaşılabilecek sorunları şu sözleriyle belirtmiştir:

Gerçekte bir parçayı notaya almak mümkün olsa bile, bir Avrupalı'nın çalacağı bu parçayı bir Şarklı'nın tanıyıp algılaması mümkün olamaz. Çünkü her notaya, her sese, Şark'ın özel çeşnisini katmak gerekir ki bunu da ancak o musikiye hakkıyla vakıf olanlar yapabilir. Bu musikiyi notaya almayı denemiş olanlar hep bu sorunla karşı karşıya kalmışlardır. Bu parçalar, notaya alındıkları biçimde çalındıklarında tanınmaz hale gelirler, süs ve çeşnilerini, kendilerine mahsus lezzetlerini yitirirler. Notaya almış olduğum Arap, Türk ve Rum havalarında, bu sakıncayı ortadan kaldırmış olduğumu ileri süremem. Onları büyük bir özenle kağıda dökmüş olmama rağmen, sözünü ettiğim bu özel lezzetin eksikliği icrada hissedilecektir. (s.65)

Behar (1987) ise tampere sisteme göre tasarlanmış bir müzik yazım sisteminin makamsal bir müzik uygulamasında kullanılması konusunda şu görüşleri belirtmiştir:

Batı Müziğinin eşit aralıklı (tampere) sistemine uygun bir nota yazım sisteminin, hangi değiştirme işaretleri kullanılırsa kullanılsın, Türk Musikisinin inceliklerini ifade edebilmekten her zaman aciz olacağı yolundaki -pek de yanlış olmayan- kanısı hala yaygındır. Bu nota yazısının Türk Musikisinde kullanılan ses aralıklarının çeşitliliğini, perdelerin hareketliliğini ve 'seyir'le çeşniye katkıda bulunan melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı ve bunların ister istemez icracının yorumuna kaldığı görüşü sık sık dile getirilir. Bugün bile sıkça notanın işlevi, eserin yalnızca bir iskeletini vermek ve/veya insan hafızasının kaçınılmaz hatalarını düzeltmek olarak algılanmakta. Bu kanının, 1940'lardan sonra Ezgi-Arel nota yazım sisteminin, tüm eksikleri ve yanlışlarıyla, Klasik Türk Müziğinde en yaygın yazım sistemi haline gelmesiyle kuvvetlenmiş olduğu dahi söylenebilir. (s.44-45)

Fonton ve Behar'ın sözlerinden, Avrupa nota yazım sistemiyle yazılan bir eserin - hangi ses sistemi ve hangi değiştirici işaret kullanılırsa kullanılsın- GTMM'nde kullanılan sesleri ifade edemeyeceği çünkü bu müziğin kendine 'has' süs ve çeşniler içerdiği; bu süslemelerle çeşnilerin de GTMM'ne kendine mahsus bir lezzet verdiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu noktada denilebilir ki, aslında her müzik türünde olduğu gibi GTMM'ne de kendine 'has' bu lezzeti veren unsurların birleştiği boyut uygulamada karşımıza çıkmaktadır.

Bahsedilen görüşler çerçevesinde aslı *tampereman* sisteme uygun biçimde tasarlanmış bir müzik yazım sisteminin GTMM yazımına uygun olmamasının bir diğer göstergesi, daha önce bahsettiğimiz gibi, GTMM uygulamasını teorik, dolayısıyla yazım bağlamında gerçekçi olarak ifade edebilmek amacıyla özellikle 20. yüzyıldan itibaren hızlanan modern müzikoloji ve müzik teorisi çalışmalarıdır. Bu çalışmaların yapılma nedeni ise yine daha önce belirttiğimiz gibi en uygun sistemi bulma çabalarıdır. Fakat bahsedilen çalışmaların günümüzde de devam etmesi, Behar'ın sözlerinden de çıkarılabileceği gibi, GTMM'nin 20. yüzyıldan günümüze kadar teorik temelini oluşturan AEU ses sisteminde yer alan perde değerlerinin uygulamada gerçeği yansıtmadığı düşüncelerini ve sonucunu doğurmuştur. Bu noktada, günümüz GTMM ses sistemi konusunda çözüm aranan en önemli sorun, teori-uygulama arasındaki bu tutarsızlık sorunudur diyebiliriz. Teori-uygulama sorununu çözmeye yönelik yapılan bu çalışmalarda görülen ortak özellik ise daha önce bahsettiğimiz gibi, AEU sisteminde yer alan perdelerin GTMM müziğinde kullanılan -uşşak, saba, karcığar, hüzzam gibi- makamların bazı 'özellikli, oynak ve değişken' şeklinde nitelenen seslerini yani perdelerini fiziksel/matematikselsel olarak karşılamadığı düşüncesiyle ses sistemini oluşturan –yirmi dört eşit olmayan- bölünme yerine alternatif bölünmelerle sistemi revize etmek üzerine odaklanmıştır. Bunun nedeni ise Gedikli (1999)'nin de belirttiği gibi “günümüzde yaygın olarak kullanılan batı notalama sisteminin, perde sistemi tümüyle farklı olan geleneksel sanat musikimizi otantik olarak yazmaya uygun olmayışı”dır (s. 145).

Bu noktada akla gelen bir soru da Avrupa nota yazım sisteminin Avrupa müziğinin inceliklerini, ses aralıklarını, süs ve çeşnilerini işlevine uygun şekilde seslendirmeye yeterli olup olmadığıdır. Daha da önemlisi ses sistemleri aralıkları ifade etmekte yeterli olsa bile, Avrupa müziği uygulamasını oluşturan unsurların yazı içinde yeterince ifade edilip edilmediği sorusudur. Bu sorunun cevabına yönelik ipuçları Özçelik (2002)'in şu sözlerinde bulunabilir:

Müzik yazısında kullanılan süsleme notaları ve sembolleri, müziğe renk, zarafet katan, ifadesini güçlendiren unsurlar olmuşlardır. Bu notalar, müziğin normal akışını engellemeksizin eseri bir nakış gibi süslerler. Süslemelerin sembollerle ifade edilmiş şekilleri, müziğin evrimine paralel olarak yüzyıllar boyunca değişime uğramıştır. Geçmiş dönemlerde kullanılan bazı süsleme sembolleri zamanla unutulmuş, bazılarının ise müzik yazısındaki gösterimleri değişmiştir. Örneğin; barok dönemi triline icrası ile, günümüz müzik yazısında kullanılan triline icrası birbirinden farklıdır. Bu yüzden müzik yazısında süslemeler konusu,

eserin yazıldığı dönemin yapısına uygun icra edilebilmesi bakımından, icracıların korkulu rüyası olarak nitelendirilmiştir. Müzik yazısında süslemelerin sembollerle ifade edilişi, günümüze ulaşan yazılı kaynaklara göre ilk olarak barok dönemi ile başlamıştır. (s.78)

Özçelik'in sözlerinden anlaşılacağı gibi; GTMM yazısının adapte edildiği ve Avrupa müziğini yazmak üzere tarihsel bir evrim geçirerek son şeklini almış bir yazı olan porteli nota yazım sistemi²⁴ incelendiği zaman, bestecinin ifade etmek istediği öncelikle sesleri yani perdeleri, nüans işaretlerini, süslemeleri, hatta başka partilerde icra eden enstrümanların ses aralığı ve çalım tekniği gibi yapısal özelliklerini yazı ile fiziksel ve kavramsal olarak ifade edebilme veya bir başka deyişle simgelerle gösterme imkanının yanı sıra, bu durumun yani uygulamanın dönemsel olarak değişimler gösterebildiği de anlaşılmaktadır. Avrupa müziğinin tarihsel evrimi içinde doğal olarak değişimler göstermesini yine Özçelik (2002)'in sözlerinden anlaşılabilir:

Bir müzik eserinde normal notalardan daha küçük ebatlarda notalar ve özel işaretler şeklinde karşımıza çıkan süslemeler, eserin icrasını biraz güçleştirdiğinden icracılar tarafından zaman zaman göz ardı edilebilmektedir. Bunun başlıca sebepleri arasında, süsleme notaları ve sembollerinin müziğin yazıldığı döneme göre çeşitlilik göstermesi, aynı dönemde yaşayan bestecilerde dahi sembollerin notasyondaki gösteriminde kişisel farklılıklar, yüzyıllar içinde unutulup bugün kullanılmayan süsleme işaretleri, eserin söyleniş ya da çalınış hızına göre süsleme notalarının icralarındaki çeşitlilik v.b. sayılabilir. Bu sebeplerden dolayı eserin herhangi bir yerinde tril, mordan, basamak notası v.b. süsleme sembolleriyle karşılaşan bir icracı, eğer konuya hâkim değilse burayı nasıl icra edeceğine karar vermekte güçlük çekmekte, kendince burayı yalın bir şekilde çalarak ya da söyleyerek sorunu çözmektedir. Ancak, iyi bir icracının, bestecisinin süsleme notaları ve işaretleri ile bezediği bir eseri icra ederken, eserin icrasını zorlaştırırsa dahi süslemeleri terk etmemesi, bestecisinin istediği şekilde ve ruhta icra etmesi gerekir (s.90).

Bu bakımdan, günümüzde Avrupa müziğinde kullanılan yazı birçok öğeyi ifade etmekte yeterli olmasına rağmen, var olan sistemin daha yeterli seviyeye gelebilmesi için araştırmalar yapılarak ulaşılan sonuçlarla ileri düzey teknik ve yöntemler oluşturulmuş; 18. yüzyılın sonundan itibaren, kullanılan yöntemin yetersiz olduğu düşüncesiyle 'çağdaş müzik yazıları' adı altında birçok çalışma yapılmış ve var olan sistemi geliştirmek amacıyla grafiksel, elektronik vb. kavramlarla ifade etme yolları aranmıştır (Tohumcu, 2006, s.42). Günümüze gelindiğinde ise;

²⁴ Avrupa porteli nota yazısı 12. yüzyılda neume işaretlerinin çizgiler üzerine yazılmasıyla başlamıştır ve 17. yüzyıldan itibaren okumayı kolaylaştırmak amacıyla gelişen ölçü çizgilerinin kullanımı ile birlikte, yeni terimler, işaretler gibi ifade şekilleriyle ezginin tonundan yorumuna kadar icra için büyük oranda yeterli olabilecek düzeye ulaşmıştır (bkz. Tohumcu, 2006, s. 30-42).

20. yüzyıl ve günümüz müzik yazısında süsleme notaları ve sembolleri konusunda, incelenen farklı kaynaklarda az da olsa değişik uygulamalar görülmekle birlikte, bugün hangi sembolün ne şekilde icra edileceği geçmişe göre daha belirgin bir şekle gelmiştir. Günümüzde, müzik notasyonunda kullanılan bütün terim, sembol ve işaretlerin kesin bir biçimde açıklığa kavuşturulmuş olması gerekmektedir. Çünkü, günümüz anlayışında diğer bütün alanlarda olduğu gibi, müzikte de kayganlığa, belirsizliğe yer yoktur. (Özçelik, 2002,s.85)

Özçelik’le benzer doğrultuda, günümüz Avrupa müziği icrasında Torun (2000)’un da belirttiği gibi, “her enstrüman veya enstrüman grubunun kendilerine özel partileri vardır. Çoksesli müziğin gereği olan bu partiler, o enstrümanların özelliklerine, imkânlarına göre hazırlanmıştır. Müzisyenler notada olmayan hiçbir şeyi çalmazlar” (s.317). Bahsedilen çerçevede, Avrupa müziğinde müziksel ifadeyi yani bu müziğin uygulama/yorum boyutunu oluşturan üslubu, yazılı şekilde sembolize ederek kavramlaştırmak için yapılan çalışmalar ile bu müziğin uygulama ve teori boyutu arasında, GTMM’nde olduğu şekliyle bir ifade yetersizliğinin olmadığı söylenebilir. Uygulamanın ifadesi yeterli denilebilecek bir düzeydeyken, daha da yeterli olması için devam eden Avrupa müziğini kavramlaştırma çalışmaları karşısında GTMM uygulamasının ifadesinde gelinen noktayı ise Yavuzoğlu (2008) şöyle ifade etmektedir:

Üslup, yazılı olarak ele alınamamıştır, hatta Türk müziğinin temel prensipleri bile ciddi olarak incelenmemiş, her şey büyük bir gizem içinde sunulmuş ve sunulmaya devam etmektedir. Türk müziğinde her icranın, bir üslubu vardır. Yani yazılı bir nota her icracı tarafından farklı yorumlanmakta, çeşitli süs işaretleri ile süslenmekte, hatta ritmik yapı üzerinde bile büyük ölçüde değişimler yapılmaktadır. Bir bestecinin eserini dinlediğinde tanıyabilmesi bu şartlarda mümkün olmaktadır. Ayrıca birçok besteci de istedikleri, üslubun gerektirdiği ayrıntıları nota üzerinde gösterememekte, adeta icracının arzusuna göre çalınması için zemin hazırlamaktadır. Ayrıca bunlar belirtilse bile icrası için daha fazla bir performans gerekeceğinden, hiç kimse tarafından da arzu edilmemektedir. (s.167)

Yavuzoğlu’nun sözlerinden, üslup kavramıyla tanımladığı GTMM’nin uygulama bağlamında ifadesini sağlayan unsurların yazıya yansıtılmadığı veya başka bir deyişle kavramlaştırılmadığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, GTMM’nin yazıyla kavramlaştırılma boyutu içerisinde, uygulama konusunda genel olarak Avrupa müziği yazımıyla aynı düzeye ulaşamadığı söylenebilir. Avrupa müziğinin tarihsel dönemlerinde de olduğu gibi, uygulamanın kişiden kişiye, çalgıdan çalgıya, türden türe hatta dönemden döneme değişiklik göstermesi ve bu nedenle standardize

edilememesi de bunun bir diğere sebebi olarak görülebilse de bu konuda yapılacak kavramsal tespitler de günümüz perspektifinde aynı derecede önem taşımaktadır.

2.4.2 Üslup/tavır kavramlaştırma çalışmaları²⁵

GTMM'nin, "nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsi üslup ve ifade müziği" (Tanrıkorur, 2005, s.15) olarak yüzyıllar boyunca yazı ile değil de meşk yöntemi ile öğretilmiş ve aktarılmış olduğunu belirtmiştik. Bunun nedeni ise uygulamadaki kavramsal ifade zorluğu olarak düşünülebilir. Çünkü müzik yazısı kullanımının henüz yaygınlaşmadığı zaman döneminde aktarım ve öğretimde kullanılan tek yöntem olan meşkin, yazının yaygın olarak kullanılmaya başlanması ile birlikte -aktarım için bu yöntem ihtiyacı kalmamasına rağmen- yok olmadığı, eğitim alanında müzik yazısı ile birlikte tamamlayıcı bir unsur olarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir.²⁶ Bunun nedeni de Beşiroğlu (1997)'nin belirttiği gibi, "hocadan meşk sırasında alınacak ilk unsur eseri hafızaya kaydetmek yani eseri ezberlemek en önemli ikinci unsur ise hafızaya kaydedilen eseri yorumlamaktır. Burada devreye giren en önemli konu 'üslup'tur" (s.137) sözlerinde aranmalıdır. Özbilen (2007), üslup/ tavır özelliklerinin öğrenimi ve aktarımına meşkin önemini şu sözleriyle belirtmiştir:

Esasında, "süsleme teknikleri ve doğaçlama" Türk Makam Müziği'nin geleneksel eğitimi olan "meşk"nin temel öğelerinden birisidir. Bir eser meşk esnasında süslemeler ve doğaçlamalarla birlikte öğrenilir. Süslemelerin daha fazla ya da daha az yapılması gereken durumlar; eserin toplulukla ya da solo icrası, eserin mutlu ya da hüzünlü oluşu, cümle başlarının, cümle tekrarlarının, cümle sonlarının nasıl süslenmesi gerektiği de meşk yoluyla öğrenilir. (s.7-8)

Görüldüğü gibi, GTMM'nde özellikle 20. yüzyıla kadar üslup ve tavrın ifadesi ancak meşk yöntemi ile gerçekleşmiştir. Meşk yönteminin geçmişe doğru izleri takip edildiğinde ise, değişen sosyo-kültürel yapının izlerini bulmak da mümkün olabilir. Örneğin; Beşiroğlu (1997), konu ile ilgili şunları söylemektedir:

²⁵ Üslup ve tavır terimleri, çoğunlukla birbirine karıştırılmış ve eş anlamlı kullanılmış kelimelerdir. Üslup, "anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz" ya da "bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil" şeklinde tanımlanmıştır (Url-3). Üslubun geniş kapsamlı bu kullanımının yanında, tavır ise icranın (çalma-okuma) sanatçıya has özelliği (Say, 1992, (IV) 1173) şeklinde daha bireysel ve dar kapsamlı olarak kullanılmıştır. Bu durumda tavırlar birleşerek belirli bir üslubu meydana getirirler diyebiliriz. Bu nedenle çalışmada üslup/tavır uygulamayı niteleyen iki ortak unsur şeklinde ele alınmıştır.

²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Behar, 2006, s.139-144.

Osmanlı eğitim sisteminin temel unsurlarından olan Kur'an kıratına hâkim olan 'Hafız' tavrı dini musikideki sözlü eserlerin icrasında hâkim unsur haline gelmiş, bu tavrın zamanla ladinî eserlerin icrasını etkilemesinin bir neticesi olarak da Türk Musikisinin 'klasik' diye adlandırılan tavrı oluşmuştur. 20. yy'ın başından beri plak, teyp, CD şeklinde kayıtları yapılmakta olan bu tavrın zamanımıza kadar gelebilmesi meşk sistemi sayesinde mümkün olmuştur. (s.137)

Beşiroğlu'nun bu sözlerinden, günümüze kadar ulaşan, geleneksel ve kökleşik olduğu için 'klasik' olarak adlandırılan icra tavrının Osmanlı sosyo-kültürel yapısında çok önemli bir unsur olan dini etki ile şekillenip meşk silsilesi yoluyla aktarıldığı anlaşılmaktadır. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta Beşiroğlu'nun belirttiği kayıt teknolojisinin gelişmesi ile meşkin teknolojik imkânlarla boyut değiştirerek devam etmesi konusudur.

Ruhi Ayangil, kendisiyle yapılan bir söyleşide TMM ses icracılarının üslubunun kavramlaştırılması ile ilgili şunları söylemiştir:

Hususiyle, belki ölçülü lahinlerde beste, ağır semai ve yürük semailerde bunlar daha kısıtlı olarak görülebiliyorsa da, mesela gazel gibi resitatif serbest formlarda süsleme elemanlarının ses hareketini ses gösteri sanatının yardımcıları olarak görmek mümkündür. Gazel söyleyişte makam istiflerinin, terkiplerinin, nağme istiflerinin oluşmasında ses virtüözitesini de ortaya koyacak biçimde bir takım kıvraklıkları ustalıkları icap ettiren söyleyiş biçimleri vardır. O zaman, normal besteli müziklerde pek görülmeyen grupettoların, dizisel hareketleri ya da farklı manada çarpma hareketlerini daha çok olduğunu görebiliriz. Aslında süsleme elemanlarının mevcudiyeti ve kullanılışları üslubu da belirleyen özellik haline dönüşmektedir. Hususiyle Türk Müziği söyleyişinden, eski hafız geleneğinden kaynaklanarak; ama dilin sesli ve sessiz harflerinin gerektirdiği mahreçlerden çıkışları, vezin ve kelimelerin gerektirdiği vurgulamaları takdimleri telaffuzları yerine getirmek için bunların tecvid esaslarına göre nasıl söylenmesinin gerektiğinin bilinmesi şarkı söyleme tekniğine hizmet eden unsurlardır. (Özbilen, 2007, s. 87-88)

Ayangil'in belirtmiş olduğu geleneksel meşk aktarımını yani bir eserin nasıl icra edilmesi gerektiği ile ilgili öğretiyi meşkin kuşaktan kuşağa aktarımında yani silsile kavramında bulabiliriz. Örneğin; günümüz GTMM icracılarından Alâeddin Yavaşça, kendi icra üslubunun Tanburi İzak (1745-1814)'a kadar dayandığını belirtir. Sultan III. Selim'in de tanbur hocalığını yapan Tanburi İzak Uncu Mehmed Efendi'nin; Uncu Mehmed Efendi Dede Efendi'nin; Dede Efendi Dellalzade, Eyyubi Mehmed ve Zekai Dede'nin; Zekai Dede Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Kazım Uz, Ahmed Avni Konuk ve Şükrü Şenozan'ın, Kazım Uz Sadettin Kaynak ve Kemal Batanay'ın; Sadettin Kaynak ise Aleaddin Yavaşça'nın hocası olmuştur. Suphi Ezgi'den de

faydalandığını belirten Yavaşca böylelikle meşk silsilesinin Tanburi İzak'tan çıkıp günümüze aktarıldığını belirtmiştir (Yavaşca, 1998, s.53-54). Böylelikle yüzyıllar boyunca zincirleme şekilde aktarılan meşk geleneği ile birlikte icra üslubunun da aktarıldığı ve bu üslubun ancak meşk yoluyla bireyde algılanarak icra edildiği söylenebilir. Yavaşca'nın dayandığı meşk silsilesinde saydığımız isimlerin hemen hemen hepsi Mevlevi tarikatı mensubu gibi dini kimlikleri olan kişiler olduğu için, bahsettiğimiz gibi Osmanlı sosyo-kültürel yapısının önemli bir unsuru olan bu dini etkiyle şekillenen üslubun (kur'an okuma ve hafızlık gibi), günümüze bu yolla ulaştığı söylenebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken en önemli nokta üslubun günümüze ulaşana kadar toplumsal değişme gibi faktörlerden etkilenmiş olabileceğidir. Bu bağlamda, bu bölümün en başından beri belirttiğimiz değişim faktörünün her zaman göz önünde bulundurulması gerekliliği bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

Batı müziğinde bir eseri dinlediğiniz zaman, hangi yüzyıla ait olduğunu aşağı-yukarı anlayabiliriz. Çünkü eserde notaya nasıl ve hangi parmakla basılacağı dahi açık açık yazılmıştır ve bu kuralların dışına çıkamazsınız. Türk Müziğinde ise icracı değişik yüzyıllardaki eserleri aynı süslemeler ve aynı ilavelerle yani kendi tavır ve üslubu ile icra ettiğinden eserlerin hangi yüzyıla ait olduğu anlaşılmamaktadır. Türk müziğinde batı müziğindeki gibi katı kurallar yoktur. Çok klasik bir eser hem icracının üslubu hem de çalgı tekniğinden dolayı mutlaka otantik yapısını kaybeder. Yani icracıya göre üslup farkı daha öne çıkmakta ve eserin her çalınışında yeniden yaratılmış hissini vermektedir (Kahyaoğlu, 2003, s.43)

Kahyaoğlu'nun da bahsettiği gibi GTMM'nin kavramlaştırılma çalışmaları içinde dikkat edilmesi gereken bir diğer önemli nokta, icracının üslubunun dayandığı silsilenin devam eden, değişen niteliğidir. Osmanlı toplumuna baktığımızda bu değişimlerin izlerini ve kırılma noktaları kolayca tespit edilebilir. Bahsedilen değişimler sonucunda da silsilenin bir zincir halkasını oluşturan her bir icracının içinde yaşadığı sosyo-kültürel koşulların anlaşılması gerekir. Teknolojinin değişmesi ile çalgılarda ve insan sesinde sahip olunan yeni olanaklar gibi faktörler üslubun değişmesinde önemli rol oynayabilir. Bu da belli bir tarihsel düzlemde bakıldığında anakronizm etkisi yapabilir.

Behar (2006)'ın bir eser icrasının otantik açıdan aslını yansıtması ile ilgili olarak düşünceleri şu şekildedir:

...ondokuzuncu yüzyıl sonundan önce bestelenmiş herhangi bir eserin şu ya da bu icrasının düşüncesine ve tasarımına yüzde yüz sadık olduğu iddiası genellikle iyi niyetli bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Bir eserin çalınan çeşitli versiyonları da icracının inisiyatifine ya da icra sırasındaki ruh haline, dinleyicilerin sosyal konumuna veya anlık taleplerine göre oluşur. Bu durum da bu gelenek açısından hayat ve dinamizm belirtisidir. (s.81)

Behar'ın da belirttiği gibi, bir eserin icrası zamana ve koşullara bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bu değişkenlik farklı üslup/tavır özelliklerinin ortaya çıkmasına da neden olabilir. Bu nedenle üslup/tavır açısından yalnızca sembolik bir nitelik taşıyan müzik yazısının rağbet görmediğini ve makam eğitim-öğretiminde meşk yönteminin yüzyıllar boyu hâkimiyetini sürdürdüğünü belirtmiştik. Bu noktada üslubun nota yazım sisteminde yer almaması ve ancak meşk ile ifade edilebilmesinin, icracılar arasında notaya karşı bir güvensizliğe neden olduğu da söylenebilir. Örneğin; günümüz fasıl icrasında geleneksel üslubun son temsilcilerinden biri sayılan Nurettin Çelik konu ile ilgili şunları söylemiştir:

Nota bilenler notaya bir kere bakar, bir daha notayı kullanmazdı. Mesela, Ali İçinger notaya bir kere bakardı. Notaya bakıldığında istenilen süslemeleri yapmak mümkün olmaz. Notada olmayan küçük ilaveleri yine meşk usûlü ile ezberlemek ve oturtmak mümkündür. Meşk usulü içerisinde eserleri ezberlerler ve yeri geldiğinde o nüansları icra ederlerdi. Eski hanendelerin çoğu nota bilmezdi. Nota bilmeyenler eseri öğrenmek için besteciye giderlerdi. "Arap Hüsni'nün bu yüzden Sarıyer'e gittiğini duymuştum." Fasıl yapılacaksa oturup çalışmak şart. Eski hanendeler yıllarca bu eserleri çalıp söylemişler, daha güzel nasıl söyleneceğini bulmuşlardır. Mesela, Bimen Şen'in bazı eserlerinde sazandelerin eklediği nağmeler vardır: "Bimen Şen gelir sazı dinler, benim yaptığım eser bu kadar güzel değildi" dediği duymuştum. (akt. Özbilen 2007, s.83-84)

Çelik'in sözlerinden günümüze kadar uzanan meşk silsilesinin bir getirisi olarak, icracılar arasında notaya güvensizliğin de etkisiyle, asıl kaynak olarak besteciye başvurulduğu fakat bestecinin dahi üslubun değişebilmesine olanak tanıdığı anlaşılmaktadır. Bahsedilen nedenlerle TMM'nin geleneksel toplu icra biçimi olan fasıl kavramı içinde yaşanan sorunları Ayangil şu sözlerle ifade etmiştir:

Toplu fasıl icrasında bir karışıklık hüküm sürmüştür. Neden? Süsleme elemanlarının sınıflandırılmadığı, herkesin aynı anda aynı şeyi yapmadığı ve biri birinden farklılaşmak için kendi ustalığını sergilemeye kalktığı noktada bir nevi kaotik bir icra tarzı da heterofoni -çeşit seslilik- gündeme gelmiştir. Bu heterofonik yapı içerisinde birisinin tril yaptığı yerde öteki oktava çıkıp başka bir şey yapıyor. Öbürü düz uzatıyor, öbürü kaydırma yapmıyor v.s. Birisi nefes alarak ritmik değişim yapıyor, öbürü uzatıyor. Bu bakımdan süsleme konusunda

söyleme üslubu tavrı konusunda bir kesinleşmiş bir birlik olmadığı görülüyor. (akt. Özbilen 2007, s. 87)

Ayangil'in sözlerinden de anlaşılacağı gibi, üslup/tavır bireysel olarak ifade edilebilir bir icra özelliğidir ve Torun'un da belirtmiş olduğu gibi toplu yani birden fazla ses kaynağının bir arada oluşturduğu icra şekli sırasında ifadesi ve standardizasyonu mümkün olmayan bir kavram olarak nitelendirilebilir. Bunun nedeni de önceden belirttiğimiz gibi üslubun farklı kaynaklarda farklılıklar gösteren kaygan bir zemin üzerinde kavramlaşabilmesidir.

Gedikli (1999) ise, GTMM'nin seslendirilmesinde yani uygulamasında meşk yoluyla kazanılan üslup ve tavrın önemini şu sözleriyle ifade eder:

Bugün iyi ve otantiğe daha yakın olan seslendirmeler, genelde notayı gözardı eden seslendirmelerdir. Başka bir deyişle, bugünkü uygulanan yetersiz biçimiyle nota bilmemek, geleneksel doğru ve tatmin edici bir seslendirme için (otantik seslendirme) dezavantaj değil tam tersine bir avantaj olmaktadır. Çünkü edimde esas olan kuram yani nota değil, üslup ve tavır kavramlarıyla açıklanan geleneksel seslendirme teknik ve kültürüne sahip olmaktır. O da zaten nota ile değil, görerek ve dinlenilerek kazanılan bir yetidir. Kısacası böyle bir kültürün içinde, ortamında, "usta-çırak" ilişkisi içinde ve doğru zamanda başlayarak kazanılabilen ve yaşatılabilen, uygulamaya dayalı bir uğraştır. Öncelikle bu gerçeğin hiçbir zaman gözardı edilmemesi gerekmektedir.(s.146)

Gedikli'nin belirtmiş olduğu gibi üslup ve tavır ediniminin ancak uygulama yani meşk boyutunda elde edilmesi, TMM'nin yazı ile kavramsal hale getirilmesinde işlevsel açıdan bir yöntem sorununu da beraberinde getirmektedir. Gerek Gedikli, gerekse Özbilen'in belirtmiş olduğu gibi, uygulamada üslubun ifadesinde önemli olan süsleme ve doğaçlama gibi unsurlar sadece meşk yöntemiyle aktarıldığı için ve yüzyıllar boyu bu yöntemle aktarılan üslubu kavramlaştırmanın zorluğu ekseninde, GTMM'nin algısal niteliğini oluşturan üslup özelliklerinin herhangi bir yazım sistemiyle sembolize edilememesi, algıda GTMM karakterinin ancak işitilerek öğrenilebileceği (Torun, 2000, s.317) düşüncesini meydana getirmiş; öğrenimde ve aktarımda mükemmel ifadeyi elde etmek için meşk yani taklit yöntemini de meşrulaştırmıştır diyebiliriz.²⁷ Çünkü Beşiroğlu'nun belirttiği gibi, GTMM'nde bir

²⁷ Bu durumda yazının üstlendiği işlev ancak taklitle sağlanabilmiştir. Ancak taklit yoluyla öğrenilen ve aktarılan bir eserin orijinal halini koruyamaması da bir başka sorun olarak görülebilir. Behar (1987) bu durumu şu sözleriyle ifade etmiştir: "Meşk, nota yazımını tamamen dışlayan bir öğretim sistemi idi. Bestelenen bir müzik yapıtının zamanla unutulmaması ve icra edilmesi de eseri meşketmiş olanların sayısına bağlıydı, notayla zapta geçmiş olmasına değil. Bunun sonucu olarak, öğretim ve aktarım zincirlerinin çeşitliliği ve bu öğretim sisteminin aktarıcıya sağladığı yorum

eserin notaya alınması o eserin nesnelleşmesine neden olmakla birlikte icra sırasında yapılabilecek yorumların alanını kısıtlayarak eseri standartlaşmasına, daha da önemlisi meşk yolu ile hocadan aktarılan GTMM üslubunun ortadan kalkmasına neden olmaktadır (Beşiroğlu, 1997, s.138). Bu nedenle Behar (1987)'in da belirttiği gibi,

Klasik Türk Musikisi'nde 1900'lü yıllardan itibaren nota kullanımının giderek yaygınlaşmasından sonra dahi nota başlı başına bir metin olarak (eserin bizzat kendi olarak) görülmemiştir. Bugün nota sıkça sadece gerçek icranın çerçevesini çizen bir tür öneri, bir talimatname olarak görülür, müziğin özü, kendi olarak değil. (s.71)

Beşiroğlu'na göre, aslında AEU sistemindeki değiştirici işaretlerin GTMM icrasında kullanılan sesleri ifade etmede yetersiz kalacağı bilindiği halde GTMM bu sistemle yazılmıştır ve “bu notaların eserin sadece iskeletini ifade ettiği kabul edilerek perdelerin makam içerisindeki iniş çıkış cazibesi ile oluşan değişiklikleri icracının yorumuna bırakılmasının gerekli olduğu görüşünde birleşmiştir” (Beşiroğlu, 1997, s. 139). Konuyla ilgili Behar (1987)'in görüşleri ise şunlardır:

Nota yazısının Türk musikisinde kullanılan ses aralıklarının çeşitliliğini, melodik geçkilerin inceliğini tam olarak yansıtamayacağı kanısı ve bunların ister istemez icracının yorumuna kaldığı görüşü sık sık dile getirilir. Bugün bile sıkça nota, her icrada değişik bir ete kemiğe büründürülen kaba bir iskelet ya da sadece insan hafızasının yanlışlarını düzeltmeye yarayan bir yardımcı olarak algılanmakta. (s.73)

Bahsedilen görüşler çerçevesinde, makam uygulamasında perdelerin değişkenlik göstermesi fakat bunun yazıda yer almadan icracının yorumuna bırakılması gibi nedenlerle, porteli nota yazısının Avrupa müziğinin üslup özelliklerini ‘yeterince’ yansıtabilmesinin yanında, GTMM'nin bu yazıya adaptasyonu yapılırken makamsal ifadeyi sağlayan unsurların yani üslubun kavramsal nitelikte adapte edilemediği söylenebilir. Ayrıca “süslemeler konusunun nazari olarak yeterince işlenmeyişi ve icra üslupları ile ilgili yazılı kaynakların azlığı, bu konularda tarihsel ve sınıflandırmaya elverişli yaklaşımların belirlenmesine yeterince imkân vermemektedir” (Özbilen, 2007, s.4).

özgürlüğü, bir süre sonra bir eserin birkaç ayrı versiyonunun oluşmasına yol açabiliyordu. Hangisinin orjinal, gerçek ya da doğru olduğunu bilmemize ise bugün, pek azı dışında, olanak yoktur. Demek ki, Klasik Türk Müziği geleneği içerisinde bestecinin kendi yapıtı üzerindeki egemenliği mutlak olmaktan çok uzaktı ve müzik bir bakıma her icrada yeniden üretilebiliyordu. Yazısızlığın bir sonucu da görece bir icra özgürlüğüydü” (s. 69).

Uygulamanın kavramlaştırılması konusunda bahsedilen zorluğu meydana getiren TMM icrasında kullanılan ses sistemlerinin ve dolayısıyla perdelerin yorumlama boyutunda ortaya çıkan değişken yapısı, Signell tarafından ‘entonasyon’²⁸ kavramı ile ifade edilmiştir. Signell’e göre iki farklı icracının veya aynı icracının icra ettiği ‘aynı’ perde, farklı zaman dilimlerinde küçük veya büyük tutarsızlıklar sergileyebilir.²⁹ Signell, bu tutarsızlıkların nedeninin beş etken ile açıklanabileceğini belirtir: 1) coğrafya, 2) tür/tarz, 3) ezgisel ortam, 4) müzik parçası, 5) kişisel beğeni (Signell, 2006, s.57). Signell’in de belirttiği gibi makamsal uygulamayı etkileyen/değiştiren etkenlerin başında coğrafi konumun da etkilediği bir kültürel³⁰ ortamın yanı sıra din, teknoloji, ideoloji vb. etkenlerle şekillenmiş sosyo-kültürel yapı³¹ sayılabilir. Zincirleme olarak düşünüldüğünde, bahsedilen sosyo-kültürel yapının şekillendirmesi ile meydana gelmiş bir müzik türü veya tarzı da üslubu belirler. Bir müzik türü veya tarzının şekillendirdiği ‘ezgisel ortam’dan kastedilen ise ses ortamı (*sound*) olmalıdır. Bu bakımdan ses ortamı, çalgı / insan sesi kullanımı veya kayıt teknolojisi gibi duyum etkileyen tüm unsurları kapsar. Müzik parçası ise bahsedilen müzik türünün taşıdığı simgesel üslup özellikleri çerçevesinde üretilmiş ürünleri yani eserleri ifade etmektedir. Bunlardan sonuncusu yani kişisel beğeni bireysel bir estetik anlayışını ifade etmektedir ki bu anlayışın şekillenmesinde yine kültürel faktörler rol oynar. Görüldüğü gibi Signell’in saydığı beş maddenin hepsinde

²⁸ Entonasyon (ing. *Intonation*): Tonlama. İnsan sesinin ya da herhangi bir çalgının, istenen perdeyi (ton) tam ya da tama çok yakın olarak verebilmesi (Sözer, 1996, s.355).

²⁹ Burada ‘aynı’ perdeden kastedilen, aynı ses sistemi içerisinde yer alan fiziksel açıdan standart frekanslı bir sestir. Küçük veya büyük tutarsızlıklardan kastedilen ise bu perdenin frekansında veya işlenişinde meydana gelecek değişiklikler şeklinde düşünülebilir.

³⁰ Toplum bilimlerin en geniş kullanımlı kavramlarından bir olan “kültür” kavramının tarihte birçok tanımı yapılmıştır. Edles’e göre bu tanımları kronolojik sırasıyla estetik, etnografik ve sembolik olmak üzere üç kategori halinde inceleyebiliriz. Estetik açıdan kültür, bir halkın ya da uygarlığın en iyi, en önemli veya muhteşem başarılarına yani sanat ve güzelliğe olan estetik duyarlılığa atıfta bulunan bir kavram olarak karşımıza çıkar (Edles, 2006, s.6). Bu dar tanımın karşısı da Tylor’ın 1871’de yaptığı tanımında olduğu gibi bilgi, sanat, ahlak, yasa, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan öğrenilmiş yapıyı gösteren karmaşık bütün şeklindeki antropolojik tanımdır ve bu tanım kültür ile uygarlığın aynı şey olduğu görüşünü içerir (Marshall, 2005, s.442). 1960’lardan itibaren ise toplum bilimciler kültür terimini kullandıklarında onu paylaşılan semboller veya anlamlar sistemi ya da kalıbı şeklinde tanımlamışlardır ve bu tanıma göre kültürel sistemler, din gibi ileri seviyede örgütlenmiş ve resmileşmiş anlam sistemlerinin yanı sıra, günlük yaşamla bütünleşen anlamlar ağını, dil ve moda gibi ileri seviyede örgütlenmiş ama aynı zamanda açık sembolik sistemleri de içermektedir (Edles, 2006, s.11-12). Bu tanıma göre kültür, toplumun üyesi olan insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktararak öğrettiği maddi ve manevi her şeyden oluşan (somut ve soyut) karmaşık bir bütündür (Güvenç, 2002, s.15) veya insanoğlunun doğayı denetimine almak için yarattığı her şey ve bütün bu çaba sonunda beliren anlamlar, değerler, kurallar (Kongar, 2006, s.23) şeklinde geniş tanımlamalarla kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır.

³¹ Toplumsal yapı ve kültürel yapı, yani insan ilişkileri ile insanların kullandıkları araçlar ile değerleri, kuralları, anlamları, bir arada sosyo-kültürel yapıyı, ya da sosyo-kültürel olayları meydana getirirler (Kongar, 2006, s.35).

asında bir tek ortak etken vardır: Kültür. Son kertede, bir toplumda üretilen her şey o toplumun kültürel koşulları çerçevesinde şekillenir ve üretilen bir müziğin üslubunu anlayabilmek için sosyo-kültürel koşulların anlaşılması gereklidir diyebiliriz.

Belirttiğimiz gibi, TMM'nin aktarımında nota yazısının kullanılmaya başlamasıyla birlikte geleneksel icra üslubu ve tavrının yazıya geçirilemediği ve dolayısıyla aktarılamadığı söylenebilir. Üslubun kağıt üzerinde kavramlaştırılmaması ile yaşanan sorunlar Behar (1987)'in şu sözlerinden anlaşılmalıdır:

Nota kullanımının (notanın müziksel bir metin olarak görülmesinin) Klasik Türk Müziği icrasında özgürlüğü kısıtlama etkisi kendini başka yönlerden de göstermiştir. Geçmişte, bu müziğin önemli özelliklerinden biri öğretim ve aktarım zincirlerinin asker (mehter), saray, tekke ve cami eksenleri etrafında kümelenmiş olmasıydı. Bu kümelenmeler zamanla bazı yorum ekollerinin, üstaddan şakirde aktarılacak geçen anlamlı ve farklı icra geleneklerinin ortaya çıkmasında yol açmışlardı.

Örneğin dinsel müziğin üretim ve icrası etrafında oluşmuş bir üslup, bir icra ve yorum ekolu vardı. Dindışı sözlü musiki eserlerini okuyanlar arasında çok sayıda hafız ve zakir bulunması bu tavrın yaygınlaşmasını da kolaylaştırmıştı. Diğer yandan, 19. yüzyılın ikinci yarısında kıraathanelerin yaygınlaşmasıyla icrada bir de 'piyasa tavrı'nın oluşmasında tanık oluyoruz. Sosyal 'statü' itibarıyla biri daha 'ciddi', diğeri daha 'hafif' olarak görülen bu tavırlar uzun süre yan yana yaşayabilmişlerdir. Bu tavırların 'barış içinde bir arada yaşama' durumları yüzyılımızın başından itibaren, Klasik Türk Müziği repertuarının notayla yayınlanmaya başlamasından sonra değişmiştir. Üslup farkının 'nüsha' farkına dönüşmesiyle bazı üslup gelenekleri müzikolojik açıdan gayrimeşru duruma düşmüşlerdir. Yapıt kağıda dökülüp 'icra budur' dendiğinde, pratikte varlıkları hoş görülen bazı yorum ekolleri, mevcut güç dengeleri içinde, giderek meşruluklarını yitirmişlerdir.

Başka bir açıdan bakıldığında, bir eserin notaya alınıp, basılıp yayılması, Klasik Türk Müziği geleneğinin tümü göz önüne alındığında, eserlerin nesneleşmesi anlamında gelmektedir. Müziğin bestesi nesneleşince icrada üslup farklılıkları artık 'mantıksal olarak kurgulanmış' diye algılanan eserler için gereksiz bir fantezi haline gelmektedir. (s.73-74)

Behar'ın belirttiği gibi geleneksel icra üslubu ve bu üslubun etrafında gelişen ekoller, 20. yüzyılda nota yayınlarının başlamasıyla birlikte nesneleşerek giderek meşruluklarını kaybetmeye başlamış, aktarımın ve öğretimin yerini meşk yönteminden notaya bırakmaya başlamasıyla da uygulamanın kavramsal düzeyde yazıya geçirilmesiyle ilgili yaşanan zorluklar birçok farklı bakış açısını da beraberinde getirmiştir. Örneğin Özel (2010) konuyla ilgili İhsan Özgen'in düşüncelerini şöyle ifade etmektedir:

'Klasik Kemençede İcra Teknikleri' isimli çalışmasında Yrd. Doç. İhsan Özgen, günümüz müzik yazısının çok ilerlemiş olmasına rağmen, müziğin gerçek anlamda ifadesinin çok zor olduğunu, hatta Doğu müziklerinin anlatımında daha da yetersiz kaldığını ifade etmektedir. Aynı zamanda, Türk Müziği çalgılarının icra biçimlerini, üslup ve tavırlarını aktarmaya yönelik metodik çalışmaların zamanımıza kadar yazılmayışının da, güçlükleri arttıran bir başka neden olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar müziğin, özellikle de makamsal doğu müziklerinin yazıyla gerçek anlamda ifadesi zor olsa da, ezgiler ve süslemeler için müzik yazısında kullanılan işaretler, dinlediği ezgiyi hatırlatıcı bir unsur olarak icracıya yardımcı olmaktadır. Bu sebeple, dikte edilmiş kayıtların anlaşılabilmesi ve öğrenilebilmesi için, öncelikle kayıtların defalarca dinlenilmesi gerekmektedir... Kayıtlar ezbere yakın dinlendikten sonra, dikte edilmiş edisyonlar çok daha iyi anlaşılacaktır. Bu yöntem, aslında geleneksel meşk yönteminin de bir kısmını içermekte, modern anlayışla meşkin devamlılığını sağlamaktadır. (s.285)

Özel'in de dile getirdiği nota yazısında ifade edilmeyen üslup özellikleri, Torun (2000)' un da aşağıda bahsettiği gibi uygulama-teori arasındaki tutarsızlığın bir diğer nedeni sayılabilir:

Tanburi Cemil Bey, Refik Fersan, Yorgo Bacanos gibi pek çok ustanın kayıtları dinlendiğinde, notanın ana çizgisini bozmadan, küçük melodi parçaları, süslemeler ekledikleri görülür. Kendi eserlerini dahi notaya alırken bütün enstrümanlara göre, tek tip nota olarak yazmışlar, çalarken kendi sazlarının ve müzisyen şahsiyetlerinin farklı icrasını, ilavesini yapmışlardır... Bugün, radyolar ve korolar, Batı müziğindeki disiplini örnek alıp, tek tip notaya çok bağlı kalarak icrayı tercih etmektedirler. Bu icrada bile, alıştığımız için fark etmediğimiz çarpmalar, glissandolar yapılmaktadır. Musikimizin icra üslubundaki bu farklılık, aynı notayı bir batı korosu okuduğunda hemen meydana çıkar. Geleneksel icrayı uygulayan fasıl'larda, solo veya birkaç kişilik saz gruplarında, enstrüman veya insan sesinin ve müzisyenin imkanları ve anlayışına göre nota dışı icra yapılıyor. (s. 317)

Görüldüğü gibi TMM'nde özellikle 20. yy'dan itibaren notaya bağlı olarak gerçekleştirilen icra anlayışı üslup ve tavır bakımından farklılıklar göstermekte ve notanın özellikle teorik ifadenin bir sonucu olması nedeniyle teori ve uygulama arasında bir yöntem sorunu meydana getirmektedir. Necati Gedikli, "Geleneksel Musiklerimizde Kuram-Edim İlişkisi ve Yöntem Sorunu" (1999) başlıklı makalesinde konuyu ele alarak tespitlerde bulunmuştur.

Bu bağlamda, TMM'nin yazı ile kavramlaştırılması çalışmalarında üzerinde durulmayan en önemli unsurlardan birinin Yavuzoğlu'nun da belirttiği gibi yazımda üslubun ele alınmaması olduğu söylenebilir. Bu eksikliğin ise meşk yöntemi sayesinde doldurulduğu ve nota yazısının kullanılmaya başlanmasından sonraki

dönemde bile notada görünmeyen üslubun ve tavrın dinlenerek taklit edilme yoluyla uygulamaya yansıtıldığı görülebilir. Çünkü Behar (2006)'nın da belirttiği gibi “notanın uzun yüzyıllar kullanılmadığı ve bugün de sıklıkla sadece yardımcı bir hatırlama aracı olarak görülebildiği bir müzik evreninde, eserlerin kendileriyle birlikte aktarılmakta olan, aynı zamanda klasik tavidir, sesli eserlerin geleneksel icra üslubu'dur” (s.80). Meşk sisteminin gerekliliklerinden biri olan, bir eserin hafızaya alınmadan, özümşenerek müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve üzerine yorum ve tavır koyulmasının mümkün olmayacağı (Beşiroğlu, 1997, s.137) düşüncesi de bunda etkili olmuştur diyebiliriz.

Özbilen (2007), TMM'nin üslubunu meydana getiren unsurların yazıya geçirilememesinin nedenlerini şu sözlerle belirtmiştir:

...kullanılan nota yazım sisteminin elliptic -bazı özellikleri yazıya geçirmeyen- özelliği sebebiyle prescriptive -kesin tanımlayıcı- özelliğin çoğu nota metninde yansıtılması mümkün olmamış, bu yüzden her eserin üslup farklılıklarına göre yazılmış birçok değişik biçimi varlığını sürdürme gelmiştir. Günümüzde halen birçok nota metni, icra edilmekte olan eserin sadece ana hatlarını gösteren genel bir yol haritası olma özelliğini bünyesinde barındırır. İcracıların bu genel müzik hatlarına kendi üslup özelliklerinden kaynaklanan biçimlerle gerçekleştirdikleri tasarrufların Türk Makam Müziği'nde bugüne değin üzerinde gerekli itina ile durulmayan ve ayrı bir bilgi hanesi olarak belirlenmeyen “süsleme elemanları” oldukları ileri sürülebilir.” (s.2)

Özbilen'in belirttiği gibi TMM üslubunu meydana getiren unsurların başında süsleme elemanları gelmektedir. GTMM üslubunda süsleme elemanlarının kavramsal boyutta ele alınamamasının ve yazıya aktarılamamasının nedenleri ise Torun'un *Gelenekten Geleceğe Ud Metodu* (2000)'nda çalgı çalış üslubu hakkındaki şu sözlerinde bulunabilir:

İcra üslubu ve nota dışı ilaveler, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve esere göre değişir. Korolarda genellikle nota dışı icra istenmez, musikimizin üslubu içindeki çarpma, glissando vb. kendiliğinden yapılır. Fasılda nota dışı çalmak olağandır. Ancak, icracı sayısı çok olduğundan, küçük süslemeler, pozisyon değişimi ile sağlanan özel tınılar duyulmaz. Uzun sesler, aynı seste uzun mızrap vuruşlarıyla doldurulur. Küçük figürler eklenir.

Solo veya birkaç enstrümanla yapılan icrada ise, enstrümanın cinsi ve icracının anlayışına göre çok daha serbest ilaveler, bazen tersine özetlemeler yapılabilir (TRT gibi bir kurum tarafından denetleme ile notaya bağlı icra istenmiyorsa). Bunda örneği, gelenekten, en sağlam şekilde eski taş plak kayıtlarından ve kopyalarından almak gerekir. Tabii ki en önce Tanburi Cemil Bey'i çok dinlemek, icralarını notaya alıp karşılaştırmak, çalışmak, onun

diğer enstrümanlarla çaldıklarını kendi sazına adapte etmek en doğru yoldur. Ud için ise Udi Nevres Bey ve Yorgo Bacanos'un icralarını çalışmayı tavsiye ederiz. (s.317)

Torun'un bu sözlerinden çıkarılacak sonuçlar, TMM'nde üslubun ifade zorluğu hakkında ipuçları vermektedir. Örneğin; üslubun ve icraya yapılacak ilavelerin, icracı sayısı, yapılan müziğin türü ve eserin yanı sıra, icranın solo veya toplu şekilde yapılmasına, çalgının cinsi ve icracının tavrına göre değişebilmesi; çarpma ve glissando gibi süslemelerin tamamen kendiliğinden yapılması gibi veriler o zamana kadar tahmin edilemeyecek, anlık ve tamamen doğaçlama bir üslup anlayışını ifade etmektedir. Fasılda nota dışı çalmanın olağan olması fakat TRT gibi bir kurum tarafından denetlenmesi durumunda tamamen notaya bağlı bir icranın yapılması gerekliliği, üslubun kurumsal ve ideolojik anlayışa göre de değişebildiğini göstermektedir. Kayıt teknolojisinin imkanları çerçevesinde ulaşılabilecek en eski kayıtlara ulaşıp, önemli icracıları dinleyip onların üslubunu tamamen taklit ederek imitasyon denilebilecek bir icra üslubunu benimsemek TMM üslubunu elde edebilmek için tek yol şeklinde görülmektedir.

Bahsedilen verilerden hareketle TMM'nin geleneksel icrasında üslup/tavrın, Osmanlı/Türk kültürel ekseninde üretilmiş bir eserin icracı ve onun kültürel bağlamı üzerinden işlenmesi ile meydana geldiği söylenebilir. Fakat Avrupa müziği disiplininde nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak her türlü süsleme, tremolo, flajole, legato, staccato, glissando, portamento gibi teknikler notada gösterilmedikçe kullanılmazken, GTMM'nde yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması tamamen icracının tercihine kalmıştır (Torun, 2000, s.318). Elimizde, bu tercihi anlık olarak belirleyen veya tespit eden herhangi bir veri ise bulunmamaktadır. Bunun nedeni de daha önce bahsettiğimiz gibi aynı eserin farklı icralarında kullanılan üslubun da dinamik olmasıdır.

Bir icracının üslubunu nota üzerinde kavramlaştırmak için yazılan her notanın icracının üslubunu oluşturan unsurları da içermesi gerekir. Bunun için öncelikle Avrupa nota yazım sisteminin içerdiği teknik imkânlarla nüans, süsleme ve nota dışı icraların yazılması gerekir. Fakat bugüne kadar Avrupa nota yazım sistemine aktarılmış olan TMM icralarının hemen hiçbirinde bu unsurların yer almadığı görülmektedir:

Türk Makam müziğinde süslemeler, yüksek icra gücüne sahip icracılar tarafından bilinçli olarak veya alışkanlıkla –nota dışı bezeyişler olarak- kullanılagelmiştir. Yorumcunun alanını

belirleyen, icracının sanat gücünü temsil eden süsleme elemanları ve notada olmayan ilâveler, Türk Makam Müziği notalarında sıklıkla yer bulmamış; en sık kullanılan işaret, tekli çarpma notalarından ileri gidememiştir. (Özbilen, 2007, s.4)

Özbilen'in de belirttiği gibi, eğer TMM günümüze meşk yöntemi ile ulaşmışsa, mutlaka bir kaynaktan iletilmiş olduğuna göre, notaya alınırken bu unsurlar göz ardı edilmiştir. Ancak, bu noktada belirtmek gerekir ki bir eserin iletildiği kaynak her zaman bir icracı olmayabilir. Daha önce bahsettiğimiz gibi TMM Avrupa porteli müzik yazısına adapte edilmeden önce, bu müziği yazmak için çeşitli dönemlerde çeşitli müzik yazıları kullanılmıştır ve birçok eser porteli yazım sistemine bu yazılardan aktarılmıştır. Bu nedenle sorunun kaynağı eserin yazıya ilk geçirilmesinde kullanılan yazım sisteminin bu konudaki eksikliğinde de aranabilir.

Üslup/tavır aslında doğaçlama bir kavramdır, icracıların bir eserdeki sesleri değiştirerek çalması veya yorumlaması GTMM'nin özelliklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu değişiklikleri yapan icracı da kendi algısındaki üslup özelliklerini icra ettiği eserin yorumuna katarak üslup farklılıkları yaratabilir (Kahyaoğlu, 2003, s.42). Üslubun, doğaçlama yönüyle bir tercih ürünü olması, kültürel etkenlerle şekillenmesi ve bu nedenle son derece değişken olması gibi faktörler, yazım sisteminin içinde yer almamasının bir diğer nedeni olarak da düşünülebilir. Çünkü bahsettiğimiz gibi aslında Avrupa porteli nota yazım sisteminde GTMM üslubunu kavramlaştıracak sembol ve ifadelerin mevcut olduğu, bazı üslup özelliklerini ifade edecek sembol ve ifadeler mevcut olmasa bile bu özellikleri gösterecek yeni kavram, terim ve sembollerin -ses sistemi adaptasyonunda yeni diyez ve bemol işaretleri oluşturulması gibi- ortaya konmaması için herhangi bir neden bulunmadığı söylenebilir. Ancak;

Türk Müziğindeki eserler bir çalgı için yazılmış ise tüm çalgılar için aynı nota söz konusudur. Aralarındaki icra farkı nota aynı olduğu halde çalgıların teknik özelliklerine göre daha değişik süslemeler yapılarak farklı üslupta çalmak mecburiyetinden kaynaklanır. Örneğin bir kanunla bir ney arasında çalgıdan kaynaklanan teknik özellik vardır. Kanun sazının neye göre teknik özellikleri daha ileridir. Kanun'da yapılan süslemeler ney'de yapılamaz. Dolayısıyla nota tam anlamıyla bestecinin zihnindeki müzik değil, o müziğin belli şekillerdeki bir ana çizgisidir. (Kahyaoğlu, 2003, s.42)

Kahyaoğlu'nun da belirttiği gibi GTMM'nin yüzeysel olan ortak üslubunun dışında, her çalgı ve insan sesi için ayrı ayrı çalışmalar yapmak gerekebilir. Çünkü, GTMM'nde her çalgının, insan sesinin teknik imkânlar çerçevesinde farklı tavır

özellikleri olabilir. Bu konuda Özel (2010), Tanburi Cemil Bey'in icra özellikleri ile ilgili çalışmasında gerekli ipuçlarını vermektedir:

Yirminci yüzyıl başlarında İstanbul'da çeşitli kültürlere ait halk müziklerinin bir arada bulunması ve Osmanlı'nın batılılaşma döneminin de etkileri ile, müzik ve icra alanında büyük bir çeşitlilik yaşanmaktaydı. Bu çeşitlilik, estetik bir karışımla hafızların hançerelerinden, sazandelerin icralarına ve hatta bestelere dahi yansımaktaydı. Bu ortam içerisinde dönemin icra özelliklerinden etkilenen Tanburi Cemil Bey, sazına hakimiyeti ve yorumları ile, icralarında kendisinden önceki ya da çağdaşı bestecilerin eserlerine değişik boyutlar kazandırmıştır. Cemil Bey'de gözlemlenen nota dışı farklı icra yorumları, aynı dönemi paylaşan diğer müzisyenlerde de mevcut idi. (s.297)

Özel'in belirtmiş olduğu çalgı tavrı özellikleri konusundaki kavramlaştırma, ancak metot çalışmaları içerisinde verilebilir. Ancak günümüz GTMM çalgı metotları incelendiğinde çoğunun üslup ve tavrı konusunda yeterli bir içeriğe sahip olmadığı söylenebilir. Bunun nedeni de daha önce belirttiğimiz gibi GTMM uygulamasının üslup yönünden meşk yöntemi ile tamamlanması veya yazarın çalgının teknik boyutunu sadece nota ile sınırlaması ve bunun dışında konulara girmemesi olabilir. Çünkü GTMM icracılarının çoğu üslubu meşk yöntemiyle edindikleri için konunun teknik boyutlarını kavramlaştırma konusunda ayrıca bir çalışma yapma gerekliliğini duymamışlardır diyebiliriz.

Çalgı metotları içinde üslup ve tavrı konusunda bilgi veren en önemli çalışmalardan biri Mutlu Torun'un İTÜ TMDK'nda verdiği ud dersleri notlarını bir araya getirerek yazdığı *Gelenekle Geleceğe Ud Metodu* (1996) adlı eseridir. Torun metodunda daha önce de bahsettiğimiz gibi icra-nota farklılığına özel bir bölüm ayırmış ve burada GTMM'nin genel üslubu ve ud çalış tavrı hakkında bilgiler vermiştir. Torun geleneksel icra ustalarının notadan farklı olarak yaptıkları süsleme ve ilave çalışları gruplandırarak açıklamıştır.³² Yanı sıra, Torun'un bazı usta GTMM icracılarının icralarının transkripsiyonunu vermesi, üslubun ve tavrın yazıyla kavramlaştırılması açısından önemlidir. Örneğin Torun; Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Tanburi Cemil Bey tarafından tanbur ile yapılan icrasının transkripsiyonunu (Şekil 2.7), Refik Fersan'ın Hüzzam Saz Semaisi'nin Refik Fersan tarafından tanbur ile yapılan icrasının transkripsiyonunu (Şekil 2.8), Kemani Tatyos Efendi'nin Kürdîlihiczakâr Saz Semaisi'nin Yorgo Bacanos tarafından ud ile yapılan icrasının transkripsiyonunu (Şekil 2.9) vermiştir. Bu transkripsiyonlardan Yorgo Bacanos'un icra

³² Ayrıntılı bilgi için bkz. Torun, 1996, s. 317-321.

transkripsiyonu, iki partili olması açısından önemlidir. Torun, transkripsiyonu yazarken ilk partide Yorgo Bacanos'un icrasını, ikinci partide ise eserin bilinen notasını yazmış, böylelikle iki yazım arasındaki üslup/tavır farkının eşzamanlı olarak karşılaştırılabilme imkânını sağlamıştır.³³

BESTENİGÂR PEŞREVİ'NDEN
(Cemil Bey'in Tanbur ile icrasından)

NÜMAN AĞA
(1750 ? - 1834)
Notaya alan: M.T.

Devr-i
Kebir 1. Hane

The image shows a musical score for 'BESTENİGÂR PEŞREVİ'NDEN' by Cemil Bey. It consists of five staves of music in a 2/8 time signature. The score includes various rhythmic notations, fingerings (e.g., 2 4 1, 2 1 4 1 4, 2), and articulation marks (e.g., asterisks, slurs). The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The score is transcribed by M.T. (Mehmet Torun) and is based on the performance of Cemil Bey.

Şekil 2.7: Numan Ağa'nın Bestenigâr Peşrevi'nin Tanburi Cemil Bey icrasıyla transkripsiyonundan bir bölüm (Torun, 1996, s.322).

HÜZZAM SAZ SEMAİSİ
(Refik Fersan'ın İcrasından)

REFİK FERŞAN
Notaya alan: M.T.

Aksak
Semai

The image shows a musical score for 'HÜZZAM SAZ SEMAİSİ' by Refik Fersan. It consists of four staves of music in a 10/8 time signature. The score includes various rhythmic notations, fingerings (e.g., 3 4, 3 1 3 4 3 1, 1), and articulation marks (e.g., asterisks, slurs). The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes. The score is transcribed by M.T. (Mehmet Torun) and is based on the performance of Refik Fersan.

Şekil 2.8: Refik Fersan'ın Hüzzam Peşrevi'nin kendisi tarafından icrasının transkripsiyonundan bir bölüm (Torun, 1996, s.324).

³³ Torun diğer transkripsiyon notalarının da eserlerin bilinen notalarıyla karşılaştırılması gerektiğini ayrıca belirtmiştir (bkz. Torun, 1996, s.329).

KÜRDİLİHİCAZKÂR SAZ SEMAİSİ
(Yorgo Bacanos'un İcrasından)

KEMANI TATYOS EF.
(1858 - 1913)
Notaya alan: M.T.

1. (♩ = 126)

Aksak Semai

Şekil 2.9 Kemani Tatyos Efendi'nin Kürdilihicazkar Saz Semaisi'nin Yorgo Bacanos icrasıyla transkripsiyonundan bir bölüm (Torun, 1996, s. 325).

Torun, çalışmasının daha sonraki bölümünde ise eğitim amacıyla Tanburi Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semaisi'ni ve Aziz Dede'nin Yegâh Saz Semaisi'ni solo ud icrasına göre süslemeler ilave ederek bilinen notalarından farklılıklarla yazmış (Şekil 2.10), böylelikle üslubun yazılı olarak kavramlaştırılma çalışmalarına önemli bir katkı sağlamıştır. Torun, bu bakımdan bir çalgıda kullanılan GTMM üslubunu yazı ile kavramlaştırma çalışmalarına, bu konu üzerinde çalışan ilk isimlerden biri olması ile önemli bir bakış açısı ve teknik getirmiştir diyebiliriz.³⁴ Nitekim Torun'un GTMM icra üslubunu kavramlaştırma konusundaki çalışmalarının sonrasında, 21. yy'ın artan müzikoloji çalışmalarının da bir getirisi olarak aynı bakış açısıyla başka çalışmaların da yapıldığı görülmektedir. Çalgı çalma tekniğinin meydana getirdiği

³⁴ Torun, GTMM üslubunu kavramlaştırırken Avrupa müziğinde kullanılan kavram ve sembollerine ilave olarak, 'sessiz çarpma' gibi yeni kavramlar ve teknikler geliştirmiştir.

üslup kapsamında yapılan bu çalışmalara örnek olarak Gülçin Yahya Kaçar³⁵ ve Aslıhan Eruzun Özel³⁶ gibi isimler de verilebilir.

YEGÂH SAZ SEMAİSİ
(Eğitim amacıyla uda göre ilaveler - süslemeler konmuştur)

AZİZ DEDE
(1835 - 1905)
Transcription: M.T.

Aksak
Semai 1

The image shows a musical score for 'Yegâh Saz Semaisi' in Aksak Semai 1. It consists of four staves of music. The first staff is in 10/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second staff continues the melody with similar rhythmic complexity. The third and fourth staves show the continuation of the piece, with various ornaments and fingerings indicated by asterisks and numbers. The score is transcribed by M.T. and is intended for educational purposes.

Şekil 2.10: Aziz Dede'nin Yegâh Saz Semaisi'nin udun üslup/tavır özellikleri doğrultusunda süslemeli ve ilaveli transkripsiyonu (Torun, 1996, s.331).

Çalgı icralarında yapılan kavramlaştırma çalışmalarının yer aldığı metotların yanında TMM'nin ana karakterini oluşturan insan sesinde kullanılan üslup ve tavır özelliklerinin kavramlaştırılmaya yönelik kaynakların ise yok denecek kadar az ve yetersiz olduğu söylenebilir. Bunun nedenini Özbilen (2007)'in şu sözlerinde bulabiliriz:

İnsan sesiyle yapılan süslemenin elde edilmesi zor bir süsleme olduğu; hatta enstrüman üzerinde yapılan süslemeden bile daha zor ve çetrefil olabileceği varsayılabilir. Hançerenin kıvraklık özelliğine bağlı olarak insan sesinin yaptığı süsleme, enstrümanın yaptığına göre daha az belirgin; hatta çok kere süsleme olduğu dahi vurgulanmadan yapılmış bir süsleme gibi algılanabilir. Gerçekte; asıl melodi ve süsleme arasındaki ayrımı ayırt edebilmek insan sesinde her zaman mümkün de olmayabilir.(s.7)

³⁵ Bkz. Yahya, Gülçin. (1993). *Türk Saz Müsiki'sinde İcrâ - Nota Farklılığı*, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi; Yahya, Gülçin. (2002). *Ünlü Virdiöz Yorgo Bacanosun Ud Taksimleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara; Kaçar, Gülçin Yahya. (2005). "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar" *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, s.215-228.

³⁶ Bkz. Özel, Aslıhan. (2005). "Tanburi Cemil Bey'in Kemeçe İcrası (İcra Nota Farklılığı)", *Musikişinas*, Sayı 7, İstanbul; Özel, Aslıhan Eruzun. (2010). "Kemeçe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavır Özellikleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 3/11.

Özbilen'in belirttiği gibi, çalgının teknik olarak çalma üslubunu belirlemek, insan sesine göre daha olanaklı görünmektedir diyebiliriz. Buna rağmen, günümüzde insan sesi üslubunu kavramlaştırmaya yönelik çalışmaların durumun farkındalığına varılmaya başlanmasıyla ilişkili olarak artmaya başladığı söylenebilir. Özbilen'in konu ile ilgili yaptığı çalışma bunlara örnek verilebilir³⁷. Özbilen, bu çalışmasında Türk Makam Müziği icrasında insan sesi ögesinin kullanıldığı öğeleri 'fasıl şarkıcılığı' olarak nitelendirmiş, TMM ses icracılarının üslubunu tespit edebilmek için, Torun gibi Avrupa nota yazım sisteminde kullanılan teknik ve kavramlardan yararlanarak TMM icracılarının 20. yüzyılda teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlarla gerçekleştirilen ses kayıtlarının transkripsiyonlarını yapmıştır (Şekil 2.11).

Usûlü: Ağır Aksak *Seslendiren, Beste: Yesâri Âsım Arsoy*

Seslendirilen

Yazılan

Fâ riğ ol mam

(S A Z) meş re bi rin

da ne den (S A Z)

Şekil 2.11: Yesari Asım Arsoy'un seslendirdiği bir eserinin transkripsiyonundan bir bölüm (Özbilen, 2007, s.51).

Yanı sıra, üslup ve tavır kavramının Hafız Sami, Niyazi Sayın gibi icracıları inceleyen ve daha çok biyografik nitelik taşıyan çalışmalarda da işlendiği fakat

³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Özbilen, 2007.

teknik açıdan ele alınmadığı görülebilir.³⁸ Bunun nedeni ise üslubun çalgıdan çalgıya, bireysel icra tavırlarına hatta sosyo-kültürel değişimlere göre farklılıklar göstermesi ve bu açıdan belirli dönemler, formlar, türler ve hatta kültürel etkenler üzerinden analiz edilmesi gerekliliği olarak düşünülebilir. Örneğin; Torun'nun çalışmasında ele alınan geleneksel nitelikteki ud çalma üslubunun Ermeni veya Arap kültürleri gibi farklı kültürlerde değişimler göstermesi veya çalışmanın bir sonraki bölümünde ele alınacağı gibi GTMM üretimlerinin devamı şeklinde nitelenebilecek arabesk, TSM veya diğer popüler türlerde vokal-çalgı icra üslubunun değişmesi gibi faktörler, üslup analiz ve kavramlaştırma çalışmalarında dikkate alınması gereken kültürel etkenlerdir. Bu nedenle Torun, çeşitli usta icracıların icra üsluplarını nota yazısı ile kavramsal hale getirmesine rağmen, şu sözleri eklemiştir:

Bu icraların kayıtlarını bulup dinleyerek çalışmak doğru olur. Çünkü bastıkları sesler, notada gösterilemeyecek küçük detaylar, seslerin kuvveti, (bazılarının çok hafif, bazılarının vurgulu oluşu, küçük nüanslar), süsleme ve diğer teknikler, tınıdaki özellik...ancak dinleyerek anlaşılabilir. Kulağınızda Cemil Bey'in, Yorgo Bacanos'un tınısının bulunması ancak o güzelliklere ulaşmak istemenizi ve yaklaşmanızı sağlayabilir. (Torun, 1996, s.321)

Torun'un bu sözlerinden de, GTMM icra üslubu ve tavrının Avrupa nota yazım sistemine ilave edilen özel sembollerle ne kadar kavramsallaştırmaya çalışılırsa çalışılırsa, icrayı dinlemeden ve taklit etmeden, yani bir bakıma 'meşk' etmeden bunun tam manada mümkün olamayacağı, sadece ifadeye yaklaşılacağı anlaşılmaktadır.

Üslup/tavrın yazı ile ifade edilme çalışmalarının yanı sıra, günümüzde çağımız teknolojik olanaklarından yararlanılarak yapılan çalışmalar da mevcuttur. Bu çalışmalara örnek olarak, *spektrografik* analiz yöntemi verilebilir. Bu yöntem, ses dalgalarından yararlanılarak sesin görsel grafiği elde edilmesine dayanır ve bu sayede şarkıcıların dil ve müziksel özellikler, telaffuz, vibrasyon şekli, portamento ve glissando gibi vokal icra özelliklerini görebilme ve analiz edebilme imkânını; teorisyenler için ise dünyadaki herhangi bir müziğin ses haritasının elde edilerek nota ile sınırlı kalmaksızın analiz fırsatını doğurmaktadır (Doğrusöz, 2004, s.123) ancak konu ile ilgili uzmanlık gerektirdiği için yeterince yaygınlaşamamıştır.

Gelinen noktada, uygulama ile teori arasında sadece ses sisteminin kullanılan sesleri tam olarak yansıtamaması sorunu değil, aslında bu sorunun kaynağını da oluşturan

³⁸ Konu ile ilgili örnek olarak bkz. Kurtuldu ve Ergan, 2011; Dural, 2011.

bir başka sorun karşımıza çıkmaktadır, o da TMM içinde kullanılan üslup/tavira bağlı unsurların kavramlaştırıl(ama)ması meselesidir. Çünkü, GTMM'nin doğaçlama, imitasyon gibi nitelikler barındıran ve bu nedenle oldukça değişken olan üslup/tavır özelliklerini tespit etmek için ise yapılmış çalışma sayısı yeterli değildir ve konunun önemi ve özelliği üzerine yeterli farkındalık henüz oluşmadığı söylenebilir. Bunun nedeni de üslubun şimdiye kadar bahsedilen tek öğrenme ve aktarım yönteminin meşk olmasıdır. Çünkü her ne kadar bir yazım sistemi kullanılsa da bu yazım sisteminin üslupla bütünleşebilmesi için meşk yani uygulama yani duyum vazgeçilmez bir unsur olarak görülmektedir. Günümüzde meşk bir kurum olarak devam etmese de, gelişen ses kayıt teknolojisi ve medya yoluyla artık hayatın her anında mümkün olan bir pratik haline gelmiştir. 20. yy'dan günümüze uzanan çizgide artık Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Hafız Burhan, Safiye Ayla, Sadettin Kaynak veya Münir Nurettin Selçuk gibi birçok icracının üslubunu/tavrını taş plaklardan meşk etmek mümkün olduğu gibi, küresel medya teknolojisi sayesinde popüler yerli ve yabancı müzik kültürlerine ait uygulamalara ulaşmak ve meşk etmek de mümkündür. Bir başka deyişle 21. yy.'da meşk silsilesinin aktarımını üslenen hafıza yerini teknolojiye bırakmıştır ve aktarım bireyler değil teknoloji sayesinde gerçekleşmektedir. Bu nedenle tekrar ederek belirttiğimiz gibi, 21. yy.'da TMM olgusu ve algısını oluşturan asıl boyutun teori değil, uygulama boyutu olduğu sonucu çıkmaktadır. Son kertede, makam kavramının müziksel bir ifade olarak anlam kazanması için öncelikle uygulama alanı içerisinde birtakım unsurların anlaşılması gerekir. Teorik kavramlaştırma uygulamanın bir yansımasıdır ve bu şekilde görülmelidir. Üslup/tavır konusu ise TMM'nde oldukça kaygan bir zeminde oturmakta; bireysel, kültürel ve tarihsel bağlamda farklılıklar gösterebilmektedir. Bu nedenle geleneksel olarak nitelendirilen icra şekillerinde ana hatları belirli bir üslup veya bireysel icra tavırlarından söz edilebilecek iken, popüler icra tavırlarında artık belirli bir sınırla çerçevelenmiş bir üslup veya tavrıdan bahsetmek güçleşmektedir. Bu bağlamda, günümüzde artık belirli müzik türlerinin ancak belirli bir icra üslubu veya tavrı ile birbirinden ayrılabilirdiği ve tanımlanabildiği bile söylenebilir. Bu nedenle üslup ve tavrın müzik yazısında ifade edilememesi yazımın sadece bir araç ve simgesel bir boyut olduğu gerçeğini de pekiştirmektedir diyebiliriz.

3. BİR METAMORFOZ SÜRECİ: TÜRK MAKAM MÜZİĞİ ÜRETİMLERİNDE DEĞİŞİMİN İZLERİ

Türk Makam Müziği, çalışmanın ikinci bölümde de bahsettiğimiz gibi, içeriği makamsal nitelikte şekillenmiş birden fazla türü barındıran ve üretim sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı döneminde saray ve halk eksenli gerçekleştirmiş bir müziksel oluşumdur. Ergur'a göre; TMM uzun bir süre türlere ayrılmış bir müzik mecrası olarak tasavvur edilmiş ve parçalı bir yapı olarak algılanmıştır. Bu bakış çerçevesinde, kültür politikaları doğrultusunda biçimlenerek icra edilen bu müziğin, birbiriyle uzlaşması mümkün olmayan ve çok fazla siyasal/ideolojik yük içeren ifade kanalları ile, günümüzde TMM'ni bir bütün olarak ele alarak maruz kaldığı hızlı değişim sürecini de iyi anlamlandırmak gerekmektedir (Ergur, 2009, s. 170). TMM üretiminin bir kısmı devlet destekli olurken, bir kısmı ise halk cephesinde gerçekleşmiştir. Ancak belirttiğimiz gibi, hangi etkenlerle üretilmiş olursa olsun, bu müziklerin ortak yanı hepsinin makamsal yapıda üretilmiş müzikler olmasıdır.

TMM'nin değişen unsurları aslında toplumun kültürel değişimleriyle paralel şekilde değişen ve daha önce bahsettiğimiz üslup, form, çalgı ve dolayısıyla da ses ortamı eksenli üretimlerdir. Örneğin, üslup değişimi rasyonelleşmenin bir getirisi olarak ses sistemleri üzerinde yapılan çalışmalarla birlikte bir sisteme bağlı olma ihtiyacının bir yansıması olarak görülebilir. Form da aynı şekilde, toplumda değişimin ivme kazanması gibi nedenlerle yeni oluşumların, türlerin, biçimlerin meydana gelişyle şekillenen müziksel bir yapıdır. Bu durumda üslubun da formun da toplumsal yapıyla paralel bir şekilde değişmesi doğal bir sürecin sonucu olarak görülebilir. Çünkü her üretim gibi müzik de toplumun bir ferdi olan birey tarafından üretilmektedir ve bu üretimin yapısal özelliklerini anlayabilmek için bireyin elinde olmadan içinde yaşadığı toplumdaki değişimlerin anlaşılması ve bu değişimlerin müzik üretimine etkilerinin tespiti gerekir diyebiliriz.

Bu noktada, oldukça uzun sayılabilecek bir üretim sürecine sahip TMM'nin üretilme koşullarını çerçeveleyen bir gelenekten söz edilir. Bu bakımdan TMM'nin

metamorfoz³⁹ sürecinin anlaşılması için toplumsal üretim koşullarının ve gelenekten gelen unsurların üretim koşullarına etkilerinin anlaşılması gerekir.

3.1 Türk Makam Müziği'nin Üretim Koşullarında Meydana Gelen Değişimlerin İzdüşümleri

Çalışmamızın ikinci bölümünde de bahsettiğimiz gibi sanatsal bir olgu olan müzik, kültürel bağlamla paralel şekilde hareket eden dinamik bir gösterge niteliği taşır. Bu nedenle bir toplumda yaşanan kültürel değişimler müzik üretimleri üzerinden de okunabilir. Çalışmamızın ana eksenini oluşturan ve Türkiye'de üretilen makamsal müzikleri temsil eden Türk Makam Müziği üretimlerinde yaşanan değişimlerin anlaşılabilmesi için de öncelikle idolojik açıdan toplumda yaşanan değişimlerin ve bu değişimi yönlendiren ana etkenlerin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın bu bölümünde Türk Makam Müziği üretimleriyle ilişkili olarak Osmanlı döneminden başlayıp Cumhuriyet'le birlikte değişerek yoluna devam eden sosyo-kültürel, sosyo-politik ve sosyo-ekonomik değişimler tarihsel bağlamda ve genel bir çerçevede değerlendirilmiş, böylelikle Türkiye'de makamsal nitelikte gerçekleştirilmiş müzik üretimlerinin üzerinde şekillendikleri ideolojik koşulların izdüşümleri üzerinden değişen anlamın yol haritası çizilmeye çalışılmıştır.

3.1.1 Osmanlı dönemi modernleşme hareketleri

Yaygın bir kanıya göre 1299 yılında⁴⁰ kurulmuş olan Osmanlı İmparatorluğu, siyaset felsefesi ve toplumsal düzen bakımından, kendisini Selçuklu ve Ortadoğu'nun diğer Müslüman devletlerinin mirası üzerine oturtmuştur ve 15. yüzyıldan 16. yüzyılın ortasına kadar olan dönemde yaklaşık olarak tüm coğrafi faaliyet alanına ulaşarak temel kurumsal ve yapısal gelişimini tamamlamıştır (Karpas, 2008, s.11-12). Fakat Osmanlı İmparatorluğu'nun kurumsal ve yapısal gelişimini tamamlayarak bir duraklama dönemine girmesi nedeniyle birlikte ivmenin de düşmesiyle dağılmaya kadar uzanacak bir değişim dönemine girildiği bilinmektedir. Bahsedilen değişimin temelinde de, Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyılda başlayan ve özellikle son

³⁹ Biyolojide canlıların geçirdiği başkalaşım/evrim anlamında kullanılan metamorfoz kelimesi, çalışmamızda mecazi bir anlamda Türk Makam Müziği üretimlerinde yaşanan başkalaşım ve değişimi nitelemektedir.

⁴⁰ Son dönemde bu durumun aksini ispat eden çalışmalar da mevcuttur. Örneğin Halil İnalçık'a göre, Osmanlı devlet niteliğini 1302 yılında Yalova'daki Bafeus Zaferi sonrası kazanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. İnalçık, 2012.

dönemlerinde ivme kazanan modernleşme⁴¹ anlayışı yer almaktadır. Akkol'a göre, Türk modernleşmesinin en kısa tanımı, Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyılda hız kazanan ve Cumhuriyet döneminde kabuk değiştirerek pozitivistik dayalı politikalara dayanan modernleşmedir ve Osmanlı İmparatorluğu'nda görülen modernleşme çabalarını 'baticılık'la birlikte ele almak gerekir (Akkol, 2008, s.6). Mardin (2009), bu noktada Türkiye'de modernleşmenin ana yaklaşımı olan 'baticılık' kavramını şöyle açıklar:

Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayıp Cumhuriyet Türkiye'sinde yeni boyutlar kazanan, Batı Avrupa'nın toplumsal ve fikirsal bileşimini erişilmesi gereken bir hedef olarak gören yaklaşım. Bu görüş bazen ılımlı bir biçimde ortaya çıkmış, bazen çok köktenci -geleneksel kültür öğelerimizi eleştiren ve karşısına çıkan- boyutlar kazanmıştır. Ancak, sözcüğün kendisi daha çok Batı'yı her hususta örnek almak isteyenlerin yaklaşımını adlandırmak için kullanılmıştır. (s.9)

Mardin'in de bahsettiği ve 19. yüzyıldan itibaren dünya tarihinin belirleyicisi olacak olan 'Batı' kavramı, kendi yaşayış ve dünya görüşünden farklı olan 'Doğu' kavramını oluşturmuş; böylelikle oluşan iki zıt kutbun etkisiyle Doğu'da Batılı olmak isteyenler ile Batı'da Doğu'nun Batılılaşmasını isteyenler (sömürgeciler) ve yaşanan değişimlere seyirci olanlar 'Modernleşme' ve 'Batılılaşma' gibi kavramları yaratmışlardır (Akkol, 2008, s.7). Ancak, Doğu'nun bir şekilde Batı'ya doğru yönelmesi modernlik, modernleşme ve batılılaşma gibi kavramların yanında çağdaşlaşma, ilerleme, yenileşme gibi kavramlarla da tanımlanmıştır. Metin'e göre bu kavramların altında yatan asıl gerçeklik Batı'nın Doğu'ya göre bilim ve teknolojik

⁴¹ Smith, modern, modernleşen, modernleşme kavramlarının çok çeşitli ve insanı şaşırtacak anlamlarda kullanıldığını belirtir ve günlük dilde yaygın olan iki kullanımından bahseder. Birincisi 'modern'in 'çağdaş' veya 'en çağdaş' la eşit kullanımıdır ve bu anlamda modernleşme süreci, basitçe çağdaş biçimlerin eski biçimlerin yerini alması anlamına gelir. İkinci olarak ise modern ve modernleşmenin ilerleme ve ilerleyici ile ilişkisinden bahseden Smith, modernleşmenin bu günlük kavramlarının sosyoloji literatüründe birçok anlamı önceden ima ettiğini belirtir ve bu düşüncenin üç temel yaklaşım çerçevesinde üç tanımını birbirinden ayırır. Analitik olan birinci yaklaşım, modernleşmenin bir toplumsal değişme süreci veya kuramsal olarak yer ve zaman boyutunda evrensel olan veya bu tür süreçler grubu olduğunu kabul eden tanımdır. Buna göre modernleşme ilerlemeyi ifade eden, toplumsal örüntüyü zenginleştiren ve güçlü kılan güçlerin ortaya çıkarak büyümesidir. İkinci yaklaşıma göre ise modern - modernleşme sözcükleri belirli zaman dönemlerini ifade ederler ve bu açıdan tarihseldir. Smith buna örnek olarak Avrupa'da Rönesans ve reformasyon dönemlerine kadar geriye giden söz konusu dönemin laikleşme ve kapitalizmin doğuşu ile ayırt edildiğini, ya da alternatif olarak Fransız ve Endüstri devrimlerinin önceki ve sonraki dönemle ayırım noktası oluşturduğunu belirtir. Bu anlamıyla modernleşme gelenekselcilik ve çağcılık arasında bir geçiş dönemidir. Bu yaklaşımlara karşıt olan üçüncü yaklaşım ise modernleşmenin gelişmekte olan ülkelerin liderleri ya da elitlerinde izlenen bir dizi politika olduğudur. Ülkelerinde değişimleri başlatan liderlere göre modernlik, onların algıladığı, daha gelişmiş gördüğü çağdaş toplum doğrultusunda bir amaç olarak ele alınır ve modernleşme bu amaçla, o toplumu değiştirmek için bilinçli şekilde plan ve politikalar şeklinde uygulanır. Smith bu liderlere örnek olarak da Gandhi, Nyerere ve Atatürk gibi liderlerin ismini verir (Smith, 1996, s.88-90).

üstünlüğüne bağlı olarak siyasal, askeri, kültürel ve ekonomik üstünlük kurması; devlet, toplum ve birey konumlandırılmasında Batı'nın verdiği görüntünün ve içeriğin daha rasyonel olmasıdır (Metin, 2006, s.13). Batı'da Orta Çağ'ın skolastik anlayışından kurtulup tanrı yerine insanı merkezde tutan felsefi düşünce ekseninde, Rönesans ve Aydınlanma hareketi ile gelişen rasyonel (akılcı) bilim anlayışı ve yönteminin her alanda uygulanmasını savunan modern kavramı (Tazegül, 2005, s.18), coğrafi keşifler, rasyonel düşüncenin gelişmesi ve seküler dünya görüşünün yaygınlaşmasıyla Batı-Hıristiyan zihniyet ve yaşam biçimlerini köklü değişime uğratmıştır (Metin, 2006, s.14). Bu bağlamda, genel anlamıyla modernleşme, 15. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da başlayan ve daha sonra tüm dünyayı etkisine alan, coğrafi keşifler, sanayi devrimi, aydınlanma hareketi, bilimsel ve teknolojik buluşlar, şehirleşme, eğitim, kitle iletişim araçlarının hızla gelişmesi gibi önemli sonuçlar doğuran, toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerini ifade eden bir süreçtir (Bayer, 2006, s.32). Bahsedilen süreçle ilgili olarak Max Weber, değerlere ve idelere bağlı bir dünya tasarımıyla vazgeçmeyi dünyayı büyüünden arındırmak şeklinde nitelendirerek tüm batı kültürünün ve onun bir ürünü olan bilimin, 'artık büyü gitmiş, akılcı bir dünyanın gerçekliği' olduğunu belirtir ve rasyonelleşmenin altını çizer. Böylelikle dünyayı değerlerden, ideallerden ve dinsel inançlardan arındırılmış bir 'kosmos' ve 'büyü dünyası' olmaktan çıkararak, bilime değer ve idelerin sokulmaması gerektiğini savunur (Özlem, 1999, s.79-80). Ergur (2009)'un belirttiği gibi;

Ratio, akıl değil, hesap demektir; rasyonelleşen bir dünya ise gitgide daha hesaplı ya da hesaplanabilir bir dünya anlamındadır. Öyleyse insanlığın gelişmesi, özellikle modern çağda, toplumsal-ekonomik kullanımlar doğrultusunda işlevsel olan, önceden hesaplanmış standartların oluşturulmasını gerekli kılmıştır. Bilginin tanımladığı ve sistemleştirdiği bir dünyada, her ögenin konumunun sabitlenmesi, son derece doğaldır. (s.171)

Ergur'un bahsettiği rasyonelleşen bilimsel düşünceyle birlikte dünyada ve batı toplumunda yaşanan piyasadaki standartlaşma ve bunların kurumsallaşmasıyla meydana gelen sanayileşme ve kapitalizmin etkisi, Osmanlı dönemi modernleşme anlayışının ve toplumsal değişimin de temelini oluşturmuştur. Karpat'a göre 19. ve 20. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde yaşanan toplumsal dönüşüm 15. ve 16. yüzyılların oturmuş düzenine değil de, 17. ve 18. yüzyıllarda harekete geçen güçlere bağlanmalı ve modernleşme üzerine yapılacak olan çalışmalar sonraki yüzyıllardaki dönüşümün doğasını ve boyutlarını görebilmek için klasik dönemin toplumsal

düzenini de dikkate almalıdır. Çünkü klasik kurumlar biçimsel olarak korunurken işlevleri ve içerikleri ise tamamen değişmiştir (Karpat, 2008, s.17). Buna göre 19. ve 20. yüzyıllarda yaşanan değişim ve dönüşüm daha çok 17. ve 18. yüzyıllarda yaşanan gelişmelerin bir uzantısı olarak görülmelidir (Şahin, 2006, s.224).

Kongar (2006)'a göre de Osmanlı dönemi Türk toplumunda yaşanan batılılaşma hareketinin nedeni, değişmeden asırlar boyu devam eden devlet anlayışında yatmaktadır:

Kapitalist sınıfsal gelişmeyi engelleyen Osmanlı devlet yapısı, zorunlu değişme eğilimleri karşısında “batılılaşma” çabalarına yol açar. “Batılılaşma”, aslında, değişmeyi engelleyici biçimde örgütlenen Osmanlı devlet yapısının zorunlu değişmeler karşısında duyduğu yetersizliğin sonucudur. Toplumdan kopuk olan devlet, önüne geçemediği değişmeler karşısında, toplum kendi içinde “doğal” çözümler yaratamadığı için, “batılılaşma”ya bel bağlamıştır. (s.319)

Kongar'ın belirttiği gibi Osmanlı devlet yapısında yaşanan bu zorunlu değişim tıpkı uzun süre hareket etmeyip üzerinde biriken gerilimle en sonunda kırılan bir fay hattına benzetilebilir. Çünkü Osmanlılar, kendi uygarlıklarını Batı'ninkinden üstün saydıkları için Batı'nın bir model olarak izlenmesi bir sorun olarak ortaya çıkmamıştır (Mardin, 2009, s.9). Fakat Osmanlı üst tabakaları ve yöneticileri, İslam dünyasının ortaçağdan beri geliştirdiği kendi üstünlüğü ve kendi kendine yeterliğine olan inancın etkisiyle batıya karşı küçümseyici bakış açılarını sürdürmeye devam etmişler ve düzende değişiklik yapmak yerine, onu korumayı ön plana çıkarmışlardır (Şahin, 2006, s. 225). Örneğin, Avrupa bilim ve teknoloji alanında büyük atılımlar yaparken Osmanlılar tarım, endüstri ve ulaşım gibi konularda atalarının seviyesinde kalmaktan rahatsız olmamış, silahlı kuvvetleri Avrupalı düşmanlarının hızlı teknolojik ilerlemesini takip etmede son derece yavaş ve yetersiz kalmıştır (Lewis, 2009, s.47). Nitekim imparatorluğun gerilemeye başlamasıyla, bu sorunun nedeni olarak önce devlet yönetiminin bozulduğu, daha sonra ise Batı'nın askeri üstünlüğü ileri sürülmüştür (Mardin, 2009, s.10). Yanı sıra, Batılı güçlerle yapılan savaşlarda alınmaya başlanan yenilgilerle birlikte devlet yetkililerinin batıya karşı duydukları zorunlu ilgi ile Osmanlı devletçi yapısını oluşturan ve besleyen klasik siyasi geleneklerin de değiştiği görülmektedir. İşte, 18. yüzyıl başlarındaki bu zihniyet değişimi, Osmanlı tarihinde batılılaşmanın başlangıcı olarak kabul edilir (Şahin, 2006, s.228).

Bu bağlamda, Osmanlı Devleti'nde girilen modernizasyon döneminin başlangıcı III. Ahmet döneminde (1703-1730) kadırgaların Osmanlı donanmasında kullanılmaya başlaması ve İbrahim Müteferrika'nın ilk Türk matbaasını kurmasına kadar uzansa da, ilk somut örnekleri I. Mahmud (1730-1754), I. Abdülhamit (1744-1789) ve özellikle de III. Selim (1789-1807) döneminde 'Nizam-ı Cedid' reformları ile hızlanan Batı askeri kuruluşlarını örnek alma çabalarında -askeri alanda- görülmektedir. Bu şekilde başlayan yenileşme hareketleri, daha sonra farklı padişahların dönemlerini kapsayarak toplumsal, siyasal, idari ve kültürel boyutlara taşınmıştır (Durgun, 2010, s.42).

18. yüzyılda batı kültür ve kurumlarına olan ilginin sadece askeri alanla sınırlı kalmadığı görülmektedir. Lale devri⁴² olarak bilinen dönemde, Avrupa devletlerinde yaşanan ekonomik gelişmelerinin getirdiği dışa açılma, yeni hammadde ve pazarlar bulma ihtiyacıyla Osmanlı ile iyi ilişkiler kurma yoluna gitmiş, Osmanlı'lar da Avrupa devletleriyle iyi ilişkiler kurmuşlardır (Vatandaş, 2006, s.108). Örneğin; 1720 yılında Sadrazam Damat İbrahim Paşa tarafından Paris'e elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'ye verilen talimatta verilen görevlerine ilave olarak Fransız uygarlığını tanıması ve bunların uygulanabilecek olanları hakkında bilgi getirmesi istenmiştir. Çelebi Mehmet döndüğünde yeni teknikleri, bilim kurumlarını, askeri okulları, rasathaneyi, anatomi laboratuvarlarını, limanları, hayvanat bahçelerini, park, tiyatro ve opera gibi yerleri ve daha birçok yeniliği övgü ve hayranlıkla anlatmıştır (Berkes, 2010, s.56). Bu olay Osmanlı yöneticilerinin Avrupa'yı her yönüyle tanıma çabaları ve istekleriyle modernleşme sürecinin en önemli adımlarından birinin göstergesi sayılabilir (Vatandaş, 2006, s.108).

18. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketlerinde askeri kurumlar ve diplomasinin yanında, başta mimari olmak üzere sanat alanının da değişikliklerden etkilenmeye başladığı, köşkerin ve sarayların yeni bir anlayışla düzenlenmeye başladığı görülmektedir. Bunun yanında camiler, türbeler, külliyeler gibi mimari yapılarda barok etkisi görülmektedir (Şahin, 2006, s.235).

⁴² Osmanlı Devleti'nin gerileme dönemine dâhil edilen ve adını o dönemde İstanbul'da yetiştirilen ve zamanla ünü dünyaya yayılan lale çiçeklerinden alan Lale Devri, aynı zamanda padişahların ve devlet adamlarının 'zevk ve sefâ' devri olarak bilinir. 1718 yılında Avusturya ile imzalanan Pasarofça Antlaşması ile başlayıp, 1730 yılındaki Patrona Halil İsyanı ile sona eren dönemdir (bkz. Altınay, 2011).

19. yüzyıla gelindiğinde, Sultan II. Mahmut'un modern bir ordunun kurulması yoluyla merkezi devleti güçlendirme siyasetiyle giriştiği reform hareketlerinin (Zürcher, 2010, s.67) yanında, özellikle 1839 yılında imzalanan Tanzimat Fermanı'nın Türk toplumunda sosyo-kültürel değişim açısından önemli bir rol oynadığı görülmektedir. 18. yüzyıl başlarında; Avrupa'da yeni bir uygarlık doğduğu, buna uymanın gerekli olduğu ve yapılacak düzenlemelerin buna uyma zorunluluğu olduğu düşüncesi ile birlikte Batılı birçok kurumun da (milli eğitim sistemi, yargı mekanizması, idari sistem) imparatorluğa yerleştiği görülmektedir. Birçok batılı devletin emperyalist politikayı benimsemeye başladığı bu dönemde, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu devletlerinin dış politikası tarafından sömürüldüğü ve kendi menfaatleri için bir araç olarak kullanıldığı algısıyla Batı'ya karşı tepkiler oluşsa da, Osmanlı'ların 1838 yılından itibaren çeşitli devletlerle imzaladıkları anlaşmalarda ve politikalarında kendi çıkarlarını koruyamadıkları söylenebilir. Bundan sonra, zorlukların aşılması için teklif edilen çözüm yollarında batı ile mukayese ve batının üstünlüğünden bahsedilecek ve buna paralel olarak da askeri alanda, diplomaside, sosyal ve kültürel hayatta batı etkisi açıkça kendisini göstermeye başlayacaktır. (Şahin, 2006, s.229). Bu bağlamda Tanzimat'ın kurucuları Batı'nın askeri ve idari yapısını imparatorluğa aktarırken bunların yanında giyim, ev eşyası, paranın kullanılışı, evlerin stili, insanlar arası ilişkiler gibi kültürel öğeleri de etkin bir biçimde topluma aktarmıştır (Mardin, 2009, s.13). Böylelikle batı tarzı kurumlar ile Osmanlı toplumuna özgü kurumların bir arada yaşaması ve bu yönde yapılan çalışmalar günümüze kadar sürecek olan modernleşme-gelenekselcilik çatışmasına sebep olmuş ve reformların bir kısır döngü içerisine girmesine neden olmuştur (Çınar, 2010, s.4).

Durgun'un da belirttiği gibi, Osmanlı döneminde yaşanan modernleşme süreciyle birlikte ortaya çıkan değişim taleplerine bakıldığında, bunların bireysel bir talepten çok devlet kaynaklı talepler olduğu görülebilir. Çünkü Türk siyasal yaşamında esas olan devlet, toplumsal düzeni sürdürdüğü ölçüde kendisi de sahip olduğu kültürün bir parçası olarak değişim kararını kendisi vermiştir. Devletin getirdiği toplumsal normlar ise aynı zamanda belirli bir yaşam biçimini, eğlence ve ahlak anlayışını empoze etmiştir (Durgun, 2010, s.69-71).

Son kertede, Osmanlı İmparatorluğu'nun batıya ayak uydurma çabalarının ve bunun sonucu izlediği modernleşme politikalarının imparatorluğun dağılmasına engel

olamadığı görülmektedir.⁴³ Osmanlı toplumunda giderek ivme kazanan batılılaşma hareketleri ile birlikte değişen düzene karşı oluşan tepki hareketleri ile geleneğe bağlı olan muhafazakâr kesim batı tarzı tüketimi sisteme yabancı görmüş, geleneksel değerlerin çöküşünü batılılaşma ile bir tutmuştur (Mardin, 2009, s. 69). Fakat bunun yanında, 19. yy. sonlarında batıda yaşanan ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin kültürel alanda yeni akımlar başlattığı ve Osmanlı devletinin yeni bir ulusal kimlik arayışına girdiği ve bunun sonucunda da, 19. yy. başından itibaren batı Avrupa’da gelişmeye başlayan milliyetçilik akımı ile ‘milletin devletine sahip olması’ fikrinin Osmanlı İmparatorluğu’nda da ‘Osmanlılık’ ideali şeklinde ortaya çıktığı görülmektedir (Mardin, 2009, s.94).

3.1.2 Cumhuriyet döneminde değişen modernleşme anlayışı

İlk olarak Namık Kemal (ö.1888) tarafından kişi ile ülke arasında yeni bir ilişkinin doğduğu, Kemal’in ortaya koyduğu ‘vatan’ kavramıyla birlikte, vatan sevgisinin Allah vergisi, doğal ve yüce bir duygu olmasının yanında, kişinin vatana bağlılığı ve tüm benliğini bu vatana feda etmesi anlayışı, yükselen Osmanlı ve daha sonra Türk Müslüman milliyetçi aydınlarının temel inancı haline gelmiş, yanı sıra vatan kavramı ve ona yönelik sevgi, bağlılık ve sadakatin coğrafya ve tarih kitaplarında geliştirilmesiyle birlikte gitgide milliyetçiliğin sembolü haline gelen vatan ve millet kavramlarını da oluşturmuştur. Bunun sonucunda da “Osmanlı İmparatorluğu’nda, sosyal iletişimdeki değişimler, modernleşme sürecinde ve buna eşlik eden bir milli bilinç (önce Osmanlı, sonra Türk) hissini gelişmesinde önemli bir rol oynadı” (Mardin, 2009, s.142). Bu bağlamda, Osmanlı vatanının giderek ‘Türk’⁴⁴ olarak görülmeye başlamasıyla eskinin hanedanına bağlı Osmanlıların 19. yy.’da devlete

⁴³ Tazegül (2005), İmparatorluğun gerileme sürecini şu sözleriyle özetler: “Osmanlı İmparatorluğu’nun 1699 Karlofça Antlaşması ile ilk defa düşmanına toprak vermek zorunda kalmış olması İmparatorluğun eski gücünü kaybettiğinin ve gerilemeye başladığının göstergesidir. Osmanlı devlet adamlarının özellikle bu tarihten sonra, gerilemeyi önlemek ve devleti yeniden eski ihtişamına döndürmek amacıyla giriştikleri askeri ıslahatlar yetmemiş ve III. Selim’den itibaren sadece askeri alanda değil; diğer müesseselerde de modernleşme çabaları görülmüştür. Savaşta yenilgilerin devam etmesi üzerine de 1839 Tanzimat Fermanı ile Batı hukuk ve düşüncesi kabul edilmiştir. Bu, Islahat Fermanı ile daha da güçlendirilmiştir. Fakat devletin dağılmasına çare, yine de bulunamamıştır. 1908’de padişahın mutlakiyetçi yönetimine son veren, II. Meşrutiyet dönemi de ancak on yıl sürmüştür” (s.97).

⁴⁴ Osmanlı döneminde ‘Türk’ çok itibar gören bir kelime olmamakla birlikte daha çok geri kalmış ya da göçebe anlamlarında kullanılmıştır ve Namık Kemal’in yazılarında kimi zaman ‘Osmanlı’, kimi zaman da eş anlamlı olarak ‘Türk’ kelimesini kullandığı görülmektedir. ‘Türk’lerin medeniyete katkısını vurgulayan ilk isim ise Süleyman Paşa’dır ve Abdülaziz’in askeri okullar nazırı olan Süleyman Paşa’nın hazırladığı tarihi bilgilerin Türklerin Orta Asya tarihine kadar dayandığı görülmektedir (Mardin, 2009, s.95).

bağlı Osmanlılara ve 20. yy'da devlete bağlı 'Türk'lere dönüşmesi ve Cumhuriyet'in kurulması ile birlikte, eski çok milletli Osmanlı Devleti bir ulus-devlet olan Türkiye'ye dönmüştür (Karpaz, 2009, s. 32). Bahsedilen dönüşümle tarihte önemli bir konuma sahip büyük bir imparatorluğun sona ermesinin ve saltanatın kaldırılarak yönetim şeklinin cumhuriyete dönüşmenin doğal olarak kolay gerçekleşmediği söylenebilir.

Bu bağlamda, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde yeni bir ulus-devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan itibaren de 'batılılaşma' fikrinin, çağdaşlaşmanın, çağdaş bir devlet ve topluma dönüşmenin esasını oluşturduğu görülmektedir (Erşan, 2006, s.39). Ancak Akkol (2008)'a göre "Osmanlı İmparatorluğu'nda görülen modernleşme çabalarını 'batıcılık'la birlikte ele almak doğru iken, Cumhuriyet dönemi modernleşme politikaları saf bir 'batılılaşma' çabası olarak görülmemelidir, çünkü Cumhuriyet dönemi modernleşmesi, batıcılıktan ziyade Ziya Gökalp'in Türkçülüğü'nden etkilenmiş ve modernleşme politikalarına "milli" sıfatını ekleyerek devam etmiştir" (s.6). Akkol'un belirtmiş olduğu Türkçülük⁴⁵ akımı; İstanbul Üniversitesi Türk Medeniyeti Tarihi profesörü, Ergani mebusu ve İttihat Terakki genel merkez üyesi Ziya Gökalp ve ekibi tarafından şekillendirilen, Osmanlı İmparatorluğu'nda şursuz bir hayat sürmüş olan Türk'leri millileştirmek ve Osmanlı İmparatorluğu'nda milli bir bilince sahip olmaları amacıyla meydana getirilmiş siyasi bir akımdır ve milliyetçilikle eşdeğer görülür (Kılıç, 2007, s.116-117).

Gökalp'in Türkçülük yaklaşımını 1918-1924 yılları arasında yayınlanan 'Yenigün' gazetesinde yazdığı 'Türk Kimdir?' adlı makalesinde belirttiği, başka milliyetten kişilerin 'Yeni Türkiye'de yaşaması için 'Türk'e dönüşmesi gerektiği hakkındaki şu sözlerinden anlamak mümkündür:

Bundan sonra, yeni Türkiye, eski Osmanlı zihniyetine göre değil, Türk halkının doğru duygularına göre idare olunacak. O halde, temessül [asimilasyon] hakkında da muayyen, vâzih, aleni bir programımız olmalıdır. Türk halkı, bu eski dostları, dili diline uymak, dini dinine uymak şartıyla kendisine müsavî [eşit,denk] kardeş tanır. Yani bunları Türk sayar. Yalnız şu şartla ki, artık onlar milli mahalle, milli köy, milli nahiye ve kaza yapmak gibi, eski

⁴⁵ Türkçülüğün Türk milliyetçiliğine, yani siyasi bir akıma dönüşmesi ve örgütlenmesinin II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İttihat ve Terakki ile gerçekleştiğini belirten Kılıç, bu örgütlenme girişimleri arasında Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti ve Türk Ocakları gibi derneklerin kurulmasını saymıştır. Bu dönemde Türkçüler, Osmanlı insanlarına bir "Yeni Hayat" vaat etmişler ve bu kurtuluş reçetesinin dayandığı fikir ve eylem temeli Türk milliyetçiliği olmuştur (bkz. Kılıç 2007, s.116).

lisanlarını, adetlerini, elbiselerini muhafaza etmek gibi anel merkez emellere, dileklere düşmekten sakınmalıdırlar. Yeni Türkiye artık Anadolu’da yeni hiçbir milliyetin muhaceret tarikiyle [göç yoluyla] tesisine müsaade edemez. Yeni Türkiye’ye gelecek gayr-i Türkler ancak Türkleşmek ve Türklüğe temessül etmek [asimile olmak] arzusu ile gelebilirler. Binaenaleyh bu hususta yapılacak kanunlara, nizamnamelere, talimatnamelere samimi bir surette itaat etmelidirler. Türkiye Büyük Millet Meclisinin Türk hükümeti ve Türk matbuatı [basını] bu hususta son derece dikkatli ve basiretli bulunmalıdır. (Gökalp, 1980, s.35)

Gökalp’in sözlerinden, Cumhuriyet dönemi modernleşme hareketlerinde milliyetçiliğin ve milli kimliğin yani Türkcülüğün son derece önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Yanı sıra Gökalp’e göre, batı uygarlığına katılmak, batı uluslarının kültürlerini almak demek değildir. Bu nedenle Gökalp’in ünlü ‘Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak’ formülüyle birlikte tartışmaların ana ekseninin çağdaş uygarlığın hangi yönlerinin alınması gerektiği ve reform hareketlerinin hangi yönde olması gerektiği üzerinde olduğu görülmektedir (Berkes, 2010, s.419). Bu noktada Gökalp, batılılaşma konusunda Avrupa’dan alınması gerekenin sadece medeni ölçütlerden ibaret olduğunu ve Osmanlı döneminde izlenen batılılaşma politikalarının doğruluğunu şu sözleriyle dile getirmiştir:

Bugün artık şu hakikat anlaşılmıştır: Avrupa’ya karşı hürriyetimizi ve istiklalimizi müdafaa edebilmek için, Avrupa’nın medeniyetini iğtinam etmemiz lazımdır. Avrupa medeniyeti, müsbet ilimlerden ve sınaî tekniklerden, içtimai teşkilatlardan ibarettir. Vaktiyle Avrupa’dan ‘Nizam-ı Cedid’ asker mektebi almamış olsaydık bugün Anadolu’yu müdafaa edebilecek miydik? Avrupa’nın kuvveti, yegâne faikiyeti medeniyetindedir. Müslümanları mağlup etmesi ve bütün cihana hâkim olması yalnız medeniyeti sayesinde. (Gökalp,1980, s.40)

Alakel (2011)’e göre, Cumhuriyetin ilk döneminde yeni devletin ve milletin oluşum sürecinde Gökalp’in düşünceleri, kozmopolit bir imparatorluktan modern ulus-devlete geçişte bir tehdit olarak görülen İslam’ın kamusal alandan çıkarılması dışında uygulanmıştır ve “Ziya Gökalp’in düşünceleri az çok Cumhuriyet reformlarının arkasındaki söz konusu kavramsal millîlik-ulusallık arka planını temsil eder” (s.15) Bu noktada, artık büyük bir geleneğin ve devlet anlayışının değişmesi için Atatürk’ün önderliğinde gerçekleşen ve toplumsal yaşamı direkt olarak etkileyen reformlardan söz edilir. Osmanlı dönemi sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yaşamının tamamen değişmesi anlamına gelen bu reformlar toplumun muhafazakâr kısmında tepkilere neden olsa da ve siyasal sahnede tek partinin hâkim olması ile hükümet toplumda sekülerleşmeyi ve modernleşirmeyi amaçlayan yoğun bir reform programına girişilmiş, 3 Mart 1924’te hilafetin kaldırılmasının ardından,

1925'te tekke ve zaviyeler kapatılmış, II. Mahmut'tan beri geleneksel başlık olarak kullanılan fes yasaklanarak yerini batı tarzında kep ya da şapkaya bırakmış, 1926'da Avrupa takvimi ve İsviçre medeni kanunu kabul edilmiş ve dini nikâhla çok eşliliğin kaldırılması ile de halkın günlük yaşamına direkt bir müdahale söz konusu olmuştur (Zürcher, 2010, s.255-257). Yanı sıra, 1928 yılında Türkiye'nin diğer Müslüman ülkelerle birlikte kullandığı Arap rakamları kaldırılarak uluslar arası rakamlar kabul edilmiş, daha sonra Arap harflerinin kaldırılarak Latin harflerinin kabul edilmesiyle ve sonrasında dilin de Türkleştirilme çalışmalarıyla birlikte de Atatürk'ün geçmişin kapısını kapatarak geleceğe doğru bir kapı açtığı yani geçmişle ve doğuyla olan son bağın koparılarak Türkiye'nin modern batı uygarlığıyla bütünleşmesine giden yolun açıldığı söylenebilir (Lewis, 2009, s.374).

Atatürk'ün devrim niteliğindeki yenilikleri ile birlikte bir ulus-devlet imajı çizmeye başlayan Türkiye'de Atatürk'ün ölümünden sonra bir rejim değişikliği olup olmayacağı ve Cumhuriyet'in devam edip etmeyeceği konusunda yaygın spekülasyonlar görülse de, kısa zamanda başa geçen İsmet İnönü'nün Atatürk'le aynı siyasi çizgide ilerleyeceği anlaşılmıştır (Zürcher, 2010, s.274) Ancak 1950'ye kadar tek parti iktidarıyla devam eden bu dönem, bu tarihten sonra Demokrat Parti (DP)'nin de seçimlere katılımı ve kazanmasıyla çok partili dönemin başlangıcını oluşturmuştur.

Dünyada yaşanan endüstrileşme ve üretimle başlayan modernleşmenin özellikle 1920'lerden itibaren yerini tüketim kalıpları aracılığıyla yeni bir modernleşme sürecine bırakmaya başlamıştır (Yanıklar, 2006, s.60). 1947 yılından itibaren Marshall yardımları ile birlikte batı kökenli malların Türkiye'ye girişiyle birlikte Türk toplumunun yaşam tarzının da değiştiği görülmektedir. Buzdolabından otomobile birçok Amerikan malının ve hayat tarzının Türkiye'ye girmeye başlamasıyla birlikte geleneksel tüketim kalıpları kitlesel düzeyde farklılaşmış ve giderek artan üretim tüketimi de arttırmıştır. Bu dönemde, kapitalist sistemin gelişmesi ile paralel bir şekilde Türkiye'de de 1950 ve 60 yılları arasında devam eden DP iktidarı boyunca kapitalist ilişkilerin hız kazandığı, tüketimin hızlandığı ve en önemlisi özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ivme kazanan kentleşmenin aynı ivmeyi koruyarak devam ettiği, şehirlerde iktisadi canlılığın her geçen gün artması ile köyden kente göçün arttığı ve bunun özellikle İstanbul gibi büyük şehirlerde gecekondulaşmayı da beraberinde getirdiği de görülmektedir.

27 Mayıs 1960 yılında gerçekleşen askeri darbeden sonra DP'nin kapatılmasının ardından, değişimin de hızını arttırdığı, sosyal hareketliliğin çoğaldığı, öğrenci kitlesinin arttığı, sanayileşme ve büyük çaplı göçlerin de etkisiyle sanayi proletaryasının da çoğaldığı görülmektedir. Ancak sayısı artan siyasi partilerle birlikte ideolojik bölünmelerin de meydana geldiği, bunun siyasal ve toplumsal alanda etkili olarak 1970'li yıllarda siyasal bir şiddet meydana getirdiği ve bunun da sonuç olarak toplumsal huzursuluk ve daha da önemlisi ekonomik alanda bir bunalıma yol açtığı bilinmektedir. Siyasi alanda yaşanan kutuplaşmalarla birlikte 1970'li yılların sonuna doğru Türkiye'de meydana gelen mali ve ekonomik sıkıntıların 12 Eylül 1980'de bir kez daha yaşanan askeri darbenin ardından Türk ekonomisinin ve toplumsal koşulların yeni bir döneme girdiği görülmektedir.

3.1.3 Modernleşmenin 1980'ler sonrasında yeni tezahürü: Küreselleşme

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde 1980'li yıllardan itibaren dikkate değer bir kalkınma, ulusal ekonomik bütünleşme, kentleşme ve refah düzeyi artışı görülse de, dünyada yaşanan teknolojik ve bilimsel gelişmelerin de etkisiyle de meydana gelen bu artış, aslında özünde ekonomik olan fakat sonuçları kültürel bağlamda gerçekleşmiş bir dönemi temsil eder. Türkiye'de neoliberal ekonomi politikaları bağlamında gerçekleştirilen devlet bütçesi uygulamalarının başladığı 1980 yılı, ihracata dayalı, yabancı sermaye girişini destekleyici faaliyetler ve kapitalist dünyaya entegre olmayı sağlayacak şekilde dışa açık büyüme politikalarıyla birlikte, küresel sermayenin genişlemesini sağlayacak politikaların devreye sokulduğu dönem olarak değerlendirilmektedir (Uçkaç, 2010, s.426). Özellikle 24 Ocak 1980 kararları ile birlikte daha sonra alınan ekonomik önlemler, Türkiye ekonomisini dışa açmayı ve dünya ekonomisi ile bütünleştirmeyi amaçlayan kalıcı ve uzun vadeli bir ekonomik program olarak günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Ancak bahsedilen karar ve önlemler, kısa vadede Türkiye'nin ihracata dönük ekonomi modelini oluşturup para piyasalarının bütün elemanların ekonomi içindeki yerini almasına, borsanın gelişmesine ve enflasyonun gerilemesine neden olmuşsa da büyüme yeterli seviyede olmamış, işsizlik artmış, devletin ekonomideki yeri küçültülememiş, sosyal dengesizlik büyümüş, gelir dağılımı bozulmuş, dış borçlar, bütçe dışı fon uygulaması yaygınlaşmış, vergi gelirleri ulusal gelir oranında artmamış, bütçe açıkları büyümeye başlamıştır (Ekin, 2010, s.115). Bu bağlamda yürütülen neoliberal ekonomi

politikaları gelir dağılımlarında ciddi bozulmalara ve yoksulluğun artmasına neden olmuştur.

Bahsedilen neoliberal ekonomi politikaları sonucunda meydana gelen küreselleşmenin, bu bakımdan ekonomiye bağlı olarak gerçekleştiği düşünülse de, kimi yaklaşımlara göre küreselleşmenin hızını ekonomik gelişmeler değil, kültürel sembol alışverişi arttırmaktadır. Özellikle 1980'lerden itibaren gelişen iletişim teknolojileri ile birlikte artan kültürel sembol alışverişi, Türkiye'de de bireylerin ve toplumun değer sistemi ve tüketim kalıplarını etkilemiştir. 1980'lerden sonra ithalat kapılarının da yasal olarak açılmasıyla birlikte Batı'da geliştirilen her yeni teknoloji anında Türkiye'de kullanılmaya başlanmış ve böylelikle teknolojik alanda yeni bir döneme girilmiştir (Özbek, 2010, s.121). Gelişen uydu iletişim sistemleri, kablolu televizyon ve benzeri iletişim teknolojileri sayesinde diğer dünya ülkelerindeki fikir, ürün, davranış, hayat tarzı ve olaylara karşı yakınlıklar artmış, dünya kültürleri bütünleşmeye ve benzerlikler taşımaya başlamıştır (Soydan, 2012, s.20).

Bu bağlamda, 1990'lardan itibaren dünyayla paralel şekilde gelişen kitle iletişim teknolojileri ile birlikte, yasalarda yapılan değişikliklerle birçok özel radyo ve televizyon istasyonu kurulmuş ve medyanın da bu sayede gelişmesiyle kültürel açıdan küresel bir yeni dünya düzeni içinde Türkiye'de yer almaya başlamıştır. Bu nedenle kültüre atfedilen anlamların boyutu da değişmiş, kültürel sınırların ortadan kalkmasıyla 'ulusal kimlik/ulusal kültür' paradigması yerine türdeşleştirici bir tüketim kültürü meydana gelmiş, böylelikle yeryüzü kültürleri de tektipleşmeye doğru yönelmeye başlamıştır (Özbek, 2010, s.241).

2000'li yıllara gelindiğinde ise artık hızla gelişen bilişim teknolojilerinin, kişisel bilgisayarların ve internetin etkisiyle bir dijital çağdan söz edilmektedir. Bilişim ve iletişim teknolojilerindeki bu gelişimin insanlık tarihinde toplumsal, ekonomik, ve bilimsel değişimin yönünü yeniden belirlediği ve bu dönemde giderek bir ağ toplumunun ortaya çıktığı görülmektedir. Bu nedenle kültürlerarası iletişimin boyut değiştirmesi ile her açıdan küreselleşmenin etkilerinin görüldüğü bir döneme girildiği söylenebilir. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki değişim, özellikle toplumsal boyutta etkili olmuş, sosyo-kültürel yapıların değişmesiyle birlikte dünyada ekonomik, siyasal ve kültürel bir bütünleşmenin yaşandığı, dünyanın küçülerek sınırların belirginliklerini kaybettiği görülmektedir.

3.2 Osmanlı ve Cumhuriyet Döneminde Yaşanan Değişimlerin Türk Makam Müziği'ne Yansımaları

Ergur (2009)'a göre, Osmanlı dönemi toplumsal değişiminin izdüşümleri, bir çok kurumu, pratik, kavram ve temsil düzlemini değiştirdiği gibi müziği de etkilemiştir. Bu bakımdan müziğin günlük hayatın içine diğer sanat ve düşün ürünlerinden daha geçişik olduğu düşünüldüğünde, toplumsal değişmeden diğer toplumsal deneyim kodlama alanlarından daha fazla ve doğrudan etkilendiği söylenebilir (s.170). Ergur'un bahsettiği bu değişimin izleri, modernleşmenin ilk belirtilerini gösterdiği askeri alanda ve askeri müzikte belirgin bir şekilde kendini göstermiştir.

Bu bağlamda, Osmanlı yapısal reformları ile birlikte görülen batılılaşma hareketlerinin müzik alanında da kendisini gösterdiği ilk hareket, Batı müziği çalgılarının Osmanlı Sarayı'na girişi olarak görülür. Bu değişim hareketlerinin geçmişi 16. yy.'a kadar uzansa da (Zümrüt, 2000, s.80), 1826 yılında Osmanlı sarayının askeri sınıfı olan Yeniçeri Ocağı ile birlikte siyasi iktidarın egemenlik simgesi niteliğinde olan mehterhanenin II. Mahmut tarafından kaldırılıp, onun yerine batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan *Mızıkai Hümayun*'un⁴⁶ kurulması resmî değişimin müziğe ilk yansıması olarak görülmektedir. Durgun (2010)'a göre Tanzimat döneminde oluşmaya başlayan modern yönetim anlayışıyla, kendisini çağdaş monarşilere göre yeniden tanımlamaya çalışan bir saltanatın göstergeler sisteminde yer alamayan mehterhane, yeni sistem tarafından atılan ilk kurum olmuş; kendisini batılı anlamda bir monarşi olarak göstermek isteyen Osmanlı modern askeri bandolar kurarak vitrinini yenilemeye çalışmıştır (s.74).

Osmanlı sarayındaki geçmişi 13. yüzyıla kadar uzanan askeri müzik topluluğu olan mehterhane, makamsal icra geleneği ile TMM'nin askeri alandaki temsilcisi sayılabilir. Ancak, askeri müziğin amaçlarından biri, çok uzaklardan duyulan ve gitgide yaklaşan gök gürültüsüne benzer bir müzikle düşmanın moralini bozarak savaş gücünü azaltmak, böylelikle savaşın kazanılarak en kısa sürede bitirilmesi ve insan katliamının önlenmesi olduğu için (Tanrıkorur, 2005, s.22), mehterhane bünyesinde -tanbur, kanun, ney gibi- GTMM çalgılarına göre sesi daha gür olan zurna, boru, klarnet gibi nefesli çalgılar ve davul, zil, kös gibi vurmali çalgılar

⁴⁶ Mızıkai Hümayun, padişahın müzik topluluğu demektir ve ilk olarak 1826 yılında yeniçeri ocağının dağılmasıyla birlikte 'Nizam-ı Cedid' ordusunun yürüyüşlerine eşlik edecek bir boru takımı olarak kurulan topluluk 1831'de 'Mızıkai Hümayun' adını almıştır (İlyasoğlu, 1999,s.70).

kullanılmıştır. Yanı sıra, mehter müziğinin sadece sarayda ve savaşta kullanılmadığı; İstanbul'da Eyüp, Kasımpaşa, Galata, Tophane, Rumeli Hisarı, Yeniköy, Beykoz ve Kız Kulesi gibi semtlerde halkı nazma uyandırmak için seher vakti çalınmak suretiyle halkın da dinlediği bir müzik olduğu bilinmektedir (Altınölçek, 1999, s.753) Durgun'un da belirttiği gibi, "Mehter Müziği karmaşık kültürel yapısıyla askeri, törensel ve eğlence türü faaliyetleri dinsel renklerle birleştiren müziktir. Bu yönüyle mehter müziği, başka müzik türlerinden farklı olarak herkes için icra edilen ve toplumun çok geniş kesimlerince dinlenen bir müzik olmuştur" (Durgun, 2010, s.72).

Mehter müziğinin repertuarı incelendiğinde ise, icra edilen eserlerin 16. ve 17. yüzyıl repertuarına kadar uzanmakta olduğu görülmektedir. Örneğin; Ali Ufki ve Kantemiroğlu'nun yazıya geçirdiği peşrevler ve semailer içinde Zurnazen İbrahim Ağa, Nefiri Behram Ağa gibi isimlerin bestelediği eserler mehter müziği repertuarında da kullanılmıştır. Yanı sıra, Mehter müziği repertuarı içinde Solakzade, Yusuf Paşa, Zekai Dede, Tanburi Emin Ağa, Dede Efendi, Abdi Efendi, Tanburi Osman Bey gibi GTMM bestecilerinin eserleri de yer almaktadır (bkz. Eralp, 1999, s.750). Bu bakımdan mehter müziğinin TMM geleneğinde önemli bir işleve ve konuma sahip olduğu söylenebilir.

Mehterhane'nin kapatılıp yerine Mızıkai-i Hümayun'un kurulması ile birlikte bahsedilen batılılaşma etkileri devletin askeri kurumunda üretilen müzik oluşumlarda da kendini göstermeye başlamıştır ve kurumsal anlamda Türk müziği ve batı müziğinin her açıdan bir arada olduğu bir döneme girilmiştir. Sultan II. Mahmud'un yeni bir askeri müzik sistemi geliştirmek istemesiyle kurulan ve batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan Mızıkai-i Humayun, Türk ve Batı müziği eğitiminin bir arada yapıldığı ilk eğitim kurumudur (Öztuna, 1976, s.344). Mızıkai-i Humayun'un başına ilk olarak Fransız besteci Manguel, sonra da 1828 yılında İtalyan besteci Giuseppe Donizetti getirilmiş, 1831 yılında da resmen faaliyete geçirilmiştir (Eralp, 1999, s.743). Mızıkai-i Hümayun'da eğitim gören öğrenciler sarayın eğitim kurumu niteliğindeki Enderun'dan seçilmiş (Özalp, 1986, s.19), GTMM eğitiminin sürdürülmesinin yanında batı tarzı müzik eğitim de yapılmış, sarayın geleneksel fasıl topluluğu olan '*Fasl-ı Hümayun*' ise '*Fasl-ı Atik*' ve '*Fasl-Cedid*' olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kaygısız (2000)'a göre bir yanda fasıl ve müezzinler topluluğu, bir yanda bando ve orkestralar ile müzik, alafanga ve alaturka olarak ikiye ayrılmış hatta iç içe geçerek alaturka-fanga olmuştu (s.162-167). Bu bakımdan, Mızıkai-i Hümayun'da

bir yandan gelenek korunurken, diğ er yandan batılı anlayışla bestelenen marşlarla birlikte, Osmanlılığa bir ulus olarak yeniden anlam kazandırılmaya ve toplumu birleştirici bir gelenek icat edilmeye çalışılmıştır (Durgun, 2010, s.74). Bu nedenle Mızık a-i Hümayun, Osmanlı toplumsal algısında yer alan iki tür müziğ i, şark ve garp müziğ inin bir arada yer alarak karşı karşıya geldiğ i ve böylelikle ‘alafiranga’ ile ‘alaturka’ kavramlarının toplumda belirginleşmesine vesile olmuş ilk kurum olma özelliğ i taşımaktadır diyebiliriz. Ancak II. Meşrutiyet’in ilanı (1908) birlikte Muzika-i Hümayun’un saray teşkilatının küçülmesine bağı olarak merkez askeri bandosu ve saray orkestrası durumuna düştüğü görülmektedir (Öztuna, 1976, s.344). Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanı ve saltanatın kaldırılması ile de Mızık a-i Hümayun sanatçılarının 1924 yılında Ankara’ya nakledilerek ‘Riyaset-i Cumhur Musiki Heyeti’ adıyla Cumhurbaşkanlığı kadrosuna alındığı (Selanik, 1996, s.293); batı müziğ i bölümünün ‘Cumhurbaşkanlığı Orkestrası ve Bandosu’ olmak üzere ikiye ayrıldığı, Türk müziğ i bölümünün ise ‘Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyeti’ olarak uzun yıllar faaliyetini sürdürdüğü bilinmektedir (Özalp, 1986, s.20). Yanı sıra, Mehter takımının yeniden kurulması çalışmalarının da 1908 yılında II. Meşrutiyet’le birlikte yeniden başladığı görüls e de mehterin tekrar kurulması ancak Cumhuriyet Dönemi’nde gerçekleşmiştir.⁴⁷ Böylece 2 Mart 1952 tarihinde tekrar kurulan Mehter takımı, günümüzde Askeri Müze’nin tarihi müzik bölümünde ve İstanbul Tarihi Türk Müziğ i Topluluğ u’nun bünyesinde faaliyetlerine devam etmektedir (Altınölçek, 1999, s.755).

Osmanlı döneminde modernleşme hareketleri ile birlikte devletin kurumsal bünyesinde yer almaya başlayan batı müziğ inin yanında GTMM’nin de devam ettiğ i ve GTMM’ne karşı herhangi bir olumsuz görüş ve politikanın izlenmediğ i söylenebilir. Bunun en önemli göstergesi ise sarayda Avrupalı bestecilerin yanında, günümüzde GTMM’nin önemli bir temsilcisi sayılan Dede Efendi gibi bestecilerin de sarayda görev yapmalarıdır. Ancak değ iş en padişahlarla birlikte GTMM’ne karşı değ iş en görüşler çerçevesinde, zamanla bu iki müzik arasında bir gerilim oluşmaya başladığı, Batı müziğ i ve müzisyenlerinin tercih edilmesiyle de bahsedilen alaturka

⁴⁷ Eralp (1999) mehter takımının tekrar kurulma nedenini şöyle açıklar: “1952 yılında şimdiki İngiltere Kraliçesi II. Elisabeth’in babası VI. George’un ölümü nedeniyle düzenlenen cenaze törenine Türkiye’den Cumhurbaşkanı Celal Bayar ve Genelkurmay başkanı Org. Nuri Yamut katılmışlardır. Cumhurbaşkanı Bayar, törene tarihi kıyafeti ve enstrümanları ile tarihi müziğ ini icra ederek katılan İskoç Gayda takımına gösterilen ilgiyi görmüştür. Bunun üzerine kapatılışın akisleri hala devam eden Mehter’in yeniden kurulması için gerekli direktifi vermiştir” (s.744).

ve alafranga tartışmalarının şiddetlendiği söylenebilir. Bu tartışmaların en önemli örneği ise Dede Efendi olarak görülür. Klasik repertuarın önemli bestecisi olan, Mevlevi Ayini gibi büyük dini formların yanında dindışı formlarda da birçok eser besteleyen Dede Efendi'nin GTMM'nin saray tarafından dışlanmaya başlamasını hissetmesiyle birlikte, 'yine bir gülnihal' gibi batının vals formuna uygun eserler bestelediği, ancak değişime karşı koyamayarak öğrencisi Dellalzade İsmail Efendi'ye 'bu oyunun tadı kaçtı' dediği ve daha sonra inzivaya çekildiği ve en sonunda hacca giderek burada vefat ettiği bilinmektedir (Salgar, 1995, s.27-28). Dede Efendi'nin batı müziğine benzeyen formlarda eserler bestelemesi bir anlamda sarayda yaygınlaşan Batı Müziği'ne karşı bir direniş veya tepki olarak sembolize edilir (Durgun, 2010, s.78-79).

1839 yılında imzalanan Tanzimat'la birlikte İstanbul'da çeşitli tiyatroların sarayın dışında da müzikli oyunlar ve operetler oynamaya başladıkları, saray çevrelerinde ve aydınların arasında batı müziği ile uğraşanların çoğaldığı görülmektedir (İlyasoğlu, 1999, s.70-71). Yanı sıra eğlence mekânlarının da batılılaşması ve bu dönemde özellikle İstanbul'da birçok *gazino*, *baloz*, *cafe şantan* gibi 'modern' eğlence mekânlarının açılması ile bu mekânlarda hâkim olan tango, fokstrot, vals gibi batı müziği türleri toplumda etkisini iyice göstermeye başlamış, bu da batı müziğinin toplumda artık kabul edilebilir bir öge haline dönüşmesine neden olmuştur.

Toplumda görülen batılılaşma etkisinin TMM alanındaki en önemli değişimi ise Ergur (2009)'un belirttiği gibi standartlaşmayı sağlama yönünde geçirdiği evrim olmuştur: "Max Weber'in son derece incelikli ve yetkin araştırmasında ortaya koyduğu gibi, modernleşmenin sonucunda müzik rasyonelleşmektedir. Kapitalizmin örgütlü ve kurumsal hale gelmesiyle birlikte sadeleşen, standart üretim koşulları ve algı kalıpları tarafından biçimlenen, bu anlamda rasyonelleşen bir müzik gerçekliği söz konusudur" (s.170). Bu bağlamda modernleşen Osmanlı toplumunda yaşanan değişimin müzik alanındaki en önemli göstergelerinden biri de üretimde yaşanan bu standartlaşma yani rasyonelleşme sürecidir denilebilir. Ergur, bu dönemdeki değişimin müziksel açıdan toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini şu sözleriyle özetler:

Toplumsal yaşamın örgütlenmesi, yapıları ve ona hâkim olan zihniyet kalıpları derin bir değişme içine girmişlerdi; bunun, müziğin kodlar evrenine yansımaması düşünülemezdi. Görece daha hareketli gündelik yaşam içinde, az gelişmiş de olsa kapitalist üretim ilişkileri

mayalanmaya başlamıştı. Değişme, özellikle o dönemde doğrudan doğruya Batılılaşma ile özdeş kabul edildiği için, müziğin geleneksel tahayyül bağlamı, kulağa fazla doğulu gelen tınılar ve ses konumlarının elenmesini kaçınılmaz kılmıştır. Ancak makamsal elenmenin altında daha belirleyici bir neden vardır: Toplumsal yaşamı oluşturan maddi ve maddi olmayan bileşenlerin nitelikleri değişmekte, belki ilk anda belli bir seçkin zümresini ama ardından, en azından kentli diğer sınıfları etkileyen bir yaşam tarzları bütünü yaygınlaşmaya başlamaktaydı. Bu, her şeyden önce, geleneksel Osmanlı toplum yaşantısından, diğer bir deyişle esas olarak on sekizinci yüzyıl öncesinden farklılaşmış bir toplumsal deneyimin oluşması anlamında gelmektedir. Artan ticaret hacmi, kuralları modern dünyayla gitgide daha uyumlu bir değişim düzeni, imparatorluğun en ücra köşelerine dek yayılmakta olan finans ağı, küçük çaplı da olsa belli bir sanai üretimin ortaya çıkmaya başlaması, beraberinde kapitalizmin evrensel çelişkilerini olduğu kadar standartlarını da sürüklemiştir. Daha hızlı ve daha öngörülebilir bir toplumsal deneyim, kaçınılmaz olarak, mevcut ses sisteminin bir çeşit tasviyesini gerektirmiştir. Beğenilerin kitleleşmesi, popülerleşmesi, algılamının estetik kalıplarında basitleşmeyi zorunlu kılmıştır. Zira, mikro-tonal nüansları bol, ancak tek ses üzerinde gelişen ve karşıtlıkların gerilimi üzerine kurulmayan bir müzik, hızlı, ritmik döngüsellığı olan bir toplumsal yaşam içinde zamanla gereksiz olarak algılanmaya başlamıştır. (s.176-177)

Ergur'un bahsetmiş olduğu gibi, müzik alanında modernleşmenin sonuçlarını rasyonel düşüncenin etkisiyle meydana gelen bir elenme, sadeleşme sürecinde değerlendirmek gerekir. Bu sürecin en belirgin göstergeleri ise öncelikle TMM'nin 20. yüzyıldaki rasyonel dönüşümünün somut ifade biçimi olan şarkı formunda ve ses sisteminde daha standart bir ifadeye yaklaşma çalışmalarıyla özetlenebilir.

3.3 Türkiye Popüler Müzik Piyasasında Makamsal Üretimlerin Seyri

Erol (2005)'un belirttiği gibi “yeryüzünde popüler müzik olarak kategorize edilebilecek hemen tüm müzikler, insanların müzik dinleme alışkanlıklarını daha çok kaydedilmiş ürünlere kaydırıldığından ve buna olan bağımlılığını arttırdığından bu yana, popüler müzik elbette ki müzik endüstrisi ve kitle medyası ile ‘ilişkili’ bir kavramdır” (s.87). Çünkü 20. yy'da müziğin yaygınlaşması ve kitleler tarafından dinlenerek ‘popüler’ hale gelebilmesi için teknoloji ve medya gibi unsurlardan yararlanılması zorunluluğu görülür. 19. yy'ın sonlarından itibaren gelişen müzik kayıtlarının ve plak endüstrisinin⁴⁸ tarihi ise elektrikli ürünler endüstrisi içerisinde

⁴⁸ Edison'un 12 Ağustos 1877 tarihinde adını koyduğu fonograf'ın 1888'de ilk müzik kayıtlarında kullanılması ve ardından Emile Berliner'in 1887 yılında yeni bir ses aygıtı olan gramofonu tescil ettirmesiyle birlikte 1892'de ilk ticari kayıtların yapılmaya başlamasıyla; ses kayıt teknolojisinin

radyo, sinema ve televizyonun gelişimiyle bağlantılı bir şekilde ele alınmalıdır (Frith, 2000, s.74). Bu nedenle Türkiye’deki popüler müziğin gelişiminin de özellikle 20. yy’ın başlarından itibaren gelişen kayıt teknolojisi ve endüstrisi ile müziğin kitleler tarafından dinlenmesiyle başladığı kabul edilebilir. Ancak bu durumda kayıt teknolojisinin henüz gelişmediği dönemlerde, bugüne göre kapsamı daha dar sayılabilecek kitlelerce dinlenen müziklerin, örneğin Osmanlı döneminde toplumda üretilen ve tüketilen TMM türlerinin veya bireysel olarak düşünüldüğünde Dede Efendi’nin sarayda ve halk arasında besteleriyle popüler olmasının, Hacı Arif Bey’in bestelediği şarkıların yanı sıra dönemin uzun boylu, yakışıklı ve sesi güzel popstarı olarak nitelendirilebilmesinin bir popüler kültür ürünü olup olmadığı sorusu ortaya çıkmaktadır.

Özbek (2010)’e göre popüler kültür kavramının, tercih edilen ‘halka ait’ anlamıyla kitle iletişim araçlarına bağımlılığı aşan bir yanı vardır ve popüler kültür kavramıyla eşanlamlı olarak kullanılan kitle kültürü kavramı, yalnızca kitle iletişim araçları aracılığıyla yaygınlaşan ürünlere odaklı olması nedeniyle bu ürünlerin hâkim anlam ve değerlerinin ortaya konmasında yalnızca etki ölçmeye dayanması sonucunda kültürel araştırmaları kavramsal ve pratik yönden sınırlamaktadır (s.93). Özbek’in belirttiği üzere, popüler kültür kavramını kitle kültürü kavramından ayıran en önemli özelliği, kültürel ürünleri mümkün olan en geniş izleyici kitlesine pazarlanan bir ‘mal’ şeklinde nitelendiren kitle kültürü kuramlarının olumsuz anlamlarına karşıt olarak; popüler kültürün, edilgen tüketiciler olarak görülmeyen insanların tükettiği kültürel ürünleri, dâhil oldukları topluluk, sınıf, ya da yöresel nitelik olarak ilişkilendiren ve aralarındaki aidiyeti pekiştiren özelliklerden söz edilmesini olanaklı kılan yapısıyla olumlu bir anlam taşımasıdır (Erol, 2005, s.43). Bu anlamıyla popüler kültür bir toplumun herhangi bir zamandaki egemen kültürü olarak nitelendirilebilir (McGregor, 2000, s.41). Bu nedenle popüler kültürün bir ürünü olan müzik, başka toplumsal katmanlar ya da kültürler içerisinde farklı anlamlandırılabilceği gibi kendi sosyo-kültürel bağlamında sürekli bir değişime bağlı olarak farklı izleyici kitlesine sahip olabilir (Erol, 2005, s.83). Bu noktada müziğin endüstrileşmesini ise Frith (2000)’in belirttiği gibi müziğin kendisini oluşturan bir süreç olarak görmek gerekir ve bu süreç içerisinde müzik sadece evrimini sürdüren bir biçimdir (s.73). Bu açıdan bakıldığında bahsedilen sosyo-kültürel aidiyeti pekiştiren fakat kaydedilmemiş,

ilerlemesine bağlı olarak oluşan müzik endüstrisinin yeni pazar arayışlarıyla birlikte İstanbul’da ilk taş plak kayıtlarının 1900’lerden itibaren yapılmaya başladığı görülmektedir (bkz. Ünlü, 2004).

müzik endüstrisi ve medya ile ilişkiye girmemiş ya da girememiş birçok müziksel ürün popüler olarak kabul edilmelidir. Aksi takdirde Erol (2005)'un belirttiği gibi, “müzik endüstrisinin olmadığı ya da ses kaydı işleminin bile gerçekleşmediği dönemlerde, kentlerde yaşayan çeşitli gruplara ait ya da bütün olarak toplumun yaygın olarak yaptığı/dinlediği müziği ‘popüler müzik’ olarak nitelendiremeyiz” (s.90). Son kertede popüler verili bir yapı olmadığından ve tarihsel süreçte kendini sürekli inşa ettiğinden ya da bir başka deyişle yenilediğinden dolayı denilebilir ki, popüler müzik gelenekler içinde ortaya çıkar ve bu bakımdan 20. yy’da Türkiye’de üretilmiş olan popüler müzikler, tarihsel süreçle bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Bu nedenle popüler müziğin üretilme süreciyle bağlantılı olarak gelenek, daha doğrusu geçmiş dönemin tarihsel uzantıları, popüler kültür kapsamında değerlendirilebilir. Bu bağlamda, TMM’nin 20. yüzyılda popüler müzik kapsamında gerçekleşen üretimlerini anlamlandırabilmek için öncelikle tarihsel süreçte üretildiği sosyo-kültürel ortamdaki değişimlere ait saptamalarda bulunmak gerekecektir.

3.3.1 Modernleşmenin ürünü: Şarkı

III. Selim’in başlayıp II. Mahmud’un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şakir Ağa, Dellazade, Kazasker, Osman Bey ve Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik formlardaki (klasik güfteli ve büyük usûllü) eserlerin, yerlerini bir 18. yüzyıl şiir türü olan şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştı” (Tanrıkorur, 2005, s.43).

Tanrıkorur’un belirttiği yenilik hareketleri sonucunda daha önce bahsettiğimiz gibi, dünyada yaşanan sanayileşme, kentleşme ve modernleşme sürecinde kapitalizmin etkisiyle pazara, örgütlere ve teknolojiye bağımlı bir kitle toplumuna dönüşmeye ve böylelikle geleneksel sadakat, bağ ve ortaklıkların çözüldüğü bir toplum yapısına sahip olmaya başlayan Osmanlı toplumunun içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve kültürel değişimin ve dolayısıyla yenileşmenin GTMM’ndeki karşılığı olarak karşımıza çıkan en önemli göstergesi, Osmanlı döneminde kullanılan klasik formların zamanla yerini daha küçük bir form olan şarkı formuna bırakmaya başlamasıdır diyebiliriz. Modernleşmenin etkisiyle batıya ilgi duymaya başlamış bir toplumun yenilikler araması; Ergur’un belirttiği gibi kulağa fazla doğulu gelen büyük formların elenmesini, kendi hızlı ve ritmik döngüselliğine uygun bir şekilde daha sade, ritmik ve öğrenilmesi kolay olan şarkı formunun büyük ilgi göreberek popülerleşmesini sağlamıştır. Bu bağlamda, daha önce bahsettiğimiz Dede Efendi

örneğinde olduğu gibi; Osmanlı dönemi GTMM repertuarını oluşturan Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nâtik, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai gibi büyük usûllerde bestelenmiş, dili ağır, makamsal ve ritmik özellikleri nedeniyle icrası güç formları, tam tersi özellikler taşıyan şarkı formu karşısında hâkimiyetlerini kaybetmişlerdir diyebiliriz.

Berker (2010)'in de belirttiği gibi, gelişen teknolojik uygarlığın, insanın sanata ayıracağı zamanı kısıtlaması yüzünden büyük formda eserlerin yerini küçük formda, özellikle şarkı formunda eserler almış, III. Selim zamanından beri üzerinde çalışılan şarkı formu öne geçmiş, ciddi klasik kuralların yerine halka yakınlığa, insancıl duygulara ve içtenliğe önem verilmiştir (s.30) Bunun izlerini de büyük formlarda eser besteleyen Sultan III. Selim (ö.1808), Sultan II. Mahmud (ö.1839), Şakir Ağa (ö.1840), Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Medeni Aziz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmud Celaleddin Paşa (ö.1899) gibi bestecilerin, toplumsal arz-talep nedeniyle zamanla tek bir forma, şarkıya yönelmesinde bulabiliriz.

18. yüzyıl başlarından Hacı Ârif Bey'e kadar geçen zaman diliminde şarkı formunun yapısal özelliklerinin değişiklikler gösterdiği görülmektedir. Bu dönemde şarkılar aruz ve hece vezninin çeşitli kalıpları ile yazılmış ve murabba denilen dört mısralı, muhammes denilen beş mısralı, müseddes denilen altı mısralı, müsebba denilen yedi mısralı ve müsemmen denilen sekiz mısralı bentlerle bestelenmiştir. Ritmik açıdan ise şarkıların küçük usûllerin yanında, 26 zamanlıya kadar olan bazı büyük usûllerle de bestelendiği görülmektedir.⁴⁹ Ancak şarkı formunun değişkenlik gösteren yapısını bir nevi standardize ederek klasik bir şekle dönüştüren 19. yüzyılın en önemli şarkı bestekârı olan Hacı Ârif Bey'dir. Şarkı formunun Hacı Ârif Bey'le klasikleşen yapısı ise şu şekildedir: Öncelikle 10 zamanlıya kadar olan küçük usûllerle bestelenen şarkıların güfteleri genellikle dört mısralı yani murabba olan şiirlerden oluşur. Şiirin ilk mısrası 'zemin' adını alır. Bu kısım esas makamın temel özelliklerinin gösterildiği kısımdır. İkinci mısra ise 'nakarat' adını alır ve bu kısımda yakın makam geçkileri yapılabilmekle birlikte, sonda mutlaka esas makam ile karar verilir. Üçüncü mısra 'meyan'⁵⁰ adını alır ve bu kısımda da farklı makam geçkileri yapılır veya esas

⁴⁹ GTMM icrasında kullanılan usûllerden 2 zamanlı'dan 15 zamanlıya kadar olanlar küçük, 16 zamanlıdan itibaren giderek büyüyen diğer usûller ise büyük usûl şeklinde sınıflandırıldığı için (Özkan, 1998, s.563) bu terimler kullanılmıştır.

⁵⁰ Meyan (eski dilde miyan) orta, bel anlamına gelir (Devellioğlu, 1997, s.654) ve bu bakımdan şarkı formunda eserin orta kısmını ifade eder.

makam genişletilir. Son mısra ise ikinci mısra ile aynı özellikleri taşır ve yine ‘nakarat’ adını alır.

Bestelediği şarkılarla Türk müziğinde yeni bir dönem başlatan Hacı Ârif Bey’le birlikte şarkı formu yeni bir kimlik kazanmış ve bestecilerin en çok kullandıkları form olmuştur. GTMM dönemlendirme çalışmalarına bakıldığında da, Hacı Ârif Bey’le birlikte başlayan dönemin, bahsedilen dönem için batı müziğinde kullanılan dönemlendirme ile aynı şekilde, ‘romantik dönem’⁵¹ olarak isimlendirildiği görülür (Karadeniz, 2007, s.5-29). Hacı Ârif Bey’in GTMM’nde şarkı kullanımını ile başlattığı bu yenilik ve üslup farkı, klasik geleneği savunan kişiler tarafından doğal olarak tepkiyle karşılanmıştır. Demirtaş (2009), bahsedilen tepkiyi şu sözleriyle ifade etmektedir:

Romantizm, Türk Mûsikîsi’nde, bir bakıma Klasik Türk Mûsikîsi’ne tepki olarak doğan ve Hacı Ârif Bey (ö.1885)’in başını çektiği yeni tarzdaki şarkı formu ile ifadesini bulmuştur. Ancak bu yeni üslûp, muhafazakâr nitelikteki yüksek ve saf üslûbu (klasik üslûp) savunan mûsikîşinasların sert tepkisiyle karşılaşmış ve romantiklerle muhâfazakârlar arasında günümüze kadar devam edecek olan bir fikir çatışmasının fitilini de ateşlemiştir. (s.148)

Demirtaş’ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi şarkı formu bir bakıma klasik olan büyük yapıdaki TMM formlarına karşı bir batılılaşma tepkisi olarak da düşünülebilir. Bunun bir diğer nedeni de şarkı formunun fasılların yapısını değiştirmesi de olabilir. Şarkı formunun 19. yüzyıldan itibaren popülerleşmesiyle birlikte ‘fasıl’ adı verilen ve aynı makamda değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği, gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan geleneksel toplu icra biçiminin yapısının da değiştiği görülmektedir. 19. yüzyıla kadar kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür. Bunun sonucu olarak da, klasik fasılda en fazla on adet büyük formda eser icra edilirken, değişen anlayışla birlikte şarkı formunda eserlerle icra edilen fasıllarda aynı sürede daha fazla esere ihtiyaç meydana gelmiştir. Bu ihtiyacın sonucu olarak ve daha kolay bestelenebilmesi nedeniyle de şarkı formunda eserlerin sayısı da TMM repertuarına

⁵¹ Romantik Dönem, 19. yy’da egemen olan dünya görüşünün çağın geleneksel düzenlerini değiştirmesiyle birlikte yeni bir sosyal sınıf olarak ortaya çıkan burjuva sınıfının aristokrasiyi yıkarak; sosyal alanda engeller, eski anlaşmalar, geleneklerin ortadan kalkmasıyla sanat alanında da etkisini duyurmuş bir akımdır. Özellikle batı müziğinde etki gösteren bu akım ile, saf müziğin yerine konulu, programlı müzik gelmiş, Liedler yeni okulun anlatım yolu olmuş, biçim olarak piyano eşlikli şarkılar yanında, vals, polonez, mazurka gibi danslar, küçük piyano parçaları, senfonik ve orkestral eserler ve opera, dönemin sıkça rastlanan ürünleri olmuştur (Selanik, 1996, s.160).

zengin içerikli fasıllar kazandırabilmek amacıyla özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren hızla çoğalmıştır. Fasil icrasında kullanılmasıyla birlikte şarkı formunun yapısındaki en önemli değişiklik ise, fasıllardaki şarkıları birbirine bağlamak için aranağme denilen çalgısal bölümlerin forma eklenmesidir.⁵²

Şimdiye kadar kaydedilen veriler bağlamında; 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı toplumuna baktığımızda, sosyal ve kültürel alana yansıyan batılılaşma veya başka bir deyişle modernleşme etkisi TMM geleneğinde de karşımıza çıkmaktadır. Değişimin TMM'ne etkileri ise çok yönlüdür ve sadece repertuarın değil, ses ortamının ve formların da ivme kazanarak değişmesi, toplumsal değişimin de ivmesini gösteren bir ibre olmuştur.

3.3.2 Çok 'sesli' Cumhuriyet politikaları

Osmanlı'nın Türkiye'ye dönüşmesi sürecinde yaşanan toplumsal değişimin devlet politikalarıyla empoze edilen en önemli unsurlarından birinin de müzik alanında gerçekleştirildiği ve bu durumun TMM'nin tarihinde değişim açısından önemli bir kırılma noktası oluşturduğu görülmektedir. Ancak, konu ile ilgili yapılan çalışmaların çokluğu ve birtakım noktalarda incelikte gezinmek gerekliliği nedeniyle konu, özellikle devlet politikalarının ana hatları üzerinde duran bir özet niteliğinde ele alınmıştır.

GTMM'nin özellikle Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonraki dönemde ideolojik ve milli bağlamda çok tartışılmış olduğu görülmektedir. Cumhuriyet döneminde yapılan müzik inkılâbı ile önce alaturka-alafranga, sonrasında da çokseslilik-tekseşlilik konusunda yaşanan tartışmalar sonucunda Kemalizm'in en önemli reformlarından biri olan müzik reformunda temel amacın 'ulusal' ve 'çağdaş' bir müzik yaratmak olduğu ve bu müziği anlayacak bireyin, rejimle uyumlu bir şekilde çağdaş uygarlık seviyesine ulaşmış modern bir birey olarak imgelendiği görülmektedir (Balkılıç, 2009, s.21). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e aktarılan bir miras niteliğindeki GTMM'nin, milli bir kimlikle Türkiye Cumhuriyeti'ni temsil edip etmediği konusunda birtakım tartışmaların yaşandığı görülmektedir. GTMM'nin

⁵² Klasik fasılda formların icra sırası şu şekildedir: Peşrev, Kâr, Birinci Beste, İkinci Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, Saz Semaisi. Büyük formdaki bu eserlerin süresi uzun olduğundan klasik fasılda aranağme ihtiyacı duyulmamıştır. Ancak fasılda salt şarkı kullanımının başlaması ile birlikte kısa süren ve sayıca fazla olan şarkıların birbiriyle karışmaması ve usûl geçişlerinin yapılabilmesi için şarkılar aranağmeleriyle birlikte bestelenmeye başlamış, hatta aranağmesi olmayan şarkılar için de 'beylik' adı verilen özel aranağmeler bestelenmiş ve bu aranağmeler birden çok şarkıda kullanılabilmiştir.

Bizans veya Arap etkisiyle şekillenip şekillenmediği veya kimin kimi etkilediği ekseninde şekillenen bu tartışmalar özellikle Ziya Gökalp'in 1923 yılında yayınlanan *Türkçülüğün Esasları* adlı eserinin 'Milli Musiki' bölümünde yazdığı görüşlerle başlamıştır:

Avrupa musikisi girmeden evvel memleketimizde iki musiki vardı: Bunlardan biri Farabi tarafından Bizanstan alınan şark musikisi, diğeri eski Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti.

Şark musikisi de, garp musikisi gibi eski Yunan musikisinden doğmuştu. Eski Yunanlılar, halk melodilerinde bulunan tam ve yarım sesleri kâfi görmiyerek, bunlara dörtte bir, sekizde bir, on altıda bir sesleri ilave etmişler ve bu sonkilere çeyrek sesler namını vermişlerdi. Çeyrek sesler tabii değildi; suniydi. Bundan dolayıdır ki hiçbir milletin halk melodilerinde çeyrek seslere tesadüf edilmez. Binaenaleyh, Yunan musikisi gayri tabii seslere istinat eden bir suni musiki idi. Bundan başka hayatta yeknesaklık olmadığı halde, Yunan musikisinde aynı melodinin tekerrüründen ibaret olan üzücü bir yeknesaklık vardı.

Kurunu vusta Avrupasında teşekkül eden Opera müessesesi, Yunan musikisindeki bu iki nakisayı (eksikliği) izale etti. Çeyrek sesler, operaya uymuyordu. Bundan başka, opera bestekarları ve oyuncularını halktan oldukları için çeyrek sesleri bir türlü anlayamıyorlardı. Bu sebeplerin tesiriyle, garbın operası, garp musikisinden çeyrek sesleri taredetti. Aynı zamanda, opera, duyguların, heyecanların, ihtirasların tevalisinden ibaret bulunmadığından, armoniyi ilave edilerek, garp musikisini yeknesaklıktan kurtardı. İşte, bu iki yenilik mütakamil garp musikisinin doğmasına sebep oldu.

Şark musikisine gelince, bu tamamiyle eski halinde kaldı. Bir taraftan çeyrek sesleri muhafaza ediyordu, diğeri cihetten armoniden hala mahrum bulunuyordu. Farabi tarafından Arapçaya naklolunduktan sonra bu hasta musiki sarayların rağbetiyle Acemceye ve Osmanlıcaya da naklolunmuştu. Diğeri taraftan Ortodoks ve Ermeni, Kaldani, Süryani Kiliseleriyle Yahudi hahamhanesi de bu musikiyi Bizanstan almışlardı. Osmanlı memleketinde, bütün Osmanlı unsurlarını birleştiren yegâne müessese olduğu için buna Osmanlı ittihadı anasır musikisi namını vermek gerçekten çok münasipti.

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 harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usulünce armonize edersek hem milli, hem de Avrupai bir musikiye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk ocaklarının musiki heyetleri de dâhildir. İşte Türkçülüğün

musiki sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi milli musıklarımıza aittir. (Gökalp, 1952, s.105-107)

Görüldüğü gibi Gökalp, Türkçülüğe bağlı görüşleri çerçevesinde, Osmanlı döneminde üretilmiş müziği esas olarak Türk saymamış, bu müzik türünü milli olmayan yabancı bir tür olarak görmüştür. Bunun yanında Gökalp'e göre gerçekten Türk olan ve Türk ruhunu yansıtan müzik yalnızca halk türkülerinde mevcuttur ve Avrupa medeniyetinden alınacak müzik ile halk müziğinin sentezi sonucu oluşacak müzik çoksesli nitelikte ve 'Çağdaş Türk Müziği' olarak tanımlanacak bir oluşumu ifade etmektedir diyebiliriz.

Oldukça karmaşık ve çözülemeyen nitelikteki bu tartışmaları anlamlandırabilmek için bireysel düşüncelerden çok, Cumhuriyet döneminde izlenen müzik politikalarının somut örnekleri üzerinde durmak gerekir. Ancak, yeni bir müzik politikasının oluşmaya başladığı 1920'li ve 30'lu yıllarda devletin Osmanlı'dan kalan müzik mirası konusunda tam olarak neyi hedeflediğinin anlaşılamadığı Aksoy'un şu sözlerinden anlaşılmaktadır: "eski musikinin ne yapılması, nereye konulması gerektiği konusunda devlet katında tam bir görüş birliği yoktu" (Aksoy, 1999, s.31). Fakat bu noktada, müziğin sanatsal bir ifade aracı olarak duygu ve coşkuların seferberliği açısından kolektif bir özellik taşıması ve bu yönüyle Kemalizm'e en uygun araç niteliğinde olması nedeniyle, Osmanlı-İslam geçmişinden kurtulma amacıyla toplumsal değişimlerin ivme kazandığı dönemde Osmanlı müzik geleneğine karşı bir 'Müzik İnkılâbı' için harekete geçildiği görülmektedir.

Üstel (1999), Cumhuriyet dönemi müzik inkılâbının altında yatan anlayışı şu sözleriyle özetlemiştir:

1930'lu yıllarda tek parti yönetiminin kurumsallaşma çabalarının, başka bir anlatımla 'bütün güçleri tek elde toplama' anlayışı doğrultusunda devletin kültür politikasındaki düzenleyici ve yönlendirici tutumunun en üst noktalara vardığı dönemdir. Kemalist iktidarın 'kimlik' ve 'aidiyet' oluşturma sürecinde müzik alanına özel bir anlam atfederek, bir 'inkılâbın' konusu haline getirmesinin ardında çok uluslu bir imparatorluktan ulus-devlete geçişte ona 'milli' ve 'türdeş', aynı zamanda da 'medeni' bir tını verecek bir arayış söz konusuydu. (s.49)

Üstel'in belirttiği gibi, Kemalist yönetimin bir Osmanlı geleneği olarak gördüğü TMM'ni medenileştirmek anlayışıyla geleneksel değer ve sembolleri tasviye etme sürecinde müzik alanında görülen en önemli olay ise müzik eğitimi verilen ve daha çok TMM'ne ağırlık veren bir okul olan *Darüelhan*'da TMM'nin kaldırılması

olmuştur. 1917 yılında kurulan *Darüelhan*'da TMM'nin yanı sıra Batı müziği eğitimi de verilmiş, ancak 1923 yılında Musa Süreyya Bey'in müdürlüğünde eğitim sistemi yeniden düzenlenerek Batı müziği ile Türk müziği eğitimi birbirinden ayrılmıştır (Öztuna, 1990, s.210). 1924–1926 yılları arasında *Darüelhan Mecmuası* adlı bir dergi çıkarmaya başlayan kurum, TMM alanında araştırma, inceleme ve derleme çalışmaları yapmıştır. 1923 yılında Müzik Encümeni kaldırılarak, yeni yönetmelikle bir Belediye sanat ve eğitim kurumuna dönüşen *Darüelhan*'da hazırlık sınıfından sonra üç yıl süren batı müziği bölümünde kompozisyon, şan, piyano, keman, viyolonsel, flüt ve diğer orkestra ve nefesli saz sınıfları eğitimi sürdürülmüştür. Bunun yanı sıra eğitim süresi iki yıla düşürülen TMM bölümünde ise keman, kemençe, ney, tanbur, santur, ut, kanun ve teganni (şarkı söyleme) sınıflarında dersler devam etmiştir. Ancak Maarif Vekâleti'nin o zamanın İstanbul Belediyesi olan Şehremanetine gönderdiği 9 Aralık 1926 tarihli emirde 'alaturka' yani TMM'nin kaldırıldığı, yalnız tasnif ve tespit heyetinin devam edeceği bildirilerek bu tarihten itibaren *Darüelhan*'da TMM eğitimi son bulmuştur (Tongur, 1964, s.11).⁵³ Böylelikle 1926 yılında TMM kısmı resmen kapatılan *Darüelhan*'ın 'Türk Musikisi İcra Heyeti' çalışmalarına bir süre daha devam etmiş, yanı sıra bir 'Türk Musikisi Tasnif Heyeti' kurulmuş ve GTMM eserlerinin notalarını yayınlamaya başlamıştır. Daha sonra 'İstanbul Belediyesi Konservatuarı'na dönüşen (Öztuna, 1990, s.210) *Darüelhan*, başta Rauf Yekta Bey olmak üzere Hüseyin Sadettin Arel ve Suphi Ezgi gibi önemli teorisyenler sayesinde ve ilk kez resmi bir kurumun gerçekleştirdiği nota yayını, kitaplar ve plaklar yoluyla Türkiye'deki müzikoloji çalışmalarının 20. yüzyıldaki temel kurumu olarak görülür (Paçacı, 1999, s.106).

Geleneğin müzik alanındaki tasviyesi yanında, Cumhuriyet yönetiminin izleyeceği müzik politikalarının diğer göstergeleri ise, Atatürk'ün bu konuda yaptığı konuşmalardan çıkarılabilir. Örneğin, Atatürk'ün 1928 yılında Sarayburnu rıhtımında aynı zamanda harf ilanını ilan ettiği toplantıda ilk olarak bir 'caz band'ın icra ettiği Batı müziği dans parçalarını, sonrasında Arapça şarkılar söyleyen Mısırlı bir kadın şarkıcıyı, en sonunda da Kemani Mustafa Bey (Sunar)'in yönetimindeki Eyüp

⁵³ Daha sonra 1943 yılında Hüseyin Sadettin Arel'in başına geçmesiyle İstanbul Belediye Konservatuarı'nda sınırlı bir Türk musikisi öğrenimine izin verilmiş olsa da TMM eğitiminin resmi olarak 1975 yılında Resmi Gazete'de yayınlanan kuruluş yönetmeliğiyle İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın kurulmasıyla başladığı kabul edilir.

Musiki Cemiyeti'ni dinledikten sonra sarf ettiği sözleri, harf inkılâbından sonra izlenecek müzik politikaları hakkında ilk ipuçlarını vermektedir:

...Bu gece burada doğunun en seçkin iki müzik topluluğunu dinledim. İlk olarak sahneyi süsleyen Mısırlı muganniye sanatçı olarak başarılıydı. Fakat benim Türk duygularım üzerindeki görüşüm şudur ki, artık bu basit musiki, Türklüğün çok gelişmiş ruh ve duygularını kandırmağa yetmez. Karşıda medeni dünyanın müziği de işitildi. Bu ana kadar Şark Musikisi karşısında uyuşuk duran halk, hemen ayağa kalktı. Hepsi neşe içinde oynuyor, ritme ayak uyduruyor. Türkler yaradılış olarak şen ve neşelidir... (Tarman, 2011, s.63)

Cumhuriyet döneminde Osmanlı'yı oluşturulacak yeni kültürel değerlerden arındırma politikaları ile gerçekleştirilen en önemli inkılâplardan biri de dil alanında gerçekleştirilmiştir. Osmanlıcada yer alan Arapça ve Farsça kelimelerin yerlerini Türkçe kelimelerle değiştirilmesi esasına dayanan bu çalışmaların en önemli göstergelerinden biri de dini alanda ezan, kuran, mevlit, tekbir, kamet ve salanın 1932 yılından itibaren Türkçe okunmaya başlaması ve 1941 yılında Arapça ezan ve kamet okunmasının yasaklanmasıdır.⁵⁴ Onsekiz yıl boyunca ezanın Türkçe okunmasının ardından, bu yasaklama Demokrat Parti döneminde 17 Haziran 1950 tarihinde yürürlükten kaldırılmış ve bu tarihten günümüze kadar ezan tekrar Arapça okunmuştur (Gez, 1997, s.164). Bu konuda bir diğer örnek ise Atatürk'ün 1934 yılının Ekim ayında Adnan Saygun'u Çankaya'ya davet edip, bir şarkının Arapça-Farsça sözlerini Türkçe'ye çevirdikten sonra bu sözleri Saygun'un bestelemesini istemesi ve Saygun'un eseri besteleyip piyano ile icrasından sonra söylediği şu sözleridir: "Efendiler! O sözler Osmanlıcadır ve onun müziği Osmanlı müziğidir. Bu sözler Türkçedir ve bu müzik Türk müziğidir. Yeni sosyete, yeni sanat!" (Saygun, 1981, s.44). Osmanlı döneminde dilde hâkim olan Arapça ve Farsça kelimelerin Osmanlı temsiline karşı bir tepki olarak nitelenebilecek bu sözlerin altında ibadet dilinden sonra Arapça ve Farsça kelimelerin kullanıldığı GTMM eserlerinin de 'Türk'leştirilme vurgusu açıkça görülmektedir. Bu doğrultuda, Atatürk'ün 1 Kasım

⁵⁴ Atatürk'ün ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi konusundaki düşünceleri Cumhuriyet'in ilanından sonra Kuran'ın Türkçeye çevrilme çalışmalarıyla başlamış, ilk Türkçe ezan 29 Ocak 1932 yılında Kuşadası'nda okunmuş, 18 Temmuz 1932 tarihinde Diyanet İşleri Başkanlığı'nın İstanbul Müftülüğü'ne yolladığı 636 sayılı yazı ile yakında ezanın Türkçe okunacağını bildirmesinin ardından, 8 Şubat 1933 tarihinde Evkaf Müdüriyeti tarafından İstanbul müezzinlerine yapılan resmi bildiri ile İstanbul'daki bütün camilerde ezan ve kamet Türkçe okunmaya başlanmış ve 10 Şubat 1933'te artık ülkenin her tarafında ezanın dili Türkçe olmuştur. Ancak ezanın Türkçe okunması ile ilgili kanunu zorunluluk Atatürk'ün ölümünden sonra 2 Haziran 1941 tarihli Türk Ceza Kanunu'nun 526. Maddesinin 4055 sayılı kanunla değiştirilmesi ile belirlenerek bu tarihten itibaren Arapça ezanı kamet okuyanların cezalandırılması karara bağlanmıştır (bkz. Gez, 1997).

1934'te TBMM'nin yeni dönem açış konuşmasında sarf ettiği meşhur sözleri de radyolarda GTMM yayınının kaldırılma sebebi sayıldığı için ayrı bir öneme sahiptir:

Arkadaşlar, Güzel san'atların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek de-yişleri, söyleyişleri toplamak, onları, bir gün önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak, bu güzeyde (sayede) Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir. Kültür işleri bakanlığının buna değerince özen vermesini, kamunun da bunda ona yardımcı olmasını dilerim. (Üstel, 1999, s.48)

Örneklerde görüldüğü gibi Atatürk, Türkiye Cumhuriyeti'nin 'ulusal' nitelikteki müziğinin medeni veya son kurallara göre işlenmesi gerekliliğini vurgulamaktadır. Yanı sıra, Osmanlı'nın 'Türk' olmayan bütün unsurlarına olumsuz bakan ve onları geri kalmış 'Doğu'nun mirası gören (Durgun, 2010, s.90) Kemalist ideolojinin GTMM üzerinde inkılâp çalışmalarını zorunlu kıldığı görülmektedir. Aslında kendisinin de GTMM'ni çok sevdiği bilinen Atatürk'ü bu konuda etkileyen, Musiki Muallim Mektebi'nin müdürü, orkestra şefi ve keman sanatçısı Zeki Bey'in şu sözleri olabilir: "Biz Türkler musiki alanında da çağdaş milletlerle medeniyet yarışına katılmalıyız. Bu, ancak Batı müziği ile olabilir. Alaturka müzikten alafranga müziğe geçiş Arap harflerinden Latin harflerine geçişin mantıki ve zorunlu bir sonucudur. Yapılacak iş, yeni bir nesil yetişinceye kadar alaturkayı unutturmaktır" (Tarman, 2011, s.78). Bu anlayışın sonucu olarak GTMM'nin 2 Kasım 1934'ten 6 Eylül 1936'ya kadar radyolarda yayınlanmadığı ya da bir başka deyişle yasaklandığı görülmektedir. Bu olay, Atatürk'ün konuşması yanında farklı nedenlere veya yanlış anlaşılmalara dayandırılır ancak hangi sebeple gerçekleşmiş olursa olsun, "müzik reformunun üzerinde yükseldiği ideolojik paradigmalardan doğal bir uzantısı" (Balkılıç, 2009, s.90) dır ve GTMM tarihinde önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilir.

Atatürk'ün GTMM'ni sevdiği fakat belirli bir ideoloji doğrultusunda hareket etme zorunluluğu nedeniyle ancak halk ezgilerinden yararlanılabileceğini şu sözlerinden anlayabiliriz: "Alaturka şarkılardan bende hoşlanıyorum. Fakat unutmamak gerekir ki, devrim yapan bu nesil, bazı fedakârlıklara katlanmasını bilmelidir. Ancak milli türkülere yer verilmelidir" (Tarman, 2011, s.73). Bu nedenle, Cumhuriyet'in inandığı

resmi müzik politikasının altında Ziya Gökalp'in daha önce bahsettiğimiz reçetesinin olduğu kabul edilir: Halk ezgisi+Batı tekniği (Aksoy, 1999, s.32). Çünkü bu durum “amaçlanan halkçı müzik sentezinin ana malzemesi olan Türkülerin saflığının ve Türk ırkıyla tutarlılığının savunulduğu; dönemin ırk merkezli tarih-dil tezi ile bağlantılandırılmaya çalışıldığı bir süreç” (Paçacı 1999, s.26) içerisinde gerçekleştirilmiştir. Bu da yine Atatürk'ün 1934 yılında Gökalp'ten yaklaşık 10 yıl sonra fakat onun görüşleriyle paralel doğrultuda ifade ettiği düşüncelerine dayandırılır: “Osmanlı müziği Türkiye Cumhuriyeti'ndeki büyük devrimleri ifade edecek güçte değildir! Bize yeni bir müzik lazımdır ve bu müzik, özünü halk müziğinden alan çok sesli müzik olacaktır” (Tarman, 2011, s.82).

Bu doğruluda, Tekelioğlu (1999) Cumhuriyet dönemi müzik inkılabının amacını şu sözleriyle belirtmiştir:

Musiki inkılâbıyla amaçlanan; dinleyicide Batı klasik müziği yönünde bir sevginin yaratılmasıydı. Zamanla halktaki ‘çoksesli müzik sevgisi’nin artacağı ve yurtdışında eğitim gören besteci ve yorumcuların katkısıyla yeni ve çoksesli bir Türk klasik müziğinin kurulacağına inanılıyordu. Bu amaca uygun olarak radyonun da katkılarıyla, kaynak müzik olarak görülen teksesli halk türkülerimiz toplanmaya, notaya geçirilmeye ve sınıflandırılmaya başlandı. Çokseslendirilecek olan teksesli Osmanlı kökenli saray musikisi değil, aksine teksesli halk türkeleri olacaktı. (s.147)

Bu noktada, 1925 yılından itibaren devlet desteğiyle Anadolu’da yapılan halk müziği derleme çalışmaları da Atatürk'ün müzik inkılâbı hakkında Gökalp ideolojisiyle paralel düşüncelerinin bir göstergesi sayılabilir. Bunun altında yatan sebepler ise değişik açılardan değerlendirilebilir. Örneğin, halk müziğinin her zaman popülerliğini koruyan sade, dili anlaşılır ve güncellenebilir yapısının, gelenekten gelen karmaşık yapıda, dili ağır ve değiştirilemez eserler karşısında üstün bir şekilde algılanması ya da yıkılmaz görülen dik duruşunda anıtlaşan eserler bütünlüğünün, bir yandan Türkiye Cumhuriyeti'nin sarsılmaz nitelikteki laik yapısını vurgulaması (Alpagut, 2010, s.71); Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde üzerinde kolaylıkla tadilatlar gerçekleştirilerek yani çok sesli hale getirilerek Türk kimliğini çağdaş düzeyde ifade edecek olan eserlerin halk müziği repertuarından seçilmesine sebep gösterilebilir.

Tek parti dönemi boyunca faaliyet gösteren çeşitli öğretim kurumları ve müzik cemiyetlerinin yanı sıra ‘yığın terbiyesi’ne yönelik iki kuruluş, 1931’de Türk ocakları ve daha sonra Halkevleri, gerek düzenli konserlerle, gerekse Anadolu’nun en ücra kasabalarında

bile verilen kurslarla müziğin kiteselleşmesine azımsanamayacak katkıda bulunmuşlardır.
(Üstel, 1999, s.42)

Üstel'in sözlerinden anlaşılacağı gibi, Türk ocaklarının kapatılmasıyla 1932 yılında açılan Halkevlerinin de erken Cumhuriyet döneminin ideolojik değerlerini yaymaya çalışması, Musiki Muallim Mektebi'nde yetişmiş öğretmenlerin müzik dersleri vermesi ile birlikte halk müziği derlemeleri alanındaki çalışmalar ile halkın da çoksesliliğe alıştırılmaya çalışılması, Kemalist ideolojinin halk cephesinde yayılma çalışmalarına örnek teşkil etmektedir (Balkılıç, 2009, s. 52-58). Bunun en belirgin izlerini ise 1940 yılında yayınlanan Halkevleri Çalışma Talimatnamesi'nin 21. maddesinde bulabiliriz:

Halkevleri müzik çalışmalarında esas, milli ruhun derinliklerinde zengin bir hazine olarak yaşamakta olan halk türkülerimizi Garp tekniği ile işleyerek müstakbel kompozitörler için, sadakat ve itina ile toplamak ve sağlamakla beraber yeni Türk müziği bir taraftan vücut bulmakta iken kulakları ve zevkleri çok sesli müziğe alıştırmak ve ısındırmak; bunun için de birçok fırsatlardan istifade ederek Garp müzik eserlerini bol bol dinletmektir. (akt. Alpagut, 2010, s.85)

Halkevlerinde de gözlemlenen, Cumhuriyet'in gelenekselden moderne ve tek seslilikten çok sesliliğe uzanan müzik politikaları sonucunda şekillenen ve halk türkülerinin çok sesli bir anlayışla icra edilmesine dayanan çeşitli çalışmaların, halk müziğinin de makamsal olması ve makamsal ses sisteminin çok sesliliğe elverişsiz olması gibi sebeplerle başarısız olduğu ve yeni çok sesli milli beste çalışmalarına yönlendiği görülmektedir. Halk müziğinin çoksesli seslendirmek amacıyla armonize edilerek koroya uygun bir hale getirilmesi için türkülerin ezgilerine direkt bir müdahale gerekliliği, halk müziğinin makamsal olması nedeniyle yaşanan ses sistemi sorunu ve bu nedenle yapılan derleme çalışmalarında yazım sisteminde oluşan belirsizlikler gibi sorunlar bunda rol oynamıştır (Balkılıç, 2009, s.169-175).

Bu bağlamda, 'Türk beşleri' olarak bilinen ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde müzik eğitimi aldıktan sonra çağdaş Türk müziğinin temellerini atan Cemal Reşit Rey(1904-1985), Hasat Ferit Alnar (1906-1978), Ulvi Cemal Erkin (1906-1972), Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) ve Necil Kazım Akses (1908-1999) gibi besteciler, kendi geleneksel birikimleri ile Avrupa tekniğini birleştirerek yeni bir sentez ortaya koymaya çalışmışlardır (İlyasoğlu, 1999, s.80) ve bu doğrultuda eserlerinde halk müziğine özgü yerel motifleri Batı müziği ses sistemi ve tonalite anlayışı içinde ele almışlardır (Durgun, 2010, s.86) Bu bakımdan, ulus-

devletin ruhunu yansıtmayı amaçlayan Türklük, kahramanlık, milliyetçilik unsurlarıyla şekillendirilmiş ‘vatan’ marşları gibi batı temelli oluşumların yanında (Üstel, 1999, s.41), milli müzik anlayışı ile bestelenen bu eserlere verilen ‘Yunus Emre Oratoryosu’, ‘Özsoy Operası’ gibi Türkçe isimlerin de aynı doğrultuda yani bu müziklerin ‘Türk’ milletine aidiyetini simgelemeye yönelik olduğu söylenebilir (Durgun, 2010, s.87). Fakat Aksoy (1999)’a göre Türk beşlerinin eserleri yeterince icra edilememiş, bu eserlerin hiç olmazsa aydın kamuoyunda eğitim ve öğretim görenler katında sevilbilmesi için devlet tarafından yeterince çaba gösterilmemiş, sanatçılar ise Türkiye’nin resmi batı müziği çevrelerinde de ciddiye alınmamış ve yalnızlığa itilmiştir (s.33). Bu nedenle Kemalist iktidarın kendi müzisyenleriyle gerçekleştirmeyi düşündüğü fakat başarılı olamadığı değişimleri gerçekleştirmek amacıyla Paul Hindemith, Bela Bartok gibi yabancı isimlerin batılı deneyim ve birikimlerinden yararlanıldığı da görülmektedir (Durgun, 2010, s.87). Bu anlayışla aynı doğrultuda, hızla bir kurumlaşma yoluna gidilerek 1936 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuvarı’nın ardından diğer sanat kurumlarının ardı adına hayata geçmesi ile batı müziği üretimlerinin arttığı, 1940’larda ilk operaların sergilenmeye başladığı ve 1949’da Devlet Opera ve Tiyatrosu’nun kurulduğu görülmektedir (İlyasoğlu, 1999, s.73). Ancak devletin empoze etmeye çalıştığı batı eksenli müzik politikaları halk tarafından yeterince ilgi görmemiş, tüm yasaklamalara rağmen TMM dinlenmeye devam etmiştir. Ünlü (2004)’nün belirttiği gibi Türkiye’de “oluşan yeni sosyal yapı, uzun savaş yıllarına gebe 1940’lı yıllar, insan yaşamındaki öncelikleri değiştirecekti. İçten benimsenmemiş, insanlara yeterince aşılammış pek çok kültürel yapılaşma girişimi gibi alafranga kavramı yıpranmış, etkisini yitirerek gözden düşmeye başlamıştır” (s.347).

Şimdiye kadar bahsettiğimiz gibi, milli müzik oluşturma çalışmalarında Batı müziği ve halk müziğinin temel teşkil etmesiyle birlikte GTMM’nin resmi politika karşısında itibarını yitirerek Bizans Aksiyonu, Meyhane Musikisi, Enderun Musikisi veya Divan Musikisi gibi günümüze kadar uzanacak tanımlamalarla Kemalist aydınların sert eleştirilere maruz kaldığı (Üstel, 1999, s.48) ve bu müziğin Türk milli kimliğini sembolize etmekten uzak olduğu algısının oluşturulmaya çalışıldığı görülmektedir. Yanı sıra, Gökalp ve Atatürk’ün görüşleri karşısında ideolojisi tehlikeye giren GTMM’ni korumak amacıyla birçok karşıt görüşün de ortaya çıktığı bilinmektedir. Örneğin, çalışmanın ikinci bölümünde de bahsettiğimiz gibi, Rauf

Yekta Bey geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin aslında halk ve saray eksenli üretimlerden meydana gelmiş tek bir müzik olduğunu belirtmiştir (Behar, 2005, s.274). Hüseyin Sadettin Arel ise Nisan 1939- Kasım 1940 tarihleri arasında çıkardığı *Türklük Mecmuası*'nda 14 makale halinde yayınlanan ve daha sonra kitap haline getirilen *Türk Musikisi Kimindir* (1969) adlı eserinde Gökalp'in görüşlerini çürüterek İran, Arap, Eski Yunan ve Bizans müziklerinden alındığı iddia edilen müziğin 'Türk' olduğunu, Türkler tarafından üretildiğini, yaşatıldığını ve korunduğunu ispatlamaya çalışmıştır. Arel'in buradaki amacının, modernleşme ile birlikte Türk kültürünün önemli bir ögesi olan geleneksel müziği 'milli' bir çerçeve ile kuşatarak ideolojisini korumak olmuştur diyebiliriz. Ancak, bir başka açıdan GTMM'nin saray ekseninde gerçekleştirilen üretimlerine milli bir kimlik kazandırmayı da amaçlayan bu görüşlerin sonucunda TMM'nde gerçekleşen en önemli dönüşüm, Cumhuriyet ilanı sonrası meydana gelen ve saray ile halk tabanında üretilen ve Osmanlı döneminde birbirinden ayrı görülmeyen iki müzik türünün meydana gelmesidir diyebiliriz. Günümüzde de etkisini sürdüren ve terminolojik açıdan Türk Sanat Müziği (TSM) ve Türk Halk Müziği (THM) şekline yapılan ayırım, ileride bahsedeceğimiz gibi yine devlet tarafından Cumhuriyet dönemi politikalarının ve TRT'nin de etkisiyle meydana gelmiş yeni bir kategorizasyondur diyebiliriz.

3.3.3 Şarkıdan fanteziye: 20. yüzyılda arabeske uzanan yol

GTMM'nin 1934 yılında radyo yayınlarından kaldırılması ile birlikte yasağın başlamasının hemen ardından 20 Kasım 1934 tarihinde Ankara'da Cemal Reşit Rey ve Hasan Ferit Alnar gibi isimlerden oluşan bir heyetin "radyodan sonra plak vasıtasıyla veya umumi mahallerde çalınan alaturka musikinın men'i çareleri"⁵⁵ gibi konuları görüşmek üzere toplanmasıyla birlikte, TMM'nin o dönem dinlenmesi ve yayılmasında önemli işleve sahip bir diğer sektör olan plak sektörünün de etkilendiği görülmektedir. Ünlü (2004) bu etkiyi şu sözleriyle belirtmektedir:

...Türk musikisinin yasaklı olduğu alan, radyolar ve konservatuarlardı ama kapsamın genişletilmesi an meselesiydi. Bu yolda girişimler olduğu da, Ankara toplantısı gündeminden anlaşılmaktadır. Netice itibarıyla, kapsam konservatuar ve radyolarla sınırlı kaldı, genişlemedi. Ama esmekte olan hava, bir öz denetim ve sansür ortamının doğmasında neden oldu. Taş plaklara okunan musiki türleri değiştiği gibi yeni türleri çalıp söyleyecek yeni

⁵⁵ Bkz. Ulusal Musiki, *Cumhuriyet*, İstanbul, 20 Kasım 1934.

sanatçılar ortaya çıktı. Yeni tarz musiki, kendisini geliştirip yaygınlaştıracak besteciler yarattı. Var olanları değiştirdi. Ayak uyduramayanlar ya da uydurmakta direnenler piyasanın içinde değil, uzağında durmayı yeğledi. Plaklara okumayı bıraktı. (s.323)

Ünlü'nün belirtmiş olduğu gibi, Kemalist ideolojinin o dönemde bütün müzik sektörüne yansımalarıyla birlikte, müzik oluşumlarının doğal evriminden uyandırılarak devrimlerle yönlendirildiği söylenebilir. Bu konuda en önemli işlevi üstlenen plak firmalarının da kendilerine yeni bir yol çizerek yasak olmayan 'milli' halk türkülerine yöneldiği⁵⁶ yanı sıra operet, tango, fokstrot gibi batı kaynaklı türlerin ve çok sesli Türkçe üretimlerin arttığı görülmektedir. Radyo yasağının sona ermesinden sonraki dönemden sonra da bu etkilerin sürdüğü söylenebilir: "Uzun geçmişe dayanan 'alaturka' karşıtlığı bilinçaltılarını etkilemekle kalmamış, musiki zevklerinin değişmesine, doğan boşlukları dolduracak türlerin çoğalmasına da neden olmuştur" (Ünlü, 2004, s.345). Müzik endüstrisinde alışılmış 'klasik' repertuarın dışına çıkılmasıyla, değişik icra anlayışları⁵⁷ ile yeni müzik türlerinin önceki yıllara göre daha fazla denenmesiyle ve dönemin politikaları gereği özellikle Batı müziği etkisiyle meydana gelen bu yeni 'sentez' oluşumlarda dikkat çeken en önemli unsur ise, makamsal yapıların devam etmesidir. Bu nedenle de dönemin yeni üretimlerinin oluşum eksenini makamsal yapının ana ifade şekli olan şarkı formunun değişimi üzerinden de okunabilir.

3.3.3.1 Fantezi ve film şarkıları

Osmanlı döneminde başlayıp Cumhuriyet döneminde devam eden moderleşme anlayışıyla beğenilerin kitleselleşip popülerleşmeye başlamasının algılanmasının estetik kalıplarında basitleşmeyi (Ergur, 2009, s.177) veya bir başka deyişle sadeliği zorunlu hale getirmesinin bir sonucu olarak; 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarını kapsayan dönemde artık bütün bestekârların yalnızca şarkı formunda eserler bestelediğinden bahsetmiştik. Ancak bahsedilen değişim hareketinin ivme kaybetmemesi, aksine daha da ivme kazanmasıyla birlikte 20. yüzyıl başlarında sayısı hızla çoğalan klasik formdaki şarkıların yanı sıra, özellikle 1920'li yılların ortasından itibaren geleneksel şarkı şekline uymayan, bölümler arasında denge bulunmayan, hatta sözler açısından

⁵⁶ Bu dönemde artık GTMM sanatçılarının genellikle halk müziği eserleri icra ettikleri, gazelhanların dahi farklı türlere yönelerek halk müziği yanında kanto, operet gibi türleri icra ettikleri ve Ünlü'nün deyimiyle gazelin yerini uzun havanın, şarkının yerini de türkünün aldığı görülmektedir (Ünlü, 2004, s.325).

⁵⁷ Örneğin; dönemin plak kayıtları incelendiğinde batı müziği formlarından operet, tango, fokstrot gibi türlerin incesaz denilen TMM çalgılarıyla seslendirildiği görülmektedir.

şarkı formundan ayrılan eserler bestelenmeye başladığı ve bu tür eserlere ‘Fantezi Şarkı’ adı verildiği görülmektedir (Özalp, 1992, s.22). Bu nedenle bahsedilen basitleşmenin veya sadeleşmenin alışılmış kalıplarını yıkması açısından fantezi şarkılar, Osmanlı döneminde modernleşme etkisiyle değişim sonucu ortaya çıkan klasik şarkı formunun Cumhuriyet döneminde yine modernleşme politikaları ile değişimini akla getirdiği için ayrı bir inceleme konusu meydana getirir.

Fantezi şarkıların bestelenmeye başlamasının ve şarkı formunun bu açıdan değişim göstermesinin nedenleri dönem itibariyle yine Cumhuriyet’in müzik politikaları ile ilişkilendirilmeyi zorunlu kılmaktadır diyebiliriz. Bu bağlamda Kemalist ideoloji tarafından Osmanlı mirası olarak nitelendirilen GTMM’nden halkın uzaklaşması ve çağdaş bir müziği benimsemesi için uygulanan siyasi politikaların ters bir etki yaratarak halkı bu müziğe daha çok yaklaştırdığı söylenebilir. Bu durumun en belirgin göstergelerinden biri de, 1938’den 1950’li yıllara kadar Türkiye’de gösterilmeye başlanan Mısır filmleri örneğinde bulmak mümkündür. Mısır filmlerinde kullanılan orijinal müziklerin yasaklanması TMM üretiminde yeni bir dönemin başladığını işaret eder (Ünlü, 2004, s.359).

Cantek (2005), Mısır filmlerindeki müziklerin yasaklanmasının TMM’ne etkilerini şu sözleriyle belirtir:

Mısır filmlerinin Arapça sözlü şarkılarla gösterimi yasaklanmıştır. Bu zorlama, beklenenin aksine filmlere olan ilginin artmasına neden olmuştur, çünkü bu defa Türkçe söz yazımına girilmiş, bu sözlerle yeniden bestelenen – ya da yeniden biçimlendirilen – şarkılar ise dönemin önemli sanatçıları, yorumcuları tarafından seslendirilmiştir. Böylelikle bu yasak, filmlere olan ilgiyi arttırdığı gibi, Doğu müziğini ve doğal olarak Osmanlı’yı çağrıştıran sunum ve usullere karşı takınılan resmi görüşün dışına çıkılmasına (bastırılanın açığa çıkmasına) neden olmuştur. Bir başka deyişle, Mısır filmleri sinemaya özgü özelliklerinden çok Türk müziğine yönelik bir talebi karşılamıştır. Müzik ve eğlence sektöründeki yapısal değişimleri hızlandıran bu gelişme, birçok yorumcu ve besteci için bir çalışma alanı da yaratmıştır. (s.169-170)

Cantek’in belirttiği gibi Cumhuriyet politikaları sonucu gerçekleştirilen dil ve yazı inkılabı çalışmaları sonucu, Türkiye’de gösterilen Mısır filmlerinde Arapça sözlerin kullanımı yasaklanmış⁵⁸ fakat bu yasaklama toplum cephesinde filmlerin daha fazla

⁵⁸ Öztuna (1976)’nın belirttiğine göre Mısır filmlerinde yer alan Arapça sözlü şarkılar, 1939’da Matbuat Umum Müdürlüğü’nce yayınlanan bir kararnameyle yasaklanmıştır (s. 341). Ancak yasaklama tarihi ile ilgili değişik görüşler de mevcuttur. Örneğin, Özbek (2010) 1938, Stokes (1998) 1948, Kirel (1995) ise 1942 tarihlerini vermektedir (s.61). Cantek ise bu görüşleri değerlendirdikten

ilgi görmesine neden olmuştur. Bu ilginin asıl nedeninin ise filmlerde kullanılan dilden çok, filmlerde kullanılan müziklerin Arapçadan Türkçeye dönüştürülmesi sonucu meydana getirilen yeni şarkılarla ilişkilendirilmektedir (Cantek 2000, s.31). Gürata (2000)'ya göre ise Mısır filmlerinde yer alan Arapça sözlü şarkılar radyolardaki TMM yasağı döneminde Arapça şarkılara olan ilgiyi hatırlattığı için yasaklanmıştır (s.179). Çünkü Mısır filmlerinin gösterilmeye başlamasından önce, 1934 yılında GTMM'nin radyoda yayınlanmasının yasaklanmasıyla birlikte, bu dönemde Batı müziği dinlemekten başka alternatif kalmayan toplumun yeni arayışlara yöneldiği bilinmektedir:

...radyolarda bu uygulamanın başlamasıyla şaşkına dönen Türk halkı, sabah – akşam çalan ve genel olarak hiçbir şey anlamadığı Klasik Batı Musikisine alternatif arayışlarına yönelir. Böylece kısa sürede Türkiye'de radyo bulunan birçok ev, radyolarının istasyonlarını güneye, Arap radyolarına yönlendirmeye başlar. Söz konusu yıllarda, dört yüz tek devlet çatısında barış içinde yaşanan Arap vilayetlerinin Osmanlı Devleti'nden ayrılışının üzerinden henüz sadece on yılın geçtiği hatırlanmalıdır. Kahire, Beyrut, Şam el şerif isimleri, Türk halkına kuşkusuz Viyana, Roma, Berlin isimlerinden daha anlamlı gelmektedir. Üstelik Mersin, Adana, Urfa gibi kentlerde çok sayıda Arap kökenli yurttaşın yaşadığı da unutulmamalıdır. (Özyıldırım, 2008, s.115)

Görüldüğü gibi, radyolarda GTMM'nin yasaklanması ile birlikte Arap radyolarına yönelen halkın, bunu geçmiş kültürel bağları ile kurduğu ilişki sonucu gerçekleştirdiği söylenebilir. Radyolardaki GTMM yasağı ile birlikte toplumun Arap müziklerine yönelmesiyle ülkenin birçok bölgesinde Mısır filmleri sinemaya özgü özelliklerinden çok TMM'ne yönelik bir talebi karşılamıştır.(Cantek, 2005, s.170) Türkiye'de gösterilen ilk şarkılı Mısır filmi olan ve başrolünü Muhammed Abdülvahab'ın oynadığı Türkçe ismi 'Aşkın Gözyaşları' olarak konulan 1936 yapımı *Damu'al-hubb* adlı film; Mısır filmleri akımını başlatarak Türkiye sineması açısından olduğu kadar, geniş anlamıyla Türkiye kültür tarihi açısından da yeni bir dönemi başlatmıştır (bkz. Çam, 2011). Aşkın Gözyaşları, 1938 yılında gösterilen ilk Mısır filmi olarak büyük bir ilgi görerek başarı elde etmiştir. Özön (1962), bu ilgiyi şu sözleriyle ifade etmiştir:

Film, Şehzadebaşı'nda gösterildiği vakit, sinemanın camları kırılıyor, caddedeki trafik duruyordu. Üç yıldan beri yeni bir yerli film görmemiş olan seyirciler, fesli-entarili kişilerin

sonra en uygun tarihin 1939 veya 1940 olduğunu belirtmektedir (ayrıntılı bilgi için bkz. Cantek, 2000, s.35; 2005, s. 183-185).

yer aldığı tanınmış Arap şarkıcıların oynadığı tutum bakımından ‘tiyatrocuların’ filmlerinden hiç başkalığı olmayan bu ve bunun gibi filmleri el üstünde tutuyorlardı. (s.760)

‘Aşkın Gözyaşları’ gibi Mısır filmlerinin Türkiye’de gösterilmeye başlaması ile basit, sıradan melodram konuları, şarkıları ve dekorları ile bu filmlerin izleyiciyi kendine çektiği ve o dönemde siyasi anlayışın dayattığı yasaklarla GTMM dinleme konusunda kısıtlanan halkın da müzikli bu filmlere ilgi gösterdiği görülmektedir (Arslantepe, 2009). Aslında Türkiye’de gösterilen yabancı filmlere Türkçe sahneler ya da müzikler ekleme geleneği Mısır filmlerinden önce de görülmektedir. Yabancı filmlere Türkçe dublaj veya şarkılar eklenmek suretiyle seyirciye filmlerin Türkiye’de geçmekte olduğu izlenimini vermek ya da bir başka deyişle filmleri Türk izleyicisine hitap eder hale getirmek amaçlanmış hatta Türkiye’de çekilmiş sahnelerin ilavesiyle filmler adeta Türkleştirilmiştir (Gürata, 2000, s.176-177). Gürata (2000)’ya göre Mısır filmleri aynı amaç doğrultusunda, “müziklerinin 'Türkçe sözlü' oluşu ve yerel sanatçılar tarafından seslendirilmiş olması vurgulanarak, izleyiciye bir tür yerli film olarak” (s.187) sunulmuştur. Yanı sıra, Mısır filmlerine duyulan ilginin altında yatan asıl sebeplerden biri de halkın o zamana kadar radyolardan tanıdığı Ümmü Gülsüm, Muhammed Abdülvahab, Leyla Murad, Asmahan gibi ünlü ses sanatçıları sinemada izleyebilme olanağı bulması olabilir (Özyıldırım, 2008, s.116).

Bunun sonucu olarak da Mısır filmleri ile yakalanan başarının Türkiye’deki yapımcı firmaları Mısır’a yönelttiği ve II. Dünya Savaşı’ndan sonra kurulan birçok dağıtımçı firma ve yayınevinin bu yoldan kazanç sağladıkları bilinmektedir (Cantek, 2000, s.33). 1938 ile 1950 yılları arasında Türkiye’de kaç Mısır filmi gösterildiği ile ilgili değişik görüşler çerçevesinde kesin bir rakam vermek mümkün görünmemektedir.⁵⁹

Aşkın Gözyaşları’nın gördüğü ilgi ile birlikte filmdeki şarkılara Türkçe söz yazılıp Hafız Burhan’ın plağa okumasıyla da Türkiye’de film müziği adaptasyonu şeklinde yeni bir sektör meydana geldiği görülmektedir. Filmlerde yer alan şarkıların kimi zaman bestesi değiştirilmeden Türkçe sözler yazılarak, kimi zamanda esinlenme

⁵⁹ Öztuna (1990), 1936 ile 1948 arasındaki 12 yıllık dönemde 1130 Mısır filminin gösterildiğini belirtirken (s.50), Cantek ise “Türkiye’de Mısır Filmleri” (2000) adlı makalesinde gazeteleri inceleyerek çıkardığı listeye göre 1938-1949 yılları arasında gösterim sayısının 84 olduğu ve 100’ü geçmeyeceğini düşündüğünü belirtmesine rağmen; beş yıl sonra yazdığı “Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar”(2005) adlı doktora tezinde yine aynı ifadeleri kullanarak gazeteleri incelediğini ve bir liste çıkardığını belirtmiş, fakat bu sefer film sayısının 110 olduğunu belirterek bu sayının çok fazla değişmeyeceğini düşündüğünü belirtmiştir (s.180).

yoluyla yeni besteler yapılarak piyasaya sürülmüştür (Özbek, 2010, s. 150). Gürata (2000)'nin belirttiğine göre, Mısır filmleri bir anda öylesine yaygınlaşmıştır ki, büyük kentlerden küçük kasabalara pek çok sinemada 'Türkçe sözlü, Şark musikili' tanımıyla sunulan filmler gösterilmeye başlamıştır (s.178).

Öztuna (1990)'nın belirttiğine göre:

Mısır filmlerinin adaptasyonlarına beste yapmak çok revaçta olmuştur. Bu filmlere yapılan ve bazıları orijinalinden (bilhassa Abdülvahhab'ın eserlerinden) kopye olan bazı parçalar bugün bile radyolarımızda söylenmektedir. Mısır filmlerine şarkı yapan bestekarların başında Saadettin Kaynak, sonra Münir Nureddin Selçuk gelir. Sadi Işlay, Artaki Candan, Şerif İçli, Şükrü Tunar, Kadri Şençalar, Hüseyin Coşkun, Mustafa Nafiz Irmak, Selahattin Pınar da anılabilir. (s.222)

Öztuna'nın da belirttiği gibi özellikle Saadettin Kaynak, oluşan film müziği sektöründe en önemli bestecilerden biri olarak görülür. Kaynak, Abdülvahab'ın şarkılarını Türkçe'ye uyarlamış ya da kendisi bu şarkılara benzer fantazi şarkılar bestelemiş ve bu sayede film müziği tarzının ülke çapında yaygınlaşmasında önemli rol oynamıştır (Oransay, 1983, s.1507). 1930'lu yıllarda izlenen yasaklayıcı müzik politikaları ile birlikte Türkiye'deki müziğin sentez arayışlarının doğrultusunu etkilemiş (Gürata, 2000, s.189), II. Dünya Savaşı yıllarında yani 1940'lardan sonra Türkiye'de Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini özellikle Mısır ve diğer Arap ülkelerinin filmlerine bırakmasıyla birlikte artık tamamen ihtiyaca yönelik şarkılar bestelenmeye başlamıştır. Bunun sebebi de filmlere Türkçe dublaj yapılırken sözlü müzik eserlerinin yerine de Türkçe eserlerin monte edilmesi zorunluluğunun doğması ve bunun sonucunda da bir film müziği akımının başlamasıdır. Bu akım sonucunda müzik endüstrisi de hareketlenmiş ve Kaynak'ın bestelediği birçok şarkı plaklara kaydedilerek, daha sonraki yıllarda da Müzeyyen Senar, Münir Nurettin Selçuk, Tahsin Karakuş gibi sanatçılar tarafından plaklara okunmuştur.

Türkiye'de yasaklarla başlayan bu film müziği akımı dünya sinema tarihinde de önemli bir oluşum olarak görülebilir. Ünlü (2004) bu durumu şu sözleriyle açıklar:

Başrolünü ünlü muganniye Ümmü Gülsüm'ün oynadığı 'Harun Reşit'in Gözdesi' bir müzikal film olduğu halde, Müzeyyen Senar'ın okuduğu Sadettin Kaynak besteleriyle donanmış olarak gösterilmişti. Yaklaşık yirmi yıldır plakları Sahibinin Sesi tarafından pazarlanmakta olan Mısırlı yıldız sanatçının [Ümmü Gülsüm'ün], oynadığı filmde şarkı söylemesi mümkün olamıyordu. Bir müzikal film, belki de dünya sinema tarihinde ilk ve son

kez böylesine bir denetimle karşılaşılıyordu. Seyircinin karşısına bambaşka bir yapımlar olarak adeta, ‘adapte edilmiş’ olarak çıkılıyordu. (s.360)

Ünlü’nün belirttiğı gibi, müzikal filmlerde yer alan şarkıların bile adaptasyona tabi tutularak yerli hale getirilmesiyle birlikte; yabancı filmlerde yer alan müziklerin süre olarak uzun olması sebebiyle yerlerine adapte edilen Türkçe şarkıların da süre olarak daha uzun olması için daha uzun şarkı sözlerine ihtiyaç duyulmuş ve sonuçta klasik şarkı formuna uymayan yeni bir form ortaya çıkmıştır. Kaynak, besteleme aşısından da bazı teknik ve biçimsel değışikliklerle bu sorunu çözme yoluna gitmiş, bestelediğı şarkılarda geleneksel anlayıştan uzaklaşarak filmin havasına ve sahne akışına göre şarkı içinde usûl veya makam değışimleri kullanmış, böylelikle de filme dinamizm kazandırmış, tempoyu hızlandırmış ve dramatik bir etki yaratmayı amaçlamıştır (Ünlü, 2004, s.359).

Türkiye’de Mısır filmleri döneminin sona ermesi ise Cantek (2005)’in belirttiğine göre bir yasaklamayla değıl, yerli film sanayisinin gelişmesi ile birlikte, korumacı yasaların yardımını alan yerli sinemanın üretimleriyle başlamıştır (s.183). Bu bağlamda, Mısır filmlerinin yakaladığı başarı ile birlikte Türkiye film sektöründe de benzer denemeler yapıldığı görülmektedir. Muhsin Ertuğrul’un 1930’lu yıllardan itibaren yönettiğı filmlerinde Muhlis Sabahattin Ezgi, Mesut Cemil, Hüseyin Sadettin Arel ve Hasan Ferit Alnar gibi bestecilerin müziklerinden yararlandığı, ancak bu filmlerde yer alan operet ve TMM ağırlıklı çizginin radyolarda TMM’nin yasaklanmasıyla birlikte filmlerinde Cemal Reşit Rey’in müziklerinin yer almaya başladığı görülmektedir. Ancak Ertuğrul’un 1934 yılında çektiğı ve bir Anadolu köyünde geçen ‘Aysel Bataklı Damın Kızı’ adlı filmde yer alan, Rey’in -dönemin müzik politikaları doğrultusunda- bestelediğı halk müziğı ve batı müziğı sentezli bestelerinin, daha sonraki yıllarda dağıtımcılar tarafından halka hitap etmeyeceğı endişesiyle yönetmenden izinsiz olarak Mesut Cemil’in TMM formundaki eserleriyle değıştirilmesi (Gürata, 2000, s.180-181), toplumda devletin müzik politikalarının yarattığı değışim çizgilerinin tespiti açısından da önemli bir örnek sayılabilir.

Ertuğrul’un daha sonra 1939’da çektiğı ‘Allahın Cenneti’ ve 1941’de çektiğı ‘Kahveci Güzeli’ adlı filmlerde Münir Nureddin Selçuk’u oynatması ve başarı elde etmesiyle birlikte, Adolf Körner’in 1942 yılında çektiğı ve Müzeyyan Senar’ın başrol oynadığı ‘Kerem ile Aslı’ filminde olduğu gibi, TMM sanatçılarının başrol oynadığı yerli filmlerin sayısında da artış yaşandığı görülmektedir. Bu bağlamda, film

sektöründe bahsedilen üretimlerin de etkisiyle 20. yüzyılla birlikte başlayan fantezi şarkı ve film şarkısı akımı ile Sâdeddin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk gibi pek çok bestekâr klasik şarkı formunun değişimine uyarak bu formda eserler bestelemeye başlamışlardır diyebiliriz.

20. yüzyılla birlikte yaşanan bu değişim sonucunda başlayan fantezi ve film şarkısı akımları sebebiyle şarkı formunun klasik yapısını kaybederek daha serbest bir yapı kazandığı ve artık bir beste formu olma özelliğinin kayb olduğu görülmektedir. Bu nedenle klasik besteleniş şekli kaybolan şarkı formu, otuzdan fazla şekli olan serbest bir yapıya dönüşmüş, şarkılar da kendi arasında fantezi şarkılar, film şarkıları gibi şekillerde ve hatta daha ileri bir boyut kazanarak Akdoğu'nun çalışmasında olduğu gibi çocuk ve gençlik şarkıları, fasıl şarkısı, solo şarkı, piyasa şarkısı ve eğlence şarkısı şeklinde sınıflandırılmıştır (Akdoğu, 1996).

3.3.3.2 Geleneksel Türk Makam Müziği'nin 20. yüzyıla adaptasyonu: Türk Sanat Müziği

1950'li yıllara gelindiğinde, artık Saadettin Kaynak'ın kendi deyimiyle halkın nabzına göre ve toplumun her sınıfının beğenisi çerçevesinde (Ergin, 1954) üretilmeye başlanan TMM örnekleri görülmektedir. Bu doğrultuda, müzik endüstrisi alanında da halkın ilgi ve beğenisine göre yönlendirilmiş repertuar anlayışının yerleşmesiyle birlikte, plakların 'ticari' ve 'eğlencelik' özelliklerinin ön plana çıkarıldığı ve GTMM'nin klasik formlarından kâr, beste, semai gibi eserlerin artık çok fazla kişi tarafından plaklarda icra edilmediği ve bunun özendirilmediği görülmektedir (Ünlü 2004, s.393). Bu nedenle, dönemin siyasal düzenindeki değişikliklerle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alandaki değişim devam etmiş, gazino kültürünün gelişmesiyle de Zeki Müren, Suat Sayın gibi isimler Sadettin Kaynak'ın başlatmış olduğu değişimi devam ettirerek TMM'nde yeni bir dönem başlatmışlardır. Bu çerçevede dönemin en önemli ürünü ise 20. yy. Türkiye'sinde GTMM'nin bir uzantısı sayılan ve Türk Sanat Müziği (TSM) olarak isimlendirilen türdür.

20. yüzyıl öncesi ortak nitelikler taşıyan, fakat Cumhuriyet sonrasında siyasi açıdan da halk müziklerinin ön plana taşınmasıyla birlikte birbirinden zamanla repertuar, çalgı ve üslup/tavır gibi unsurlarıyla ayrıştırılmaya başlanan iki farklı türün terminolojik ayrımı ile sonuçlanmasıyla ortaya çıkan bir terim olan TSM, böylelikle

THM'nden ayrılabilmiştir. Ancak TSM ile THM'nin bu şekilde ayrıştırılması sanat ve halk ayrımı şeklinde algılandığı için müzikologlar tarafından da zaman zaman eleştirilmiştir.

Terminolojik açıdan 20. yüzyılda birbirinden ayrılan iki Türk Müziği türünden TSM'nin oluşumunu yeni bir tür şeklinde ifade eden görüşler de mevcuttur:

1960'larda, eski musikin kalıntıları üzerinde yeni bir 'tür' türedi. Yeni bir dinleyici kitlesi yarattığı gibi, yeni ve acayip bir adla da tanımladı kendini: 'Türk sanat müziği'. Bu musikin en belirgin yanı, eski musikin malzemesini asgariye indirip ezgileri basitleştirerek yeni bir pop yaratması ve asıl popa malzeme hazırlamasıdır. Bu türün bestecisi hicaz, rast, nihavend, uşşak, hüzzam gibi birkaç makam dışına çıkamaz; o makamları da yapıca esnetir, 'hafifletir'. 'Türk sanat müziği'ni sadece bir 'piyasa musikisi' olarak görmek eksik bir değerlendirme olur. Türkiye'de piyasa musikisi, yani gündelik tüketim amaçlı musiki hep vardı; ama burada, poplaşabilmek için makam kavramından gitgide uzaklaşan yeni bir 'tür' söz konusudur. (Aksoy, 1999, s.34)

Aksoy'un yeni bir tür olarak belirttiği TSM, aslında tıpkı şarkı formunda olduğu gibi, modernleşme sonucu değişimler yaşayarak serüvenine devam eden GTMM'nin tarihsel süreci içerisindeki devamını temsil etmektedir. TSM ile birlikte daha sonra yeni bir tarz olan Arabesk'in ortaya çıkış nedenleri de yine o dönemde sosyo-kültürel değişimin müzik cephesindeki yansımalarının nedeni olan siyasi ve ekonomik koşullara bağlanmalıdır diyebiliriz.

Yanı sıra, batı kaynaklı eserlerin toplum tarafından benimsenebilmesi için Türkçeleştirildiği *aranjman* modasıyla birlikte bir 'Türk hafif müziği' akımının başlamasıyla, batı müziğinin popüler izdüşümlerinin TMM cephesinde yeni bir tür olan TSM şeklinde yansıdığı söylenebilir. Bu bakımdan TSM, erken Cumhuriyet dönemi müzik politikalarıyla dil ve form gibi geleneksel unsurlarından arındırılmış olan GTMM'nin bir devamı şeklinde düşünülebilir. Son kertede TSM için, GTMM'nin Cumhuriyet politikaları tarafından elenmiş birtakım makamsal oluşumları dışında tamamen şekil değiştirmiş veya bir başka benzetmeyle metamorfoz yani başkalaşıma uğramış şeklidir diyebiliriz. GTMM'nin içinde evrilen bir form olan şarkı formunun oluşturduğu TSM eserlerinde, geleneksel makam ve usûl yapılarının -her ne kadar bir modernleşme süzgecinden geçse de- kullanılması da bu müziğin GTMM evriminin bir devamı olarak algılanmasına neden olmuştur.

TSM'nin GTMM'nden ayrılan en önemli yanının ise Kemalist inkılâbın getirisi olarak bahsettiğimiz ve fantezi şarkı akımıyla birlikte şekillenen 'dil' farklılığı

olduğunu söyleyebiliriz. Daha önce bahsettiğimiz gibi, Osmanlı döneminde dilde kullanılan Arapça ve Farsça kelimelerin Cumhuriyet politikaları sonucunda yerini daha sade, halkın anlayacağı bir Türkçeye bırakmasıyla dil, gelenek ile popüler arasındaki en belirgin farkı oluşturmuştur. Yanı sıra, Osmanlı döneminde modernleşme etkisiyle GTMM’nde batı müziği çalgılarının kullanılmaya başlaması ve Cumhuriyet ideolojileri sonucunda makamsal motifler taşıyan eserlerin Batı anlayışıyla çoksesli olarak icrasının bir getirisi olarak; TMM çalgılama anlayışında da değişimlerin meydana gelmesi ve GTMM çalgılarının yanında Batı müziği çalgılarının armonizasyon anlayışı ile kullanılmaya başlaması, TSM’nin sound (ses ortamı) açısından GTMM’nden ayrışmasını sağlamıştır. Bu nedenle, film endüstrisi ile birlikte kayıt endüstrisinin de gelişmesiyle oluşmaya başlayan piyasa müziği içinde TSM’nin yeni ve farklı bir tür olarak belirlediği söylenebilir. Elektrikli gramfonların yani pikapların kullanılmaya başlaması ve bu sayede plak dinlemenin kolaylaşarak daha cazip hale gelmesiyle birlikte müzik piyasasında gözlenen hareket ve canlılık, birçok formda ve türde eserin dönemin ünlü gazino sanatçıları tarafından plaklarda icra edilmesine bağlanabilir (Ünlü, 2004, s.411-423).

3.3.4 1950’lerden 1980’lere günümüz altyapısını oluşturan diğer popüler makam uygulamaları

TMM’nin 20. yy başlarında popüler ifade şekli olan şarkı formunun 78 devirli taş plakların süresine uygunluğu ve İstanbul’da kayıtlar için çalacak icracıların İstanbul’daki ‘piyasa müziği’ne bağlı olarak bolluğu ile birlikte başlayan ilk Türkçe kayıtlarda⁶⁰ şarkıların yanı sıra gazellerin, marşların, kantoların ve Rumeli havalarının da kayıt edildiği görülmektedir (Ünlü, 2004, s.152). Bu dönemde Türkiye’de ivme kazanmaya başlayan müzik piyasasının repertuarını ise geçmişte üretilmiş döneminin popüler müzikleri de oluşturmuştur. Bu bağlamda popüler müzik piyasası kapsayan eserlere bakıldığında henüz teknolojinin gelişmediği, kayıt çağının başlamadığı ve bugünkü anlamda bir medyanın olmadığı dönemlerin popüler bestecileri tarafından üretilen ürünlerden söz edilebilir. Yanı sıra, Türkiye popüler müzik piyasasında Osmanlı döneminde modernleşme sonucu ve Cumhuriyet dönemi politikaları ile oluşan yeniden üretimler sonucu değişen müzik ifadeleri de popüler

⁶⁰ İlk Türkçe taş plak kayıtlarının İstanbul kayıtlarından yaklaşık yedi yıl kadar önce Amerika’da yapıldığını belirten Ünlü, bu nedenle Mayıs 1900 tarihinde gerçekleşen kayıtları ‘İstanbul’da yapılan ilk Türkçe kayıtlar’ olarak isimlendirmenin doğru olacağını belirtmiştir (Ünlü, 2004, s.138).

müzik sürecinin bir parçasıdır. 20. yy'ın başında piyasaya hâkim olan bir değişim ürünü olan şarkı formunun da değişerek yerini yeni oluşumlara bırakması ve eş zamanlı olarak devlet politikaları ile empoze edilen batı kültürel üretimleri ile etkileşimi sonucu meydana gelen ve daha önce bahsettiğimiz film şarkısı, arabesk gibi oluşumların yapılarında yer alan değişmeyen tek unsurun ise makamsal yapı olduğunu belirtmiştik. Cumhuriyet politikaları sonucu çok sesli ve batı tampereman sistemine göre üretilmiş eserlerde dahi bu bakımdan Lull (2000) 'un belirtmiş olduğu tipik bir tarihsel kalıptan söz edilebilir:

Bir topluluk ilk olarak yurtdışından gelen müziği aynen taklit etmeye kalkışabilir. Ancak kısa süre içinde, kültürel açıdan yabancı karakterli bir şey yaratmaktan çok, yeni materyalleri kendi kültürel deneyimlerine yedirme eğilimi ortaya çıkar. Örneğin, İsveç veya Norveç'teki rock toplulukları bir yandan elektrikli gitar, elektrikli bas ve synthysizer kullanmayı sürdürürken, öte yandan elektrikli bir akordeon ya da kendi müziksel kalıtlarıyla daha yakından ilişkili başka enstrümanları da kullanabilmektedir. Bu ülkelerdeki pek çok müzisyen, canlanan milliyetçilik ve ulusal onur kavramlarının yansıması olarak, bazı çalışmalarını ya da tüm çalışmalarını tekrar kendi dillerinde söylemeye başladılar, ki bu öz kültürü İngilizce konuşan uluslararası popüler kültürün karşısına çıkarma mekanizmasıdır. (s.31-32)

Lull'un belirtmiş olduğu, yabancı değerleri kendi kültürel deneyimlerine yedirme eğilimi, Türkiye cephesinden bakıldığında kendini çok yönlü olarak gösterir. Ancak icrada geleneksel üslup ve çalgıların yanında makamsal yapının kullanılmasıyla karşımıza çıkan bu durumun, Lull'un bahsettiği milliyetçilik ve ulusal onur kavramlarını pekiştirmekten çok, Türkiye'de farklı ve özgün üretimler şeklinde ortaya çıkmaktadır. Aslında Türkiye'deki durumu Usmanbaş (1999)'ın şu sözleriyle özetlemek mümkün olabilir: “Kendi geleneksel sanatından yararlanmayan sanatçı yoktur. Dolaylı ya da dolaysız, tüm bilinçli ya da bilinçaltıyla, beşikten başlar bu yararlanma, sürer gider” (s.37). Usmanbaş'ın belirttiği gibi müzikte geleneksel yapıdan yararlanma konusunda özellikle 1950'lerden sonra gerçekleştirilen popüler üretimler açısından birçok örnek vermek mümkündür. Bütün bu örneklerde karşımıza çıkan ve Türkiye popüler müzik endüstrisinde üretilen müziklerde hâkim olan en önemli tarihsel kalıbın ise makamsal yapı ve onunla bağlantılı diğer unsurlar (çalgı, form vb.) olduğu söylenebilir.

Cumhuriyet'in ilanından sonra görülen çoksesli müzik üretimlerinde makam kullanımı konusunda çeşitli örnekler vermek mümkündür. Kemalist müzik

politikaları doğrultusunda daha önce bahsettiğimiz çok seslendirilen halk ezgilerinin yanında makamsal unsurların kullanıldığı birçok üretim görmek mümkündür. Bu dönemde çok sesli denemelerde makam kullanımı ile ilgili ipuçlarını Aksoy (1999) şu sözleriyle vermektedir:

Osmanlı musiki geleneğine bağlı bestecilerin eserlerinde düpedüz Batı musikisi etkileri ve esintileri kendini gösterirken, Batı müziği tekniğiyle yazan bestecilerin eserlerinde de ‘Şark musikisi’ unsurlarının yer aldığını gözleriz o dönemde. Örneğin Adnan Saygun’un ünlü *Yunus Emre Oratoryosu*’nda geleneksel makam temeline dayalı ilahiler, yani yeni musiki siyasetinin, hatta bizzat bestecisinin reddettiği bir musikin malzemesi de kullanılmıştır. Necil Kazım Akses *Itri’nin Neva kar’ı Üzerine Scherzo*’da Itri’nin söz konusu eserindeki bazı ezgi ve motifleri tema olarak işlemiş; Ulvi Cemal Erkin *Köçekçe Suiti*’nde karcıgar ve gerdaniye köçekçe takımlarını olduğu gibi eserine aktarmış; Ferit Alnar kanun için bir konçerto bestelediği gibi, iki musiki arasında sentez arayışlarına girmiş; Cemal Reşit Rey Osmanlı makamlarına ilgi duymuş, saba, bestenigâr, dügâh gibi makamların mistik çizgilerinden hareketle neredeyse tek sesli denebilecek eserler de bestelemiştir (Piyano Sonatı 1936 gibi). (s.32)

Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişle çoksesli ifadenin etkisini göstermesiyle birlikte ifade şekillerinde değişimler gözlenen TMM’nin 20. yy’daki yaygın simgesi olan şarkıların özellikle 1950’lerden sonra popüler müzik piyasasının gelişmesiyle birlikte bahsedilen ifade şekillerini çeşitlendirdiği ve bu bakımdan artık popüler nitelikli bir ifadeye kavuşmaya başladığını belirtmiştik. Bu nitelikler, 19. yy’da büyük formların yerini şarkıya bırakması ve şarkının 20. yy’da şekil değiştirerek serbest bir yapı kazanması gibi form özelliklerinin yanı sıra; Cumhuriyet politikalarıyla orkestralar tarafından çok sesli seslendirilmeye başlaması, daha sonra arabesk tavır nedeniyle birden fazla türün özelliklerini barındırması ve daha sonrasında batı müziğinin popüler formları kapsamında kullanılması gibi bağlamlarda çeşitlidir.

20. yy’ın ilk yarısında Cumhuriyet politikaları ile değişime uğrayarak milli bir kimlik kazanması amaçlanan TMM’nin 19. yy sonlarındaki müzik göreneklerinin ve üslubunun, bu amaç doğrultusundaki çalışmalara rağmen, Osmanlı dönemiyle birlikte Cumhuriyet’i de deneyimleyen besteciler ve bu bestecilerin öğrencileri tarafından 1950’li yıllara kadar sürdürüldüğü görülmektedir (Aksoy, 1999, s.33). 1950’li yıllardan itibaren ise anlayışın değişmesi ve yeniliklerin önünün açılması ile birlikte GTMM’nin icra şeklinin de boyut değiştirmesiyle bir devamı şeklinde görülebilecek olan ve TSM adı verilen türün artık PTMM’ni oluşturmaya başladığından söz edilebilir. Ancak serbest icra tarzıyla icra edilen TSM’nin, sosyo-

politik değişimlerle birlikte yerini farklı türlerle paylaşmaya başladığı da görölmektedir.

3.3.4.1 Serbest çalışmalara dayalı bir sentezin oluşumu: Arabesk

Sadettin Kaynak'ın öncülük ettiği fantezi ve film şarkısı akımı ile birlikte GTMM'nin 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren tekrar ifade şekli değiştirdiği ve varlığının artık TSM ismi altında simgeleştiği görölmektedir. Bu evrim sonucunda ise TMM'nin gelenekten gelen formal yapısının değişerek, kurallarından sıyrıldığı ve artık serbest bir anlayışla bestelenen eserlerle ifade edildiğini de daha önce belirtmiştik. Sadettin Kaynak'ın bestecilik alanında gördüğü yoğun ilgi ile yakaladığı başarı nedeniyle, GTMM kökenli bestecilerin de aynı doğrultuda ticari ve popüler nitelikte olabilecek serbest anlayışlı TSM eserleri bestelemeye başlamasıyla birlikte, 1950'li yıllardan itibaren TSM alanında popüler icracılarında çoğaldığı görölmektedir. Aynı dönemde İstanbul'da gelişen 'gazino' kültürünün de serbest icrayı iyice yaygınlaştırdığı söylenebilir. Serbest icra tarzının yaygınlaşması ile artık ifade şekli değişen TMM'nin artık bireysel icralar ve yorumlar ekseninde şekillendiği ve Müzeyyen Senar, Zeki Müren, Suat Sayın gibi bireysel popüler ses sanatçılarının devrinin başladığı görölmektedir.

Tekelioğlu (1999), bahsedilen 'serbest icra' tarzını şu sözleriyle nitelmiştir:

'Serbest icra' bir sentez olmaktan çok, bir modernite tavrıdır ve geleneğin nasıl popüler bir tarza dönüştüğünün müziksel ve toplumsal ipuçlarını sağlar. Her şeyden önce 'serbest icra' müzisyenin bireysel tavrına izin verdiği için, hem beste yapma tekniklerinde, hem de icrada yeni bir 'özgürlük' alanı yaratır. Şarkıcı artık şarkıyı 'söylemektedir'i yani kendi yorumunu ortaya koymaktadır. Halbuki, Osmanlı geleneğinde önemli olan şarkının 'okunmasıdır', yani bestenin orijinal hali tekrar okunmaya çalışılır, özgün halden sapma asla beklenmez, sadakat esastır. (s.150)

Tekelioğlu'nun belirttiği üzere, GTMM'nin yapısındaki bu serbest icra tarzının, zamanla müziğin yapısındaki sadık kalınması gereken geleneksel unsurların yani makamsal ifadeyi oluşturan unsurların serbestleşmesine sebep olduğu ve icra tarzının yanı sıra artık kullanılan çalgılarda da özgür bir oluşumun meydana geldiği görölmektedir. Bu noktada, 1950'li yılların Türkiye'sinde ivme kazanan modernleşme anlayışının da etkisiyle 1960'lı yıllarda meydana gelen kültürel arayış ve buluşlar dikkat çekmektedir. Bu dönemde müziğin değişimindeki ivmenin hız kesmeden yoluna devam etmesi sonucunda GTMM'nden, dönemdeki popüler

oluşumlardan Arap müziği ve batı müziği motiflerini ödünç almış, “sözleri içten, basit, anlaşılması kolay, müziği esnek, rahat, kısacası hem batıdan hem de doğudan esintiler taşıyan ve ‘piyasa müziği’ adı verilen bir müzik” (Güngör, 1993, s.81) ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, Demokrat Parti politikalarının etkisiyle 1950-1960 yılları arasında yaşanan göç hareketleri ile büyük kentlerdeki nüfusun artması ve gecekondulaşma gibi faktörlerle toplumsal dengelerin bozulması ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi müzik alanında da kendini göstererek, oluşan ‘piyasa’ müziğinin hızla yaygınlaşması; Suat Sayın, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay gibi isimlerin de bu alanda üretim ve çalışmalar yapmalarını sağlamıştır. Bunun sonucunda ise özellikle Orhan Gencebay’ın çalışmalarıyla, kendisinin serbest çalışmalar, toplumda ise ‘arabesk’ olarak bilinen ve etkisini uzun yıllar sürdürecektir bir TMM ifade tarzı ortaya çıkmıştır.

Zamanla toplumda geniş bir alıcı kitlesi kazanan bu tarz müziklerin icra edildiği albümler, TMM’nin günümüze kadar beliren yeni ifade çizgisi olarak önem taşımaktadır. Bu tarzı TSM’nden ayıran özellikler ise, Gencebay’ın ses ortamına yeni katkıları ile belirginlik kazanmıştır diyebiliriz. Gencebay’ın bağlama ve ses ortamının önemli bir simgesi olacak elektro bağlamanın yanı sıra, GTMM çalgıları, batı müziği çalgıları ve farklı kültürlerle ait çalgıları kullanması besteleme tekniğinin yanında bu çalışmaların serbest olarak nitelenmesinde önemli bir işlevi olduğu söylenebilir. Gencebay’ın bağlama ve elektro bağlama yanında sitar, ud, buzuki, obua gibi solo çalgı vurgulaması, Mısır etkisi ile yaylı ailesinin ve vurmali çalgılar topluluğunun baskın yapısı gibi çok bileşenleriyle arabesk müziğin serbest niteliğinin meydana geldiği görülmektedir.

TMM’nin yeni ifadesi olarak Orhan Gencebay’ın öncülük ettiği bu tarz, aynı zamanda özgür bir yapı sergilediği için toplumun değişik kesimlerinde ilgi görmüş ve ardından Müslüm Gürses, Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Bergen, Hakkı Bulut, Gökhan Güney gibi birçok sanatçının izlediği ana çizgi olmuştur. Kendisine has serbest bir tarzla bestelenen arabesk müzik, gördüğü yoğun ilgi neticesinde 70’li ve 80’li yıllarda farklı alandaki birçok sanatçı ve icracıyı da etkisi altına almış, TSM, THM hatta Türkçe sözlü Hafif Batı Müziği alanında birçok sanatçının günümüze kadar uzanan süreçte bu tarzda üretim yapmalarına neden olmuştur.

Arabesk müzik tarzının da 20. yüzyılın modernleşme hareketleri sonucu teknolojik gelişmeler doğrultusunda özellikle 1970’lerden sonra değişimi de önemlidir.

Teknolojik gelişmelerin müzik alanında hissedildiği bu dönemde ilk önce piyano, daha sonra elektronik org ve *synthesizer* (sintizayzır) eşliğinde tek başına çalıp söyleyen ve piyanist-şantör olarak tanımlanan erkek şarkıcı figürü, arabesk tarzın dolayısıyla TMM'nin yeni temsili şeklinde tanımlanabilir. İlk olarak 1974 yılında Ferdi Özbeğen'in başlattığı bu yeni figür, mekân sahipleri tarafından maliyeti 5-6 kişilik bir müzik grubuna göre daha az olduğu için tercih edilmiştir. Ancak oluşan bu yeni figürle birlikte ortaya çıkan müzikal tarz belirli bir türü kapsamamış ve terminolojik bir boşluğa sebep olmuştur. Bunun sebebi Özbeğen'in dinleyici kitlesini genişletebilmek için dönemin bütün popüler türlerini kapsayan repertuarıdır. TMM ve batı müziğinin yanı sıra tango gibi popüler müzik türleriyle ve dönemin popüler kültürü üzerinde hakimiyet kuran 'arabesk' ile desteklenen farklı bir tarz oluşmuştur. Bu tarz zamanla Özbeğen'i takip eden çağdaşları ve sonraki kuşak icracıları tarafından da benimsenmiş, yaygınlaşan dinleyici ve alıcı kitlesiyle popüler müzik endüstrisinde önemli bir yere sahip olmuştur. Özbeğen'den sonraki önemli temsilciler arasında Ümit Besen, Arif Susam, Nejat Alp, Metin Kaya, Cengiz Kurtoğlu, Cengiz Coşkun ve Coşkun Sabah gibi isimler sayabiliriz. Çoğunluğu GTMM ve batı Müziği eğitilmiş olan bu isimler asıl tarzlarını bırakıp bu tarzda üretime başlamışlardır. Örneğin Coşkun Sabah, müziğe Klasik Türk müziği korolarında ud çalarak başlamış ve daha sonra Taverna Müziğinde udi-şantör figürünü oluşturmuştur. Bir diğer örnek Arif Susam İstanbul Konservatuvarı Klasik Batı Müziği Bölümü mezunudur ve Taverna müziğinden önce batı müziği orkestralarında piyano, klarnet ve saksafon çalmıştır.

Ancak, makamsal ifadenin bahsedilen karmaşık müzikal yapısından dolayı net bir tanımı ve terminolojik olarak adlandırılması yapılamayan tarz, genellikle Taverنالarda icra edildiği için 'Taverna Müziği' şeklinde isimlendirilmiş⁶¹,

⁶¹ Bahsedilen türe 'Taverna Müziği' ismi, mekânla bağlantılı olarak simgelendiği için koyulmuştur. Osmanlı İmparatorluğunun yıkılıp Türkiye Cumhuriyetinin kurulduğu yıllarda Yunanlılar'ın İstanbul'u geri alma düşüncesiyle başlayan Türk-Yunan savaşı sonucunda İstanbul hariç Türkiye'deki bütün Ortodoks Rumlarla Yunanistan'daki Müslümanların karşılıklı değiştirilmesini öngören Lozan Antlaşmasının imzalanması ve Anadolu'dan yaklaşık bir buçuk milyon Rum'un Yunanistan'a zorunlu göç etmesiyle; daha sonrasında ise 1955 yılında meydana gelen ve "6-7 Eylül Olayları" olarak bilinen olaylar sonucunda İstanbul'da yaşayan Rumların büyük çoğunluğunun Yunanistan'a göç etmesiyle İstanbul, İzmir gibi büyük kentlerde Osmanlı döneminin geleneksel meyhanelerinin yani taverنالarın azalmaya başladığı ve 1974 Kıbrıs meselesi sonucunda bir dönem- ki bu 1974-1982 arasındır- tamamen yok olmuştur. 1974'ten sonra asıl kimliklerini kaybedip, Türkler tarafından işletilmeye başlanan taverنالarın müzikal içerikleri de doğal olarak değişmiştir. Kıbrıs meselesiyle birlikte Yunanca şarkıların yasaklanması sonucu taverنالardaki *Rebetiko* orkestralarının yerini ilk önce piyano, daha sonra elektronik org eşliğinde tek başına çalıp söyleyen ve piyanist-şantör olarak tanımlanan erkek şarkıcılar almıştır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Tohumcu, 2010).

böylelikle oluşan terminolojik boşluk doldurulmuştur. Müzik marketlerde de ‘Taverna Müziği’ olarak kategorize edilen ve bu sayede tür özelliği kazandırılan tarz, araştırmacılar ve müzikologlar tarafından arabesk etkilerinin tespit edilmesinden fakat arabeskin aksine genellikle aşk temalı, eğlence odaklı ve daha dinamik olması gibi sebeplerle Arabesk müziğin versiyonu veya ‘soft arabesk’ gibi kavramlarla tanımlanmıştır.⁶² Fakat Özbeğin’le başlayan sade ve batı müziği özellikleri taşıyan tarzın bir süre sonra arabesk özelliği taşıması, bahsedilen bu etkileşimin belirli bir zaman sürecinde oluştuğunu göstermektedir. Piyanonun yerini elektronik orgun almasıyla arabesk icra kolaylaşmış, bunun yanında kullanılan ud ve elektrogitar gibi çalgılar da tarz olarak arabesk yorumla icra edilmiştir. Bu nedenle diyebiliriz ki arabesk sunumu kendi ortamından taverna mekânına taşınarak farklı bir kimlik kazanmış, daha geniş ve farklı bir kitleye ulaşmıştır. Dolayısıyla Arabesk müziğin tarzı değil yalnızca kimliği değişmiştir. Başka bir ifadeyle Arabesk taverna mekânına taşınarak ‘soft arabesk’e dönüşmemiş, tam aksine müziksel yapısını aynen korumuştur (Tohumcu, 2010, s.10).

Taverna müziğinin TMM ifadesinde en önemli katkısı ses ortamı yoluyla gerçekleşmiştir diyebiliriz. Bu müziğin üretiminde ilk kullanılan çalgı olan piyano tampereman sistemin TMM’ne adaptasyonunu meşrulaştırmıştır. Ancak daha sonra kullanılmaya başlayan org ve *synthesizer*ların *pitch bend* gibi teknolojik imkânlar sayesinde seslerin frekansını mikrotonal düzeyde değiştirebilme özelliğiyle makamsal ifadeye katkı sağladığı ve TMM’nde günümüze kadar kullanım yolunu açtığı söylenebilir.

Son kertede, 1980’lerle birlikte arabesk tavrın taverna, pop-arabesk hatta rock-arabesk gibi farklı ifade şekilleriyle de TMM’ni temsil ettiği söylenebilir. Çünkü arabesk, Özbek’in de ifadesiyle “genel olarak Türk müziği kuralları içinde çeşitli etki ve kaynakları harmanlayan bir müzik” türü olarak TMM’nde ‘yeni şarkı’ olarak ortaya çıkmıştır (Özbek, 2010, s.163). Bu nedenle de arabesk müzik türü TMM’nin değişmeyen unsuru olan makam kavramının farklı ifade şeklini meşrulaştırmıştır diyebiliriz. Nitekim 1980’lerde arabeskin artık bütün müzik türleri üzerinde yaygın bir etkisi gözlemlenmektedir. Günümüzü de kapsayan bu süreçte, sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel alana hızla nüfuz eden arabesk kültürün, farklı kültürel alanların dahi

⁶² Ayrıntılı bilgi için bkz. Güngör, 1993, s. 123-126.

bu akımdan etkilenmesine neden olduğu ve bu bakımdan özellikle 1980'lerden sonra kültürel açıdan yeni bir döneme girildiği söylenebilir.

3.3.4.2 Türk hafif müziğinden Türk pop müziğine

1950'de Demokrat Parti'nin iktidara gelmesiyle o zaman kadar yönetime hâkim tek parti iktidarından çok partili döneme geçildiği, bu dönemde kapitalizmin etkisiyle sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel değişimin ivme kazandığını belirtmiştik. Demokrat Parti'nin demokratikleşme yolunda izlediği Batı yanlısı politikalarla müzik alanında batı etkisi de artmış, klasik batı müziğinin yanında artık popüler batı müzikleri de yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu nedenle dünyada tüketimin arttığı 1950'lerden itibaren müzik cephesinde değişen siyasi anlayışın izlerini özellikle Batı müziği alanında gözlemlemek mümkündür. Popüler kültürün içgöç hareketleriyle şekillenen yeni şehir hayatına yayılmaya başladığı bu dönemde yeni eğlence seçenekleri ve müzik türlerinin ortaya çıktığı, Hollywood yıldızlarının tanınmaya başladığı ve Amerikan müziklerinin radyolarda yayınlanarak yerli gruplar tarafından da taklit edilmeye başladığı görülmektedir (Tekelioğlu, 1999, s.151). Dolayısıyla dönemde Türkiye'de cazın yanında *tango* ve *rock and roll* gibi popüler batı müziği türlerinin tanınmaya başladığı ve yerleştiği görülmektedir. Yanı sıra, DP iktidarının Avrupa ve özellikle Amerika Birleşik Devletleri'yle girdiği dost ilişkiler çerçevesinde oluşmaya başlayan bu yeni tüketim kültürü ekseninde caz, hafif müzik ve *rock and roll* gibi pek çok akım ve müzik türünün Türkiye popüler müzik piyasasında taş plaklarda da yer almaya başladığı, halkın da bu müziklere ilgi duymasıyla caz ve hafif müzik solist ve topluluklarının eğlence mekânlarını kuşatmaya başladığı ve bu dönemde kurulan birçok orkestranın *mambo*'dan *ça-ça*'ya birçok türde ürünler verdiği görülmektedir (Meriç, 1999, s.132; Ünlü, 2004, s.427).

1960'lı yıllarda ortaya çıkan yabancı müziklere Türkçe söz yazılması sonucu meydana gelen aranjman müzik modası ile birlikte birçok eserin artık Türkçe sözlerle yorumlandığı ve bu müzik türünün TRT tarafından 'Türkçe Sözlü Hafif Müzik' şeklinde adlandırılarak yayımlandığı görülmektedir (Tekelioğlu, 1999, s.151). Aranjman modasının giderek yerini yerli bestelere bırakmaya başlamasıyla birlikte Türk Hafif Müziği alanında birçok sanatçının yerli bestelerle ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bakımdan Türkiye'de hafif müzik olarak isimlendirilen popüler batı müziğinin ilk büyük başarısı ve miladının Erol Büyükburç'un 1961 yılında plak

olarak yayınladığı *Little Lucy* adlı şarkısının çok büyük ilgi görmesiyle meydana geldiği kabul edilir (Meriç, 1999, s.133). Büyükburç'un bu başarısıyla Türk hafif müziğinin artık özgün bir yapıta kavuştuğu ve müzik toplulukları ve bestecilerin aynı yolda yürümeye başladıkları görülmektedir (Ünlü, 2004, s.427). Bu dönemde geleneksel unsurların devam etmesinin en önemli göstergesi ise yine makamsal yapının kullanılması şeklinde ifade edilebilir. TSM ve Arabesk'in yanında 1950'lerde Türk hafif müziği ile başlayan ve özellikle 70'li yıllardan itibaren Türkiye'de Batı popüler kültürünün etkisiyle oluşan müzik soundu şeklinde tanımlanabilecek olan Türk Pop⁶³ Müziği'nde gözlemlenen geleneksel makam kullanımını Aksoy şu sözleriyle ifade etmektedir:

Osmanlı musikisi ilkin 70'lerde, daha yaygın olarak da 80'lerle 90'larda asıl pop müziğine girdi. Bazı yaygın makamlar hafif müzik şarkılarında kullanılmaya başladı. Ergüder Yoldaş, Atilla Özdemiroğlu, Fahir Atakoğlu, Ara Dinkjian gibi bestecilerin; Nur Yoldaş, Erol Evgin, Sezen Aksu, Nühket Duru, Kayahan gibi şarkıcıların kimi çalışmaları bu popülerleşme sürecinin en son halkasını temsil eder. Adı geçen bestecilerin tuttıkları yolda başarılı olduklarını, ilgi çekici 'sentez'ler kurduklarını burada belirtmek gerekir. Hüseyin Sadettin Arel ile çevresindeki musikicilerin 'yirmi dört gayri müsavi aralıklı' sistemine sığmayan makamlar pop'a pekâlâ ısınabilmişti. (Aksoy, 1999, s.34)

Aksoy'un belirttiği gibi, Türk Pop Müziği'nde makamsal unsurların kullanılması da Lull'un bahsettiği yeni materyalleri kendi kültürel deneyimlerine yedirme eğilimi bakımından değerlendirilebilir. Bu konuda Erol Evgin, 1970'lerde icra ettiği pop müziğinde yer alan geleneksel unsurları şu sözleriyle açıklamıştır:

1976'da Çiğdem Talu ve Melih Kibar ile birlikte oluşturduğumuz ve 8 yıl sürdürdüğümüz ekip çalışmasıyla; Türk müziği makamlarını, yine Türk müziğine has aksak ritimleri, Türk şarkı geleneğine özgü şiirsel sözleri, doğru bir prozodi ve içten bir yorumla buluşturarak, kimlikli bir kent türküsü oluşturduk. İncancımız; bir ülkenin popüler müziği, o ülkenin klasik müziğinin ve folklorunun güncel ve doğal bir uzantısı olmalıdır şeklindeydi. Şarkılar, köklerini, yaşadığı toplumun topraklarına salarsa serpilir, büyür ve ulu çınarlar gibi uzun ömürlü olurlar. (Evgin, 2011, s.284)

Pop ses ortamına sahip makamsal üretimler Aksoy'un belirttiği gibi Erol Büyükburç, Ajda Pekkan, Sezen Aksu, Zerrin Özer gibi birçok isim tarafından

⁶³ Solmaz (1999)'a göre kelime anlamı olarak İngilizcede pat-küt gibi bir hafif patlama sesini anlatan pop, her ne kadar popüler kelimesinin kısaltılmışı şeklinde algılansa da, birçok yönden popülerden farklıdır. Örneğin hedef kitlesi bellidir ve gençlerdir. Terim olarak ilk defa 1950'lerde ABD'de kullanılan pop müzik akımı, kısa zamanda giyimden, dansa gençlerin coşku ya da duygusallık hallerini yakalayan ve bütün unsurları kollayan bir market olarak özerk bir kimliğe sahip olmuştur (s.154).

devam etmiş ve 90'lı yıllarda Aşkın Nur Yengi, Harun Kolçak, Sertab Erener ve Tarkan gibi daha birçok isim bu alanda üretimler gerçekleştirerek TMM'nin 21.yy.'a geçişerek ulaşmasında rol oynamışlardır.

3.3.4.3 Anadolu pop-rock

Türk Pop Müziği'nin yanında TMM'nin gelenekselden popüler bir niteliğe dönüşümünde bir diğer önemli oluşum ise 60 ve 70'li yılların rock müziği akımının, Türk halk müziği ile sentezi sonucunda oluşan ve 'Anadolu pop-rock' veya 'Folk-pop' olarak adlandırılan müzik türüdür. Anadolu pop-rock akımı da Türkülerin farklı şekilde yeniden yorumlanması nedeniyle, Türk Makam Müziği kapsamında türkülerin çalgılaşma, üslup gibi yorumlama boyutunda yaşanan değişimi göstermesi açısından önemli bir konuma sahiptir. Cumhuriyet politikalarının etkisiyle 1940'lı yıllardan sonra radyolarda yayınlanmaya başlayan 'Yurttan Sesler' gibi programlarla birlikte itibar kazanan türkülerin, 1950'li yıllardan itibaren batı orkestraları tarafından ilgi görmesi ve büyük otellerde sahne alan caz orkestralarının repertuarlarına girmeye başlamasıyla Erol Büyükburç gibi pop sanatçıların da türkülerini modernize ederek yorumlamaya başladıkları görülmektedir (Canbazoglu, 2009, s.21) Önceleri *rock and roll* şarkıları söyleyen ve bu tarzda besteler yapan Büyükburç, sonraları memleket müziklerine merak salmış ve 50'lerin sonunda 'yine bir gülünihal' gibi geleneksel şarkıların yanında 'gözleri aşka gülen' gibi TSM şarkılarını ve 'hey onbeşli', 'kızılıklar oldu mu?' gibi türkülerini batı anlayışına göre düzenleyerek bunları sahnede söylemeye başlamıştır. 1960'lı yılların başında Kentet Dogo Orkestrası'nın ça-ça ritminde yorumladığı 'Kara Tren' ise Türkiye'de Batı tarzında yapılmış ilk türkü denemesidir ve türkünün sükse yapmasıyla birlikte ilerleyen yıllarda Tülay German'dan Alpay'a pek çok sanatçı tarafından seslendirildiği görülmektedir (Meriç, 1999, s.133). 'Kara Tren' türküsünün büyük ilgi görmesiyle birlikte dönemin orkestralarının da programlarında türkülere yer vermeye başlamıştır. Ancak Anadolu-pop akımının ilk olarak Tülay German'ın seslendirdiği 'Burçak Tarlası' adlı türküyle başladığı kabul edilir:

Tülay German, düzenlemesini Erdem Buri'nin yazdığı Burçak Tarlası'nı ilk olarak 1963-64 kışında Çayhane'de söyler. Şarkıyı dinleyenler ikiye ayrılır; alaturka olduğunu iddia edip protestoya kalkışanlarla, ayağa fırlayıp hararetle alkış tutanlar.

Burçak Tarlası bir devrimdir; hem Türkçe'dir, hem bizim melodimizdir, hem de çok seslidir.

Yeni akıma German “çoksesli Türk popüler müziği” adını verir. Böylelikle, gelecek on yılda Batı müziği çalgıları ve formlarıyla halk müziğimizi kaynaştırarak ilerleyecek, Anadolu pop adını alacak akım başlar. (Canbazoğlu, 2009, s.22)

Canbazoğlu'nun belirttiği gibi, taşıdığı alaturka izlerle çok sesliliği bir araya getiren ve sonuç olarak popüler müzik piyasasında Cumhuriyet'in erken dönem denemelerine göre gecikmiş bir doğu-batı sentezi olarak ortaya çıkan Anadolu Pop-Rock (Tekelioğlu, 1999, s.151); Moğollar, Mavi Işıklar, Siluetler, Haramiler, Apaşlar gibi birçok popüler müzik grubunun yanında, Barış Manço, Erkin Koray, Cem Karaca, Edip Akbayram gibi birçok popüler ismin müzik piyasasında ortaya çıkışıyla birlikte etkisini günümüzde de sürdüren bir akımdır. Bahsettiğimiz gibi, Anadolu pop-rock akımının repertuarını türküler oluşturduğu için, bu müzik türü de makamsal nitelik taşımasıyla TMM'nin kapsamında yer almaktadır. Ancak popüler müzik piyasasında geleneksel anlayışın değişimiyle farklı çalgılarla, yorumla ve dolayısıyla soundla ortaya çıkan bu müzik türü, geleneksel değil popüler bir nitelik taşımakta ve 20. yüzyılın makamsal ürünleri içerisinde önemli bir örnek oluşturmaktadır.

3.3.4.4 Günümüzde yeni bir sentez: Arabesk-rock

2000'li yıllara yani günümüze gelindiğinde daha önce bahsetmiş olduğumuz ve 1980'lerden itibaren etkisini arttıran arabesk kültürün yanı sıra, küreselleşmenin etkisiyle Türkiye popüler müzik piyasasında devam eden pop müzik akımının yanında rock ve metal müziğinde Türkiye'de gittikçe popülerleşerek etkisini sürdürdüğü, yanı sıra rock ve metal müzik tarzındaki üretimlerin makamsal özellikler taşımasıyla birlikte oluşan yeni tarzın 'arabesk-rock' veya 'arabesk-pop' şeklinde isimlendirildiği görülmektedir. Orhan Gencebay, Müslüm Gürses gibi isimler tarafından yorumlanmış arabesk tarzda şarkıların *cover* adı verilen yeniden yorumlanması ile birlikte rock soundunun arabesk tarzla birleşmesinin yanında, bu alanda özgün bestelerin de yorumlandığı görülmektedir.

Arabesk-rock/pop tarzında *cover* yapan gruplardan *İstanbul Arabesque Project*, resmi internet sitelerinde icra ettikleri müzik tarzını şöyle tanımlamaktadır: “Arabeski bir de bizden dinleyin... Bergen'den Kamuran Akkor'a, Ferdi Tayfur'dan İbrahim Tatlıses'e... Arabesk müziğe onlarca yıldır emek veren sanatçıların unutulmaz eserleri, farklı müzik gruplarından gelen müzisyenlerin oluşturduğu bir ekiple, yepyeni bir sound'a kavuşuyor” (Url-1).

Arabesk eserleri rock altyapılar, arabesk vokaller ve doğu vurmaları kullanarak yorumlayan, arabesk formatında besteler yapan, bugüne kadar yaklaşık 400 konser veren ve tüm Türkiye’yi gezen Istanbul Arabesque Project, kendi bestelerini de arabesk öğelere bağlı kalarak yapıyor. Konserlerinde Bergen’den Kamuran Akkor’a, Orhan Gencebay’dan İbrahim Tatlıses’e pek çok arabesk duayenin eserlerini seslendiren grup, kendisini izlemeye gelen müzikseverlere arabeskin kederli değil, keyifli ve eğlenceli yönünü göstermeyi vaadediyor. Tamamı TRT denetiminden geçen tek arabesk albüme imza atmış olan Istanbul Arabesque Project, yaptığı müziği “safkan arabesk” olarak nitelendiriyor. (Url-2)

Görüldüğü gibi, daha önce seslendirilmiş arabesk tarzdaki makamsal eserleri yeniden yorumlayarak eserlerin soundunu ve tarzını değiştiren, yaptığı müziği safkan arabesk şeklinde tanımlayan grup bu bakımdan arabesk müziğin modern bir versiyonu şeklinde de tanımlanabilir.

Makamsal üretim yapan ve TMM kapsamında değerlendirilen arabesk-pop/rock gruplarına bir diğer örnek ise *Luxus* grubudur. Müzik tarzlarını nitelendirirken mottolarını *oriental blues* şeklinde tanımlayan fakat *world music* (dünya müziği) akımı içinde rock temelli melodik müzik yaptıklarını belirten grup, albümlerinde kendi bestelerinin yanında ‘haydar haydar’, ‘Üsküdar’ ve ‘Ada sahilleri’ gibi türkülerle ‘neden saçların beyazlamış arkadaş’ ve ‘bir kadeh daha ver’ gibi arabesk eserleri yeniden yorumladıkları görülmektedir.

Luxus grubunda olduğu gibi ‘arabesk-rock’ tarzının, daha önce seslendirilmiş makamsal nitelikteki eserleri yeniden yorumlayarak ses ortamını ve tarzını değiştiren bu icra anlayışı yanında özgün üretimler gerçekleştiren gruplar ve sanatçılar tarafından da icra edildiği görülmektedir. Yanı sıra *Pentagram* gibi metal müzik gruplarının türkülerin *cover*larının yanında özgün üretimlerinde makamsal bir yapı kullandıkları, Hayko Cepkin gibi sanatçıların da aynı doğrultuda üretimler gerçekleştirdikleri görülmektedir.

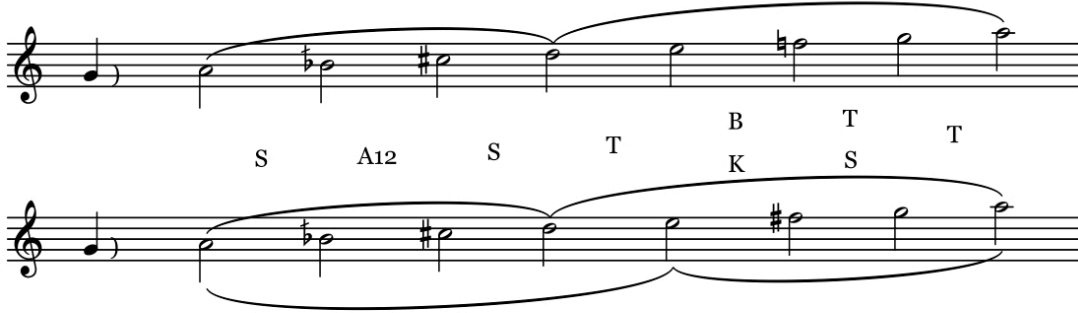
Son kertede, çalışmamızın ikinci bölümünde belirttiğimiz gibi müziksel bir üretimde makamsal yapının, form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi değişen unsurlar içinde değişmeyen tek unsur olması, arabesk rock/pop müzik tarzının da TMM kapsamında ve TMM’nin 21. yy’da devam eden üretim sürecindeki değişimin bir göstergesi olarak değerlendirilebileceği söylenebilir.

3.4 Makamsal İfadenin Transformasyonu: Hicaz Makamı Örnelemi

Çalışmamızın bu bölümünde, Türkiye’de özellikle 20. yüzyılda yaşanan sosyo-kültürel değişimin müzik üretimlerine yansması çerçevesinde farklı makam uygulama örnekleri üzerinden makamsal üretimi algılamak ve anlamlandırmak amacıyla, daha önce belirttiğimiz bakış açıları çerçevesinde gelenekselden popüler farklı müzik üretimlerini kapsayan Türk Makam Müziği evreni olarak kabul edilmiş, evrenin örnelemi ise Türk Makam Müziği’nin en popüler ve karakteristik makamlarından biri olan hicaz makamı özelliklerini taşıyan üretimler oluşturmuştur. Çalışmanın odaklandığı makam evreninde örneklem olarak Hicaz makamının tercih edilmesinin nedeni ise, makamın Türk Müziği üretimleri içerisinde geçmişte ve günümüzde geleneksel ve popüler üretimlerde kullanılan karakteristik ifadelerden biri olmasıdır. Hicaz makamının karakteristik özelliğini oluşturan ise, yapısında yer alan duyulduğunda daha kolay algılanabilmesini sağlayan ve artık ikili olarak bilinen ses aralığını barındırmasıdır. Çalışmada hicaz makamını teorik çerçevede kavramlaştırabilmek ve yazabilmek için ise 20. yüzyıla birlikte günümüzde de halen yaygın biçimde kullanılan ancak uygulamayı tam olarak yansıtamadığı gerekçesiyle eleştirilen AEU ses sistemine dayalı nota yazım sistemi kullanılmıştır. Halk müziği örnekleri ise Muzaffer Sarısözen’in anlayışıyla yazılan TRT notasyonundan alınmıştır. Burada vurgulanması gereken nokta, daha önce belirttiğimiz gibi uygulama farklılıkları nedeniyle ses sistemlerinin makamların yazılı ifadesinde ve anlatımında simgesel boyutu oluşturan bir yöntem, araç şeklinde düşünülmesi gerekliliği ve AEU sisteminin de bu yöntemlerden biri olduğudur.

AEU’ye göre hicaz makamı, genellikle dört farklı oluşumun -hicaz, hümayun, uzal, zirgüle- bir arada kullanılmasıyla meydana gelen bir yapı sergilemekte ve bu oluşum genel olarak hicaz makamı şeklinde isimlendirilmektedir. Teorinin uygulamadan üretildiği düşüncesiyle hicaz makamında bestelenmiş eserler incelendiğinde de bu eserlerde görülen ortak nitelikler genellikle ortalama hicaz dizisi (Özkan, 1998, s.132) olarak isimlendirilen bir dizi ve bu dizideki seslerin ezgisel organizasyonu ile açıklanabilmektedir (Şekil 3.1). Asıl ifadenin uygulamada yani duyumsal boyutta olduğu anlayışıyla hareket edildiğinde ise kullanılan ses sisteminin bu durumda bir önemi kalmamakta, ses sistemi yazım boyutunda değişebilir sembolik bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle, bahsettiğimiz gibi makamların teorik ifadesi uygulama boyutundan elde edildiği için, öncelikle uygulamanın yani icranın dolayısıyla da

duyumun yarattığı algı ve kodların tespiti gereklidir. Bu da ancak dinleme yolu ile birey bazında gerçekleşir. Bu bağlamda, çalışmada hicaz makamında bestelenmiş çeşitli eserlerin kayıt teknolojisinin gelişmesinden itibaren tarihsel süreci kapsayan bir dönemde kaydedilmiş popüler örnekleri üzerinde durularak makam kavramının değişen uygulama anlayışında değişmeyen bir unsur olmasının pekiştirilmesi amaçlanmıştır.



Şekil 3.1: AEU Sistemine Göre Ortalama Hicaz Makamı Dizisi.

Bahsedilen genel bakış açısı çerçevesinde öncelikle geleneksel repertuarın 20. yy'a kadar uzanan kullanımından bahsetmek gerekir. Osmanlı döneminde üretilen makamsal müziklerin değişen en önemli unsurunun formal yapı açısından gerçekleştiğini ve büyük formların yerini özellikle 19. yüzyıldan itibaren Hacı Arif Bey'in çalışmalarıyla şarkı formuna bıraktığını belirtmiştik. Bu bakımdan geleneksel repertuarın devamı niteliğindeki şarkı formunun üretim sürecinin 19. yüzyılın sonlarından itibaren 20. yüzyılda da devam ettiği söylenebilir. Bu dönemde fasılların artık sadece şarkı formundaki sözlü eserlerle icra edilmesi ile repertuarı oluşturan şarkıların hem geleneksel repertuardan hem de yeni üretimlerden oluştuğu söylenebilir. 20. yy.'da geleneksel repertuarın uzantısı olarak verilebilecek örnek İsmail Dede Efendi'nin hicaz makamında bestelediği 'ey büt-i nev eda' adlı şarkısı verilebilir (Şekil 3.2). Bu eser 20. yüzyıl başlarından günümüze popüler müzik piyasasında sıklıkla karşılaşılan eserlerden biridir. Geleneksel repertuara ait olduğu için eserin Münir Nurettin Selçuk, Zeki Müren, Tülün Korman gibi birçok sanatçı tarafından klasik TMM çalgılarıyla ve üslubuyla icrasının yanı sıra; Samime Sanay, Belkıs Özener gibi sanatçılar tarafından TSM ses ortamı ile; Zülfü Livaneli ve İstanbul Modern Folk Topluluğu gibi grup ve sanatçılar tarafından çok sesli ve batı orkestra ses ortamı ile; TRT tarafından koro sounduyla ve hatta mehter repertuarında yer almasıyla askeri müzik ses ortamı gibi farklı birçok şekilde seslendirildiği ve bu

örneklerde de makamsal yapı değişmezken değişen unsurun üslup/tavir ve ses ortamı olduğu görülmektedir (bkz. Ek B 1).

HİCAZ ŞARKI
" Ey büt-i nev-edâ... "

Usûlü : Yürük Semâi

İsmail Dede Efendi
(1778 - 1846)

ARANAĞME....

Ey bü ti nev e dâ Ol mu şum mûp te lâ

Şekil 3.2: Hicaz Şarkı, Ey Büt-i Nev Eda, bir bölümü.

1938 yılından itibaren Türkiye’de Mısır filmlerinin gösterilmeye başlamasıyla ortaya çıkan film müziği akımı sonucu bu filmlere bestelenen serbest nitelikli ve fantezi adı verilen şarkıların yerli filmlerde de kullanılmaya başladığını ve bu akımın GTMM besteleme anlayışını değiştirdiğini belirtmiştik. Fantezi ve film şarkısı repertuarına ait örnek ise bu türün öncü isimlerinden biri Sadettin Kaynak’ın bestelediği ‘deli gönül gezer gezer gelirsın’ adlı hicaz şarkısı verilebilir (şekil 3.3). Kaynak’ın 1939 yılında vizyona giren Muhsin Ertuğrul’un ‘Allahın Cenneti’ adlı filmi için bestelediği ve filmin başrol oyuncusu Münir Nurettin Selçuk’un seslendirdiği bu eser özellikle GTMM besteleme ve icra anlayışındaki değişimi göstermek açısından önemlidir (bkz. Ek B 2).

HİCAZ ŞARKI

DELİ GÖNÜL GEZER GEZER GELİRSİN

USÛLÜ : DÜYEK

GÜFTE : Karac'oğlan

BESTE : Sâdettin KAYNAK

(ARANAĞME)

(1-2-3)

De li gö nül ge zer ge zer ge lir sin (Saz)
Çı kıp yü ce le re bak mak is ter sin
Gü zel söz mü yok sa saz mı is ter sin

A rı gi bi her çi çek ten a lır sin (Saz)
Coş kun şu lar gi bi ak mak is ter sin
Kış gü nün de yok sa yaz mı is ter sin

Ner de gü zel gör sen or da ka lır sin (Saz)
Her gü zel le dü şüp kalk mak is ter sin
A hu göz lü yok sa kız mı is ter sin

Ben se nin der di ni

Şekil 3.3: Hicaz Şarkı, Deli Gönül, bir bölümü.

TMM'nin bahsedilen fantazi ve film şarkısı akımı ile serbest bir nitelik kazanan besteleniş ve icra şeklinin yanında, 1960'lardan itibaren sanayileşme, kentleşme gibi faktörlerle ve gazino kültürünün de etkisiyle birlikte çalgılama, dil ve üslup gibi uygulama özelliklerinin de değişim göstermeye başladığını ve toplumda yaşanan siyasi ve ekonomik değişimlerle paralel bir şekilde GTMM uygulamasında gözlenen bu değişimin TSM adı altında biçimlendiğini belirtmiştik. Makamsal olması ve geleneksel repertuara eklenmesi nedeniyle günümüzde geleneksel müzik veya bu müziğin devamı şeklinde algılanan TSM, Suat Sayın, Zeki Müren gibi birçok ismin üretimleriyle GTMM'nin değiştirdiği boyutun bir göstergesi olarak nitelenebilir. TSM repertuarına örnek olarak bu tarzın öncü isimlerinden Suat Sayın'ın 'Sevemez Kimse Seni' adlı hicaz şarkısı verilebilir (Şekil 3.4). Suat Sayın'ın 1967 yılında seslendirdiği bu eseri, geleneksel icranın çalgı, ses ortamı, dil, ritim ve üslup gibi yönlerden değişimi ve popülerleşmesinin de bir göstergesidir (bkz. Ek B 3).

HİCAZ ŞARKI

SEVEMEZ KİMSE SENİ

Söz-Müzik:
Suat SAYIN

(ARANAGME)

(1-2)

Se ve mez kim se se ni Be nim sev di ğim ka
Bir gün be ni u nu tup Baş ka la rı na bak

1 2
dar ma (Saz) dar ma (Saz) Sev gi lim sen ol maz san (Saz
Bi raz cık sev gin var sa

) Ya şa mak ne ye ya rar (Saz
Be ni yal nız bı rak ma

Şekil 3.4: Hicaz Şarkı, Sevemez Kimse Seni, bir bölümü.

TSM'nin yanı sıra, 60 ve 70'li yılların rock müziği akımının, 1940'lardan sonra popülerleşen Türk halk müziği ile sentezi sonucunda oluşan ve Anadolu Pop-Rock olarak adlandırılan müzik türünün de türkülerin çalgılama, üslup gibi yorumlama boyutunda yaşanan değişimi göstermesi açısından önemli olduğunu belirtmiştik. Bu değişime örnek olarak 1935 yılında Zehra Bilir tarafından seslendirilen (bkz. Ek B 4) 'çadır altı minare (helvacı)' adlı hicaz türkünün (Şekil 3.5), 1965 yılında Türkiye'nin ilk rock gruplarından biri olan 'Mavi Işıklar' tarafından rock ses ortamıyla ve çok sesli olarak yeniden yorumlanması verilebilir (bkz. Ek B 5). Anadolu pop/rock akımının başlangıcı olarak kabul edilebilecek bu örneğe ilave olarak bir diğer örnek de 'deymen benim gamlı yaşlı gönlüme' adlı hicaz türkünün (Şekil 3.6) Edip Akbayram tarafından 1974 yılında yine rock ses ortamıyla yorumlanması verilebilir (bkz. Ek B 6).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 515
İNCELEME TARİHİ: 22.11.1973

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ
GAZİANTEP

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MAHALLE EKİPİ

ÇADIR ALTI MİNÂRE (Helvacı)

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRE

ÇA DI RAL TI Hİ NA RE E LET Tİ MES Kİ YA RE A NAM KUR BAN
SÖ BÜT TE OT BİT MEZ Mİ ÇA ĞİR SA LAR ĞİT MEZ Mİ AH BU SE NİN

BEN KUR BAN DA SET RE PAN TÖL LU YA RE HEL VA CI HEL VA
E LİN DEN DE ÇEK TİK LE RİM YET ME Mİ " " " "

KEN DİR TO HUM LU HEL VA ŞE KER LO KUM LU HEL VA
" " " " " " " " " " " " " "

Şekil 3.5: Hicaz Türkü, Çadır Altı Minare, bir bölümü.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No: 3926
İNCELEME TARİHİ: 3.3.1994

DERLEYEN

MEHMET ERENLER

YÖRE
TOKAT
KAYNAK KİŞİ
ABBAS ÖZ

DEYMEN BENİM GAMLI YASLI GÖNLÜME

DERLEME TARİHİ
6.4.1964

NOTALAYAN
MEHMET ERENLER

SÜRE: ♩ = 56

(SAZ -----)

DEY MEN BE NİM GAM LI YAS LI

GÖN LÜ ME BEN BİRSEL Vİ BOY LU YÁ RI DAN

AY RİL DIM AY RİL DIM

AY RİL DIM VAY (SAZ -----)

Şekil 3.6: Hicaz Türkü, Deymen Benim Gamlı Yaslı, bir bölümü.

Türk Hafif Müziği ve Anadolu pop-rock akımı ile aynı dönemde ortaya çıkan ve piyasa müziği denen serbest nitelikteki müzik icra tarzının etkisiyle Suat Sayın, Ahmet Sezgin, Sinan Subaşı, Orhan Gencebay gibi isimlerin de artık bu alanda üretim ve çalışmalar yaptıklarından ve bu müzik tarzının toplumda arabesk olarak anıldığından bahsetmiştik. Arap tarzı orkestrasyonla birlikte geniş bir orkestra, yaylı düzenlemeleri, süslemeler ve arap ritimlerinin hakim olduğu bir perküsyon grubunun şekillendirdiği ses ortamıyla yine makamsal nitelik taşıyan fakat yeni bir tür şeklinde algılanan bu müzik akımı zamanla popüler müzik piyasasında hakimiyet kurarak birçok icracıyı da etkilemiştir. Serbest çalışmalar yani Arabesk müzik tarzına örnek olarak da Orhan Gencebay'ın 1980 yılında yayınlanan 'Aşkım Ben Yaratmadım' adlı uzunçalar albümünde yer alan hicaz makamındaki 'Zaman Akıp Gider' adlı şarkısı verilebilir (Şekil 3.7). Bu eser serbest icra, yaylı kullanımı gibi ses ortamı değişimi yanında geleneksel hicaz makamı yapısal özelliklerini taşıması açısından önemli bir örnektir (bkz. Ek B 7).

Zaman Akıp Gider

Söz-Müzik: Orhan Gencebay

♩ = 80

Za man a kıp gi der du rul ma dan (Saz - - - -)

-) Ne su al ne ce vap bu lun ma dan (Saz - - - -)

-) Biz o nun i çin de yi tip kah ro lu ruz

-) Bi ze ya şa mak yok yo rul ma dan (Saz - - - -)

Şekil 3.7: Hicaz Şarkı, Zaman Akıp Gider, bir bölümü.

Teknolojik alanda yaşanan gelişmelerin etkisiyle özellikle 1980'lerden sonra teknoloji ile buluşan arabesk icranın soundunun synthsyzer kullanımı ile değişiklik gösterdiği ve bu tarzın da artık taverna müziği şeklinde adlandırıldığını, solo bir erkek şarkıcı ile birlikte kullanılan solo çalgılardan piyano ve daha sonrasında

elektronik orgla birlikte ud ve elektro gitar gibi çalgıların da arabesk yorumla icra edildiği ritim olarak ise sadece elektronik kalıpların kullanıldığını belirtmiştik. Taverna müziği alanında örnek olarak Cengiz Kurtoğlu'nun 1986 yılında yayınlanan 'Unutulan' albümünde yer alan hicaz makamındaki 'duvardaki resim' adlı şarkısı verilebilir (Şekil 3.8). Eserde özellikle arabesk ses ortamının değişiminin bir göstergesi olan piyano kullanımının, synthsyzer ritimleri yanında mikrotonal nüansların ve süslemelerin solo icra tarzında yer almasının makamsal niteliği de pekiştirdiği söylenebilir (bkz. Ek B 8).

Duvardaki Resim

Söz: Faysal Çiftçi
Müzik: Cengiz Coşkuner

♩ = 90

Du var da ki res min le a vu nur gön lüm

da ha dün ya nım day dın şim di ner de sin

ne ça buk u nu tul du ner de o sö zün

bel li ki dö nül meyen u zak yer de sin

Şekil 3.8: Hicaz Şarkı, Duvardaki Resim, bir bölümü.

TMM'nde Arabesk ve diğer türlerde görülen icra ve sound değişimleri 80'li yıllardan itibaren Batı popüler kültürünün etkisiyle oluşan müzik ses ortamı şeklinde tanımlanabilecek olan Türk Pop Müziği'nde makamsal yapının 90'lı ve 2000'li yıllarda devam ettiğini belirtmiştik. Pop ses ortamına sahip makamsal üretimlere örnek olarak Erol Evgin'in 1976 yılında yayınlanan 'İşte Öyle Birşey' (Şekil 3.9) adlı eseri (bkz. Ek B 9), Anadolu-pop tarzındaki üretimlerinin yanısıra

80’li yıllarda popüler ses ortamıyla üretimler yapan Barış Manço’nun 1986 yılında yayınlanan ‘Değmesin Yağlı Boya’ albümündeki ‘Olmaya Devlet Cihanda’ (Şekil 3.10) adlı eseri (bkz. Ek B 10), yine Türk Pop Müziği’nin en önemli isimlerinden biri sayılan Sezen Aksu’nun 1986 yılında yayınlanan ‘Git’ adlı albümünde yer alan ‘Yalnızca Sitem’ (Şekil 3.11) adlı eseri (bkz. Ek B 11), 90’lı yılların pop akımının temsilcilerinden Aşkın Nur Yengi’nin 1994 yılında yayınlanan ‘Karaçiçeğim’ albümünde yer alan ‘Geceler Düşman’ (Şekil 3.12) adlı eseri (bkz. Ek B 12) ve Kayahan Acar’ın 2000 yılında yayınladığı albümünün isim şarkısı olan ‘Gönül Sayfam’ (şekil 3.13) adlı eseri (bkz. Ek B 13) gibi bir çok örnek eser verilebilir. Hepsi hicaz makamında bestelenmiş bu örnekler TMM’nin pop sounduyla icrası açısından 80’lerden günümüze küreselleşme etkisiyle değişen anlayışı göstermeleri açısından önemlidir diyebiliriz.

İşte Öyle Birşey

Söz: Çiğdem Talu
Müzik: Melih Kibar

♩ = 100

INTRO

Se ni dü şün düm dün ak şam yi ne son suz bir u mut dol du i çi me

Bir de ken di mi dü şün düm son ra bir ga rip duy gu çok tü om zu ma

Ha ni is sız bir yol dan ge çer ken ha ni bir kor ku du yar da in san

ha ni bir şar kı söy ler i çin den iş te öy le bir şey Ha ni is sız bir yol dan ge çer ken

ha ni bir kor ku du yar da in san ha ni bir şar kı söy ler i çin den iş te öy le bir şey

Şekil 3.9: Hicaz Şarkı, İşte Öyle Birşey, bir bölümü.

Olmaya Devlet Cihanda

Söz-Müzik: Barış Manço

♩ = 90

Aranagme

1. 2.

Us ta ter zi dar ku maş tan bol göm lek di ke r (Saz - - -
) Doğ ru tar tan es naf ra hat hu zur lu ge ze r (Saz - - -
) Eğ ri nin ve doğ ru nun he sa bı mah şer de dün ya da bi raz hu zur
her şe ye be del (Saz - - -) Sağ lı ğın na sıl gü lüm sen on
dan haber ver i laç ne ye ya rar va de gel miş se e ğe r

Şekil 3.10: Hicaz Şarkı, Olmaya Devlet Cihanda, bir bölümü.

Yalnızca Sitem

Söz: Aysel Gürel
Müzik: Onno Tunç

♩ = 90

1. 2.

Vur gun ye miş mi sa li gön lüm tu tul du aş ka
ci ğe rim den ya nı yo rum ben bu de fa baş ka

Şekil 3.11: Hicaz Şarkı, Yalnızca Sitem, bir bölümü.

GECELER DÜŞMAN

Söz-Müzik: Adnan Ergil

(ARANAĞME)

Ritm...

Tak vim ler den ha be rin yok mu ge çi yor yıl
lar ah Ba na küs müş yü zü me gül
mez zâ lim ay na lar (Saz) Ki mi miz yor
gun ki mi miz sol gun ki mi is yan kâr (Saz

Şekil 3.12: Hicaz Şarkı, Geceler Düşman, bir bölümü.

Gönül Sayfam

Söz-Müzik: Kayahan Acar

ARANAĞME

Ö PÜŞ TÜR RE SİM LE RİN LE ŞAR KI MIZ ÇAL DI DİN LE DİM
BEL Kİ SEN GE LİR SİN Dİ YE İ ŞİK LA RI SÖN DÜR ME DİM
BÜ TÜN GE CE BEK LE DİM Yİ NE SA BAH O LU YOR
YE Nİ DO ĞAN SA BA HA HE Zİ ME TİM O LU YOR

Şekil 3.13: Hicaz Şarkı, Gönül Sayfam, bir bölümü.

Pop müziğin yanında rock ve metal müziğinde Türkiye’de oldukça popülerleşerek 2000’li yıllarda etkisini sürdürdüğünü ve makamsal yapıyı kullanan rock ve metal müziğin ‘arabesk pop/rock’ şeklinde isimlendirildiğini belirtmiştik. Rock/metal müzik ses ortamı içinde makamsal yapının kullanıldığı eserlere örnek olarak, bu alanda üretimler yapan Türk metal müzik gruplarından Pentagram’ın 2001 yılında yayınlanan ‘*Unspoken*’ albümünde yer alan ‘*Lions in a Cage*’ (Şekil 3.14) adlı eseri verilebilir (bkz. Ek B 14). Makamsal yapı açısından tamamen geleneksel hicaz hümayun makamı özellikleri gösteren bu eserin yanında, bir başka örnek olarak Hayko Cepkin’in 2007 yılında yayınlanan ‘*Tanışma Bitti*’ albümünde yer alan ‘*Bertaraf Et*’ (Şekil 3.15) adlı eseri verilebilir (bkz. Ek B 15). Bahsedilen bu eserlerde de çalgılama ve vokal teknikleri açısından rock/metal ses ortamının kullanıldığı görülmektedir. Bu bakımdan eserler TMM icrasında değişen üslup/tavır ve ses ortamını göstermesi açısından önemli örneklerdir.

Lions in a Cage

Söz: Turgut Berkes
Müzik: Hakan Utangaç

♩ = 100

Wish that I had been born long be fore

my brot her's got me up a gainst the wall

of my sib lig's I'm the luc ky one left a live here where there is no sun

Şekil 3.14: Pentagram, *Lions in A Cage*, bir bölümü.

Bertaraf Et

Söz-Müzik: Hayko Cepkin

♩ = 120

Al tı üs tü beş met rey di dert le ri nin bi ri ki mi
bel ki bi ter de din am ma sen ka par san göz le ri ni
Ber ta raf et her şe yi ni kıy me ti ni kıs me ti ni
bel ki ya rın ge lir am ma bu gün se ni sev me di ki

Şekil 3.15: Hayko Cepkin, Bertaraf Et, bir bölümü.

20. yüzyılda gerçekleşen TMM üretimleri içerisinde değişen çalgılama, ses ortamı ve üslup/tavır anlayışının bir diğer göstergesi olarak yeniden yorumlanan eserlerin *cover* olarak isimlendirildiğini belirtmiştik. Bu alanda üretim yapan en güncel örneklerden biri de daha önce bahsettiğimiz gibi Luxus grubudur. Grubun 2011 yılında yayınladıkları 'bi lareya' adlı albümlerinde yeniden yorumladıkları ve Müslüm Gürses'in 1989 yılında yayınlanan albümünün isim şarkısı olan 'Bir kadeh daha ver' (Şekil 3.16) adlı eser de, makamsal yapının değişmeyip değişen unsurların çalgılama, ses ortamı ve icra üslup/tavır olduğunu göstermesi açısından önemli bir örnektir. Çünkü Müslüm Gürses'in albümünde eserin arabesk üslup/tavır, çalgılama ve ses ortamı ile seslendirildiği, Luxus grubunun ise eseri tamamen (bateri, gitari klarnet gibi) batı çalgılarıyla, blues ses ortamı ve üslup/tavır ile icra ettikleri görülmektedir (bkz. Ek B 16).

Bir Kadeh Daha Ver

Söz-Müzik: İlyas Tetik

♩ = 90

Aranağme

Du da ğım da hiç kı rık göz le rim deyaş her bo şa lan ka deh te

bir u mut a rı yo rum be ni bil me yen ler

de sinler ay yaş bir ka deh da ha ver ver yal va rı yo rum

Şekil 3.16: Hicaz Şarkı, Bir Kadeh Daha Ver, bir bölümü.

Şimdiye kadar verdiğimiz örneklerde görüldüğü gibi TMM üretimlerinde belirleyici ve niteleyici unsur olan makamsal yapının teoride değişmediği fakat form, üslup/tavır, çalgılama ve ses ortamı gibi kültürel yorumlamaların değişimler gösterdiği, Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1980'lerden itibaren teknoloji ve küreselleşme gibi faktörlerle hızını iyice arttıran bu değişimin kendini daha keskin çizgilerle belli ettiği görülmektedir. Geleneksel unsurların hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmesi, geleneksel ve popüler olan arasındaki farkları ve benzerlikleri vurgulayarak farklı uçların meydana gelmesini sağlamıştır. Bu nedenle özellikle 1950 sonrası makamsal üretimler günümüzde TMM'nin popüler bir uzantısı olarak görülmemekte ve dikkate alınmamaktadır. Hâlbuki Osmanlı dönemi TMM üretimlerinde de form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi unsurların zamanla değişim gösterdiği bunun da sosyo-kültürel değişimle paralel bir doğrultuda gerçekleştiği bilinmektedir. Fakat 20. yüzyıl Türkiye popüler müzik piyasasının arabesk, taverna, rock, metal veya pop gibi türlerinde de makamsal unsurların ve ezgisel motiflerin kullanılmasına rağmen, belirli bir üslupta bestelenen eserlerin farklı yorumlamalarda değişik türler şeklinde algılanabildiği, bunun da form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi kodlamalarla belirlendiği görülmektedir. Bu

durumda toplumsal değişimle birlikte değişen kültürel icra özelliklerinin yanında makamsal yapının değişmemesi algıda geleneksel bir zemin üzerine oturtulmuş Türk makam müziğinin ve makam kavramının tanımlanması ve algılanmasında anakronik yorumlara zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda, değişen unsurların tespit ve analizi, Türk makam müziğinin ve dolayısıyla Türk müziğinin kavramsal ve algısal anlaşılabilirliği açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Sonuç olarak, bu bölümde verdiğimiz örnekler, hicaz makamı özellikleri taşıması nedeniyle TMM kapsamı içinde yer almaktadır. Ancak bahsettiğimiz gibi TMM'nin geleneksel boyutu içinde form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi unsurların değişim göstermesi nedeniyle 20. yüzyılın popüler üretimlerinin makamsal bir çerçevede algılanmadığı ve anlamlandırılmadığı görülmektedir. Bu nedenle çalışmanın konusu olan, makam kavramına atfedilen anlamların tespiti ve analizinde bahsedilen unsurların rolü irdelenmeli ve yapılacak analizlerde dikkate alınmalıdır.

4. TÜRKİYE’NİN MÜZİKLERİNDE MAKAM KAVRAMININ KÜLTÜREL ANLAMI

Üçüncü bölümde bahsettiğimiz gibi, Türk Makam Müziği uygulamasının gelenekselden popülere doğru değişim süreçlerinin anlaşılması için bu süreçler içinde teorik açıdan değişmeyen unsur olan makamsal oluşumların pratik açıdan hangi bağlamlarda anlam kazandığının anlaşılması gerekir. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde, makamın ifade şekli olan TMM üretimlerinde anlamı oluşturan ve şekillendiren unsurların günümüz perspektifinde saptanarak analiz edilmesi ve yorumlanması amaçlanmıştır. Bu amaçla Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimlerle paralel bir ekseninde, makam kavramının özellikle 1980’lerden itibaren şekillenerek günümüz anlam dünyasını oluşturan unsurlarının tespiti kapsamında yapılan kişisel görüşmelerden elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Bu veriler kapsamında, makam kavramının sosyo-kültürel anlam dünyası içinde oluşturduğu simge ve kodlardan hareketle günümüz makam geleneğinin kültürel anlamını inşa eden tarihsel dinamiklerini tespit edilmeye çalışılmıştır.

Makam kavramının kültürel anlamını belirleyen unsurların tespiti için, seçilmiş belirli kişilerle yetişmiş oldukları kültürel çevre ve bu çevrede TMM üretimlerine verilen anlamları tespit etmeye yönelik serbest görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmelerde kişiler çeşitli yaş ve meslek grubundan, yanı sıra TMM ve makam kavramıyla olan ilgileri göz önünde bulundurularak seçilmiş ve bu bağlamda kendileri ve yetiştikleri kültürel çevre ile ilgili sorulan çeşitli sorularla Türkiye’de makam kavramının kültürel açıdan taşıdığı anlam ve bu anlamı inşa eden unsurların tespiti amaçlanmıştır.

Yapılan görüşmelerde makam kavramının anlamını oluşturan ve iki farklı bakış açısıyla şekillenmiş bir algılama boyutuyla karşılaşılmıştır: Birincisi, teorik bağlamda makamı içselleştirmiş olan boyuttur ki bu boyutta genellikle eğitimciler, müzik teorisyenleri ile teorik eğitim almış icracı ve öğrenciler yer almıştır. Bu nedenle bahsedilen algılama boyutundaki bakış açısı *teorik bakış* şeklinde

isimlendirilmiştir. Diğeri ise makamı teorik bağlamın dışında içselleştirmiş boyuttur ki bu boyutu da daha çok TMM ile sadece pratik boyutta ilgilenen ve teorik bağlamda makam konusunda çok az veya hiç fikri olmayan dinleyici ve icracılar oluşturmuştur. Bu nedenle bahsedilen boyuttaki bakış açısı ise *pratik bakış* şeklinde isimlendirilmiştir. Ancak burada dikkate alınması gereken husus, bu iki bakış açısının birbirinden etkilenebileceği ve anlamı değiştirebileceği olmuştur. Bu bağlamda makam kavramının bahsedilen iki bakış açısının da kültürel açıdan ortak fakat bilgi açısından farklı bir anlam dünyasında şekillendiği düşünülmelidir. Bu durum ikinci bölümde de bahsettiğimiz gibi makamın kavramsal bilgi açısından sadece teorik bir bağlam üzerine inşa edilebilir olmasından kaynaklanmaktadır.

Yapılan görüşmelerde gerek teorik gerekse pratik bakış açılarıyla ortaya koyulan kültürel makam algısının ve makama yüklenen anlamın ise iki ana eksende şekillendiği, günümüz ve geçmiş arasında iki farklı boyut çerçevesinde geleneksel ve popüler nitelikte anlamlandırıldığı ve TMM üretimlerinin de bu bağlamda yorumlandığı görülmüştür. Bu nedenle makamın kültürel anlamının ortaya çıkabilmesi için yapılan görüşmeler geleneksel ve popüler olmak üzere iki farklı eksende gerçekleştirilmiş, görüşmelerden elde edilen veriler de bu açıdan değerlendirilmiştir.

Yapılan görüşmelerde karşılaşılan temel yaklaşımlar şu şekildedir: Betimleyici yaklaşımlar, değer yargısı belirten yaklaşımlar, bütüncül yaklaşımlar ve eleştirel yaklaşımlar. Bu yaklaşımlar, görüşme verilerinin değerlendirilmesi sürecinde ve makam kavramının anlamını inşa eden unsurların tespitinde önemli rol oynamıştır.

Bu bağlamda; çalışmanın bu bölümünde, makam kavramının kültürel anlamını ortaya koyabilmek ve değerlendirebilmek için iki ana eksen olan geleneksel ve popüler üretimler, bahsedilen yaklaşımlar doğrultusunda ele alınacak ve sonuç olarak makam kavramının kültürel anlam dünyası ve bu dünyayı inşa eden unsurların tespiti gerçekleştirilmeye çalışılacaktır.

4.1. Makam Kavramının Anlamlandırılmasında Geleneksel Bağlam

Türkiye’de toplumsal açıdan tarihsel nitelikte tasavvur edilen makam kavramının, bu bakımdan geleneksel bir anlam boyutu içinde şekillendiği söylenebilir. Nitekim yapılan görüşmelerden de elde edilen verilerin en genel sonucu olarak denilebilir ki,

Türkiye’de makamsal müzik üretimi söz konusu olduğu zaman akla gelen ilk kavramlardan biri ‘gelenek’dir ve makam geleneksel bir kavram olarak tasavvur edilir. Bunun en önemli nedenlerinden biri daha önce de belirttiğimiz gibi Türkiye’nin tarihsel sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı döneminin kapsamı ve TMM üretimlerinin büyük bir bölümünün bu dönemde gerçekleşmiş olmasıdır. GTMM’ni oluşturan ve Osmanlı döneminde özellikle saray eksenli gerçekleştirilen üretimlerin ise özellikle makamsal oluşum odaklı bir şekilde gerçekleştirildiği görülmektedir ve 20. yüzyılda yapılan müzikolojik çalışmalarda şimdiye kadar sayısı beş yüzün üzerinde olduğu tespit edilen makamlar bunun bir göstergesidir.⁶⁴ Bu kadar çok makamın meydana gelmiş olmasındaki en önemli etkenin ise, İnalçık (2003)’ın belirtmiş olduğu gibi, Osmanlı Sarayı’nda padişah himayesindeki sanatçıların tamamen padişahın sanat anlayışı etkisiyle verdikleri ürünlerdir (s.15). Ancak bahsedilen makam sayısının, üçüncü bölümde de belirttiğimiz gibi dünyada 20. yy.’da hız kazanan modernleşme ile birlikte meydana gelen rasyonelleşmenin sonucunda zamanla elenerek yerini daha kolay ifade edilebilir, teknik ve teorik zorluklarından arınmış ve hatta *tampereman* sistemle de ifade edilebilecek makamsal yapılara ve üretime bıraktığı görülmektedir. Bu durum modernleşmenin makamsal üretimlerde gözlenen etkisinin makam kavramının teorik açıdan nicel boyutuna yansması şeklinde değerlendirilebilir. Bu nedenle bahsedilen makamların dışında kalan elenmiş makamların günümüzde kullanılan makamların tarihsel üretim sürecinde makam geleneğinin aktarımında rol oynadığı fakat bu geleneğin nicel açıdan değişim gösterdiği söylenebilir.

Bu bağlamda, daha öncede belirttiğimiz gibi, tarihte TMM üretimleri içerisinde makam kavramı değişmezken, makamın üretildiği koşullarla direkt ilişkili bir sosyo-kültürel değişimden söz edilir. Bu nedenle aslında TMM’nin geleneksel boyutunu makam kavramının oluşturduğundan bahsedilebilir. Bu bakımdan, öncelikle günümüz makam kavramının anlamını inşa eden başlıca etken olan gelenek kavramını kuramsal açıdan irdeleyecek olursak, makamın günümüzde hangi zemin üzerinde anlamlandırıldığını çözebilmek konusunda önemli ipuçları elde etmek mümkün olabilir.

⁶⁴ Örneğin; Oransay (1990) yaptığı çalışmasında Kırşehirli Yusuf’tan günümüze kadar görülen makam adlarının sayısını 522 olarak verirken (s.23-45), Öztuna (1990) bu sayıyı 562 olarak vermiş, Çelikkol (1988) bu rakamı 592’ye kadar çıkarmıştır (s.289-292).

Toplumbilim literatürüne modernleşeme paradigmaları çerçevesinde aydınlanmacı rasyonalizmin karşıtı olarak ve irrasyonele gönderme yapan sorunlu bir kavram şeklinde giren geleneğin, 1950-60'lı yıllarda modernleşmenin önünde engel oluşturmadığı ve modernist paradigmanın geleneği çarpıtarak içeriğini yoksullaştırdığı ve kalkınmaya engel olduğu şeklinde sahte bir misyon yüklediği görüşlerinin ardından; geleneğin kendi dinamikleri çerçevesinde irdelenme imkanı da ortaya çıkmıştır (Özbudun, 2002, s.284).

Kılıç (2010), gelenek kavramını şu şekilde tanımlamıştır:

Kuramsal düzlemde felsefi ya da bilimsel bilgi, köklü bir tarihsel gelenek içerisinde üretilir ve aktarılır. Gelenek, çift yönlü bir eylemlilikle hem bu bilgisel üretimi dinamik bir süreç içerisinde var eder ve hem de bir süreklilik içerisinde söz konusu bilginin yüzyıllar boyu ve kuşaklar arası aktarımını üstlenir. Bilgi, kültür ve medeniyetin esaslı taşıyıcı vasatı olarak gelenek, tüm tezahür biçimleri ve alanlarıyla toplumsallıkları istikrarlı biçimde zamanlar üstü bir evrene intikal ettirir. İntikal sürecinde kültürel ve toplumsal değerler, tarihsel öznelere özgün katkıları ile devingen bir biçimde teraküm eder. Bu birikim insanlığın ortak aklı, kolektif bilinci ve vicdanı için bir normatif alan yaratır. (s.117)

Kılıç'ın belirttiği gibi; köken olarak sözcük aktarma, vazgeçmek ya da devretmek anlamına gelen Latince *tradere* kökünden türetilmiş olan gelenek (*tradition*) sözcüğü (Gross, 1992, s.9), bir öğretinin başkalarına iletilmesi ya da bir bilginin kuşaklar arası aktarımı (Williams, 1976, s.268) gibi anlamlar içermesinin yanında 'devretme' anlamında da kullanılmıştır ve disipline edilmiş olsun ya da olmasın her türlü düşünsel birikimin kendi tarihsel özgüllüğü ile aktarılmasını, devredilmesini ifade eder (Kılıç, 2010, s.119). Bu bakımdan yaklaşık sekiz yüzyıllık bir süreç içerisinde kuşaktan kuşağa devredilerek tarihsel bir özgüllük içerisinde Osmanlı toplumunda şekillenen makam kavramı, geleneksel bir nitelik taşır. Ancak Munos (2000)'a göre kuşaktan kuşağa aktarılan her unsur gelenek olarak düşünülmemelidir çünkü geçmişten gelen uygulamaların ve kuralların geleneksel olabilmesi için belirli kriterlere uygun biçimde benimsenmesi gerekmektedir: "Bir inanç veya bir uygulama, ancak şimdiki/içinde bulunduğumuz anda benimsenirse gelenekseldir. Bu demektir ki, geleneksel bir inancın en önemli özelliği geçmişte var olması/geçmişten gelmesi olmasına rağmen, şimdiki zamanda kabul görmesi, o geleneğin kabullenmesini isteyen insanlar tarafından benimsenip, uygulanmasına bağlıdır" (s.168). Özbudun (2002)'a göre ise, bir olgunun 'gelenek' olarak nitelenebilmesi için en az üç kuşak boyunca sürüyor ya da tekrar ediliyor olması, zımnen (*tacit*) de olsa

bir değer yargısı ifade etmesi; yaptırımcı (*preskriptif*) / kural koyucu (*normatif*) olması; geçmişle günümüz arasında süreklilik duygusu yaratması gerekir (s.282). Bu bağlamda makam kavramının geleneksel boyutuyla ilgili şöyle bir soru ortaya çıkar: Makam kavramı günümüzde kabul gören ve benimsenen, bunun yanında en az üç kuşak boyunca süren ve geçmişle günümüz arasında süreklilik duygusu yaratan bir kavram mıdır? Bu sorunun özellikle 1980 sonrası yaşanan toplumsal değişme ile paralel şekilde değişen koşullar ve dolayısıyla makam kavramına atfedilen değişik anlamlar ekseninde cevaplanabileceği söylenebilir. Bu nedenle, yapılan görüşmelerde geleneğin bahsedilen bağlamlarda makamın kültürel anlamını şekillendiren unsurları da tespit edilmeye çalışılmıştır.

Gelenek insanlar tarafından yaratılan, taşınan ve aktarılan toplumsal bir olgu (Popper, 2004, s.165) olmasına rağmen; bir toplumdaki farklı grup, tabaka ve sınıfların yaşam koşullarının farklı olması durumunda bu grup, tabaka ve sınıfların toplumsal olgu, durum, koşul ya da olayları farklı anlamlandırıp yorumlayacağı ve tepki verebileceği de gözden kaçırılmamalıdır. Yanı sıra, kuşaklar devraldıkları her olguyu gelenek olarak algılamayabilir ve tekrarlamayabilir. Devralınan gelenekler dönemin koşullarına göre değerlendirilip, yeniden yorumlanır, elenenlerin yanında bazıları aynen ya da kısmen uygulanmaya devam edilir ve böylelikle gelenekler dönemin koşullarına göre bir seçilime tabi tutulmuş olur (Özbudun, 2002, s.281). Makam kavramı da sekiz yüzyıl boyunca varlığını sürdüren bir olgu olmasına karşın, çalışmanın üçüncü bölümünde üzerinde durduğumuz gibi tarihsel açıdan üretildiği toplumda yaşanan sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve dolayısıyla sosyo-kültürel değişimler sonucunda değişim gösteren, dönemsel koşullarla değerlendirilip yeniden yorumlanan bir nitelik taşır. Bu nedenle makam kavramını geleneksel bir boyutta değerlendirirken uğramış olduğu tarihsel elenme ve seçimler de dikkate alınmalıdır. Çünkü Gusfield (1967)'in de belirttiği gibi;

Gelenek her zaman hazır bekleyen bir şey değildir. Daha çok seçilir, yaratılır ve verili tarihsel koşullar içinde günün ihtiyaç ve istek/özlemlere göre şekillendirilir. İnsanlar, mevcut eylemlerini bir meşrulaştırıcı ilke üzerine temellendirirken geçmişin belirli yönlerini gelenek olarak nitelerler. Gelenek, bu şekilde bir ideoloji, içinde bir hedef ya da haklı gösterici bir temel işlevi gördüğü bir eylem programı haline gelir. (s.358)

Bu bağlamda gelenek, belli bir tarihsel durumda, zamanının ihtiyaç ve özlemlerine göre yeniden biçimlendirilebilen, eylemleri meşrulaştırıcı bir ideoloji niteliği taşır.

Bu bağlamda TMM üretim ve tüketiminde yaşanan değişimler; modernleşmenin sonucu batılılaşma hareketleri ile Osmanlı döneminde başlayan ve ideolojik bir nitelik çerçevesinde zamanının ihtiyaç ve özlemlerine göre şekillenmiş sosyo-kültürel değişimin bir sonucudur. Ancak, Türkiye’de özellikle 1980’lerden itibaren hız kazanan modernleşmenin küresel nitelik kazanması sonucunda değişen ve gelişen teknoloji ve medya gibi olanaklar, bazı geleneklerin değişimine ve değişime direnme ile ayak uydurma arasında bocalamalara neden olmaktadır (Günay, 2006, s.182). Bu noktada, bahsedilen direniş ve ayak uydurma çabalarının genellikle geleneğin dönemin koşullarına uyum sağlaması ile sonuçlandığı söylenebilir. Hobsbawm (2006)’a göre yeni geleneklerin eski gelenekler kullanılmadığı ya da uyarlanmadığı için ortaya çıkmasıyla gözlemlenen uyum sağlama, yeni koşullarda eski kullanımlar için ve eski modeller yeni amaçlarla kullanıldığında gerçekleşir:

Toplumların hızlı dönüşümlerinin ‘eski’ geleneklerin tasarlandığı toplumsal kalıpları zayıflattığı ya da yok ettiği, yeni kalıplara uygun düşmediği veya bu eski geleneklerle bunların kurumsal taşıyıcı ve yayıcılarının şartlara uyumu ve esnekliğini kaybettiği ya da ortadan kaldırdığı; kısacası, arz ya da talep yönünde yeterince büyük çaplı ve hızlı değişimler gerçekleştiği zamanlarda daha sık gözlemlendiğini tahmin edebiliriz. (s.6)

Geleneğin aslında aktarıcı kuşağın aktarımıyla değil, alıcı kuşağın onu değerli bularak kabul etmesiyle meşrulaştığını belirten Özbudun (2002), yaptırım gücünü kaybeden ve alıcı kuşak tarafından kabul edilmeyen veya zamanının koşullarına ayak uyduramayan geleneklerin, varlığını sürdürse bile uygulamada anlamını kaybeden bir alışkanlıktan öteye gidemeyeceğini belirtir (s.283). Ancak bu noktada, geçmişin meşrulaştırıcı gücü nedeniyle eski malzemelerin yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş geleneklerin inşasından söz edilir. Hobsbawm (2006)’a göre “eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki ‘gelenekler’in kökenleri sıklıkla oldukça yakın geçmişe dayandığı gibi, bazen bu geleneklerin icat edilmiş oldukları da açık bir gerçektir” (s.1). Hobsbawm’ın geleneğin icadı ile ilgili ortaya koyduğu kapsamlı eserinde belirtmiş olduğu üzere ‘icat edilmiş gelenek’ şu şekilde tanımlanabilir:

‘İcat edilmiş gelenek’, alenen ya da zımmen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılama çabasına çalışan bir pratikler kümesi anlamında düşünülmelidir. Aslında, mümkün olan her yerde bu pratikler, hemen kendilerine uygun düşen bir tarihsel geçmişle süreklilik oluşturmaya girişirler.

Yeni geleneğin eklendiği tarihsel geçmişin mutlaka uzun bir geçmişe dayanması, zamanın karanlıklarına dek uzanması gerekmez. Tanımları gereği geçmişle bağları koparan devrimler ve ‘ilerici hareketler’ kendilerine özgü bir geçmişe (her ne kadar belli bir tarihte, örneğin 1789’da, bu geçmiş bir kesintiye uğramış da olsa) sahiptirler. (s.2)

Hobsbawm’ın belirttiği gibi gelenekler icat edilebilir ve icat edilen gelenekler tarihsel geçmişle mutlaka bir bağlantı noktası oluşturur. Bazı geleneklerin uzun bir tarihsel geçmişe dayanmak zorunda olmaması, hatta Hobsbawm’ın 1789 Fransız İhtilali örneğinde olduğu gibi kesintiye uğramış olması durumunda ise daha önce belirttiğimiz geleneklerin tarihsel süreklilik ilkesi farklı bir boyut kazanır:

Yeni durumlara uyarlanmış, eski durumları akla getiren formlara bürünmüş, ya da yarı zoraki tekrarlarla kendi geçmişlerini oluşturarak bugünde karşılığını bulan geleneklerdir bunlar. Modern dünyanın sürekli değişimi ve yenilenmesi ile bu dünyada toplumsal hayatın en azından bazı kısımlarını değişmez ve sabit bir yapıya oturtma girişimleri arasındaki karşıtlık, son iki yüzyılın geçmişi araştıran tarihçileri açısından ‘geleneğin icadı’nı son derece ilginç bir yere koymaktadır. (Hobsbawm, 2006, s.3)

Bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, makamın anlamını inşa eden geleneksel unsurlar tarihsel süreç içerisinde kavram olarak değişmezken toplumsal değişimin sonucunda dönemsel uygulama farklılıkları gösterir. Bu durum aslında geleneksel olarak kabul edilen ve değişmediği varsayılan unsurların aslında değiştiğinin bir göstergesidir.

Makam kavramının kültürel anlamının inşası açısından kültürel bilinçaltında şekillenen temel etmen olarak gelenek, makam kavramıyla ilgili toplumda başat bir halde gözlenen zihniyet kalıplarının sembolik öğelerini ihtiva eder. Munos (2000), geleneğin zihinde yarattığı algıyı şu sözleriyle ifade eder:

Gelenek yoluyla bilgi veya basit olarak gelenek, kuşakların arasındaki iletişim süreci olarak tanımlanabilir. Gelenekler değişik kuşaklardan olan zihinlerin arasında diziler halinde bağlantı sağlar. Bireyde pek çok tekrarlanan duyum bir hafıza yaratır ve pek çok hatırlanan şey experimental [deneyimle kazanılan] bilgi olarak bilinen yeni bir tip anlama şekline yöneltir ki, bu algılama düzeni sanatı ve bilimi meydana getirir. Gelenek, zaman içinde sağlanarak denilebilir ki, benzer/ortak bir algılama/kavrama düzeni sağlar. (s.171)

Munos’un belirttiği gibi gelenek, deneyimle kazanılan bir dizi bilgi aktarımıdır ve bu deneyimin sonunda yeni bir bilgi ve ortak bir algılama düzeni meydana gelir. Makam kavramı da yüzyıllar boyunca tekrarlanarak hafızaya işlenen bir duyum neticesinde deneyimler sonucu günümüz anlama ve kavrama sistemine yerleşmiştir. Dolayısıyla toplumda makam kavramına yüklenen anlamı çözebilmek için öncelikle bahsedilen

düşünce kalıplarını oluşturan unsurlara ait kodların çözülmesi gerekmektedir. Bu nedenle makam kavramının zihinde yarattığı anlamı, geleneğin dayandığı tarihsel boyutta çözümlenmek gerekir.

Makam geleneğinde Munos'un bahsettiği deneyimsel bilginin zihinlerde oluşturduğu yeni anlamı çözebilmek için, TMM'nde kuşaklararası aktarımın veya devretmenin gerçekleştiği zaman dilimine baktığımızda genel bir ifadeyle günümüz Türkiye toplumundaki geleneklerin, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne aktarıldığı söylenebilir. Bunun nedenini de Cumhuriyet toplumunu oluşturan bireylerin Osmanlı kökenli olmasına bağlayabiliriz. Bu noktada, bahsettiğimiz gibi makam geleneği eğer kuşaktan kuşağa benimsenerek aktarılmış ise, Osmanlı döneminde benimsenen makam geleneğinin Cumhuriyet dönemine aktarılmasından söz edilebilir. Ancak bu durumda akla şu sorular gelebilir: Makam geleneği, doğal bir tarihsel süreçte kesintiye uğramadan saf bir şekilde aktarılabilmiş midir? Yoksa bir değişimden ya da Hobsbawm'ın belirttiği gibi geleneğin icadından söz edilebilir mi? Çünkü Osmanlı'dan aktarılan ve Cumhuriyet döneminde devam eden TMM geleneği, Osmanlı Dönemi'nde başlayan bir değişim süreci ile birbirine bağlanan ve hafızada hatırlanan bir kavram olmasının yanında, yeniden icat edilmiş bir geleneğe de gönderme yapmaktadır. Bahsedilen değişim süreci, özellikle TMM üretimlerinde kullanılan form, dil, üslup/tavır, ses ortamı gibi ifade şekilleri üzerinden okunabilir. Bu noktada TMM üretiminde bahsedilen unsurlar çerçevesinde geleneğin ve dolayısıyla makama atfedilen anlamın değişiminden söz edilebilir. Nitekim Günay (2006)'ın da belirttiği gibi "geleneklerin kararlılık kazanmış, biçimlenmiş, belli kurallara bağlanmış ve değişmeden yaşayan kalıp tutum ve davranışlar olduğu yanında, koşulların değişmesi ile niteliklerinin değişebileceği ya da müzikte besteci ve seslendiriciler eliyle değiştirilebileceği, böylece zarar görebileceği söylenir" (s.180). Ancak Stuart Hall'un da belirttiği gibi, gelenek ebedi olarak sabit değildir ve eski biçimlerin salt sürekliliği ile çok az ilgisi vardır. Geleneğin öğeleri yeniden düzenlenebileceği gibi değişik pratik ve konularla eklenip, yeni anlam ve uygunluk ilişkileri kazanabilirler (akt. Özbek, 2010, s.57) Bu nedenle ikinci bölümde üzerinde detaylarıyla durduğumuz gibi TMM'nin geleneksel ifade unsurları sabit değil, değişkendir. Bu durumda TMM geleneğinde değişen ifade unsurlarının

içerisinde değişmeyen ve kuşaktan kuşağa aktarılan tek sabit kavram olan makamın⁶⁵ günümüz kültürel anlamını asıl belirleyen bu değişken unsurların anlaşılması, bahsedilen değişim sürecinde makamın anlam inşasında önemli rol oynamaktadır.

Bahsedilen bağlamlarda, TMM geleneğinin anlam dünyasına dair yorumlar yapabilmek için kuşaklararası aktarılan bilginin değişimi ve ‘eğer gelenek icat edilmiş’ veya ‘değişebilir nitelikte’ ise bunun süreçlerini analiz etme gereği ortaya çıkmaktadır. Çünkü günümüzde geleneksel olarak kabul edilen ve geçmişle günümüz arasında tarihsel bir süreklilik gösterir şekilde anlamlandırılan TMM üretimlerinin bahsedilen anlamının belirli unsurların etkisi ile meydana geldiği görülmektedir. Bu nedenle bir sonraki bölümlerde özellikle yapılan görüşmeler kapsamında elde edilen verilerden makam kavramının kültürel anlamının inşasında önemli işleve sahip unsurların tespiti ve analizi gerçekleştirilmiştir.

4.2 Teorik ve Pratik Bakış Açısı Bağlamında Makamın Bireysel Algısı

Makam kavramının kültürel anlamını inşa eden unsurların anlaşılabilmesi için, öncelikle salt makam kavramının bireysel algıda meydana getirdiği anlam dünyasının anlaşılması gerekir. Çalışmanın ikinci bölümünde üzerinde ayrıntılarıyla durduğumuz gibi, makam kavramı teknik ve teorik bir niteliğe sahiptir. Ses denilen ve sadece duymasal şekilde algılanabilen fiziksel bir olayın şekillendirdiği müzik ifade şekillerinden biri olarak makam, bu nedenle belirli fiziksel koşullar ve şartlarda meydana gelen karmaşık bir olaydır. Kültürel etkenlerle şekillenen, dolayısıyla son derece değişken olabilen ve hatta farklı kültürel toplulukların, milletlerin ifadesinde duymasal nitelikte belirgin farklılıklar taşıyan makamsal üretimlerin anlamlandırılması da bahsedilen nedenlerle oldukça kaygan bir yüzey üzerinde şekillenmektedir. Bu nedenle makam kavramının kültürel anlamından önce, bireysel anlam dünyasında makam kavramının oluşturduğu kodların çözülmesi gerekmektedir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, yapılan görüşmelerde makam kavramının bireysel algısını şekillendiren yaklaşımlar teorik ve pratik bakış açısı olmak üzere iki eksende değerlendirilebilir. Makam kavramıyla ilgili eğitim almış, teorik açıdan makamın

⁶⁵ Burada makam kavramının yanı sıra usûl kavramı da makamsal ifadeyi tamamlayan bir unsur olarak önemlidir ancak icra ve makamsal ifade olmadan usûl kavramı tek başına bir anlam taşımadığı için makam kavramı TMM'nin asıl belirleyici unsuru olarak dikkate alınmıştır.

kavramsallaştırma ve betimleme çalışmaları hakkında bilgisi olan kişilerin sahip olduğu teorik bakış açısının, makama pratik bakış açısıyla anlam yükleyen kişilere göre tamamen farklı bir boyutta şekillendiği görülmektedir. Bunun nedeni, teorik bakış açısına sahip kişilerin, makam kavramını bu bağlamda içselleştirmeleri ve makama artık sadece bu bakış açısıyla anlam yüklemeleri olabilir. Yanı sıra, teorik bakış açısının tek başına yeterli olmadığı ve teorinin daha önce bahsettiğimiz gibi ancak duyumsal boyutta yani uygulama boyutuyla birlikte anlam kazandığını da tekrar belirtmek gerekir. İkinci bölümde de bahsettiğimiz gibi, teoriyi uygulamak için gerekli en önemli kavramlardan olan üslup-tavır olmadan makamın tek başına anlam kazanmayacağı teorik alanda ifade edilmemiş olsa da teorik bakış açısının bilinçaltında gözlemlenmektedir. Bu nedenle teorik bakış açısına sahip kişilerde makamın sadece teorik bağlamda kavramsal hale geldiği, ancak uygulama boyutu olmadan da anlam kazanmadığı görülmektedir:

Makam bu konuda hiç bilgisi olmayan bir insana teorik ifadeler kullanılmadan anlatılamaz. Ama makam sadece teorik ifadeyle de anlaşılabilir ve anlatılamaz. Makamı anlamak için meşk çok önemli bir şey, meşk etmeden yani öğrenilmek istenen makamda eser bilmeden, dinlemeden o makamın melodik yapısını anlamadan bir makamın öğrenilmiş olduğunu düşünmüyorum, yani sadece şu perdeleri kullanmak demek makam demek değil yani, makam demek seyir demek bence, doğru perdelere basmak ve o makamın havasını yaratabilmek, onun ruhunu ortaya çıkarabilmek demek bence. O yüzden çok zor iş, ya teoriye saplanıp kalınıyor ya da bunu hiçbir zaman anlayabilecek ruha sahip olunmuyor. (Ahıs, 2011)

Görüldüğü gibi, teorinin tek başına yeterli olmayacağını savunan teorik bakış açısına sahip kişiler, makamın uygulama boyutunu yine teorik bakış açısıyla şekillendirmekte ve uygulamayı kavramsal hale getirebilmek için teorik bağlamı kullanmaktadır. Makamın ancak meşk edilerek yani dinlenerek doğru şekilde uygulanabileceği düşüncesi ve teorinin bu uygulamada ancak kavramsal açıdan işlev görmesi, bahsedilen teori-uygulama ikileminin bir diğer nedeni şeklinde düşünülebilir. Bu durumda şöyle bir sonuç ortaya çıkmaktadır: Herhangi bir makamın uygulanması için onun teorik ifadesinin bilinmesi şart değildir, ancak makamın uygulama boyutunda mutlaka bilinmesi gerekmeyen teorinin, o uygulamanın kavramsallaştırılması için tek şart olduğu söylenebilir. Ancak yine ikinci bölümde bahsettiğimiz gibi, teori-uygulama ikileminin oluşumunda önemli rol oynayan kuramsal faktörün aslında TMM'nin yazı ile ifadesinde ve günümüz şartlarında meşk yönteminin giderek kaybolmasıyla daha da önem kazandığı

söylenbilir. Çünkü teorik bakış açısına göre, pratik bakış açısı için makam kavramının veya spesifik bir makam isminin herhangi bir anlam taşımadığı görülmektedir:

Makamın sıradan insanlar için hiçbir şey ifade ettiğini düşünmüyorum, sadece bazı meraklı kişiler, kültürlü olmayı, her şey hakkında bir fikri olması gerektiğini düşünen insanlar için belki bir şey ifade ediyor ama bu insanlarda tabii dinlediği bir eserin hangi makamda olduğunu anlayabilecek durumda olmuyorlar, sadece onu ezberlemiş oluyorlar yani bu eser şu makamdadır, bunu bilmek ve bir sohbet esnasında bunu söyleyebilmek onlara bir katkı sağlıyor gibi düşünüyorlar bence. Aslında dinleyerek anlamıyor onun hangi makamda olduğunu sadece biliyor, bulmacalardan radyodan filan kulaklarına çalınıyor. (Ahis, 2011)

Bahsedilen görüşlerin aksine, meşk yönteminin yani duyumun uzun yıllar makam öğretiminde neden kullanıldığı ve nasıl bir işleve sahip olduğunu gösteren örneklerde mevcuttur: “Dedem azda olsa ud çalardı ve makamı teorik açıdan bilmemesine rağmen duyduğu bazı makamları ayırt ederdi, dinlediği bir eserin hangi makamda olduğunu anlayabilirdi” (Özbulut, 2012). Görüldüğü gibi pratik bakış açısına sahip kişilerin, teorik bilgi sahibi olmasa da bir çalgı çalarak veya söyleyerek uygulama boyutunda yer alması nedeniyle, bir makamın yapısal karakteri hakkında duyumsal bellek sayesinde fikir yürütebildiği de söylenebilir. Nitekim TMM’nde kullanılan bazı makamların ve bu makamları oluşturan temel çeşnilerin duyum yolu ile tanımlanabildiği görülmektedir. Tabii bu durumda daha önceden bilinen ve referans alınan bir eserin bu tanımlamada rol oynadığı da söylenebilir. Yanı sıra, birleşik yapıda veya çok küçük farklılıklarla birbirinden ayrılabilen, bu nedenle de sadece teorik bağlamda kavramsallaştırılabilecek makamların teorik bakış açısı olmadan doğru tanımlanabilmesi olasılığı oldukça düşüktür. Çünkü bazı makamların tanımlanmasında teorik açıdan dahi belirsizlikler ve ifade edilemeyen oluşumlar vardır. Bu nedenle bir makamın içinde bulunan bir çeşninin ayırt edilmesi ve tanımlanması ile o makamın doğru tahmin edilmesi olasılığı her zaman olmakla birlikte, nadir kullanılan ve karmaşık yapıdaki bazı makamların ayırt veya tahmin edilme olasılığı da bir o kadar azalmaktadır diyebiliriz.

Pratik bakış açısına sahip kişilerin ise makama yükledikleri anlamın teorik bakış açısına göre oldukça farklı bir şekilde biçimlendiği görülmektedir. Teorik bağlamla herhangi bir ilgisi olmayan, makam kavramını kavramsal bir çerçevede içselleştirmemiş bu bakış açısında herhangi bir teorik dolayısıyla kavramsal nitelik

kazanmayan makam kavramının sadece yarattığı his, duygu gibi soyut bir anlam boyutunda şekillendiği görülmektedir:

Makam denince sanki şarkının durumu, gidişatı şarkıyı anlatan bir ahenk geliyor aklıma. Makamı kulağa gelen bir hoşluk olarak tanımlarım. Mesela çok efkârlı bir şarkı duyduğum zaman ne güzel makam derim. O makam hangi makamsa güzel gelmiştir bana. Ben makamı kafamda tamamıyla melodik olarak canlandırıyorum. Yani şarkının melodik bir gidişatı vardır, orası içine işlemiştir, sende merak edersin ne makam acaba diye. Genelde bende makam daha çok efkâr çağrıştırıyor, yani güzel bir makam çok efkârlı bir müzik olacakmış gibi geliyor. Hani böyle hareketli, kolay tarzlarda pek makam gözümün önüne gelmiyor, öyle şarkılara normal bir şarkı gözüyle bakıyorum.(Aksoy, 2011)

Bu noktada, makam kavramına teorik ve pratik bakış açılarıyla atfedilen anlamın temelinde makamın somut ve soyut bir nitelikte algılanmasının rol oynadığı söylenebilir. Teorik ifade ile kavramsallaştırılan ve böylelikle somutlaşan makam algısı, bu niteliğe sahip olmadığı zaman soyut bir kavram olarak anlamlandırılmaktadır. Bu nedenle makam kavramının kültürel anlamını belirlemeye çalışırken, bahsedilen farklı bakış açılarının da dikkate alınarak yorumlamalar yapılması gerekliliği meydana gelmektedir. Ancak, teorik bakış açısının somutlaştırdığı makam kavramının pratik bakış açısıyla kazandığı soyut anlamı ifade etmek için de somut bir ifade şekli kullanmak gereklidir ve bu çerçevede makamın kültürel anlamını belirleyen unsurların da teorik bağlamın pratik bakış açılarına yansımaları üzerinden değerlendirmeler yapma zorunluluğu da meydana gelmektedir.

4.3 Günümüz Perspektifinde Makam Kavramının Kültürel Anlamını İnşa Eden Unsurlar

Çalışmanın üçüncü bölümünde bahsetmiş olduğumuz gibi, modernleşmenin etkisiyle dünyada geçmişi 16. yüzyıla kadar uzanan toplumsal değişim sürecinin 20. yüzyılda boyut değiştirdiği ve özellikle 1980'lerden sonra küreselleşmenin yaşamakta olduğumuz zaman dilimi içinde kültürel açıdan hızlı bir devingenlik meydana getirdiği görülmektedir.⁶⁶ Öyle ki, “belirli bir coğrafyada tarihsel bağıntılılığın sonucu olarak biçimlendiği varsayılan kültürlerin yeryüzü ölçeğinde girdiği hızlı devinim, kültürel kimliklerin geleneksel referans çerçevelerini de büyük bir hızla

⁶⁶ Özbudun'a göre küreselleşmenin gündeme getirdiği hızlı devingenlik dört düzlem üzerinde incelenebilir: 1) Sermaye, 2) Teknoloji, 3) İnsanlar, 4) Fikir, imge ve simgeler (ayrıntılı bilgi için bkz. Özbudun, 2002, s.289-290).

aşındırmaktadır” (Özbudun, 2002, s.291). Toplumsal düzlemde algılanan bu hızlı devinim, bireysel açıdan hayat tarzlarına direkt bir etki yaratmıştır. Kaplan (2005)’ın da belirttiği gibi,

Dünya devletleri arasındaki ilişkilerin çeşitlilik ve yoğunluk kazanması, iletişim ağının yaygın ve daha hızlı olması, ulusları ve kültürleri birbirine yaklaştırmıştır. Bilim, teknoloji, ticaret ve ulaşım artık devletin sınırları dışına çıkarak, zorunlu bir şekilde uluslar arası uygulamalara dönüşmüştür. Sınırların genişlemesiyle, dünya insanları arasındaki kültürel sembollerin alışverişi hızlanmış, yerel-ulusal kültürde değişmelere yol açmıştır. Kültürel sembol etkileşimleri küreselleşmenin hızını da arttırmaktadır. İletişim ve bilgi teknolojilerinin gelişimiyle medya bu süreci destekleyici bir rol üstlenmektedir. (s.82-83)

Bahsedilen etkenlerle Türkiye’de de 20. yüzyılın son çeyreğinde tüketimin hızını iyice arttırdığı ve bahsettiğimiz bu durumun artık bireylerin hayat şartlarına direkt bir etki yarattığı ve hayatın devinimi de arttırdığı görülmektedir. Bu nedenle makam kavramının kültürel anlamını belirleyebilmek için, öncelikle geçmişe günümüzden baktığımızı yani popüler kültür ekseninde şekillenen bir ortamdan değişime ve geçmişe yani geleneğe dair yorumlar gerçekleştirdiğimizi göz önünde bulundurmamız gerekir.

20. yüzyılda dünyada yaşanan hızlı devinim ve bunun müzik üretimi yapılan mecralarda görülen etkileri, Türk Makam Müziği’ne milli bir kimlik kazandırma zorunluluğunu da beraberinde getirmiş ve ilk olarak Rauf Yekta’nın belirttiği gibi batı etkisine karşı bir ‘Türk’ müziği ayrımı ve vurgusunu da beraberinde getirmiştir diyebiliriz. Bahsetmiş olduğumuz gibi özellikle 1970 ve 80’li yıllardan itibaren özellikle bilim ve teknolojiye yaşanan ilerleme ile boyut değiştiren modernleşmenin yerel sınırları küresel hale gelmesiyle birlikte bu ayrım ve vurgunun da boyutu değişmiştir. Geleneksel bağlamda makamsal nitelikte olan ‘Türk Müziği’ kavramının kapsamı, özellikle 80’lerden itibaren makamsal üretim mecralarının değişimler göstermesiyle birlikte genişlemiş ve bu durumun meydana getirdiği belirsizlik Türk Müziği kavramının kültürel açıdan geleneksel boyutta anlam kazanmasını da meşrulaştırmıştır.

Bu bağlamda, toplumda makam kavramına atfedilen anlamları belirleyebilmek için, öncelikle bu kavramın anlam kazandığı müzik türlerinin kültürel boyutta ne şekilde yorumlandığını çözmek gerekir. Nitekim yapılan görüşmelerde ortaya çıkan veriler de göstermektedir ki, günümüz perspektifinde makam kavramının kültürel anlamını

inşa eden başlıca unsurlar TMM'nin tarihsel süreci içerisinde değişen üretim koşulları ve bu koşulların meydana getirdiği müzik türleri çerçevesinde şekillenmektedir. Yaptığımız görüşmeler kapsamında elde edilen veriler sonucunda terminoloji, form, çalgı ve ses ortamı, üslup/tavır gibi anlamlandırmada merkezi konumu oluşturan unsurların makam geleneğinde anlamı inşa ederken bireysel algıyı da şekillendirdiği ve Munos'un bahsettiği gibi algıda zihinler arası bağlantıyı sağladığı söylenebilir. Bahsedilen unsurların birbirinden bağımsız ve/veya bir arada meydana getirdiği bu algı, aynı zamanda geleneğin aktarımı ve anlamı konusunda da önemli bir örnek olay şeklinde değerlendirilebilir. Bu nedenle, çalışmanın bu bölümünde makamın kültürel anlamını çözebilmek için yapılan görüşmelerden hareketle, TMM algısının nasıl şekillendiği ve sonuçta makamın ne şekilde anlam kazandığını tespit etmek üzerine analizler gerçekleştirilmiştir.

4.3.1 Türk Makam Müziği türlerinin terminolojik etkisi

Günümüz perspektifinde makam kavramının kültürel anlamını oluşturan en önemli ve belirleyici unsurlardan biri terminolojidir. Burada bahsettiğimiz terminoloji, müzik üretimlerinde kullanılan dilden ziyade, üretimlerin ifade şeklinde ve daha çok toplumsal tüketimde kullanılan terimleri nitelemektedir. Gösterebilimsel açıdan bakıldığında bir terim hiçbir zaman kastettiği şeyin kendisi değil, kastedilen kavramı niteleyen bir simge, semboldür (Erkman, 1987, s.16). Ancak müzik bir bakıma soyut bir nitelik taşıdığı ve duyumsal bağlamda anlamlandırılabilirdiği için, müzik alanında kullanılan terimler, teknik ve teorik alanın yanı sıra, müzik türleri gibi kültürel anlam inşasında önemli işlevi olan unsurların belirlenmesinde rol oynamaktadır. Örneğin, çalışmanın ikinci bölümünde bahsettiğimiz 'Türk Müziği' teriminin geniş kapsamı, bu terimle eşanlamlı kullanılan terimler veya bizim önerdiğimiz Türk Makam Müziği terimi, terminolojinin belirleyicilik açısından önemini ve işlevini göstermektedir. Bu nedenle, makam kavramının üretim alanlarında yani TMM türlerini tanımlamak için kullanılan terimlerin kültürel bellekte dil gibi direkt simgesel kodlar meydana getirdikleri ve kültürel anlam inşasında önemli rol oynadıkları bu alanda yapılacak çalışmalarda göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu bağlamda, günümüz perspektifinde makam kavramının kültürel anlamını çözümleyebilmek için yapılan görüşmelerde, öncelikle Türkiye'de makam kavramının geleneksel anlamdaki ifade şekli olan 'Türk Müziği' veya bizim

kullandığımız şekilde ‘Türk Makam Müziği’ teriminin tanımı üzerinden elde edilen veriler de göstermiştir ki, bu terim daha önce de bahsettiğimiz gibi tamamen geçmişe gönderme yapan geleneksel bir kavram olarak algılanmaktadır:

Tarihi güncelleştirerek veya modernize ederek öğretebilir misiniz? Tarih tarihtir. Türk müziği de Türk müziğidir. THM veya TSM olarak Türk müziği Türk müziğidir ve bunu istediğin kadar inkâr et bunun klasik kalıpları vardır, herkes beste yapar ama bir Alâeddin Yavaşca’nın bestesine baktığın zaman farkını görüyorsun, meşkle öğrenmiş, ekolüne baktığın zaman, yaptığı icraya baktığın zaman hakikaten belli bir çizgisi var. (Dinçel, 2011)

Görüldüğü gibi, 20. yüzyılda yaşayan ve üretimler gerçekleştiren bir bestecinin gelenekle olan bağımlı vurgulayan bu türde değer yargısı belirten görüşler; Türkiye’de makam kavramının kültürel anlamını oluşturan en önemli ifade kanalı olarak ‘Türk müziği’ teriminin, kültürel bilinçaltında Osmanlı/Türk kimliği ile ve dolayısıyla geleneksel nitelikte anlamlandırıldığı bir göstergesidir. Nitekim bu anlamı ifade etmekte kullanılan en önemli terimlerden biri de ‘klasik’⁶⁷ sözcüğüdür. Kültürel algıda Osmanlı dönemiyle kurulan bağ nedeniyle geleneksel biçimde anlamlandırılarak klasikleşen bir geçmişe oturtulan Türk müziğinin, bu bakımdan modernleşmeden etkilenmemiş ve değişmeden günümüze aktarılmış bir şekilde algılanarak geleneksel nitelikteki bu oluşum şeklinin ‘Klasik Türk Müziği’ şeklinde anlam kazandığı ve terminolojik karşılığını bulduğu görülmektedir. Hâlbuki daha öncede bahsettiğimiz gibi, TMM üretimlerinin geleneksel mecrada olduğu kadar popüler mecrada da üretimleri devam eden bir tarihsel süreci vardır. Ancak, yapılan görüşmelerde GTMM’nin 20. yüzyıldan itibaren özellikle TSM ve THM şeklinde bölündüğü ve ‘Türk Müziği’ teriminin artık sadece bu iki türü barındırdığı görülmektedir:

Bana göre Halk müziği ve Türk müziği sanat müzikleridir o nedenle sanat müziğinin altında olması lazım çünkü ikisi de sanattır. KTM daha padişah dönemlerinin eski dönemin müziğidir bence. Hepsi oradan gelme, daha sonradan halk müziği ve Türk müziği olarak bölünmüş (Kale, 2011).

Görüldüğü gibi, müziğin bahsettiğimiz genel sanatsal niteliğinden dolayı bütüncül bir yaklaşımla TSM ile THM türlerinin her ikisinin de sanatsal oluşumlar olarak anlamlandırılması nedeniyle, terminolojik bir karmaşa meydana gelmekte, KTM’nin

⁶⁷ Gelenekten ayrılmaksızın oluşturulan ve değerini uzun bir zamansal süreçte yitirmeyen yapıt anlamına gelen klasik sözcüğü, sahip olduğu tarihsel özgünlük, mükemmellik ve eşsizliği açısından örnek alınmayı hak eden bir tarz ya da eseri ifade ederken, aynı zamanda bir zamansallığa ve tarihsel bir kategoriye karşılık gelmektedir (Kılıç, 2010, s. 123-124).

daha sonradan halk müziği ve Türk müziği şeklinde bölündüğü ve bu müziklerin sanatsal nitelikte olduğu şeklinde bir algı şekli gözlemlenmektedir. Bunun başlıca nedenlerinden biri de, belirttiğimiz gibi ‘sanat’ sözcüğünün kökeni aynı iki farklı müzik türünden sadece birinde yani TSM teriminde kullanılması olabilir. Nitekim bahsedilen iki türden birinde geçen ‘sanat’ sözcüğünün, kültürel yorumlamalarda müziğin genel anlamda sanatsal bir olay olması nedeniyle çelişiklere ve eleştirel yaklaşımlara neden olduğu da görülmektedir:

Türk Müziği terimi için ise şu anda dilimize oturmuş olan Türk Sanat Müziği terimini kullanıyoruz, peki Türk Halk Müziği, Türk müziği değil midir? Başka bir millet mi yapıyor bu müziği, peki halk müziği sanat değil mi de sanat müziği diyoruz? (Türkoğlu, 2011)

Klasik Türk müziği farklıdır, onları ayırmak lazım. Sanat müziği de dememek, fantezi gibi başka bir şey demek lazım. Sanat müziği deyince terminolojik bir hata oluyor, çünkü o sanat müziği de halk müziği sanat müziği değil mi, sanat yok mu yani halk müziğinde. Ona başka bir şey demek başka bir şey bulmak lazım.(Günaydın, 2011)

Türkoğlu ve Günaydın’ın da belirttiği gibi günümüzde kullanılan genel terim olarak Türk Müziği dendiği zaman, aslında ‘Türk Sanat Müziği’ ve onun geleneksel kökleri anlamında kullanılan ‘Klasik Türk Müziği’ anlaşılmaktadır. Ancak bu durumda Cumhuriyet dönemine kadar Türk müziği kapsamında yer alan ve daha sonrasında TSM ve THM şeklinde bölünerek ayrıştırılan iki müzik türünden birinin yani THM’nin sanatsal olmadığı; yanı sıra TSM’nin Klasik Türk Müziği’nin 20. yüzyıldaki devamı olarak algılanması nedeniyle de THM’nin Türk Müziği kapsamına girmediği gibi bir sonuç ortaya çıkmakta ve bu durum eleştirel yaklaşımlara neden olmaktadır.

Türk Müziği kapsamında kullanılan ‘Türk Sanat Müziği’ teriminde kullanılan sanat sözcüğünün, aslında batı müziği olarak bilinen Avrupa müziklerinin geleneksel kanadı olan ve klasik olarak nitelendirilen yapıtlarının zorluk derecesi ve bu bağlamda üstün sanatsal niteliğinden dolayı kullanıldığı bilinmektedir. Yanı sıra, 20. yüzyılda elenmeye başlayan ve üretimlerde kullanım sayısı giderek azalan geleneksel makamlara rağmen, üretilen müziklerin içerisinde geleneksel olarak algılanan çalgıları da barındırması gibi nedenlerle TSM’nin geleneğin devamı ve GTMM’nin 20. yüzyıldaki uzantısı şeklinde anlamlandırıldığı da görülmektedir. Bu anlam TSM’nin geleneksel yani eski bir müzik türü olduğu, terimde geçen ‘sanat’ niteliğinin etkisiyle ağır ve anlaşılması zor bir nitelik taşıdığı üzerinde şekillenmektedir. Hâlbuki müzikolojik açıdan TSM, müzik üretim ve tüketim

anlayışındaki değişimlerle 20. yüzyılda ortaya çıkan, kısıtlı sayıda makamla üretilmiş, sadece şarkı formunun kullanıldığı ve geleneksel çalgıların yanında popüler çalgıların da kullanıldığı bir müzik türü olarak atfedilen anlamın tersi bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle TMM kapsamında olan ve üçüncü bölümde de belirttiğimiz gibi aslında 20. yüzyılda form, dil, çalgı, ses ortamı gibi unsurları değişen ve hatta bu nedenle müzikologlar tarafından yeni bir tür olarak görülen TSM, içinde geçen sanat sözcüğü ve geleneksel bağlamda barındırdığı tek değişmeyen nitelik olan makam kavramı ile birlikte kültürel açıdan geleneksel olarak nitelendirilmektedir. Bu durum algıda anakronik bakış açılarının oluşumuna zemin hazırlamaktadır:

Türk Sanat Müziği'nin tabii bir sürü çeşitleri var, mesela ben sözleri bize aşına olan, ritimleri bize aşına olan şarkıları tercih ediyorum. Ben sanat müziklerini ağırlığına göre ayırt ediyorum, makamsal, böyle çok ağır giden sanat müzikleri vardır. Gerçek sanat, musikiden bahsediyorsak eğer sanat müziği bence çok zor ve herkesin anlamadığı bir müziktir. Bu farklı bir sanat müziğidir bence, gerçek sanat müziğidir yani sanat denen olay o, sanat oradan geliyor. Çok zor olduğu için herkesin uğraşmadığı bir müziktir, bir sürü makamlar vardır, birde sözleri çok zordur, böyle ağır güzel sözleri vardır. Yani, gerçek sanat müziği herkesin tercih etmeyeceği, dinlemeyeceği, çok ağır bir tarzdır. (Aksoy, 2011)

Görüldüğü gibi betimleyici bir yaklaşımla öğrenmesi zor, temposu ağır, sözleri anlaşılmasayan bir nitelikte anlamlandırılan TSM, aslında geleneksel ve popüler olmak üzere iki farklı bağlamda algılanmakta ve bu durum Türk Müziği kavramının anlamını da doğrudan etkilemektedir. Makam kavramının kültürel anlamının inşasında kullanılan terminoloji, makamsal oluşumların bir yandan sanatsal, geleneksel ve ifadesi oldukça zor bir niteliğe sahip olarak algılanmasına neden olurken, diğer yandan oldukça basit bir uygulama alanını da temsil edebilmektedir. Bunun en önemli etkenlerinden biri de Türk müziğinin sanatsal niteliğini oluşturan ve özellikle Osmanlı döneminde sanat anlayışıyla üretilen makamların 20. yüzyıldan itibaren elenmesi, modernleşmenin etkisiyle popülerleşerek değişim gösteren GTMM üretimlerinin yerini daha kolay anlaşılabilir ve ifade edebilen makamlara bırakmasıdır.

Geleneksel bağlamla popüler bağlamın terminolojik açıdan birbiriyle bu şekilde karışmış olması ise bahsettiğimiz gibi yalnızca 'sanat' sözcüğünün anlamının farklı şekilde algılanması ve kullanılması nedeniyle, 'sanat müziği' kavramının batı sanat müziğinde olduğu gibi sadece klasik nitelikteki, yaratıcılık ve ustalık isteyen, belirli bir tarihsel dönemi kapsayan ve sanat kaygısı ile üretilmiş, anlaşılması, öğrenilmesi

ve uygulaması zor üretimleri kapsamının yanı sıra; güncel anlayışa uygun üretilmiş, dolayısıyla anlaşılması, öğrenilmesi ve uygulaması klasik anlayışa göre bir o kadar kolay olan üretimleri de kapsadığı algısı meydana gelmektedir. Yanı sıra günümüzde de sıklıkla kullanılan TSM terimi, algıda tarihsel açıdan belirsizlikler taşımaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde bahsettiğimiz gibi, Cumhuriyet döneminde repertuar, çalgı/taç ve üslup/tavır açısından farklı olan iki türün ayrıştırılması noktasında ortaya çıkan ve böylelikle THM terimiyle birlikte ayrı bir terim olarak kullanılmaya başlayan TSM, aslında geleneksel açıdan sadece makam kullanımının devam ettiği fakat form, çalgı, dil, ses ortamı ve üslup/tavır özelliklerinin değişerek popüler nitelik kazandığı üretimleri temsil eder. Bu üretimlerde geleneksel açıdan devam eden ve sanatsal niteliği belirleyen en önemli kavramın ise yine makam olduğu görülmektedir. Hatta bu nedenle makamsal oluşumun diğer popüler müzik üretimlerinde yer almadığı algısının meydana geldiği de görülmektedir:

Makam deyince nedense sanat müziği denilen tür geliyor aklıma sadece, tamamıyla sanat müziğine has bir şeymiş gibi geliyor, onla yoğrulmuş, ona yapılandırılmış sanki makam. Mesela arabeskte bana sanki hiç makam yokmuş gibi geliyor, THM'nde de öyle, TSM dediğimiz Türk müziği haricinde hiçbir müzik türünde makam yokmuş gibi geliyor, belki vardır ama hiç makamı çağırıştırıyor bana (Özcan, 2011).

Makam kavramının tarihsel ve geleneksel nitelikte algılanmasında terminolojinin bahsedilen etkilerini 'müzik' ve 'musiki' terimlerinin kullanılmasında da gözlemleyebiliriz. Sağlam (2009)'ın da belirttiği gibi 'musiki' terimi geçmişten gelen yaklaşık bin yıllık kültürel bir değere vurgu yaparken, 'müzik' terimi yaklaşık yetmiş yıllık çağdaş bir kültürel boyutu vurgulamaktadır (s. 24). Bu nedenle kültürel bilinçaltında geleneksel ve dolayısıyla tarihsel bir vurgu yapılacağı zaman bir 'musiki' teriminin, popüler vurgularda ise 'müzik' teriminin simgesel bir işlev meydana geldiği görülmektedir:

Musiki içinde çok sanat barındıran bir kavram, hakikaten zor. Müzik bildiğin müzik, musiki ise zor, zor ve tamamıyla Türk müziği, bizlere has ve zor. Musiki içinde çok sanat ve emek barındıran bir şey çünkü o eskiden bugün bizim Türk Müziği dediğimiz şeyin adıydı, belki sadece bir isim bu, ama musiki demek bile ta Osmanlı ve eski dönemlerin zor sözlerini, zor şiirleri ve zor müzikleri çağırıştırıyor, çok eski dönemin müziği musikidir bence.(Aksoy, 2011)

Görüldüğü gibi, GTMM uygulamaları söz konusu olduğu zaman kullanılan 'musiki' sözcüğü, popüler kullanımda 'müzik' şeklinde ifade edilerek terminolojik açıdan

müzik türlerinin ayrışmasında ve anlamlandırılmasında işlev kazanmaktadır. Bir başka açıdan da aynı kökten gelen bu iki kelimenin doğu-batı ayrımı şeklinde algılandığı, 19. yüzyıldan beri hâkim olan batı kültürünün yine tarihsel bir algıyla bilinçaltında şekillenerek alafanga-alaturka ya da müzik-musiki ayrımı şeklinde ifade edildiği görülmektedir. Bu bakımdan müzik-musiki ayrımının ideolojik bir anlam da taşıdığı söylenebilir.⁶⁸

Son kertede, makamın kültürel anlam inşasında terminolojinin de önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Çalışmanın ikinci bölümünde bahsetmiş olduğumuz gibi, TMM'ni tanımlamak için ortaya koyulmuş terimlerin aslında tarihsel sürecin anlamlandırılmasında rol oynadığı söylenebilir. Ancak bu alandaki terminolojik kaos anlamın da bu yönde karmaşık bir nitelik kazanmasına neden olmaktadır diyebiliriz. Örneğin; Divan Müziği, Saray Müziği, İmparatorluk Müziği, Osmanlı Müziği, Osmanlı/Türk Müziği, Enderun Müziği gibi terimler TMM'nin sadece Osmanlı döneminde üretilen sanatsal nitelikteki kısmını kapsayan bir şekilde anlam kazanırken; aslında TMM üretimleri Osmanlı döneminden Cumhuriyet sürecine geçişle birlikte geçmişle süreklilik taşıyan yani geleneksel olan ve günümüzle bağıntılı bir aktarımı ifade etmektedir. Bu bağlantının merkezini ise yine bahsettiğimiz makamsal yapı oluşturmaktadır.

4.3.2 Form bileşenlerinin etkisi

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren günümüzü kapsayan süreçte kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin görece artan hızına uygun bir müziği talep ederek değişen beğeni kalıplarından (Ergur, 2009, s.157) söz edilir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, 19. yüzyıldan itibaren modernleşmenin etkisiyle batıya ilgi duymaya başlamış bir toplumun yenilikler araması, GTMM besteleniş biçimlerinin değişmesine, büyük formların elenmesine, kendi hızlı ve ritmik döngüsellğine uygun bir şekilde daha sade, ritmik ve öğrenilmesi kolay olan şarkı formunun büyük ilgi göreberek popülerleşmesine neden olmuştur. Burada bahsettiğimiz ve TMM üretimlerinde eserlerin besteleniş biçimlerini niteleyen bir unsur olarak form⁶⁹ bu

⁶⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz. Sağlam, 2009, s.24

⁶⁹ Akdoğu (1996), biçimin karşılığı olarak kullanılması gerektiğini belirttiği form yerine 'tür' teriminin kullanılması gerektiğini belirterek, türü "ortak özelliklere sahip olguların her biri"(s.1) şeklinde tanımlamıştır. Ancak Akdoğu'nun tanımlamasının oldukça geniş kapsamlı olması, örneğin müziğin de bir tür olarak kabul edilmesi gibi nedenlerle, çalışmada TMM bir tür olarak kabul edilmesine karşılık, TMM'nin ifade şekli olan eserlerin besteleniş biçimleri karşılığı olarak 'form' terimi kullanılmıştır. Bu

bakımdan aslında teknik bir kavramdır. Tarihsel süreçte tamamen sosyo-kültürel etkenler ve koşullar doğrultusunda şekillenen formlar, TMM'nin tarihsel süreci içerisindeki üretimlerle ilgili olduğundan dolayı, günümüzde kültürel açıdan geleneksel anlamı inşa eden önemli kavramlardan biridir. Bahsettiğimiz değişen beğeni kalıplarıyla paralel bir şekilde, 20. yy.'da TMM üretim ve tüketim anlayışında daha önce bahsettiğimiz değişimlerle birlikte yalnızca şarkı formunun kullanılmaya başlaması ve her türlü eserin 'şarkı' şeklinde isimlendirilmesiyle, özellikle popüler müzik mecralarında üretimi ve tüketimi sona eren kâr, beste, ağır semai, yürük semai gibi büyük formdaki eserlerin niteliksel olarak geleneksel ve klasik anlam kazandığını, bunun da makam kavramının geleneksel vurgusunu pekiştirdiğini belirtmiştik.

TMM üretimlerinin besteleniş biçimlerini yine terminolojik bağlamda niteleyen formlar, kapsam olarak daha önce bahsettiğimiz TMM türleri içerisinde şekillenmektedir. Şarkı, peşrev, türkü gibi günümüzde de kullanılmakta olan formların kökeninin özellikle 16. ve 18. yüzyıllar arasına dayandığı görülmekle birlikte (Bardakçı, 1986, s.91), çeşitli müzik teorisi eserlerinde 13. yy.'dan itibaren kullanılan formlarla ilgili bilgilere ulaşmak da mümkündür.⁷⁰ Fakat 13. yy.'dan itibaren kullanılan formların da 16. yüzyıldan itibaren değişim gösterdiği ve 20. yy.'a kadar kullanılan formların bu dönemden (16. yy.'dan) itibaren şekillendiği⁷¹, yanı sıra bahsedilen dönemde kullanılan formların isim olarak aynı kalsa bile yapısal olarak da değişimler gösterdiği görülmektedir.⁷² Ayrıca, 19. yy.'da şarkı formunun

bakımdan form, TMM ürünleri olan eserlerin bütünsel ve teorik açıdan besteleniş biçimlerini ifade eden teknik bir terimdir.

⁷⁰ Örneğin Abdülkadir Meragi, çeşitli kitaplarında döneminde kullanılan müzik formlarıyla ilgili bilgiler veren önemli isimlerden biridir. Meragi döneminde genel olarak "tasnif" adı verilen 14 değişik form ismi verir: *neşid-i arab*, *basit*, *nevbet-i müretteb*, *kulli'd durub*, *kulli'n nagam*, *kulli'd-durub ve'n-nagam*, *darbeyn*, *amel*, *nakş*, *savt*, *havâyi*, *pişrev*, *zahme* ve *murassa* (ayrıntılı bilgi için bkz. Bardakçı, 1986, s.91-94).

⁷¹ Bu dönemden itibaren yine değişerek 20. yüzyıla kadar bu sürecini sürdüren formlar hakkında bilgileri ise özellikle 17. yüzyılda Ali Ufki ve 18. yüzyılda Kantemiroğlu'nun kitaplarında bulmak mümkündür. Örneğin; Ali Ufki'nin 544 adet eserin notasını yazdığı *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı eserinde yer alan formlar şunlardır: Pîşrev, Murabba (beste), Semâî (sözel ve çalgısal), Türkî, Şarkî, Raksiyye (oyun), Tekerleme, Varsağı, İlahi, Yelteme, Tesbih, Savt ve Nakş. Ancak Ali Ufki'nin belirttiği formların da 20. yüzyıla kadarki süreçte yine değişimler gösterdiği ve artık genel olarak kâr, kârçe, kâr-ı nâtik, beste (murabba), ağır semai, yürük semai gibi büyük formda ve şarkı, türkü gibi küçük formda sözlü eserlerin yanında pişrev (peşrev), saz semaisi, sirtö, longa gibi çalgısal formlarda üretimler yapıldığı görülmektedir.

⁷² Örneğin, Ali Ufki ve Kantemir döneminde kullanılan formlardan 'semai' formu iki şekilde karşımıza çıkmaktadır: çalgısal ve sözel. Formla aynı isimdeki semai usûlünde bestelenen ve ancak notasında sözlerin olup olmaması ile ayırt edilebilen bu formun, daha sonrasında 'yürük semai' ve 'saz semaisi' olarak iki farklı isimde ve formda karşımıza çıktığı görülmektedir. Şöyle ki, Ufki ve

popülerleşmesiyle birlikte ‘fasıl’ denilen ve aynı makamda değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği- gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan- geleneksel toplu icra biçiminin yapısının da değiştiği, önceleri peşrev, kâr, beste, ağır semai, yürük semai, şarkı ve/veya türkü, saz semaisi şeklinde ve genellikle büyük formda eserlerden oluşan geleneksel fasılların, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüştüğü de bilinmektedir. Bu sebeple, şarkı formunda bestelenen eserlerin sayısı da Türk müziği repertuarına zengin fasıllar kazandırabilmek amacıyla özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren hızla çoğalmıştır.⁷³ Şarkı formunun popülerleşmesi ve fasılda icra edilen sözlü eserlerin sadece şarkı formundan oluşması ile artık büyük formların kullanılmaya başlaması ile birlikte zamanla terimin anlam kaymasına uğrayarak her türlü sözlü eserin ‘şarkı’ şeklinde tanımlandığı görülmektedir. 20. yüzyılda TSM, arabesk, pop gibi popüler TMM üretimlerinin artık sadece şarkı formunda gerçekleşmesi, terminolojik açıdan da kullanılan tek form olarak şarkı teriminin toplumda ve medyada sıklıkla kullanılması, yeni kuşakların sadece popüler şarkı formunu tanıyıp diğer eski formlara yabancılaşmasında önemli rol oynamıştır (Tohumcu, 2009, s.717). Bu bağlamda, geleneksel bağlamı tartışırken üzerinde durduğumuz gibi, makam kavramının en önemli ifade biçimleri olan formların bahsettiğimiz zaman içindeki bu devingenliği ve kültürel beğeni kalıplarındaki değişimler TMM’ne atfedilen geleneksel anlamın değişken olabileceğinin ve geleneklerin toplumsal açıdan günün şartlarına göre tekrar şekillenebileceğinin ve değişebileceğinin bir göstergesidir.

Geleneğin bahsedilen değişken özelliğine rağmen, yapılan görüşmeler sonucunda TMM’nin geleneksel nitelikteki üretimlerine atfedilen klasik anlamın form odaklı şekilde gerçekleştiği ve bahsedilen formları meydana getiren dil, ritim gibi

Kantemir’de görülen sözel ve çalgısal semai formunun o dönemde bugünkü altı zamanlı yürük semai usûlü şeklinde vurulan semai usûlünde bestelendiği görülmektedir. Ancak bu formların değişim gösterdiği ve sözel semai formunun daha sonra ‘yürük semai’ olarak isimlendirilen ve ismiyle aynı usûlde bestelenen fakat yapısal açıdan zemin, terennüm, nakarat, meyan gibi farklı bölümlerden oluşan bir form haline dönüştüğü; çalgısal semai formunun ise daha sonrasında ‘saz semaisi’ olarak isimlendirildiği ve on zamanlı aksak semai usûlünde bestelenen ve dört hane bir mülazimeden oluşan farklı bir şekle dönüştüğü görülmektedir.

⁷³ Bu dönemde, şarkı formunun yapısında meydana gelen en önemli ayırt edici özelliklerden biri, fasıllardaki şarkıları birbirine bağlamak için aranağme denilen çalgısal bölümlerin forma eklenmesidir. Aranağme denilen çalgısal bölümler, şarkı formu dışındaki büyük formdaki eserlerde yoktur. Bu nedenle aranağme, şarkı formu ile büyük formları birbirinden ayıran bir nitelik olarak görülebilir.

bileşenlerin de makam kavramının kültürel anlamının inşasında bir diğer önemli etken olduğu görülmektedir:

Ben kendi kafamda ikiye ayırıyorum sanat müziğini: çok koyu olan, gerçekten sanat olan çok zor sanat müziği, birde güncel, kolay şarkıların olduğu, kolay bir ritim üzerinde, basit bir şekilde işlenmiş sanat müzikleri. Benim kastettiğim zor sanat müzikleri dediğim aslında Klasik Türk Müziği. Klasik Türk Müziği öyle bir yavaş ritimde ve ağır gider, zor makamlar vardır, sözleri de eskidir, eski Türkçe, Osmanlıca sözler kullanılmıştır mesela. Sanat müziğinin öbür türü de akıcı olan, kolay ezberlenebilen, hafızada kolay kalan, kolay söylenebilen, ritmi bizim kendi bildiğimiz ritimlere daha yakın olan türdür. (Aksoy, 2011)

Aksoy'un görüşlerinden anlaşılacağı gibi, TMM'nin geleneksel kanadını oluşturan ve Klasik Türk Müziği olarak tanımlanan dönemsel üretimlerinin taşıdığı ritim, dil ve besteleniş şekli özellikleri, günümüz perspektifinde bu tarz müziğin oldukça zor şeklinde anlamlandırılmasına neden olmaktadır. Bütün bu özelliklerin şekillendiği TMM üretim biçimlerini kapsayan kavramın ise form olduğu görülmektedir. Osmanlı döneminde zamanın koşullarına uygun şekilde üretilen, bu nedenle büyük ve ağır ritim kalıpları olan usûllerin, günümüz şarkı formu anlayışına göre yapısı farklı, oldukça uzun süren ve makamsal açıdan içerisinde birçok üstün unsur bulunduran, yanı sıra dönemin kültürel dil özellikleri çerçevesinde sözlerinde genellikle divan edebiyatı ile şekillenmiş Osmanlıca Türkçesi kullanılan bu formlar, günümüz perspektifinde betimleyici bir yaklaşımla öğrenilmesi zor, ritmi yavaş, sözleri Osmanlıca olduğu ve birçok Arapça/Farsça kelime içerdiği, ayrıca edebi açıdan oldukça sanatsal bir dil kullanıldığı için günümüzde herkesin ya da çoğu kişinin anlayamayacağı bir şekilde anlamlandırılmaktadır.

Bu noktada, büyük formların ayırt edilmesinde büyük ölçüde etkili kültürel bileşen olan ve dönemsel açıdan değişimler gösteren dil özelliklerinin de, TMM eserlerinin de dönemsel açıdan bu sayede ayırt edilmesini ve geleneksel nitelikte anlam kazanmasını sağladığını söyleyebiliriz. Çünkü Osmanlı döneminde 15. yy.'a kadar TMM üretimlerinde kullanılan dilin sosyo-kültürel yapıya paralel bir şekilde değişim gösterdiği; 14. yüzyıldan 20. yüzyılda Cumhuriyet dönemine kadar olan dönemde kullanılan ve Osmanlıca Türkçesi olarak nitelenen dilin, Türklerin ilişki içinde bulunduğu kültürlerin dillerinden ve özellikle Arapça ve Farsça'dan etkilenecek zenginleştiği bilinmektedir. Bahsedilen dönemde özellikle Türkçe'de karşılığı bulunmayan kelimelerin aynı inanç ve kültür dairesi içinde yer alan Arapça ve Farsça'dan karşılama yoluna gidildiği ve böylelikle ortak İslam kültürüne bağlı

birçok kelime ve terkinin zamanla Türkçe'nin tarihi malzemesi kabul edilerek Türkçeleştiği görölmektedir (Öztoprak ve Ahıskalı, 2011, s.vii). Bu nedenle TMM formlarında kullanılan dilin özellikle Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra Arap ve Fars edebiyatlarının etkisiyle gelişen Divan Edebiyatı'nın da etkisiyle Arapça ve Farsça kelimeler açısından oldukça zengin bir edebi ifade taşıdığı görölmektedir. Nitekim Osmanlı döneminde etkisini arttırarak devam eden ve Divan şairlerinin üretimleriyle şekillenen TMM eserlerinde kullanılan dilin, 19. yy.'da Tanzimat'la birlikte artan batılılaşmanın etkisiyle değışmeye başladığı ve Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte dilde başlayan millileşme akımı ve harf inkılâbından sonra Türk dilinin sadeleştirilmesine yönelik yapılan çalışmalarla birlikte TMM üretimlerinde kullanılan dilde de artık Arapça ve Farsça kelimelerin ağırlığının azaldığı ve dilin Türkçeleştiği görölmektedir (Dursunoğlu, 2009, s.132). Bu bağlamda, TMM'nin dönemsel üretimlerinde formları oluşturan bileşen olan dilin de belirleyici nitelik taşıdığı görölmektedir. 15. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar dilin bu yapısını sürdürdüğü fakat giderek günümüze ulaşan çizgide yalınlaşmaya başlayarak ağırlığını kaybetmeye başladığı düşünülürse, Divan Edebiyatı etkisiyle içerisinde Arapça ve Farsça kelimelerin bulunduğu güfteleri kullanan eserlerin geleneksel olarak, anlaşılır ve sade bir dil kullanılan eserlerin ise popüler üretimlerine daha yakın şekilde algılandığı ve anlam kazandığı sonucu da ortaya çıkmaktadır.

Bahsedilen dil, ritim gibi unsurların üretim bağlamında değışimler göstermesiyle, geleneğin değışim sürecinin 20. yüzyılda hız kazandığı ve özellikle 1980 sonrası değışen küresel ölçekteki kültürel beğeni kalıplarının etkisiyle büyük formların artık zamanı yansıtmaktan uzaklaştığının vurgulandığı da söylenebilir:

Arkadaşlarım klasik okuduğum zaman bir şarkıyı keyifle dinlerdi, ama ondan sonrasını dinlemek istemezlerdi. O zaman radyodan televizyona yeni geçildiği dönemdi ben hep televizyonla büyüdüm. Ama Nevzat [Atlığ] hoca da anlatır, eskiden sadece radyo dinlenirmiş, radyolarda hep Klasik Türk Müziği dinlenir ve söylenirmiş ve hatta ayakkabı boyacılığı yapan çocuk bile beste formunda eser mırıldanmış. (Türkoğlu, 2011)

Özellikle formlar üzerinden yapılan yorumlamalarda görölmektedir ki, şarkı formunun 20. yy.'da tek hâkim form haline dönüşmesi, gelenekle kurulan ilişkinin de değışmesine neden olmuştur diyebiliriz. Üretim açısından geleceğe aktarılamayan ve bu nedenle geleneksel boyutun değışmesine neden olarak TMM'nde 'klasik' nitelikte algılanmaya başlanan büyük formlar, TMM'nin günümüz anlamlandırılmasında önemli bir işleve sahiptir. Fakat zaman zaman bahsedilen yorumlamalarda birtakım

çelişkilerin meydana geldiği ve geleneğin değişmez şekilde algılanması nedeniyle bu yorumlamaların da çelişki izleri taşıdığı söylenebilir:

Bence TSM ve KTM aynı tür müzik değildir. Ben Türk Sanat Müziği'ni daha fantezi buluyorum. Ama bir yandan da acaba Hacı Arif Bey'de o zamanın popüler müziğini mi yapıyordu diye çelişkiye düşmüyor değilim. Zamanın hep sivrilmiş isimleri çok büyük farklar yaratmışlar ve tepki almışlar, acaba öyle mi diye de düşünüyor değilim ama daha hafif geldiği kesin. (Türkoğlu, 2011)

Görüldüğü gibi, Osmanlı dönemde üretilen büyük formların özellikle Cumhuriyet sonrası yerini şarkı formuna bırakmasıyla ve 80'lerden sonra değişen dil, ritim, ses ortamı gibi etkenlerle, yaşanan bu hızlı değişimlerin TMM anlam dünyasında anakronik yorumlamalara da zemin hazırladığı söylenebilir. Türk Sanat Müziği'nin 'klasik' dönem müziğine göre daha fantezi bulunmasının nedenini de burada aramak gerekir.

Son kertede, Osmanlı dönemi TMM üretimlerinin dönemin toplumsal koşulları çerçevesinde sosyo-kültürel yapının günümüze göre ağır temposuna paralel şekilde bestelenen eserlerinin bahsedilen ağır karakterini belirleyen unsur kullanılan formlardır. Bu bakımdan TMM üretimlerinde kullanılan formları dönemin toplumsal koşullarının ve yaşam devriminin bir göstergesi olarak okumak mümkün olabilir. Dönemin müzik üretimlerine günümüz bakış açısıyla oldukça ağır ve zor, bu nedenle de sanatsal bir nitelik kazandıran büyük formlar aslında döneminin popüler üretimleri olarak düşünülebilir.

4.3.3 Çalgılar ve ses ortamının etkisi

TMM ifadesinde kullanılan ve insan sesi ile birlikte duyumsal anlamı belirleyen başlıca araçlar olan çalgılar, genel olarak bütün müzik türlerinde algıyı ve anlamlandırmayı etkileyen en önemli unsurlardan biridir. Ancak formlar da olduğu gibi, ses ortamının da en önemli unsuru olan çalgıların TMM tarihinde kullanım açısından değişimler gösterdiği görülmektedir ve bu durum yine formlarda olduğu gibi belirli çalgıların belirli dönemlerde popüler olarak kullanımı veya bazı çalgıların artık kullanılmaması ekseninde ortaya çıkmaktadır. Örneğin Osmanlı dönemi TMM icralarında 18. yy.'a kadar kopuz, santur, mugni, nüzhe, çeng, rebab, musikar gibi çalgılar popüler biçimde kullanılırken, özellikle 19. yy.'dan itibaren ud, kanun,

keman, klasik kemençe ve klarnet gibi çalgıların kullanıldığı görülmektedir.⁷⁴ Yanı sıra belirli çalgıların belirli müzik türlerinde kullanılması ve hatta tarzlara göre bu çalgıların değişiklik göstermesi de algıda ve anlamlandırmada önemli bir rol oynamaktadır. Örneğin 20. yy.'da kullanılan vurmali ritim çalgılarından kudüm, daire, bendir gibi çalgılar özellikle dini ve geleneksel TMM türlerinin icrasında kullanılırken; darbuka, tef, hollo gibi çalgılar yanında bateri gibi çalgılar daha çok dindışı popüler TMM icralarında kullanılmış ve özdeşleştirilmiştir.

Çalgıların algısı ve simgesel boyutta anlam kazanması öncelikle tını (renk) ve icradaki üslup/tavır özellikleri ekseninde şekillenmektedir. Bahsettiğimiz gibi bu durumun dönemlere göre değişiklik göstermesi, çalgıların teknik özelliklerine göre dönemsel icra özelliklerinin değişimi açısından da önemli bir boyut teşkil etmekte ve günümüz TMM algısını etkileyen önemli bir anlamlandırma eksenini oluşturmaktadır.

Müzik türlerinde kullanılan belirli çalgıların, o müzik türlerinin zihinde simgesel kodlarla algılanmasının yanı sıra, işitsel olarak ses ortamının da algıya direkt olarak etkisinde önemli rol oynamaktadır. Bu çalışmada kullanılan ses ortamı (*sound*), müzik icrasında kullanılan ses kaynaklarının (çalgi ve insan sesi) tını (renk) özellikleri kapsamında toplu biçimde oluşturdukları bir boyutu ifade etmektedir ve sonuçta bu sesler topluluğunun oluşturduğu genel anlamlandırma ve algılama açısından ele alınmıştır. Bahsedilen boyut, ayrıca daha önce bahsettiğimiz çalgı, dil, form gibi unsurların bir bileşkesini oluşturan ve müziğin anlamını ifade eden; sonuç olarak kültürel algıyı ve anlamı oluşturan en son nokta olarak düşünülmelidir.

Martin (1999)'in belirttiği gibi ses ortamının yapısını meydana getiren yöntemler kültürel boyutta düzenlenir ve bu bakımdan çok çeşitlidir. Alışık olunan müziksel geleneklerin oldukça güçlü bağları yanında yabancı olunanları kavramadaki zorluklar, kültürel yapının bilincimize yerleşmesinde toplumsallaşmanın önemine işaret eder. Bu bakımdan Durkheim'in de belirttiği gibi toplumsal algı, bireysel algıdan daha önceliklidir (s.71). Bu bağlamda ses ortamı sosyo-kültürel açıdan da ayırt edici bir nitelik oluşturmaktadır ve ses ortamında saptanan değişimlerin sosyo-kültürel değişimle paralel olduğu ve bu değişimin bir göstergesi olarak kodlanabileceği söylenebilir.

⁷⁴ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Özalp, 1986, s.51-70.

Dünya üzerinde farklı kültürel yapılara ait farklı çalgıların o müzik türlerinin kimliğini oluşturduğu ve şekillendirdiği, bunun da hem simgesel boyutta hem de ses ortamı yoluyla işitsel boyutta gerçekleştiği bilinmektedir. Geleneksel müziklerin yanı sıra popüler müzik türlerinde de bunu gözlemlemek mümkündür. Örneğin caz müziği icra eden bir orkestrada, trompet, klarnet, piyano, kontrbas ya da gitarın veya rock müziğinde elektro gitar, bas gitar ve bir baterinin olması mutlaka beklenir. Makamın bireysel algısını oluşturan ve her müzik türünde olduğu gibi Türk müziği algısında ve TMM üretimlerinde de kimlik açısından ayrımı ve algıyı sağlayan en önemli unsur simgesel ve duyumsal açıdan çalgı ve çalgıyla direkt ilişkili olan ses ortamıdır. Örneğin; Türk müziğinin simgesel ve duyumsal bağlamda çalgı ekseninde kazandığı anlam boyutunu anlayabilmek için yapılan görüşmelerde “Türk Müziği dendiği zaman aklıma, gözümün önüne dedemin ud çalması geliyor” (Üçer, 2011) veya “Türk Müziği dendiği zaman aklıma icra edilirken bizim müzik aletlerimizin, udun, kanunun, tanburun kullanıldığı her türlü müzik özellikle Türk Sanat Müziği geliyor” (Aksoy, 2011) gibi ifadeler TMM’nde kullanılan ve daha önce bahsettiğimiz gibi kullanımlarında dönemselsel olarak değişimler gözlenen klasik çalgıların, algıdaki etkisinin göstergeler bağlamında şekillendiği görülmektedir. Bu bakımdan simgesel nitelik taşıyan çalgıların bütün müzik türlerinde olduğu gibi TMM üretimlerinde TSM gibi farklı türlerin kimlik, algı ve anlamlandırılması üzerinde direkt etkisinden söz edilebilir. Belirli türlerin bağlamını oluşturan belirli çalgılarla icra edilmesi gerekliliği üzerine oturmuş bir algı ekseninde TMM’nin geleneksel bağlamını oluşturan Osmanlı döneminde üretilmiş müziklerin de geleneksel çalgılarla icra edilmesi gerekliliğinin hem teorik hem de pratik bakış açılarının otantik⁷⁵ algısını ve anlamını şekillendirdiği, yanı sıra bu durumun otantik bir icra ve aslına koruma kaygısını da beraberinde getirdiği, Alâeddin Yavaşca’nın şu sözlerinden de anlaşılabilir:

Bakıyorum halk musikimizde hiç kullanılmayan perküsyon aletleri çıktı, gitarlar çıktı. Bu görüntü içerisinde ve kulağa hitap eden şeyler içerisinde halk musikimizle hiçbir alakası olmayan bir müzik türü türedi. O zaman ne oluyor, halk musikisi, milli folklorun dışına

⁷⁵ Erol (2011), otantisite kavramını şu sözleriyle açıklar: “Otantisite, geleneksel tanımlamasıyla geçmişteki bir şeyin ‘aslına uygunluğuna’ ilişkin bir iddidir. Kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türeyen bu iddianın temsil biçimi genel olarak ‘söylem’dir. Bu söylemin içeriği ise şöyledir: kültür içinde kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum karşısında değişime direnen kişi ya da kişiler tarafından korunana kültür otantik, değişime mukavemet edemeyen kişiler ve korunamayan nesne ve pratikler, karşıt terimle ‘inotantik, yani ‘otantik olmayan’dır’ ” (s.273).

çıkıyor ve değerini kaybediyor. Her yörenin türküsü çaldığı zaman o yörenin sazları çalacak. Bir Orta Anadolu türküsüne sipşi getiremezsin. Ege türküsüne, zeybek havasına tar kullanamazsın. Musikinin hayatiyetinin devamı için, bu bir mecburiyettir. Bir zaman gelir bu toplum, halk musikisini tanıyamaz, unuttur. (Tartar, 2006)

Yavaşça'nın sözlerinden anlaşılacağı gibi, özellikle 1980'lerden itibaren küreselleşmenin etkisiyle yerel sınırların ortadan kaybolmaya başlaması ile birlikte popüler müzik piyasasının etkilerinin TMM üretimlerinde de görülmeye başladığı ve bunun yeni türler meydana getirecek şekilde belirgin değişimlere neden olduğu görülmektedir. Bu nedenle PTMM türlerinde kullanılan popüler çalgıların, TMM'nin geleneksel anlam boyutunda meydana gelen ayrımı meşrulaştırdığı ve bir makamın ancak geleneksel bir çalgı ile icra edildiğinde geleneksel kimliğine yani aslına uygun şekilde yani otantik bir şekilde icra edilmiş olacağı düşüncesini meydana getirmektedir:

TMM olması için çalgıların kullanımı önemlidir melodik yapı olarak bir eser makamsal olsa bile ezgisel olarak bizim klasik hicazımız gibi olabilir ama eserin işleniş bakımından bizim değildir. Rock müzik içinde de basbayağı hicaz vardır ama bu çalgılarla bu şekilde işlendiği için bizim hicazımız değil, bizim olması için tamburla udla kanunla filan çalınması lazım çünkü bu çalgıların karakterleri öyle ortaya çıkıyor, elektrogitarla hicaz yaptığın zaman evet hicaz makamı yapmış oluyorsun ama bizim makam müziğimizi yapmış olmuyorsun bence. (Ahıs, 2011)

Görüldüğü gibi makam kavramına atfedilen anlam boyutunda, makam kavramının ancak otantik niteliği olan çalgılarla icra edildiğinde geleneksel bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Halbuki daha önce belirttiğimiz gibi, makamsal yapının çalgı kullanımı ile ilgisi yoktur. Ahıs'ın da belirttiği gibi TMM'nde kullanılan hicaz, kürdi, buselik, nihavend gibi bazı makamlar tampereman sistemi ile de icra edilebilir niteliktedir ve bu nedenle ses sistemi açısından her türlü çalgıyla çalınabilecek niteliğe sahiptir. Ancak bahsedilen makamların otantik yapıdaki TMM çalgılarıyla icra edilmediği zaman algıda makam olma vasfını sağlamadığı ve bu durumun yine çalgıların makam kavramı üzerindeki simgesel etkisi nedeniyle meydana geldiği görülmektedir. Bu durumda makam kavramı bağlamında düşünülecek olursa, ses ortamının aslında icra edilen müziğin yapısıyla yani makamsal olup olmamasıyla bir ilişkisinin olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Fakat güncel uygulamalara baktığımızda ve yapılan görüşmelerde makam kavramının geleneksel olarak algılanması ve anlamlandırılması nedeniyle, sadece otantik olduğu iddia edilen çalgılarla icra edilebileceği algısı görülmektedir. Örneğin görüşmelerde bazı kişilere çalışmanın

üçüncü bölümünde bahsettiğimiz hicaz makamı örnekleme kapsamında verilen örnek eserler dinletildiği zaman bunların aslında makamsal oldukları fakat icra edildikleri çalgılar ve üslup/tavır özellikleri nedeniyle farklı türler olarak algılandıkları görülmüştür.

Bu bağlamda, GTMM icrasında bahsedilen otantisitenin reel yani gerçek anlamda meydana gelebilmesi için dikkat edilmesi gereken diğer bir nokta, formlarda olduğu gibi çalgıların da dönemsel olarak değişimlerinin dikkate alınarak tespiti ve buradan hareket edilmesidir. Çünkü daha önce belirtmiş olduğumuz gibi Osmanlı döneminde 18. yüzyıla kadar kullanılmış çalgılar 19. yüzyıldan itibaren ve günümüz GTMM icralarında kullanılmamaktadır. Durumu bir örnekle açıklamak gerekirse, günümüzde 17. yüzyıla ait olduğu iddia edilen bir eser seslendirileceği zaman o dönemde kullanılan (rebab, santur vb.) çalgıların kullanılması otantisite açısından gereklidir ancak günümüzde 17. yüzyıla ait bir eserin icrasında, Bezmârâ topluluğu gibi özellikle o dönemin otantik ses ortamını oluşturmaya yönelik deneysel çalışmalar haricinde⁷⁶, o dönemde kullanılmayan çalgılar kullanılmaktadır. Bu nedenle denilebilir ki, çalgı kullanımındaki değişimler döneminin günümüz bağlamında otantik yapısını tam olarak temsil etmemektedir.

Yanı sıra, otantik olduğu algısı üzerine inşa edilen ‘Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’ gibi geleneksel icra gruplarında dahi, 20. yüzyıldan itibaren TMM ses ortamı içinde yer almaya başlayan klarnet, keman, viyolonsel gibi batı müziği çalgılarının da yer aldığı görülmektedir.⁷⁷ Örneğin, 1976 yılında kurulan ilk resmi GTMM icra kurumu olan ‘İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’⁷⁸ bünyesinde keman ve viyolonsel yer alması koronun otantik GTMM eserlerini icra ettiği algısında aslında bir anakronizma yaratmaktadır.⁷⁹ Nitekim Özalp (1986)’e göre de

⁷⁶ Bezmârâ topluluğu, özellikle 16. ve 18. yüzyıllar arasındaki TMM repertuarına ait -örneğin Ali Ufki veya Kantemiroğlu’nda yer alan- eserlerin dönemin çalgılarıyla otantik bir anlayışla icra edilmesi amacıyla Fikret Karakaya tarafından 1996 yılında kurulmuştur. Bahsedilen otantikliği yakalayabilmek için gravürler, minyatürler, edvârlar ve diğer Osmanlı görsel malzemelerin taranmasıyla dönemin rebab, santur, metal telli mandalsız kanun, çeng, kopuz, şahrûd, miskal gibi çalgıları yeniden yapılmıştır.

⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Özalp, 1986, s. 63-70.

⁷⁸ Koronun adı 12 Ekim 2012 tarihinde Resmi Gazete’de yayınlanan bakanlar kurulu kararıyla ‘Cumhurbaşkanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu’ şeklinde değiştirilmiştir.

⁷⁹ Yanı sıra, Osmanlı dönemi icra anlayışında koro mantığının olmaması, koronun bir sahne üzerinde takım elbiseli ve bir örnek giyinerek icra gerçekleştirilmesi ve batı mantığı ile bir şef tarafından yönetilmesi de bahsedilen anakronizmi pekiştirmektedir. Münir Nurettin Selçuk’un 20. yüzyılda öncülük ettiği bu durumu Kütükçü (2012) şu sözleriyle ifade etmektedir: “Yirmi küsur saz ve otuzu aşkın sesin, bu denli kalabalık bir kitlenin aynı perdeden tek ses halinde bir eser terennümü, bu musikinin hangi geleneğine uyumlu bir kompozisyon ortaya koymaktadır? Zira geleneksel Osmanlı-

DKTMK'nun icra şeklinin GTMM'ne bazı ters etkileri olmuş, bu tür icra anlayışıyla geleneksel kurallar ihmal edilmiştir (s.79). Çünkü DKTMK'nun ismi içerisinde yer alan ve tarihsel bir kategori olan 'klasik' kavramı, daha önce belirttiğimiz gibi sahip olduğu tarihsel özgünlük, mükemmellik ve eşsizliği açısından örnek alınmayı hak eden bir tarz ya da eseri ifade eder ve bu yönüyle bütün bir tarihsel geleneği temsil etmektedir (Kılıç, 2010, s.124). Bu durumda ses ortamının aslında 'klasik' kipini temsil etmediği veya yansıtmadığı, yanı sıra günümüzde klasik ve dolayısıyla otantik nitelik taşıdığı iddia edilen müzik icralarında ses ortamının aslında Hobsbawm'ın dediği gibi icat edilmiş ya da yeniden kurgulanmış olduğu söylenebilir:

DKTMK'nun belli bir dönem müziği yaptığını düşünüyorum. Mesela ritim çalgısı olmayan buna gerek duyulmayan, belli bir döneme ait eserlerin seslendirildiği özel bir korodur. Aslında ritim olması gerekiyor bana göre, çünkü eski minyatürlere filan bakacak olursak def, daire gibi çalgıları görüyoruz, o nedenle bu çalgıların bu müzikte kullanılması gerektiğini düşünüyorum, olması aslına bakarsak iyi olur, ama olmaması da beni rahatsız etmiyor, özel bir koro çünkü o. Belki de çocukluğumdan itibaren o koroyu öyle gördüm ve o kadar çok takip ettim ki ona alışkınım ben ve ritim çalgısı olmamasını yadırgamıyorum. Ancak o minyatürlerden çıkardığımız şeyi, o soundu tam olarak yansıttığını düşünmüyorum tabi ki devlet korosunun, bunu yansıtan bir koro da var mı, yok sanırım. Osmanlı müziğini düşünecek olursak ben klasik koronun daha coşkun olması gerektiğini düşünüyorum.(Ahıs, 2011)

Ahıs'ın sözlerinden da anlaşılacağı gibi, çalgı ve ses ortamının yeniden kurgulanmasına ve geleneksel kuralların ihlal edilmesine bir diğer örnek DKTMK'nun yapısında kuruluşundan beri hiçbir şekilde ritim çalgılarının yer almamasıdır. TRT bünyesindeki TMM toplulukları ve sonrasında başka illerde kurulan klasik korolardan farklı olarak ilk resmi devlet korosu olma niteliği taşıyan ve geçmişi 1933 yılına kadar uzanan⁸⁰ bu kurumun icralarında ritim çalgılarının yer almaması Kütükçü (2012)'ye göre piyasa müziğinde baskın olarak ritim duygusunun üzerine inşa edilen icra anlayışına karşılık; klasik icrada ritmin geri planda kalarak daha çok sesin, nağmenin ve anlamın ön planda olduğu bir icra hedefiyle gerçekleşmiş olabilir (s.130) Bize göre ise bu durum 'Klasik Türk Müziği' olarak

Türk musikisi, esasen (koro değil) 'toplu meşk/fasıl' ya da 'hanendenin tek başına icrasına' dayalı bir musikiydi" (s.130-131).

⁸⁰ 'Klasik koro', kökleri 1933 yılında İstanbul'da başlayan ve 1938'den sonra Ankara Radyosu'nda devam eden bir çalışmadır. Mesud Cemil'in 1933 yılında temelini attığı 'Türk Musikisi Unison Kurulu' 1950 yılında İstanbul Radyosu hizmete girdikten sonra Cemil tarafından İstanbul'a nakledilmiştir (Özalp, 1986, s.79). Başlangıçtaki ismi 'Tarihi Türk Müziği Korosu' olan klasik koro, Yeni İstanbul Radyosu'nda devam etmiş ve 1976 yılında 'Devlet Korosu' unvanını alarak Kültür Bakanlığı'na bağlanmıştır (Kütükçü, 2012, s.125).

isimlendirilen türe bir kimlik kazandırma amacıyla ses ortamını yeniden kurgulamaya yönelik bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Çünkü başka müzik türlerine baktığımızda, çalgıların o türün kimlik kazanımında etkisi olduğunu ve ritim çalgılarının da bunda önemli etkisi olduğu görülmektedir. Bu konuda birçok örnek vermek mümkündür: Tasavvuf müziğinde kudüm, bendir, daire; TSM’nde darbuka, def ve daha sonrasında bunlara ilave olarak bateri; halk müziğinde bendir, davul; arabesk müzikte darbuka çeşitleri, def, hollo vb. çalgılardan oluşmuş ve Arap müziklerinde kullanılan perküsyon (ritim aleti) grupları; tavernada *synthysizer* etkisiyle programlanmış elektronik ritim kalıpları, pop ve rock müziğinde bateri veya davul takımı gibi her müziğin ses ortamında barındırdığı belirli çalgıların o müzik türünün kimliğini meydana getiren bileşen özelliğinden söz edilebilir. Daha önce belirttiğimiz gibi bu durum aslında belirli müzik türlerinde kullanılan belirli çalgılar üzerinden okunabilir.

Yanı sıra, 20. yüzyılda GTMM üretimlerinde olduğu kadar PTMM üretimlerinde de anlamın ses ortamı etkisiyle şekillendiği görülmektedir. Örneğin, arabesk olarak isimlendirilen müzik türünün icrasında kullanılan keman ailesinden oluşan kalabalık bir yaylı grubu ve yanında kalabalık bir ritim çalgı grubundan oluşan ses ortamı konsepti, bu türün algılanmasında anlamı oluşturan önemli unsurlardan biridir. Arabesk müzik türünün bir versiyonu olarak görülen ve Taverna olarak isimlendirilen türde ise genellikle piyano veya elektronik organ (*synthysizer*) elektronik ritim kalıpları eşliğinde oluşturduğu bir ses ortamı ve algıdan söz edilebilir. Bahsedilen ses ortamı her ne kadar dönemin sosyo-ekonomik koşulları çerçevesinde meydana gelmiş olsa da bu icra şeklinin tür olarak algılanmasında ses ortamının simgesel ve temsili etkisinin önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu nedenle Taverna, arabesk müzik türü tarzında ve üslup/tavır özellikleri çerçevesinde icra edilen bir müzik türü olmasına rağmen, ayrı bir tür olarak anlam kazanmış ve isimlendirilmiştir.

Arabesk veya taverna örneğinin yanında; THM’de bağlama, rock veya metal müzikte elektronik gitar kullanımı gibi birçok örnek vermek de mümkündür. Bu durumda denilebilir ki ses ortamı ve bu ortamla direkt ilişkili olarak çalgılar, bir müzik türünün temsilinde, kültürel bağlamda simgesel açıdan kodlanmasında, dolayısıyla kültürel algı ve anlamlandırmasında etkilidir:

Mesela Sezen Aksu Türkçe sözlü hafif batı müziği yaptığı söyleniyor, Sezen Aksu'nun bu ülkeye müziğini bizim makam müziği dediğimiz müzikle harmanlayarak sunduğunu ve onun için çok beğenildiğini düşünüyorum. Örneğin Türkçe sözlü Hafif Batı Müziği'nde ud kullandı, bağlama kullandı ve bunu bu coğrafyada yaşayan bu ülkenin insanlarına sundu. Tabi ki genlerimizde var bu aslına bakarsan ve bu müziğin beğenilmemesi zaten neredeyse olanaksızdır. İnsanlar herhalde şöyle düşündüler, Sezen Aksu batı müziği yapıyor öyleyse modern, ama içinde ud var bu bizden, yani insanlar bu çalgılar kullandığı için kendilerinden bir şeyler buldular onun yaptığı müziğin içinde, onun içinde yadırgamadılar ve çabuk benimsediler diye düşünüyorum. (Ahıs, 2011)

Ahıs'ın sözlerinden de anlaşılacağı gibi, bir müzik türünün kültürel anlamının belirlenmesinde kullanılan çalgıların direkt bir etkisi olduğu, örneğin PTMM üretimlerinde kullanılan geleneksel çalgıların da bu müziğin popüler ancak TMM ile ilgili bir tür olduğu anlamını oluşturduğu görülmektedir.

Popüler nitelikteki bir eserin icra edildiği ses ortamının, geleneksel bir tür şeklinde algılanmasına bir diğer örnek olarak, 2006 yılında Almanya'nın Duisburg kentinde gerçekleştirilen Orhan Gencebay Besteleri Özel Konseri verilebilir. Daha sonrasında İzmir'de de yapılan ve Almanya Kültürlerarası Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü (Institut für Interkulturelle Musik und Bühnenkünste) NRW (Nord Rhein Westfalen) Türk Müziği Korosu tarafından 'klasik' Türk müziği çalgıları eşliğinde gerçekleştirilen konserde, arabesk olarak nitelendirilen bir müzik türünde çalgı kullanımının değişmesiyle farklı bir müzik türü algısının meydana geldiği söylenebilir. Görüşme yapılan kişilere dinletilen Orhan Gencebay'ın segâh makamında bestelediği 'Hadi Git' adlı eserinin başında yer alan ve klasik üslup/tavırla icra edilen ney taksimi (bkz. Ek B 17), ardından gelecek eserin tasavvufî nitelik taşıyacağı algısını oluşturmuş ve ses ortamının da kullanılan çalgılardan ve üslup/tavır özelliklerinden dolayı arabesk değil geleneksel nitelikteki TMM'ni temsil ettiği, görüşmelerde eserin dinletildiği kişilerin tamamı (teroiik ve pratik bakış açısı taşıyanlar) tarafından belirtilmiştir. Bu durum şimdiye kadar da bahsetmiş olduğumuz çerçevede çalgı kullanımının yarattığı ses ortamının müzik türlerinin algı ve anlamlandırılması bağlamında etkisini gösterdiği kadar, makamsal algıyı oluşturan yapının da çalgı kullanımıyla ve ses ortamıyla direkt bir ilişkisi olduğunu göstermektedir.

4.3.4 Üslup/tavır özelliklerinin etkisi

Şimdiye kadar bahsetmiş olduğumuz anlamı inşa eden unsurlardan terminoloji ve form konusuyla da ilgili olan ve makamın kültürel anlamını inşa eden bir diğer etken, bu unsurlarla birlikte özellikle çalgılar ve ses ortamını da etkileyen üslup/tavır unsurudur. Çalgılar konusunda üslup/ tavrın hem bireysel bağlamda hem de çalgının teknik olanakları bağlamında şekillenebildiğini ikinci bölümde belirtmiştik. Bu nedenle üslup/tavır konusu da özellikle müzik türlerinin kimlik ve anlamını belirleme bakımından çalgılar kadar etkilidir diyebiliriz. Çalgılar ve ses ortamı konusunda bir önceki bölümde verdiğimiz örnek üslup/tavır için de geçerlidir. Orhan Gencebay'ın 'hadi git' adlı eseri segâh makamında olmasına rağmen, eserin Orhan Gencebay tarafından arabesk müzik üslup/tavırıyla icrasını (bkz. Ek B 18) dinleyen bir dinleyici, hafızasında yer alan arabesk müzik türüne ait kodlar üzerinden eserin arabesk olduğunu algılamakta, arabesk ile makam kullanımı arasında görece daha zayıf olan bağlar nedeniyle direkt bir makam çözümlemesi yapmamaktadır. Ancak örneğimizde olduğu gibi eser klasik çalgılar ve üslup/tavır ekseninde icra edildiğinde, tasavvufi bir etki yaratmakta ve icranın makamsal olduğu algısını kuvvetlendirmektedir. Bu bakımdan, üslup/tavrın makamın kültürel açıdan anlamlandırılmasındaki etkisi, özellikle TMM türlerinin ve bu türleri simgeleyen terminolojinin belirli bir üslup/tavır simgelediği, bu üslup/tavırla icra edilmesi gerekliliğini ve ancak bu üslup/tavır ekseninde yapılan bir icranın bahsedilen türü meydana getirdiği algısını da beraberinde getirmektedir diyebiliriz:

Mesela Türk Sanat Müziği dinlerken ne güzel makam var burada diye efkârlandığım durum Türk Halk Müziği, arabesk veya pop dinlerken imkânı yok olmaz, makamsız sanki. Türk Sanat Müziği'nde müziğin gidişatı, notaların diziliş şekli, seslerin yükselip alçalması, verdiği duygu kelimeye dökemiyorum şu anda mesela anlatamıyorum, öyle bir makam veriyor ki orada seni de alıp götürüyor. (Aksoy, 2011)

Aksoy'un pratik bakış açısıyla kelimelere dökmekte zorlandığı ve seslerin yarattığı duygu şeklinde tanımladığı aslında bahsettiğimiz üslup/tavır olmalıdır. Klasik anlayışla ve dolayısıyla TSM ve makam ile özdeşleşen bu duygunun, arabesk gibi popüler TMM ifadelerinde değişen üslup/tavır anlayışı nedeniyle orada makam olmadığı algısını oluşturduğu görülmektedir.

Üslup/tavır konusunun çalgıların yanı sıra insan sesi ile ilgili olduğunu da belirtmiştik. Ancak çalgıların kültürel anlamın inşasında üstelendiği görsel, simgesel

ve işitsel rol, insan sesinde sadece üslup/tavır bağlamında işlev kazanmaktadır yani 'Hadi Git' örneğinde olduğu bir ses icracısının icra ettiği müzik türü de sadece kullandığı üslup/tavır ekseninde anlam kazanmaktadır:

Bence KTM'nde her çalgının kendi karakterleri de önemli, bozmadan çalınması gerekir. Mesela mızraplı tanbur denince benim aklıma gelen onun çarpmalarıdır. Her çalgı aynı süslemeyi yapmamalı karakterini ortaya koymalı. Ses için de bu geçerli, örneğin bir Bekir Sıdkı Sezgin, Münir Nurettin Selçuk ya da Safiye Ayla hepsinin farklı bir üslubu var ama hepsinin ortak bir tarafı da var yani olayı yozlaştırmıyorlar, arabeskleştirmiyorlar ama kendilerine göre de hançerelerinin yapısının da bir farklılıkları var. Aynı eseri üçünden dinle çok farklı ama hepsi yüksek bir sanatsal çerçevenin içinde. (Ahıs, 2011)

Görüldüğü gibi, bir müzik türünün tanımlanması ve algılanarak anlam kazanmasında belirleyici rolü olan üslup/tavrın, makam konusuna gelince ses ortamı gibi belirleyici bir rolü olmadığı, fakat müzik türleri bağlamında makam kavramına yüklenen geleneksel anlam nedeniyle teorik bakış açısında makamın üslup/tavır farklılıklarıyla birlikte geleneksel niteliğini kaybedip, popüler bir nitelik kazanmasına neden olabildiği de söylenebilir:

Makam ifadesinde ise üslup farklılıklarının çok fazla önemi yoktur, örneğin bir hicaz taksiminde üslup değişirse hicaz yine hicaz olur ama Dede hicazı gibi olmaz da Sadettin Kaynak hicazı gibi olur. Yani klasik üslup için çok fazla süsleme yapmayacaksın, çarpma filan kullanmayacaksın, daha sade, düz olacak klasik olması için. Orhan Gencebay'ın da makam müziği yaptığını düşünüyorum çünkü makam kullanılıyor ama değişik şekilde kullanılıyor ve bu da türü belirliyor herhalde. Yani arabeskte de makam var ama üslup farkı var onun için ona arabesk deniyor. (Ahıs, 2011)

Son kertede, çalışmanın ikinci bölümünde üzerinde durduğumuz gibi, üslup/tavrın da genel olarak makamın müziksel anlam inşasında işlevinden söz edilebilir. Her müzik türü belirli bir genel üslup/tavır özelliği üzerine inşa edilir ve bu özellikler icraya yansarak anlamı meydana getirir. Dolayısıyla üslup/tavrın ses ortamıyla direkt olarak ilişkisi olmazken bahsedilen müzik türlerinin geneli için ayırt edici olarak bahsettiğimiz çalgı, ses ortamı gibi unsurlar içinde dolaylı bir yeri vardır. Bu bakımdan çalgıda ve seste üslup/tavır özellikleri TMM'nin geleneksel ve popüler türleri arasında ayırt edici bir unsur olarak da kültürel anlamın inşasında önemli bir rol üstlenir.

4.4. Kuşaklararası Değişen Anlam Dünyası

Makam algısında kuşaklararası farklılıkların belirleyici etkisini ve makam geleneğini anlamlandırabilmek için Munos (2000)'un bahsettiği kuşaklar arasındaki iletişim sürecinin anlaşılması gerekliliği ortaya çıkar. Munos'un bahsettiği gelenek bağlamını tekrar hatırlayacak olursak; “gelenekler değişik kuşaklardan olan zihinlerin arasında diziler halinde bağlantı sağlar. Bireyde pek çok tekrarlanan duyum bir hafıza yaratır ve pek çok hatırlanan şey experimental [deneyimle kazanılan] bilgi olarak bilinen yeni bir tip anlama şekline yönelir” (s.171). Bu bağlamda, çalışma kapsamında yapılan görüşmelerde günümüzde değişik kuşakları temsil eden bireylerin kültürel açıdan makamın anlamını şekillendiren kuşaklararası farklılıkları üzerine değerlendirmeler yapma imkânı da ortaya çıkmıştır.

4.4.1 Kültürel değişimin kuşaklararası etkileri: Geçmişe bağlılık

TMM'nin uygulama alanlarında yaşanan ve üçüncü bölümde üzerinde ayrıntılarıyla durduğumuz değişim ve geçiş dönemlerinin kuşaklararası kültürel değişimle paralel bir nitelik taşıdığı ve yapılan görüşmelerde makam ve müzik türleri ile ilgili olarak yaşanan deneyimlerin ve inşa edilen anlamın genellikle değer yargısı belirten bir yaklaşımla değerlendirildiği ve bunun özellikle kişinin hayatının ilk evrelerinde yani gençlik döneminde şekillendiği ortaya çıktığı görülmektedir:

Annem ve babam Türk Sanat Müziği dinleyip, söylerlerdi. İkisinin de sesinin güzelliği ve Türk Sanat Müziği'ne olan sevgileri beni de Türk Sanat Müziği'ne doğru yönlendirdi. Çünkü, evde ne dinleniyorsa hatta anne karnında ne duyuyorsanız ona yöneliyorsunuz. Bizde o zamanın popüler olan eski Behiye Aksoy, Gönül Akkor, Ahmet Özhan, Yaşar Özel, Metin Milli'nin kaset ve plakları vardı, ben onları dinlerdim, ben o nedenle çocukluğumda da Klasik Türk Müziği veya Türk Sanat Müziği dinlerdim ve o yüzden meraklıydım. Kardeşlerim ayrıca Barış Manço dinlerdi, ben de severdim ama ben Türk müziği dinlerdim daha çok. Çevremde bir arabesk kültürü varmış ama ben çok dışarı çıkan bir çocuk olmadığım için pek farkında değildim. Ama yine de hatırlıyorum Ahmet Kaya ve İbrahim Tatlıses çok modaydı, Küçük Ceylan da vardı mesela onu kendime idol yapmıştım. (Türkoğlu, 2011)

Bu durumda, Munos'un bahsettiği gibi, deneyimsel bilginin inşasında yaşanan ilk deneyimlerin, bir hafıza yaratarak anlamı oluşturduğu söylenebilir. Çünkü, görüşülen kişilerin yaşlı, orta yaşlı ve genç kuşak olarak nitelediğimiz zaman bu kuşakların gençlik yıllarında özellikle dönemin medya araçları olan radyoların etkisinden,

genellikle ailesinde ve çevresinde dinlenen geleneksel müziklerden bahsettiği görülmektedir. Dolayısıyla anlamı inşa eden unsurların özellikle çocukluk yıllarında kültürel çevrenin ve dönemin sosyo-kültürel koşullarının etkisiyle şekillendiği de söylenebilir:

O zamanlar tabi müziğin her türüsünün en kalitelisi yapıldı. Mesela hafif batı müziği, o zaman orglar filan yoktu da ama piyano vardı, caz takımları vardı, akordion, trompet, bateri ve bunlar o günün çok kalifiye güzel eserlerini çalarlardı, arabesk denen şeyin aslı esası yoktu o zaman hiç bilinmezdi. Türk Sanat Müziği revaçtaydı o zaman, daha ziyade fasıllar dinlenirdi. Benim annem ud çalardı, eski kadınlar evlerde muhakkak ud, keman gibi aletler çalarlardı. (Paşmakçı, 2011)

Ben lisedeyken makamları bilirdim. Nazariyatını bilmezdim ama bir şarkı çalındı mı hangi makam olduğunu bilirdim. O kadar güzel sesler, o kadar güzel okuyanlar vardı. Bir de bir akşam oturdular mı o akşam Hüseyini okurlardı kalkarlardı, yani düşün iki saat üç saat hüseyini okuyor, yada hicaz yada uşşak okuyor. İster istemez bulaşıyor yani. Her evde mutlaka çalan okuyan vardı. Bizde mesela iki abim var ikisi de ud çalıyor, kardeşim çok güzel ud ve bağlama çalar. (Günaydın, 2011)

Benim bütün ailem Türk müziğine meraklıdır, halam hem keman hem ud çalar. Babam da Türk müziğini çok severdi. O dönemde hep klasik okunurdu, arabesk zaten yoktu. Evde her sabah radyonun açıldığını ve türkü dinlendiğini net bir şekilde hatırlarım. Herhalde o benim kanıma işledi. Aslında benim çocukluğumda müziğe çok fazla merakım yoktu ama bugün bakıyorum da mesela o türküler kulağımda çok yer etmiş. (Dinçel, 2011)

Örneklere görüldüğü gibi, görüşme yaptığımız kişilerin söylemlerinden çocukluk ve gençlik dönemi 1950-70 li yıllar arasında geçen kuşakların Türk Makam Müziği'ne yükledikleri anlamın ve dinlenen, uygulanan TMM türlerinin genelde aynı geleneksel çizgide olduğu, ikinci bölümde bahsettiğimiz gibi GTMM'nin 20. yüzyılda Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği şeklinde popüler mecrada varlığını sürdürdüğü, bu müziğe ve dolayısıyla makam kavramına yüklenen anlamın da bu doğrultuda şekillendiği görülmektedir. Bunun yanında çocukluk ve gençlik dönemi 1980'li yıllarda geçen kişilerin söylemlerine bakıldığında ise bu dönemden itibaren hızla değişen sosyo-kültürel koşulların geleneksel değer sistemlerini de hızla değiştirmesi nedeniyle TMM'ne farklı bir anlam yüklendiği söylenebilir:

Benim çocukluğumda Türk Sanat Müziği dinleme oranı yok denecek kadar azdı, belki büyüklerimiz kendi kendilerine dinliyorlardı ama arabesk hepsinden ağır basıyordu. Bizim çevremiz arabesk çevreydi, sokaklarda büyüdük. Çevren arabesk olunca sende arabesk oluyorsun. Çünkü gözümüzü açtığımız zamanlarda arabesk denen müzikle büyüdük. (Aksoy, 2011)

Daha önce bahsettiğimiz gibi, dünyada özellikle 1980'lerden sonra kültürel bağlamda yaşanan hızlı devinimin, kuşaklar arasında bilgi aktarımında diziler halinde sağlanan bağlantıyı kesintiye uğrattığı ve geleneklerin genç nesillere yeterince aktarılamadığı söylenebilir. Sosyo-kültürel bağlamda yaşanan bu değişimlerin, süreci deneyimlemiş ve geleneği önceki kuşaktan alabilmiş kuşakla, medya ve teknolojinin kültürel alanda hâkim olarak geleneğin sınırlarını yok ettiği dönemde yetişmiş kuşak arasında büyük bir kültürel uçurumun oluşmasına neden olduğu söylenebilir. Bu nedenle 1980'lerden itibaren teknolojinin de etkisiyle yaşama hâkim olan popüler kültürün de etkisiyle eski kuşakların yeni kuşaklara karşı tepkisinden ve geçmişe duyduğu bir özleminden söz edilebilir:

Kendimi biraz geçmişe bağlı, biraz daha böyle yaşanmış, biraz daha müzik ve yaşam tarzı olarak eskide kalmış gibi hissediyorum. Yani yeni nesil gördüğüm kadarıyla eskiyi hemen hemen hiç dinlemiyor. Türk Halk Müziği'ni dinlemiyor, hele Klasik Halk Müziğini, Klasik Türk Müziği'ni dinleyen çok az. (Dinçel, 2011)

Geldiğimiz noktada, TMM'nin aslında Osmanlı döneminde başlayan fakat Cumhuriyet sonrasında ve özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde ve özellikle 1980 sonrası teknolojik alanda yaşanan gelişmelerle birlikte günümüzde hızla devam eden devinimin yarattığı hızlı toplumsal değişiminin, eski kuşaklar tarafından algılanamadığı, anlamlandırılmadığı ve tepkiyle karşılandığı söylenebilir. Bu bağlamda, TMM üretiminde yaşanan değişimlerin eski kuşaktan geleneksel bir kültürel algıyla şekillenmiş ve anlam kazanmış kesimlerin değerlerini, geçmişe daha çok bağladığı, nostaljik bir anlam kazandırdığı ve günümüz ruhunu muhafazakâr bir ideolojiyle değerlendirmesine neden olduğu görülmektedir.

4.4.2 Geleneksel Türk Makam Müziği'nin çağın koşullarıyla uyumsuzluğu

Bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, eski kuşakların hızla değişen toplumsal koşullar nedeniyle geçmişe karşı dile getirdiği özlemin günümüzde yeni yetişen genç kuşaklar için farklı anlamlar taşıdığı söylenebilir. Çünkü yaşlı kuşakların aksine genç kuşağın kendi zamanının ruhunu hissettiği, değişimlere daha kolay uyum sağladığı ve kültürel üretimlerin bu çerçevede şekillendiği bir çevrede yetiştikleri görülmektedir:

Ben biraz kendimi genç nesilden kopuk gibi hissediyorum. Bakıyorum her şeyleri hızlı, hayatları çok hızlı, çağı çok hızlı ve bilgiyi nasıl tüketiyorlarsa, müziği de öyle tüketiyorlar. Resmen her şeyi çok hızlı bir şekilde bitiriyorlar ve yeni bir şeye geçiyorlar. Popun etkisi

tamamıyla hayatımızı kapsadı ve bana çok aykırı geliyor. Müzik ve sanat zevkleri konusunda yeni döneme adapte olamıyorum. Bazen bilgisayar, smart phone lar filan o kadar hızlı ki, mesela ben facebook'a twitter'a filan üye değilim, içimden de gelmiyor yani felaket bir akım. Yani ben de klasikleştim. İnsanlar gördüğüm kadarıyla müzikte de günlük normal yaşantılarında da hep pop. (Dinçel, 2011)

Görüldüğü gibi, özellikle hızla gelişen teknolojinin de etkisiyle, daha önce de bahsettiğimiz kuşaklararası kültürel anlamı oluşturan değerlerin hızla değişmesi gibi faktörlerle, 1980 sonrası ve özellikle günümüz gençliğinin farklı bir kültürel boyuta uyum sağladığı, bu durumun da müzik zevklerinin değişmesine neden olduğu söylenebilir. Ancak, geçmişte de yaşanan sosyo-kültürel değişimlerin, kuşaklararası değişimle paralel bir şekilde ve günümüzdeki kadar hızlı olmaması nedeniyle, kuşakların TMM'ne yüklediği anlam değerlerinin günümüzdeki kadar belirli olmadığı görülmektedir. Bu durumun yarattığı kuşaklararası uyumsuzluk, değişen sosyo-ekonomik koşulların ve yaşam şartlarının da etkisiyle günümüzde artık farklı bir anlamın inşa edildiğinin bir göstergesidir:

Bir Klasik Türk Müziği konseri için yaptığımız bilet satışlarında, insanlar 'uyutacak şarkı var mı repertuarınızda?' diye soruyorlar. Yaşam şartları çok değişti, insanlar işten güçten, geçim derdinden bunalıyorlar, insanlar böyle konserlerde eğlenmek istiyorlar, klasik koro konserlerinden bile eğlence bekliyorlar. Ama bu müzik dinleti müziğidir, eğlenmek isteyen barlara gitsin. (Kale, 2011)

Kale'nin belirttiği gibi, yaşam şartlarında görülen değişimin, çağın sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik koşullarına bir uyum zorunluluğu getirdiği de söylenebilir. Bu durumun, müzik zevkleri ve bu konuda bilinçaltında oluşmuş nostaljik anlamın da günün koşullarına ayak uydurmak zorunda kalması ile sonuçlanmaktadır:

Benim kuşağında da belki pop dinliyorlar ama onlarda bence zamana ayak uyduruyorlar. Ama kendi kişisel tercihlerini soracak olursan eski, 80li yılların müziklerini tercih edeceklerdir. Ama bugün bakıyorsun arabada giderken radyoyu açıyorsun her kanalda pop çalıyor. Onlarda ne yapıyor mecburen pop dinliyor. Bizim zamanımızın müziklerini çalan radyo kanalları da sayılı, onları bulacaksın da açacaksın. Ama benim kuşağında radyolarında hep kayıtlıdır, arabesk, taverna tarzı veya Türk Sanat Müziği, Türk müziği dediğimiz türü dinlerler, ama popu da çok yaygın diye sadece vakit geçirmek için dinlerler, bir şey vermez. (Aksoy, 2011)

Bazı eski kuşakların günümüz koşullarına ayak uydurmasıyla sonuçlanan hızlı kültürel değişim sürecinin, günümüz koşullarında yetişen, bu nedenle de çağa, teknolojiye ve günün zevklerine uyumlu genç kuşakların anlam inşasında doğal ve

güncel konumda olduğu ve bahsedilen olumsuz etkileri yaratmadığı da görülmektedir. Bu nedenle zamanının ruhunu taşıyan ve anlam dünyasını bunun üzerine inşa eden genç kuşağın, geleneksel nitelikteki değerlere çağın dışında kalmış şeklinde anlam yükledikleri görülmektedir:

Genç kuşağa benim zamanımın müzikleri hiç bir şey ifade etmiyor. Tamamıyla güncel tekno müzikleri tercih ediyorlar, onlar için önemli olan şu anda sadece ritim, şarkının ritmine bakıyorlar sadece, şarkı ritmik olursa insanları oynatıyorsa, ritmi yüksek olduğu için, belki gençlerinde şu anda enerjisi yüksek, şarkının da enerjisi yüksek onu tercih ediyorlar. Ben nasıl kendi müziğimden keyif alıyorsam onlarda şu anda poptan aynı keyfi alıyorlar ve benim dinlediğim müzikte onlara bir o kadar saçma geliyor ve onlarda o tarz müziğe kesinlikle tahammül edemiyorlar. Çünkü bu tarz müziğin içindeler, bizim tarzdaki müzikler artık çalınmıyor, dinlenmiyor, doğdu büyüyor hep öyle müzikler. (Özcan, 2011)

Genç kuşağın dinledikleri müziklerin günün koşullarına uyduğu fakat geçmişe ait geleneksel nitelikteki eserlerin buna uyum sağlamadığı düşüncesi, Türk müziği eksenli anlamlandırılan makam kavramının da bu düşünceden etkilenmesine de neden olmaktadır.

Türk müziği çocuğu sıkkan bir müziktir. Yaşlı insanlar yavaş parçalar çalmayı seviyorlar genelde, hızlı parça çalmıyorlar pek, yani uykusu geliyor insanın. Ben olsam mesela torunuma Türk müziğini anlatmak için daha eğlenceli hale getirirdim. Yani biraz daha eğlenceli şekilde aktarırdım ve çocuk ta sıkılmaz. Yani çocuk ne anlar yavaştan, anlamazlar ben anlamazdım mesela çocukken, bana hızlı olsun hoplayayım zıplayayım eğleneyim diye bakardım. (Üçer, 2011)

Hâlbuki çalışmamızda genel anlamda vurguladığımız gibi, makamsal nitelikteki üretimleri simgeleyen TMM'nin veya daha net bir ifadeyle Türkiye'de üretilen makamsal müziklerin geleneksel olduğu kadar popüler anlayışla icra edilmemesi için bir neden yoktur, hatta üçüncü bölümde de belirttiğimiz gibi günümüzde rock müzik türünün yanı sıra makamsal nitelikte bestelenen çocuk şarkıları dahi mevcuttur. Bu durumda denebilir ki, Türk Müziği'nin kökleri geçmiş dönemlere uzanan olgusu olan makam kavramının, genç kuşaklar tarafından dinlenemeyecek nitelikte eski ve sıkıcı üretimlerle sınırlı olduğu şeklinde algılanması, bahsettiğimiz gibi makamın sadece eski dönem müzik üretim anlayışı (form, üslup/tavır vb.) ile ilişkilendirilmesi ve bu boyutta anlam kazanması nedeniyledir.

Genç kuşak tarafından TMM ve makam kavramına atfedilen anlamı ortaya çıkarabilmek için, konuyla ilgili olarak Kuyucu (2010)'nun ortaokul öğrencilerinin TSM'ye yaklaşımlarını çözümlediği çalışmasında gerçekleştirdiği ankette sorduğu

sorular ve cevapları bu konuda ipuçları vermektedir. Kuyucu'nun terminolojik olarak GTMM üretimlerini TSM olarak tanımladığı çalışmasından örnek soru ve cevaplar verecek olursak; öncelikle öğrenciler 'Türk Sanat Müziği nedir?' sorusuna şu cevapları vermişlerdir:

- Türklerin eskilere dayanan müziğidir. Türklere aittir ve klasik müziktir.
- Saray içinde yaygınlaşan bir müzik türüdür.
- Genellikle orta yaş üzeri kişilerin söylediği yavaş şarkılardır.
- Yavaş söylenen ağır müzik türüdür.
- Türk gelenek ve göreneklerini yansıtan bir müzik türüdür.
- Eski ve klasikleşmiş bilinen kişiler tarafından söylenen özü Türk olan müziktir.
- Divan edebiyatı ve aruz kalıbı ile yazılan şiirlerin bestelenmesinden oluşan bir müzik türüdür.
- Makamsal yapısı olan tek sesli müziktir.
- Dinlediğinizde uykusunu getiren müzik türüdür.
- Ağır söylenen şarkılardır.
- Yaşlıların müziği, yavaş ve heceleri uzatarak söylenen şarkılar.
- 19 yy. Osmanlı Saray müziğidir.
- Belirli müzik aletleri ve makamlar ile söylenebilen bir müzik türüdür.
- Eskiden dinlenen bir şarkı türü.
- Biliyorum ama tarif edemiyorum.
- Osmanlı döneminde daha çok keman, kanun, tanbur, ney, kemençe gibi geleneksel enstrümanlarla çalınan sözlü veya sözsüz müzik.
- Eski neslin dinlediği müzik türüdür.
- Uzun nağmelerle süslü olan makamsal yapısı olan müzik türüdür.
- Genellikle 30 yaş üstünün TRT'de dinlediği müzik türüdür.
- Belli bir geleneğe sahip sarayda gelişen makamsal yapısı olan sanat amaçlı müzik.
- Geleneksel enstrümanlarla yapılan makamlara bağlı müzik türü. (s.24-25)

Görüldüğü gibi, TSM kavramına genç kuşak tarafından yüklenen anlamların betimleyici bir yaklaşımla eski, geleneksel ve klasik nitelikte, Osmanlı döneminde özellikle saray eksenli üretilmiş, makamsal nitelikte, ritmi ağır, edebi açıdan divan edebiyatı ve aruz ölçüsü ile bestelenmiş eserlerden oluşan, belirli geleneksel çalgılarla icra edilen, kısacası çalışmamızın diğer bölümlerinde şimdiye belirtmiş olduğumuz geleneksel nitelikteki TMM olgusuna uyan bir eksende şekillendiği görülmektedir. Ancak bu verilerin betimleyici nitelikte olanların yanında, olumsuzlayıcı niteliklerde dikkat çekmektedir. TSM'nin eski nesil tarafından dinlenen bir müzik olması veya dinlendiği zaman uyutucu olması gibi değer yargısı belirten yaklaşımlar GTMM'nin genç kuşak tarafından benimsenen koşullarına uyum sağlamadığı ve bu nedenle tercih edilmediği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Nitekim aynı çalışmada öğrenciler 'Türk Sanat Müziği'ni bilmiyorsanız veya sevmiyorsanız sebebi nedir?' sorusuna ise şu cevapları vermişlerdir:

- Tam anlayamadığım için sevmiyorum.
- Monoton ve sıkıcı olduğu için sevmiyorum.
- Daha çok pop dinliyorum ve fazla ilgimi çekmiyor.
- Çok ağır şarkıların olmasından dolayı sevmiyorum.
- TSM beni çok sıkıyor, tanımını bile bilmiyorum.

- Şarkılar bana hitap etmiyor, hareketli şarkılar seviyorum.
- Sevmeyenler bence günümüzde dinlenmediği, çalınmadığı için sevmiyor olabilir.
- TSM çok farklı tarzda olduğu için sıkıcı geliyor, ritim yapısı ağır, sevmiyorum.
- Sözlerini anlamadığım için sıkıcı, eğlendiren müzik türü değildir, hüzünlendiriyor.
- Dinlenecek o kadar çok değişik tarz var ki, TSM arka planda kalıyor.
- Bize bu temelin verilmemesi dolayısı ile bilgimiz yok, sevmiyorum.
- Çok yavaş olmasından dolayı sevmiyorum.
- Çok sıkıcı buluyorum.
- Gençliğe uymuyor.
- Çok ağır çalınıyor, hiç ritim olduğunu düşünmüyorum.
- Zamana uymuyor.
- Sevmiyorum, bilmiyorum, çok sıkıcı ve yavaş, TSM'ni sevmiyorum.
- Enstrümanların hepsinin aynı müziği çalması ve söylemesi çok sıkıcı.
- Bence sanatçılar tarzları değiştirmeli ve biraz daha hareketli müzikler yapmalılar.
- İleride de dinleyeceğimi hiç zannetmiyorum.
- Çağın gerisinde kalmış olduğunu düşünüyorum.
- Çok seviyorum, çünkü atalarımı seviyorum.
- Çok sıkıcı, dinlerken uykum geliyor.
- Etrafımda benim yaşımda çoğu insan TSM'yi bilmediği için sevmemektedir.
- Belli şarkıları seviyorum ama diğerleri çok nağmeli ve ağır geliyor.
- Fazla yavaş ve sıkıcı görsellik hiç yok, gençlere değil yaşlılara hitap ediyor.
- Şarkıların sözleri o kadar uzuyor ki anlamıyorum ve çok sıkılıyorum.
- Duygularıma hitap etmiyor, çok tek düze ve hep hüzünlü, biz genciz kanımızı kaynatan şeylerden hoşlanıyoruz.
- Eskiden beri topluma yakın olmayan ve belli üst kesimin dinlediği müzik olarak lanse edildiği için bence yeteri kadar dinlenmiyor, toplumla arası açık bir müzik. (Kuyucu, 2010, s.26-27)

Ortaokul öğrencilerinin verdiği cevaplardan hareketle, konumuzla ilgili elde edilecek bulgular ise şu şekilde özetlenebilir: Öğrenciler sorularda kullanılan ve bizim de daha önce üzerinde durduğumuz terminolojik etkiden dolayı, TSM'ni GTMM'nin klasik üretimleri şeklinde algılamaktadırlar. Bu nedenle TSM'nin müzikologlar tarafından 20. yüzyıl TMM üretimlerinde yeni bir tür olarak nitelendirilirken, orta ve genç kuşaklar tarafından geleneksel nitelikte ve Osmanlı döneminde üretilen müzikler şeklinde algılandığı görülmektedir. Geleneksel nitelikte algılanan TSM, bu nedenle genç kuşaklar tarafından genellikle orta yaş ve üzerindeki insanların yani eski kuşakların dinlediği, geleneksel çalgıların kullanıldığı, dili anlaşılmayan, yavaş yani ağır ritimli, zamanının ruhuna uymayan, çağını yansıtmayan, çağın gerisinde kalmış, makamların kullanıldığı, bu nedenle tek sesli olan, hatta bu nedenle de sıkıcı olan bir müzik türü olarak anlam kazanmaktadır.

Genç neslin cevaplarından çıkarılabilecek bir diğer sonuç, TSM'nin kurumsal ve milli kimlik bağlamında ideolojik bir araç olarak kullanıldığı geleneksel kurum olan TRT ile ilgilidir. TMM icrasının değişim sürecinin en etkili kurumlarından biri olan, Cumhuriyet döneminde GTMM'nin halkla ilişkisini kesme görevini üstlenen ve daha sonra kurumlaşarak 1964 yılında isim değiştiren Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT), uzun yıllar boyunca elinde bulundurduğu yayın tekeli ile pratikte

TMM yayınının yapıldığı tek kurum olarak kalmıştır ve bu işleviyle 50’li yıllardan itibaren yeni bir tür olarak karşımıza çıkan TSM’ni desteklemiştir (Tekelioğlu, 1999, s.149). Ancak günümüz yayıncılık anlayışında popüler bir anlayışla hareket eden TRT, bu bakımdan TMM icra anlayışında yaşanan değişimin bir yansıtıcısı olarak görülebilir. 1950’li yıllardan itibaren radyo yayınlarıyla eski kuşağın TMM algısını şekillendirmede öncü kurumlardan biri olan TRT, 1970’lerden itibaren PTMM üretimlerine karşı geleneksel anlayışı savunarak arabesk gibi türleri bünyesine kabul etmemiş, fakat 1980’li yıllardan itibaren toplum yapısındaki hızlı değişime ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Ancak bu ayak uydurma yine de TRT’nin yerleşmiş ve milli kimliğin korunması misyonu çerçevesinde 1990’lı yıllardan itibaren hızla çoğalan özel radyo ve televizyon kanallarında yaşanan boyuta ulaşamamıştır. 11 Ekim 1980 tarihinde yapılan TRT 1. Türk Hafif Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı’nda yapılan açış konuşmasının özeti, bahsettiğimiz bu durumun nedenlerini de özetler niteliktedir:

Yeni yürürlüğe giren TRT kuruluş ve Görev yönetmeliğinde yer alan ‘Türk Sanat Müziğinin ciddi ve hafif müzik kapsamına giren her türlü ve mevcut tek veya çoksesli uygulamasının iyi örneklerinin radyo ve televizyon yayınlarında yer alması için gerekli tedbirlerin alınması’ hükmü gereğince... toplanmış bulunduğumuz ifade edilmiş, gerekçe olarak kendi milli müziğimizin bir türü olan TSM’nin, müesseseleşmiş ciddi Türk Sanat Müziğinin yanı sıra TSM’nin Hafif türünde, Hafif Türk Müziği anlayışı ile yayımlanacak müziklere büyük ihtiyaç duyulduğu, ihtiyacın toplumun sosyolojik yapısının değişmesi, gelişen dinamizmi ve gittikçe nüfus oranı artan genç neslin müzik anlayış ve özleminin karşılanması gibi gereklerden kaynaklandığı belirtilmiştir. (s.6)

Görüldüğü gibi genç kuşak tarafından da, üstlendiği TMM’ni korumak ve yaymak gibi geleneksel misyon bağlamında anlamlandırılan TRT, bu bakımdan TSM’ni yayınlarında barındıran tek kurum olarak kalsa da, yayın politikalarında ki değişim eski kuşaklara müesseseleşmiş ciddi ve geleneksel nitelikte TSM anlayışı ile hitap etmeye devam ederken, yeni önerdiği ‘Hafif Türk Sanat Müziği’ anlayışıyla genç neslin müzik anlayış ve özlemine de ulaşma gerçeği ve bu konuda gayreti de ifade etmektedir.

Yanı sıra, genç kuşakların algısında geleneksel bir nitelikte şekillenen TSM olgusu, bu yönüyle daha önce bahsettiğimiz terminolojik karmaşanın bir göstergesi ve bunun nedeni şeklinde de değerlendirilebilir. Bu bağlamda, genç nesil için geleneksel olarak anlamlandırılan ve sadece Osmanlı döneminde üretilen eserlerin dönem anlayışını

kapsayan TSM terimi; gerek dili, gerek formları gerekse algıları itibariyle günümüz popüler kültüründen oldukça uzak üretimleri simgelemekte, aa ayak uyduramamakta ve bu nedenle tercih edilmemektedir. Yaşlı kuşaklar içinse tam tersi bir durum söz konusudur, geçmiş zamana göre Şimdiki zamanın müzik üretimlerinde bir yozlaşmadan söz edilir, geçmiş simgeleyen geleneksel değerler ve beğeniler anlamını yitirmiştir. Bahsedilen bu kuşaklararası kültürel anlam farklılığı, makamın da farklı algılanmasına neden olmakta, iki nesil için de makamın artık üretilmediği veya popüler üretimler içinde yer almadığı, sadece geçmişle bağlantılı geleneksel oluşumlarla temsil edildiği anlamının meydana geldiği görülmektedir. Bu durum sadece günümüzde Türk müziği olarak nitelendirilen makamsal nitelikteki TMM retimlerinin sadece geleneksel yaklaşımla anlamlandırıldığı ve bu nedenle aa ayak uyduramadığı algısını meydana getirmekte ve makama atfedilen kültürel anlamı da Őekillendirmektedir.

5. SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Türk müziğinin en önemli bileşeni olan makam kavramına günümüz perspektifinde atfedilen kültürel anlamları belirleyebilmek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda çalışmada kullanılan araştırma yöntemlerinden özellikle alan araştırması kapsamında yapılmış olan gözlem ve görüşmeler sonucunda elde edilen veriler ışığında analizler gerçekleştirilmiş ve bilimsel açıdan müzikoloji ve müzik teorisi çalışmalarına katkıda bulunacak sonuçlar elde edilmesi amaçlanmıştır.

Öncelikle makam kavramı ve olgusu üzerine elde edilen sonuçlar göstermiştir ki 13. yüzyıldan itibaren yazılmış müzik teorisi eserlerinde işlenen ana konulardan biri olan makam, teknik bir kavramdır ve bu nedenle dizi, durak, güçlü, seyir, perde gibi teknik ve teorik unsurlar kullanılmadan pratik bir bakış açısıyla tarifi ve açıklaması oldukça zor yapılan hatta yapılamayan bir nitelik taşımaktadır. Bu nedenle makam, pratik bakış açısıyla ifade edilmesi güç bir kavram olarak insan zihninde farklı biçimlerde anlamlandırılabilir.

Çalışmada elde edilen veriler ışığında, Türkiye'de sosyo-kültürel algı açısından üretilme sürecinin büyük bir kısmını Osmanlı dönemi kapsadığı için geleneksel ve dolayısıyla tarihsel bir çerçeveye oturtulmuş olan makamsal müzik üretimlerinin terminoloji ve kapsam olarak ortak bir bakış açısıyla şekillenmediği ve bu durumun makamın anlamlandırılmasında ve tarihsel algısında belirsizliklere neden olduğu söylenebilir. Yanı sıra makamsal üretim anlayışının tarihsel süreç içerisinde değişimler gösterdiği ve bu değişimlerin sosyo-kültürel değişimin bir yansıması olarak tezahür ettiği görülmektedir.

Türkiye'nin Cumhuriyet öncesi ve sonrasında tarihsel sürecini kapsayan ve bu süreçte dinamik nitelikler barındıran bir kültürel olgu olarak düşünülmesi gereken 'Türk müziği', Osmanlı döneminde üretilmiş müziklere ait ve yaklaşık sekiz yüzyıllık bir süreci kapsamaması nedeniyle oldukça geniş sayılabilecek bir repertuarın

ve daha sonrasında Cumhuriyet ideolojisiyle birlikte değişen kültür politikalarına, modernleşme etkilerine ve son kertede küreselleşme faktörüne maruz kalmış, geleneksel ve popüler alanda dinamik bir uygulama anlayışını tanımlamaya yeterli bir terim değildir. Bu nedenle tez kapsamında, Türk müziği uygulamaları içinde makamsal olanlar kadar makamsal olmayan müzik türlerinin de sistematik olarak ayrıştırılma gerekliliği ortaya çıkmıştır ve bu bağlamda oldukça geniş bir kapsamı olan ‘Türk Müziği’ teriminin alt kategorisinde yer alan ve bu müziğin özellikle 20. yüzyılda maruz kaldığı sosyo-kültürel değişimler nedeniyle genişlemiş olan kapsamını daraltmak amacıyla alternatif bir terim olarak ‘Türk Makam Müziği’ terimi önerilmiştir. Bu bakımdan, sadece ‘makamsal’ nitelikte ve ‘geleneksel’ olduğu kadar ‘popüler’ uygulamaları da içeren TMM kendi içinde de kategorilere ayrılmış; böylelikle gelenekselden popülere geçişte sosyo-kültürel değişimin göstergelerini Türk Makam Müziği üretimleri üzerinden tespit etme imkânı da ortaya çıkabilmiştir.

Makam kavramı teorik bağlam açısından düşünüldüğünde, günümüzde yapılan makam teorisi çalışmalarında özellikle ses sistemi üzerine odaklanıldığı ve makamın uygulama boyutu üzerinde yeterince durulmadığı görülmektedir. Ancak özellikle 20. yüzyıl öncesi müzik teorisi kitaplarında belirtildiği gibi; makamın uygulama ile ortaya çıkan bir ifade şekli olduğu, bu ifadenin ancak duyum yoluyla algılanıp anlamlandırılabilceği ve dolayısıyla meşk etmek zorunluluğu olduğu göz önünde bulundurulursa makam kavramının asıl boyutunu uygulamanın oluşturduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle teorik ifadenin uygulama boyutuna herhangi bir müdahalede bulunmaması, tam tersine uygulamadan üretilmesi gereklidir. Tarihsel süreç boyunca teorik bağlamda ana hatları değişmeyen makam kavramının, uygulama açısından bakıldığında ses ortamı veya üslup/tavır gibi yönlerden değişimler gösterdiği ve bu nedenle şimdiye kadar ortaya koyulmuş TMM ses sistemleri ve dolayısıyla yazım sistemlerinin kâğıt üstünde tek başına bir anlam taşımadığı ve ancak uygulama boyutunda bir anlam kazandığı da çıkan sonuçlardan biridir.

GTMM’nin yazıyla kavramlaştırılma boyutu içinde ise, uygulama konusunda genel olarak Avrupa müziği yazımıyla aynı düzeye ulaşılamadığı söylenebilir. Makam uygulamasında perdelerin nicelik açısından değişkenlik göstermesi, fakat bunun yazıda yer alamaması ve icracının kişisel yorumuna bırakılması gibi nedenlerle, GTMM’nin Avrupa porteli müzik yazısına adaptasyonu yapılırken makamsal ifadeyi

sağlayan unsurlardan üslup/tavrın kavramsal nitelikte yazıya adapte edilemediği görülmektedir. Bu nedenle, TMM'nin yazı ile kavramlaştırılması çalışmalarında üzerinde durulmayan en önemli unsurlardan birinin yazımda üslubun ele alınmaması olduğu söylenebilir. Bu eksikliğin ise meşk yöntemi sayesinde doldurulduğu ve nota yazısının kullanılmaya başlanmasından sonraki dönemde ve günümüzde de notada görünmeyen üslubun ve tavrın ancak dinlenerek taklit edilme yoluyla uygulamaya yansıtıldığı görülmektedir.

GTMM'nin doğaçlama, imitasyon gibi nitelikler barındıran ve bu nedenle oldukça değişken olan üslup/tavır özelliklerini tespit etmek için yapılmış çalışma sayısı yeterli değildir ve konunun önemi ve özelliği üzerine yeterli farkındalığın henüz oluşmadığı söylenebilir. Bunun nedeninin ise üslubun tarihte tek öğrenme ve aktarım yönteminin meşk olmasıdır. Her ne kadar tarihte farklı yazım sistemleri kullanılmış olsa da bu sistemlerin üslup/tavırla bütünleşebilmesi için meşk yani uygulama yani işitsel boyutun vazgeçilmez bir unsur olduğu görülmektedir.

Günümüzde meşk silsilesinin aktarımını üstlenen hafızanın, yerini teknolojiye bıraktığı ve aktarımın bireyler değil teknoloji sayesinde gerçekleştiği görülmektedir. Bu nedenle denilebilir ki, makam kavramının müziksel bir ifade olarak anlam kazanması için öncelikle uygulama alanı içerisinde birtakım unsurların anlaşılması gerekir. Teorik kavramlaştırma uygulamanın bir yansımasıdır ve bu şekilde görülmelidir. Üslup/tavır konusu ise TMM'nde oldukça kaygan bir zeminde oturmakta; bireysel, kültürel ve tarihsel bağlamda farklılıklar gösterebilmektedir. Bu nedenle geleneksel olarak nitelendirilen icra şekillerinde ana hatları belli üslup veya bireysel icra tavırlarından söz edilebilecek iken, popüler icra tavırlarında artık belirli bir sınırla çerçevelenmiş bir üslup veya tavidan bahsetmek güçleşmektedir. Bu bağlamda, günümüzde artık belirli müzik türlerinin ancak belirli bir icra üslup/tavırı ile birbirinden ayrılabilirdiği ve tanımlanabildiği da söylenebilir. Bu nedenle üslup/tavrın müzik yazısında ifade edilememesi yazımın sadece bir araç ve simgesel bir boyut olarak işlev kazandığı gerçeğini de pekiştirmektedir diyebiliriz.

TMM'nin zaman içinde değişen unsurları, toplumun kültürel değişimleriyle paralel şekilde değişen form, üslup/tavır, çalgı kullanımı ve ses ortamı eksenli üretimlerdir. Çünkü her kültürel üretim gibi müzik de toplumda birey tarafından üretilir ve bu üretimin yapısal özelliklerini anlayabilmek için, bireyin içinde yaşadığı toplumdaki değişimlerin anlaşılması ve bu değişimlerin müzik üretimine etkilerinin tespiti

gerekir. Bu amaçla çalışmanın üçüncü bölümünde Osmanlı döneminde başlayan ve Cumhuriyet döneminde devam eden değişimin ana eksenini olan modernleşme etkisi üzerinden popüler müzik piyasasında devam eden TMM üretimlerine dair tespitler yapılmıştır. Bu bağlamda, Osmanlı döneminde geleneksel TMM üretimlerinden şarkı formuna geçişin değişim açısından bir kırılma noktası olması ve devam eden modernleşme sürecinin yanında, Osmanlı'dan Cumhuriyet dönemine geçiş noktasında benimsenen birtakım siyasi ideolojilerin Türkiye'de sosyo-kültürel bağlamda ciddi etkiler ve köklü değişiklikler yarattığı bilinmektedir. TMM üretimleri alanında da etki yaratan bu durumun fantezi ve film şarkıları akımının ortaya çıkışında etkin rol oynadığı bilinmektedir. Şarkı formunun bahsedilen fantezi ve film şarkısı akımı ile serbest bir nitelik kazanan besteleniş şeklinin yanında, 1960'lardan itibaren sanayileşme, kentleşme gibi faktörlerle ve gazino kültürünün de etkisiyle birlikte çalgılama, dil ve üslup/tavır gibi uygulama özelliklerinin de değişim göstermeye başladığı görülmektedir. Toplumda yaşanan siyasi ve ekonomik değişimlerle paralel bir şekilde GTMM uygulamasında gözlenen bu değişimin ise TSM adı altında biçimlendiği görülmektedir. Makamsal olması ve geleneksel repertuara eklenmesi nedeniyle günümüzde geleneksel müzik veya bu müziğin devamı şeklinde algılanan TSM, aslında geleneksel yorum anlayışında meydana gelen değişimi nitelendirilmektedir ve bu bakımdan müzikologlar tarafından farklı bir tür şeklinde de değerlendirilebilmektedir.

TSM ile beraber serbest bir oluşum sergileyen TMM'nin popüler bağlamda bir diğer ses getirmiş türü de arabesktir. Fantezi, film şarkıları ve Cumhuriyet ideolojilerinin etkisiyle meydana geldiği düşünülen arabesk müzik türü de döneminin popüler kültür ürünü olduğu fakat makamsal nitelik taşıdığı için TMM kapsamında değerlendirilmelidir. Teknolojik gelişmelerin etkisiyle 1970'lerden sonra arabesk icranın ses ortamının da *synthesizer* kullanımı ile değişim gösterdiği ve bu tarzın da artık taverna müziği şeklinde adlandırıldığı görülmektedir.

Arabesk/taverna yanında dönemin diğer makamsal popüler müzik türleri ise 60 ve 70'li yılların rock müziği akımının, Türk halk müziği ile sentezi sonucunda oluşan ve Anadolu Pop-Rock olarak adlandırılan müzik türü, 70'lerden günümüze küreselleşen kültürün de etkisiyle belirginlik kazanan Türk pop müziği ve rock-metal türleri olarak sıralanabilir. Bahsedilen türler, TMM'nin popüler boyutunu oluşturmaktadır.

Tez kapsamında yapılan görüşme ve gözlemlerden elde edilen veriler doğrultusunda, makama atfedilen kültürel anlamı belirleyen görüşlerin iki ana bakış açısı ile şekillendiği görülmüştür. Birincisi, teorik bağlamda makamı içselleştirmiş olan teorik bakış, ikincisi ise makamı teorik bağlamın dışında içselleştirmiş pratik bakış şeklinde isimlendirilmiştir. Ancak bu iki bakış açısının birbirinden etkilenebileceği ve anlamı farklı şekillerde belirleyebileceği de dikkate alınmalıdır. Bu nedenle makam kavramının, bahsedilen iki bakış açısıyla kültürel açıdan ortak fakat bilgi ve algılama açısından farklı nitelikte bir anlamlandırma ekseninde şekillendiği düşünülmelidir.

Yapılan görüşmeler sonucunda, değişen bireysel beğeni kalıpları çerçevesinde makam kavramının gerek teorik gerekse pratik bakış açılarındaki geleneksel çerçeveye sınırlı kalarak genellikle büyük formlarla özdeşleştirildiği ve makamın sadece bahsedilen büyük, dolayısıyla sanatsal ve geleneksel (eski) nitelik taşıyan formlarda barındığı veya ifade edilebildiği tarihsel bir algının meydana geldiği görülmüştür. Bu bağlamda, makama atfedilen kültürel anlamı şekillendiren gelenek bağlamında değerlendirmeler gerçekleştirilmiş ve sonuç olarak makamın anlamını inşa eden geleneksel unsurların tarihsel süreç içerisinde kavram olarak değişmezken kültürel değişimin sonucunda dönemsel uygulama farklılıklarının meydana gelebildiği görülmüştür.

Gelenek, makam kavramıyla ilgili toplumda başat bir halde gözlenen zihniyet kalıplarının sembolik öğelerini ihtiva eden anlamın inşası açısından algıyı belirleyen ve kültürel bilinçaltımızda şekillenen temel etmendir. Bu bakımdan TMM geleneğini anlayabilmek için kuşaklararası aktarılan bilginin değişimini ve icat edilmiş gelenekler var ise bu süreçlerin analiz edilmesi gereği ortaya çıkmıştır. Cumhuriyet döneminde devam eden TMM geleneği, Osmanlı Dönemi'nde başlayan bir değişim süreci ile birbirine bağlanan ve hafızada konumlanan bir kavram olmasının yanında, yeniden icat edilmiş de olabilir. Bu durum özellikle TMM üretimlerinde kullanılan ifade şekilleri olan formlar, dil ve terminoloji, çalgılar, ses ortamı ve üslup/tavır üzerinden okunabilir.

TMM repertuarının, formların, çalgıların ve ses ortamının zaman içinde gerçekleşen ve bu nedenle kuşaklar arasında içselleştirilebilmesi için zaman kazandıran yavaş değişiminin günümüzde daha hızlı gözlenmesi, geçmişle günümüz arasındaki farkın daha belirgin hale gelmesine neden olmakta; özellikle ses ortamı ve bu ortamla direkt

ilişkili olarak çalgıların, bir müzik türünün temsilinde, simgesel açıdan kodlanmasında, dolayısıyla algı ve anlamlandırılmasında etkili olduğu görülmektedir. Fakat güncel uygulamalara baktığımızda ve yapılan görüşmeler sonucunda makam kavramının geleneksel olarak algılanması ve anlamlandırılması nedeniyle, sadece otantik olduğu iddia edilen çalgılarla icra edilebileceği algısı da karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan görüşmelerde makam ile ilgili olarak yaşanan deneyimlerin ve inşa edilen anlamın genellikle bireyin hayatının ilk evrelerinde yani gençlik döneminde şekillendiği görülmüştür. Dolayısıyla algıyı inşa eden unsurların özellikle çocukluk yıllarında kültürel bir etkiyle şekillendiği ve bu durumun kuşaklararası algı farklılıklarının da sebebi olduğu söylenebilir. TMM'nin aslında Osmanlı döneminde başlayan fakat Cumhuriyet sonrasında ve özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde toplumsal değişimle paralel biçimde yaşanan hızlı değişiminin, eski kuşaklar tarafından algılanamadığı ve tepkiyle karşılandığı, bu nedenle TMM üretiminde yaşanan değişimlerin eski kuşakların geleneksel bir anlam üzerine inşa edilmiş nostaljik algısıyla şekillenmiş olan zihinlerini geçmişe daha çok bağladığı, günümüz ruhunun muhafazakâr bir ideolojiyle değerlendirilmesine sebep olduğu görülmektedir.

TMM üretimlerinde belirleyici ve niteleyici unsur olan makamsal yapının teoride değişmediği fakat form, üslup, tını gibi kültürel yorumlamaların değişimler gösterdiği, Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1980'lerden itibaren teknoloji ve küreselleşme gibi faktörlerle hızını iyice arttıran bu değişimin kendini daha keskin çizgilerle belli ettiği görülmektedir. Geleneksel unsurların hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmesi, geleneksel ve popüler olan arasındaki farkları ve benzerlikleri vurgulayarak farklı uçların meydana gelmesini sağlamıştır. Bu nedenle de özellikle Cumhuriyet dönemi sonrası makamsal üretimler günümüzde TMM'nin bir uzantısı olarak görülmemekte ve dikkate alınmamaktadır. Halbuki Osmanlı dönemi TMM üretimlerinde form, çalgı, üslup/tavır ve ses ortamı gibi unsurların zamanla değişim gösterdiği, bunun da sosyo-kültürel değişimle paralel bir doğrultuda gerçekleştiği bilinmektedir. Fakat 20. yüzyıl Türkiye popüler müzik piyasasının arabesk, taverna, rock, metal veya pop gibi türlerinde de makamsal unsurların ve ezgisel motiflerin kullanılmasına rağmen, belirli bir üslupta bestelenen eserlerin farklı yorumlamalarda değişik türler şeklinde algılanabildiği, bunun da belirttiğimiz

gibi form, terminoloji, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi kodlamalarla belirlendiği görülmektedir. Bu durumda toplumsal değişimle birlikte değişen kültürel özelliklerin yanında makamsal yapının değişmemesi algıda geleneksel bir zemin üzerine oturtulmuş Türk makam müziğinin ve makam kavramının tanımlanması ve anlamlandırılmasında anakronik yorumlara zemin hazırlamaktadır.

Sonuç olarak özetlenecek olursa, şimdiye kadar belirtmiş olduğumuz gibi TMM üretimlerinde belirleyici ve niteleyici unsur olan makamsal yapının teoride değişmediği fakat form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi kültürel yorumlamaların değişimler gösterdiği, Cumhuriyet sonrası ve özellikle 1980'lerden itibaren teknoloji ve küreselleşme gibi faktörlerle hızını iyice arttıran bu değişimin kendini daha keskin çizgilerle belli ettiği görülmektedir. Geleneksel unsurların hızlı toplumsal etkileşim karşısında çabukça değişmesi, geleneksel ve popüler üretimler arasındaki farkları ve benzerlikleri vurgulayarak farklı uçların meydana gelmesini sağlamıştır. Bu nedenle de Cumhuriyet sonrası makamsal üretimler özellikle 1980 sonrası toplumda yaşanan kültürel ve ekonomik değişimler nedeniyle günümüzde TMM'nin popüler bir uzantısı olarak görülmemekte ve dikkate alınmamaktadır. Hâlbuki Osmanlı dönemi TMM üretimlerinde de form, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi unsurların zamanla değişim gösterdiği bunun da bahsedilen toplumsal değişimlerle paralel bir doğrultuda gerçekleştiği bilinmektedir. Fakat 20. yüzyıl Türkiye popüler müzik piyasasında arabesk, taverna, rock, metal veya pop gibi türlerin de makamsal nitelik taşımalarına rağmen, belirli kültürel etkenlerle üretilmesi nedeniyle farklı yorumlamalarda değişik türler şeklinde algılanabildiği, bununda form, terminoloji, üslup/tavır, çalgı ve ses ortamı gibi kodlamalarla belirlendiği görülmektedir. Bu durumda toplumsal değişimle birlikte değişen kültürel icra özelliklerinin yanında makamsal yapının değişmemesi anlam olarak geleneksel bir zemin üzerine oturtulmuş Türk makam müziğinin ve makam kavramının tanımlanması ve algılanmasında anakronik yorumlara zemin hazırlamaktadır.

Bu bağlamda, yapısındaki değiş(k)en unsurların tespit ve analizi, Türk Makam Müziği'nin ve dolayısıyla bir bütün olarak Türk Müziği'nin kavramsal açıdan algılanması ve anlam kazanması açısından önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü günümüzde bahsedilen unsurların Türk Makam Müziği uygulamalarında ve kavramlaştırma çalışmalarında yeterince ve gerçekçi bir şekilde dikkate alınmadığı görülmektedir. Yanı sıra, bu durumun Türk Makam Müziği'nin icra-performans ve

eğitimi gibi alanlarında da dikkate alınması ve gerek bilimsel gerekse uygulama açısından göz önünde bulundurulması gerekmektedir. Böylelikle tarihsel, oluşsal ve teorik açılardan da makam kavramının daha analitik bir şekilde ele alınıp değerlendirilmesi mümkün olacaktır. Bu konuda yapılacak çalışmalar da, ulusal ve uluslararası düzeyde makam kavramının daha anlaşılır bir olgu olması ve doğru şekillerde anlamlandırılabilmesi açısından önem taşımaktadır. Son kertede denilebilir ki, makam kavramı geleneksel nitelikte ve köklü bir kavram olmasına rağmen, günümüzde farklı bağlamlarda üretimi devam eden bir ifade şeklidir. Bu nedenle günümüzde makam kavramı ile ilgili eğitim ve uygulama alanlarında bu durum dikkate alınmalı ve tarihsel süreç içerisinde halen kullanılmaya devam eden bir sistem şeklinde yansıtılmalıdır. Bu durum geçmişin geleceğe taşınması ve geleneğin anlam kazanması açısından da önemli bir bakış açıdır. Bu nedenle günümüz üretimleri de geleneğin devamı şeklinde düşünölmelidir. Gelenekle ilgili unsurların günümüz perspektifinde tekrar işlev kazanması ancak bu sayede mümkün olacaktır.

KAYNAKLAR

- Ahıs, Elif.** (2012). Kişisel Görüşme, 06 Eylül, İstanbul.
- Akdoğu, Onur.** (1994). *Türk Müziğinde Perdeler*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- _____. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Akkol, Mümtaz Levent.** (2008). *Türkiye'deki Modernleşme Sürecinde Müzik*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoy, Bülent.** (1999). Cumhuriyet Dönemi Musikisinde Farklılaşma Olgusu, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 30-35, İstanbul.
- _____. (2008). *Geçmişin Müzik Mirasına Bakışlar*, Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Aksoy, Cüneyt.** (2012). Kişisel Görüşme, 27 Ağustos, İstanbul.
- Alakel, Murat.** (2011). İlk Dönem Cumhuriyet Türkiye'si Ulus İnşası Sürecinde Milliyetçilik ve Sivil-Etnik İnkilemine Dair Teorik Tartışmalar, *Gazi Akademik Bakış Dergisi*, cilt 5, sayı 9, s.1-30.
- Alpagut, Uğur.** (2010). *Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün İzleri*, Bilim Kitabevi, Ankara.
- Altınay, Ahmet Refik.** (2011). *Lale Devri*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Altınölçek, Haşmet.** (1999). Askeri Müzik Geleneği ve Mehterhânenin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Cilt 10, Ankara, s. 741-750.
- Arel, Hüseyin Sadettin.** (1969). *Türk Musikisi Kimindir?*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- _____. (1991). (haz. Onur Akdoğu), *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Arısoy, Mithat.** (1988). *Seydî'nin el-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*, Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Arslantepe, Mehmet.** (2009). Türk Romanı ve Türk Sineması İlişkileri, *Marmara İletişim Dergisi*, s.14.
- Ayangil, Ruhi.** (2001). 21. Yüzyıl Eşiğinde Türkiye'de Müzik Kuramı Çalışmaları, *Musikişinas*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, sayı 5, s.72-80.
- _____. (2008). Türk Makam Müziğinin Notalama Tarzından Kaynaklanan Sorunlar ve Giderilme Yollarına İlişkin Bir Yaklaşım, *İTÜ TMDK Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, s.55-69.

- Aydar, Deniz.** (2012). Müzikte Batılılaşma Kapsamında 3. Selim ve 2. Mahmud, *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, (3):5.
- Aydın, Yılmaz.** (2003). *Türkiye'nin Avrupa ile Müzik İlişkileri Işığında Türk Beşleri*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Ayomak, Mildan Niyazi.** (1933). *Nota Mecmuası*, Numune Matbaası, İstanbul.
- Balkılıç, Özgür.** (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Bardakçı, Murat.** (1986). *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Bayer, Ali.** (2006). Sosyolojik Perspektiften Sekülerleşme ve Din İlişisine Yeniden Bakış, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, K. Maraş.
- Behar, Cem.** (1987). *Klasik Türk Musikisi Üzerine Denemeler*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- _____. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- _____. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berker,ERCÜMEND.** (2010). *Prof.ERCÜMEND Berker ve Yazıları* (Haz. Ş.Ş. Beşiroğlu, G. Çolakoğlu, Z. Gonca Tohumcu ve F. Merve Küçükaksoy), İTÜ TMDK Yayınları, İstanbul.
- Berkes, Niyazi.** (2010). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- Beşiroğlu, Şehvar.** (1997). Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk, 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu* (Haz. Gökten Ay), 136-142, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bobovius, Albertus.** (2002). *Albertus Bobovius ya da Santuri Ali Bey'in Anıları: Topkapı Sarayı'nda Yaşam*, Kitap Yayınevi, İstanbul.
- Canbazoğlu, Cumhur.** (2009). *Kentin Türküüsü Anadolu Pop-Rock*, Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Cantek, Levent.** (2000). Türkiye'de Mısır Filmleri, *Tarih ve Toplum*, sayı 204, 31-38.
- _____. (2005). Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950) Basında Gündelik Yaşama Yansıyan Tartışmalar, Ankara Üniversitesi SBE Gazetecilik Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Cevher, Hakan.** (2003). *Mecmua-i Saz ü Söz*, İzmir.
- Ceyhan, Adem.** (1994). *Bedr-i Dilşad Murad-nâme*, Ankara.
- Çam, Aydın.** (2011). Türk Ulus Kimliğinin İnşası Sürecinde Sinema Politikaları, *Uluslararası Altın Koza Sinema Kongresi Bildiri Kitabı*, Adana, 133-138.
- Çelik, Ahmet Emre.** (2006). Türk Musikisi Tarihinde Sınıflandırma, *Saz ve Söz*, sayı 2, alındığı tarih: 12.06.2012, Adres: <<http://www.sazvesoz.net/arsiv/sayi002/019.html>>
- Çelikkol, Erdinç.** (1988). *Türk Musikisi Bölümü 4. Sınıf*, Bursa Büyükşehir Belediye Konservatuvarı Yayınları, Bursa.

- Çınar, Yusuf.** (2010). Bir Eleştiri Örneği: Tanzimat'tan Cumhuriyete Batılılaşma, *Akademik Bakış Dergisi*, Kırgızistan, s. 19, s.1-7, Adres: <<http://www.akademikbakis.org>>
- Daloğlu, Yavuz.** (2008). Geleneksel Sanat Müziğimizin Kuram ve Uygulamasında Sınıflandırma Sorunu, *İTÜ TMDK Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, s.275-292.
- Demirtaş, Yavuz.** (2009). XIX. Yüzyıl İstanbul'undaki Sanat ve Mûsikî Hayatına Genel Bir Bakış, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 14:2, 139-156.
- Devellioğlu, Ferit.** (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Dikici, Abdullah.** (2001). Geleneklerin Toplumdaki Yeri ve Önemi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 11 Sayı: 2, Sayfa: 251-258, Elazığ.
- Diñçel, Noyan.** (2011). Kişisel Görüşme, 14 Mayıs, İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün** (1999). Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları, *Osmanlı Ansiklopedisi, cilt X, sayfa 563-571*, Ankara.
- _____. (2004). Spectrographic Analysis Of Sound: A Sample Of Turkish Vocal Music, *Akademik Araştırmalar Dergisi*, sayı 21, s. 109-123.
- _____. (2012). *Yusuf Kırşehirli'nin Müzik Teorisi*, Kırşehir Valiliği, Kırşehir.
- Doğrusöz, Nilgün, Ahmed Tohumcu, Şirin Karadeniz.** (2012). Arbededen Ünsiyete: Türk Müziği Eğitiminde Makamlararası Uyum, *Porte Akademik Dergisi*, sayı 4, s.66-80, İstanbul.
- Dural, Sami.** (2011). *Türk Musikisi Meşk Geleneğinde Bir İcra; Hafız Sami*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Durgun, Şenol.** (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Binyıl Yayınevi, Ankara.
- Dursunoğlu, Halit.** (2009). Türkiye Türkçesindeki Farsça Sözcükler ve Kullanım Şekilleri, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (1): 131-142.
- Edles, Laura Desfor.** (2006). *Uygulamalı Kültürel Sosyoloji*, Babil Yayınları: İstanbul.
- Eken, Fikret Merve.** (2007). 19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasil, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Ekici, Savaş.** (2009). Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler (Ayak, Makam ve Dizi Kavramları), *Akademik İncelemeler*, cilt:4, sayı 1, s. 21-33.
- Elçin, Şükrü (haz.)** (1976). *Ali Ufkî -Mecmua-i Saz ü Söz-* Tıpkıbasımı. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Eralp, T. Nejat.** (1999). Osmanlı'da Mehter, *Osmanlı Ansiklopedisi*, Cilt 10, Ankara, s. 741-750.
- Ergin, M.** (1954). Sanatının 54. Yılında Sadettin Kaynak, *Cumhuriyet*, 8 Ağustos.

- Ergur, Ali.** (2009). *Müzikli Aklın Defteri Toplumbilimsel İzdüşümler*, Pan Yayıncılık: İstanbul.
- Erkman, Fatma.** (1987). *Göstergebilime Giriş*, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Erol, Ayhan.** (2005). *Popüler Müziği Anlamak*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- _____. (2011). Kültürel Kimlik Bağlamında Türkiye’de Popüler Müzik, *Türkiye’de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s.271-277.
- Erşan, Mesut.** (2006). Mustafa Kemal Atatürk’ün Batılılaşma Hakkındaki Düşünceleri, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Atatürk Özel Sayısı cilt VIII, sayı 3.
- Evgin, Erol.** (2011). Türk Pop Müziği, *Türkiye’de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s.283-285.
- Ezgi, Suphi.** (1953). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, cilt I-V, İstanbul.
- Fonton, Charles.** (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği*, Pan Yayınları, İstanbul.
- Frith, Simon.** (2000). Popüler Müziğin Endüstrileşmesi, *Popüler Müzik ve İletişim* (haz. James Lull), Çiviyazıları, İstanbul, s.71-106.
- Gedikli, Necati.** (1999). *Bilimselliğin Merceğinde Geleneksel Musiklerimiz ve Sorunları*, İzmir.
- Gez, Başak Ocak.** (1997). İbadet Dilinin Türkçeleştirilmesi Aşamalarından Biri: Türkçe Ezan ve Uygulamaları, *Dokuz Eylül Üniversitesi Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, c.II, sayı:6-7.
- Gökalp, Ziya.** (1952). *Türkçülüğün Esasları*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- _____. (1980). Türk Kimdir?, *Makaleler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s. 32-37.
- Gross, David.** (1992). *The Past in Ruins: Tradition and the Critique of Modernity*, The University of Massachusetts Press.
- Gusfield, Joseph R.** (1967). Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change, *American Journal of Sociology*, vol. 72, No. 4, pp. 351-362.
- Günay, Edip.** (2006). *Müzik Sosyolojisi Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*, Bağlam Yayıncılık: İstanbul.
- Günaydın, Adnan.** (2011). Kişisel Görüşme, 31 Mayıs, İstanbul.
- Güngör, Nazife.** (1993). *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, Bilgi Yayınları. İstanbul.
- Güntekin, Mehmet.** (1999). Osmanlı’da Nusiki ve “Hikmete Dair Fenn’in” “Son Osmanlıları”, *Osmanlı Ansiklopedisi*, cilt X, sayfa 653–673, Ankara.
- Gürata, Ahmet.** (2000). Türkiye’de Mısır Sineması, *İletişim Dergisi*, sayı 7.
- Gürbilek, Nurdan.** (2007). *Vitrinde Yaşamak 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Güvenç, Bozkurt.** (2002). *Kültürün ABC’si*, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.

- Haviland, William A.** (2002). *Kültürel Antropoloji*, Kaknüs Yayınları: İstanbul.
- Hobsbawm, Eric.** (2006). Gelenekleri İcat Etmek, *Geleneğin İcadı* (çev. M. M. Şahin), s.1-19, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Işık, Caner ve Nuran Erol.** (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- İlyasoğlu, Evin.** (1999). Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 70-87, İstanbul.
- İnalçık, Halil.** (2003). *Şair ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- _____. (2012). *Osmanlı Tarihini Yeniden Yazmak Kuruluş*, Hayy Kitap, İstanbul.
- Kaçar, Gülçin Yahya.** (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı 2, s.215-228.
- Kahyaoglu, Yılmaz.** (2003). Türk Müziğinde Üslup, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, sayı 11, Erzurum, s.41-44.
- Kale, Nilgün.** (2011). Kişisel Görüşme, 25 Haziran, Marmaris.
- Kaplan, Ayten.** (2005). *Kültürel Müzikoloji*, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Karadeniz, Ekrem.** (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Karadeniz, Şirin.** (2007). *Türk Müziğinde Dönem Anlayışı*, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Karpat, Kemal H.** (2008). *Osmanlı Modernleşmesi Toplum, Kurumsal Değişim ve Nüfus*, İmge Kitabevi: Ankara.
- _____. (2009). *Osmanlı'dan Günümüze İdeoloji ve Kimlik*, Timaş Yayınları: İstanbul.
- Kaygısız, Mehmet.** (2000). *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Keyder, Çağlar.** (2005). 1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul. s. 29-42.
- Kılıç, Muharrem.** (2010). Anlamın İnşası ve Anlama Etkinliği Bağlamında Geleneğin Sorunsallaştırılması, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı:22, s.117-126.
- Kılıç, Murat.** (2007). Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Milliyetçiliğinin Tipolojisi, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı:16, s.113-140.
- Kirel, Serpil.** (1995). Yapımcıların Can Simidi Muharrem Gürses, *Antrakt*, Aralık
- Kongar, Emre.** (2006). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Kurtuldu, Elif Bilge ve M. Salih Ergan.** (2011). Geleneksel Türk Musikisi Ses İcracılarından Hafız Sami'nin Hayatı ve Gazel İcracılığı Üzerine Bir Çalışma, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 29, s. 573-607.
- Kutluğ, Y. Fikret.** (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Kuyucu, Mehtap Melda.** (2010). Ortaöğretimde Öğrenim Gören Öğrencilerin Türk Sanat Müziğine Yaklaşımı, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kütükçü, Tamer.** (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Levendoğlu, Oya.** (2004). “XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, sayı 17, Kayseri, s.131–138.
- Lewis, Bernard.** (2009). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Arkadaş Yayınevi: Ankara.
- Lull, James.** (2000). Giriş, *Popüler Müzik ve İletişim*, s. 11-47, Çiviyazıları, İstanbul.
- Mardin, Şerif.** (2009). *Türk Modernleşmesi*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Marshall, Gordon.** (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Martin, Peter J.** (1999). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*, Manchester University Press, UK.
- Mc Gregor, C.** (2000). *Pop Kültür Oluyor.* (Pop Goes The Culture, Çev: Özferendeci, G.) Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul.
- Meriç, Murat.** (1999). Türkiye’de Popüler Batı Müziğinin 75 Yıllık Seyrine Bir Bakış, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, s. 132-141, İstanbul.
- Metin, Celal.** (2006). *Türk Modernleşmesi ve İran*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Ankara.
- Munos, Luis J.** (2000). Geleneklerin Rasyonelliği (Ussallığı) (çev. Kürşat Erdil), *Ankara Barosu Dergisi*, sayı 4, s. 153-180.
- Oransay, Gültekin.** (1983). Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Musikimiz, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, cilt:6, s.1496-1509, İletişim Yayınları, İstanbul.
- _____. (1990). *Prof.Dr.Gültekin Oransay Derlemesi 1*, Belleten, İzmir.
- Özalp, M. Nazmi.** (1986). *Türk Musikisi Tarihi -Derleme-* (2 cilt), TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- _____. (1992). *Türk Müsikişi Beste Formları*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Ankara.
- Özbek, Meral.** (2010). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özbilen, Nesibe Özgül.** (2007). Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği’nde Süslemeler, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Özbudun, Sibel.** (2002). *Kültür Halleri Geçmişte, Ötelerde, Günümüzde*, Ütopya Yayınevi: Ankara.
- Özbulut, Murat.** (2012). Kişisel Görüşme, 18 Temmuz, İstanbul.
- Özcan, İsmigül.** (2011). Kişisel Görüşme, 22 Aralık, İstanbul.

- Özçelik, Sadık.** (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 22, Sayı 3, s.77-91.*
- Özel, Ashıhan.** (2005). Tanburi Cemil Bey'in Kemeñçe İcrası (İcra Nota Farklılığı), *Musikişinas*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, sayı 7, s.53-76.
- Özel, Ashıhan Eruzun.** (2010). Kemeñçe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, sayı 3 / 11, s.283-298.*
- Özkan, İ. Hakkı.** (1998). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Özlem, Doğan.** (1999). *Max Weber'de Bilim ve Sosyoloji*, Küyerel Yayınları, İstanbul.
- Özön, Nijat.** (1962). Mısır Sinemasının Türk Sinemasına Etkisi, *Türk Dili, c.XI, sayı129, s. 759-760.*
- Öztoprak, Nihat ve Recep Ahıskalı.** (2011). *Osmanlı Türkçesi I*, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Öztuna, Yılmaz.** (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarih*, İstanbul.
- _____. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, 2 Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öztürk, Okan Murat.** (2011). Anadolu Yerel Müzikleri'nde Yapıtaşları Olarak Makam ve Usül Kavramları, *Türkiye'de Müzik Kültürü*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s.135.
- Özyıldırım, Murat.** (2008). Türkiye'de Batılılaşma Süreci ve Mısır Filmlerine Getirilen Arapça Yasağı, *Eski Yeni Dergisi, sayı 8, s. 115-122*, Ankara.
- Paçacı, G.** (1999). İki Musikinin Karşılaşma Süreci ve Eğitim, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 104 – 107.
- Paşmakçı, Yücel.** (2011). Kişisel Görüşme, 11 Mayıs, İstanbul.
- Popper, Karl R.** (2004). Towards a Rational Theory of Tradition, *Conjectures and Refutations*, Routledge, London, s.161-182.
- Sağlam, Atilla.** (2009). *Türk Musikisi/Müzik Devrimi*, Alfa Aktüel Yayınları, Bursa.
- Salgar, M. Fatih.** (1995). *Ölümünün Yüzeğinci Yılında Dede Efendi*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Say, Ahmet.** (1992). *Müzik Ansiklopedisi* (4 Cilt), Ankara.
- Saygun, Ahmet Adnan.** (1981). *Atatürk ve Musikisi*, Seveda Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.
- Selanik, Cavidan.** (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Sezikli, Ubeydullah.** (2000). *Kırşehirli Nizameddin İbn Yusuf'un Risale-i Musikisi Adlı Eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Signell, Karl L.** (1986). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*, Da Capo Press, New York.

- _____. (2006). *Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması* (çev. İlhami Gökçen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Smith, Anthony D.** (1996). *Toplumsal Değişme Anlayışı*, Gündoğan Yayınları: Ankara.
- Solmaz, Metin.** (1999). Türkiye’de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti!, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 154 – 160.
- Sözer, Vural.** (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Stokes, Martin.** (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Storey, John.** (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuramlar ve Metotlar*, Çev. Koray Kardeşahin, Babil Yayınları.
- Şahin, Muhammed.** (2006). Osmanlı Yöneticilerinde Zihniyet Değişimi ve Batılılaşmanın Başlangıcı, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, c. 26, S.3, s. 223-237.
- Şenel, Süleyman.** (1997). Türk Halk Müziğinde “Beste”, “Makam” ve “ Ayak” Terimleri Hakkında, *V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektörün Bildirileri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, s.372, Ankara.
- Tanrıkorur, Cinuçen.** (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tarman, Süleyman.** (2011). *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Tartar, Elif Eda.** (2006). Alâeddin Yavaşca’yla Röportaj, *Mostar*, sayı 14.
- Tazegül, Murat.** (2005). *Modernleşme Sürecinde Türkiye*, Babil Yayınları: İstanbul.
- Tekelioğlu, Orhan.** (1999). Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Musiki İnkılabının Sonuçları, *Cumhuriyet’in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 146–153.
- Tohumcu, Ahmed.** (2009). Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu, 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler*, (2):711–718.
- _____. (2010). Bir Mekân Temsili: Taverna, *Porte Akademik Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 1, 5-10.
- Tohumcu, Z. Gonca Girgin.** (2006). *Müziği Yazmak: Müzik Notasyonunun Tarih İçinde Yolculuğu*, Nota Yayıncılık, İstanbul.
- Tongur, Hikmet.** (1964). Belediye Konservatuvarı’nın Kuruluşu ve Gelişimi, *Kuruluşunun Ellinci Yılında İstanbul Belediye Konservatuvarı*, Orkestra Dergisi Yayınları, s. 8-13.
- Torun, Esmâ.** (2006). *II. Dünya Savaşı Sonrası Türkiye’de Kültürel Değişimler, İç ve Dış Etkenler*, Yeniden Anadolu ve Rumeli Müdafaa-i Hukuk Yayınları: Antalya.
- Torun, Mutlu.** (1996). *Ud Metodu Gelenekle Geleceğe*, Çağlar Yayınları, İstanbul.
- TRT 1. Hafif Türk Müziği Özel Danışma Kurulu Toplantısı.** (1980). TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara

- Tura, Yalçın.** (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*, Pan Yayınları, İstanbul.
- _____. (1987). Türk Halk Musikisinde Makam Hususiyetleri ve Bunların Dayandığı Ses Sistemi, *Kültür ve Turizm Bakanlığı III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara.
- _____. **(açıklama ve notlarla günümüz Türkçesine çeviren).** (1997). *Nâsır Abdülbaki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*, Tura Yayınları, İstanbul.
- _____. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l-Musıkı 'ala Vechi'l-Hurufat Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Türkdoğan, Orhan.** (2004). *Kültür-Değişme ve Toplumsal Çözülme*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.
- Türkoğlu, Nadide Sultan.** (2011). Kişisel Görüşme, 07 Haziran, İstanbul.
- Uslu, Recep.** (2002a). Mûsikîmiz İçin Önemli Bir Keşif Yusuf Dede Çengî Mevlevî ve Yayınlanmamış Risâle-i Edvârı, *Tarih ve Düşünce*, Sayı 5, s.62-65.
- _____. (2002b). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik Teorisi Eserleri, *Türkler*, Cilt 12, Ankara, s.443-448.
- Usmanbaş, İlhan.** (1999). Türk Müziğinde Çağdaşlaşma, *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 36-39.
- Uygun, Mehmet Nuri.** (1990). *Kadızzâde Tirevî ve Musikî Risalesi* (Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Fakültesi.
- _____. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Uz, Kazım.** (1964). *Musiki İstilahatı*, Küğ Yayını, Ankara.
- Üçer, Zeynep Eylül.** (2011). Kişisel Görüşme, 27 Ekim, İstanbul.
- Ünal, Cengiz.** (2011). Kişisel Görüşme, 30 Mayıs, İstanbul.
- Ünlü, Cemal.** (2004). *Git Zaman Gel Zaman*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Üstel, Füsün.** (1999). 1920'li ve 30'lu Yıllarda 'Milli Musiki' ve 'Musiki İnkılabı', *Cumhuriyet'in Sesleri*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 40-49.
- Vatandaş, Celalettin.** (2006). "Kapsam ve Yöntem Açısından Türk Modernleşmesi", *Dünden Bugüne Türkiye'nin Toplumsal Yapısı* (Ed. Memet Zencirkıran), Vova Yayıncılık: Ankara. s. 105-140.
- Williams, Raymond.** (1976). *Keywords*, London.
- Yahya, Gülçin.** (1993). *Türk Saz Mûsikîsi'nde İcrâ - Nota Farklılığı*, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Müzik Öğretmenliği Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- _____. (2002). *Ünlü Virdiöz Yorgo Bacanosun Ud Taksîmleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Yanıklar, Cengiz.** (2006). *Tüketimin Sosyolojisi*, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- Yarman, Ozan.** (2008). Türk Makam Müziği'nde İcra İle Örtüşen Nazariyat Modeli Arayışı: 34-ton Eşit Taksimât'tan 79'lu Sisteme, Sabit-Perdeli Düzenlerden

Bir Yelpaze, *İTÜ TMDK Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları.

Yavaşca, Alâeddin. (1998). Türk Müziği'nde İcra Üslupları, *Musikişinas*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, sayı 2, s.52-60.

_____. (2002). *Türk Musikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul.

_____. (2011). Kişisel Görüşme, 21 Şubat, İstanbul.

Yavuzoğlu, Nail. (2008). Türk Müziği'nde Tampereman, *İTÜ TMDK Türk Müziğinde Uygulama-Kuram Sorunları ve Çözümleri Uluslararası Çağrılı Kongre Bildiriler Kitabı*, İBB Kültür A.Ş. Yayınları, s.161-181.

_____. (2009). *21. Yüzyılda Türk Müziği Kuramı*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yekta, Rauf. (1986). *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Zeren, Ayhan. (1978). *Müzikte Ses Sistemleri*, Ankara.

Zümrüt, Mehmet Emin. (1999). Türk Musikisi'nde Batı Etkisi ve Batı Musiki Aletlerinin Kullanılması, *Musikişinas*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, sayı 3, s.79-91.

Zürcher, Erik Jan. (2010). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları: İstanbul.

Url-1 <<http://www.istanbularabesk.com>>, alındığı tarih: 06.06.2012.

Url-2 <<http://www.istanbularabesk.com/hakkimizda.php>>, alındığı tarih: 27.07.2012.

Url-3 <<http://tdkterim.gov.tr/bts/>>, alındığı tarih: 28.08.2012.

Url-4 <<http://www.turkishmusicportal.org/page.php?id=47&lang2=tr>>, alındığı tarih: 03.08.2012.

EKLER

EK A: Görüşme Yapılan Kişiler (Alfabetik sırayla)

EK B: Örnek Müzik Kayıtları (Cd-Rom'da)

EK A: Görüşme Yapılan Kişiler (Alfabetik Sırayla)

- Adnan Günaydın (eğitimci-icracı)
- Alâeddin Yavaşca (eğitimci-icracı)
- Alâeddin Aday (eğitimci-icracı)
- Aydın Oran (eğitimci-icracı)
- Cengiz Ünal (eğitimci-icracı)
- Cüneyt Aksoy (dinleyici)
- Elif Ahıs (eğitimci-icracı)
- Erol Küçükaksoy (dinleyici)
- İsmigül Özcan (dinleyici)
- Mualla Doğanlı (dinleyici)
- Murat Özbulut (dinleyici)
- Nadide Sultan Türkoğlu (icracı)
- Nilgün Kale (eğitimci)
- Noyan Dinçel (dinleyici)
- Reşit Çelik (dinleyici)
- Sertaç Kakı (dinleyici)
- Ümit Aksoy (dinleyici)
- Veysel Yonat (dinleyici)
- Yücel Paşmakçı (eğitimci-icracı)
- Zeynep Eylül Üçer (dinleyici)

EK B: Örnek Müzik Kayıtları (Cd-Rom'da)

- 1:** Ey Büt-i Nev Eda, Kolâj
- 2:** Deli Gönül Gezer Gezer Gelirsin, Münir Nurettin Selçuk
- 3:** Sevemez Kimse Seni, Suat Sayın
- 4:** Helvacı, Zehra Bilir
- 5:** Helvacı, Mavi Işıklar
- 6:** Değmen Benim Gamlı Yaslı Gönlüme, Edip Akbayram
- 7:** Zaman Akıp Gider, Orhan Gencebay
- 8:** Duvardaki Resim, Cengiz Kurtoğlu
- 9:** İşte Öyle Birşey, Erol Evgin
- 10:** Olmaya Devlet Cihanda, Barış Manço
- 11:** Yalnızca Sitem, Sezen Aksu
- 12:** Geceler Düşman, Aşkın Nur Yengi
- 13:** Gönül Sayfam, Kayahan Acar
- 14:** Lions in a Cage, Pentagram
- 15:** Bertaraf Et, Hayko Cepkin
- 16:** Bir Kadeh Daha Ver, Müslüm Gürses&Luxus Kolâj
- 17:** Hadi Git, Almanya Kültürlerarası Müzik ve Sahne Sanatları Enstitüsü (Institut für Interkulturelle Musik und Bühnenkünste) NRW (Nord Rhein Westfalen) Türk Müziği Korosu
- 18:** Hadi Git, Orhan Gencebay

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ahmed Tohumcu

Doğum Yeri ve Tarihi: Rinteln, Batı Almanya, 22.01.1979

E-Posta: atohumcu@itu.edu.tr

Lisans: İTÜ TMDK Temel Bilimler

Yüksek Lisans: İTÜ SBE Türk Müziği

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR

- Tohumcu, Ahmed. 2011. “Bir Metamorfoz Hikâyesi: ‘Geleneksel’ ve ‘Popüler’ Türk Makam Müziği Örneklemi” II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempzoyumu, 26-28 Mayıs, Kütahya-Türkiye.
- Tohumcu, Ahmed. 2012. “Türk Makam Müziğinde Değişimin Değişmeyi: Hicaz Makamı Örneklemi”, , KTÜ Devlet Konservatuvarı, 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu, 16-19 Ekim, Trabzon-Türkiye.

DİĞER YAYINLAR

- Tohumcu, Ahmed. 2009. Müzik Algısı ve Bilişi, *Porte* (1) 2:16-18, İTÜ Müzik Bilimi Kulübü Yayınları.
- Tohumcu, Ahmed. 2009. “The Identity Change of Taverna”, *First Symposium of ICTM Study Group for Music and Dance in Southeastern Europe*, 33-39.
- Tohumcu, Ahmed. 2009. “Türk Müziği Terminolojisinde Yozlaşma / Örnek Olay Analizi: Şarkı Formu”, 38. *Icanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi Bildiriler*, (2):711-718.
- Tohumcu, Ahmed. 2010. “Bir Mekan Temsili: Taverna”, *Porte Akademik*, Yıl: 1, Sayı: 1, 5-10.
- Tohumcu, Ahmed. 2011. “A Metamorphosis Story: Sema”, pp: 115-118. *Second Symposium of ICTM Study Group for Music and Dance in Southeastern Europe*, 7-10 Nisan 2010, Izmir. (tam metinli)
- Tohumcu, Ahmed. 2011. “Dynamics of Performance Practice in Turkey: Three Cases” *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Belgrad/Sırbistan, 23-26 Kasım 2011.

- Tohumcu, Ahmed, Nilgün Doğrusöz, Şirin Karadeniz. 2011. Arbededen Ünsiyete: Türk Müziği Eğitiminde Makamlararası Uyum, İTÜ TMDK Türk Müziği Kurultayı, 6-8 Nisan, İstanbul.