

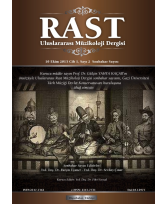


RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

<http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00016>



MÜZİKTE ULUSAL ROTAMIZ NE OLMALIDIR? BİR SÖZLÜ TARİH PROJESİNİN ARDINDAN ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Togay Şenalp¹

ÖZET

Hüseyin Saadettin Arel'in "Ben Türk Müziği'nin gelecekteki haline meftunum." sözleri sıkça tekrarlınsa da geleceğin hangi yolla inşa edileceği konusundaki görüşleri aynı sıklıkta tartışılmaz. Geleceğe yol almadan önce geçmişimizle olan bağlantımızı sağlamlaştırmamız gerekmektedir. Geçmişimizin müziği artık Halk Müziği ve Sanat Müziği olarak ikiye bölünmüş gibidir. Bu çalışmanın merkezinde ise bu ayrım değil, birleştirici bir terim olarak Makamsal Müzik terimi vardır. Şehir müziğinin makamsal dilini, farklı renkteki halk müziklerinin içinde bulunduğu ve buluşabileceği merkezi bir müzik dili olarak ele alır ve zaten yürütmüş olduğumuz sözlü tarih projesi de şehir müziği merkezlidir. Günümüzde Türk Sanat Müziği olarak bilinen, geniş kitlelerce tanınan ve beğenilen bu müzik türü, Osmanlı Döneminde hatları belirginleşmiş ve imparatorluk imkânlarıyla genişlemiş şehir merkezli bir müziğin şüphesiz devamıdır. Osmanlı öncesi dönemi hakkındaki bilgilerimiz makamsallığın geçmişte de olduğu iddiasında bulunmak için yeterli değildir öte yandan o dönemde dahi modal bir yapının hâkim olduğu söylenebilir ve ruhsal durumu merkeze koymak anlamına gelen bu tutum ortak bir yön olarak düşünülebilir. En az 1000 yıldır devamlılık arz edebilmiş bu müzik dili içinde birçok kültür ve milletin izi bulunsa da bu farklılıkların çoğu onun makamsal bir özellikte oluşuyla çelişmez hatta tersine "makamsal" bir müzik oluşunu destekler niteliktedir. Makamsal müzikler içinde sınıflandırdığımız Makamsal Türk Müziği ya da bir diğer tabirle Türk Makam Müziği veya Osmanlı/Türk Müziği kendine has özelliklerle var olmuştur. Bu biricikliğin esasını oluşturan birçok unsur ise değişimin hızla yaşandığı son 50-60 sene içinde müzisyenler ve kültürlü insanların yaşamındaki yerini

¹ Yrd. Doç. Dr Togay Şenalp, Muğla Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü

kaybetmiştir, kimi unsurlar ise halen yaşamaya devam etmektedir. Öte yandan 300 yıldır süregiden batılılaşma ise batı müziğini ve onun özellikle tonal müzik dilini kültürümüzün oluşturanlarından biri haline getirmiştir. Sentez, değişim, dönüşüm bu sürecin doğal sonuçlarıdır ve kaçınılmazdır, o halde bilinçli yapılışı teşvik edilmelidir. Değişimin ne bir azalma ya da teslimiyete, diğer baskın kültürler içinde kaybolmaya ne de tepki olarak içe kapanmaya sebep olmaması ve karakterli bir kültürel gelişimin devamı için biricikliğini sağlayan ayrımların yapılmasında ve müzikal sentezlerde gözetilmesinde kültürümüzün geleceği açısından büyük fayda vardır. Bu çalışmada Türk Müziği sanatçısı 40 kişi ile 2008-2010 yıllarında tarafımızdan yapılmış olan sözlü tarih görüşmelerinin video-kayıtları deşifrelerinin bazılarında da (yaklaşık 1/3'ünden) yararlanılmıştır. Yapılan görüşmelerde sitemlerin özeti olarak toplumda makamsal müziği merak etme, sürdürme, saygınlaştırma, sentez yaparken gözetme gibi bir anlayış ve çabanın olmadığı düşüncesinin hâkim olduğu görülmüştür. Makamsal dilimizi ve üslubumuzu gözetken kimlikli bir doğu-batı sentezi yolu çözüm olarak önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Makam, Kültürel Kimlik, Osmanlı, Türk, Doğu-Batı Sentezi

WHAT SHOULD BE OUR NATIONAL DIRECTION ON MUSIC? SOLUTION RECOMMENDATIONS AFTER AN ORAL HISTORY PROJECT

ABSTRACT

Today, Turkish Art Music (the literal translation of Türk Sanat Müziği) is liked by so many people and is absolutely a continuation of a music that established its own character in the Ottoman period. An urban maqam music, it evolved in imperial facilities. We cannot use the word “maqam/makam” for Turkish music that is pre-Ottoman, but we can say that it was also a modal music. The Turkish maqam music from the Ottoman period has a multicultural character. It was normal for the time since the Ottoman period was characterized by different nations, religions, beliefs, and ways of thinking. The orthodox Greeks, Armenians and Jews who lived in the Ottoman Empire were also using this same musical language—“maqam/makam.”

Music that we call Turkish Art Music, Turkish Maqam Music, or Ottoman/Turkish Music, is composed by various cultures as it differs from other maqam musics of the world, such as Indian music; it has a unique character. The educated people of Turkey know this music's diverse elements less and less, a change that is remarkable especially since the 1950's. On the other hand, the cultural westernization of the last 300 years has culminated in the incorporation of tonal music language into our contemporary music culture. Synthesis and change are the natural consequences of this co-existence. This synthesis is inevitable, however it generally ends with an elimination of the authenticity of maqam music. In order to preserve this authenticity, this process must be done more consciously. In order to not become a victim of cultural reduction or submission, or of an overreaction to the outside world, we need to differentiate Turkish music's characteristic elements and ensure their presence lives within this east-west music synthesis.

In this paper we have used oral history project interviews that were conducted during 2008-2010 with musicians who performed maqam music between 1950-1990. Interviews conducted with 40 musicians revealed their frustration that people today are not interested in maqam music nor concerned with continuing the tradition, do not contribute to the respectability of the musical language, during the musical synthesis. Munir Nurettin Selçuk is the last hero of this urban maqam music tradition. Our solution is to make this music live by respecting its authenticity as a part of the East-West music synthesis.

Keywords: Maqam/Makam, Cultural Identity, Ottoman, Turkish, East-West Synthesis

GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin geçmişiyle en yaygın kültür köprüsünü oluşturan sanat dalı şüphesiz müziktir. Bu çalışmada Osmanlı öncesi döneme dek geri gitmeyeceğiz. Bu müzik belki o zamanlarda bugünden farklı olarak, beşsesli ve boğazdan söyleme tekniği kullanan farklı bir müzik dili idi yine de makamsal müziğe benzer bir şekilde yine ruh hali bütünlüğüne özen gösteren bir yapıdaydı. Batılı terminolojiyle kendimizi ifade ettiğimizde iki müzik dilini de “modal” kelimesi ile nitelendirebilir ve aynı grubun için sokabiliriz. Çok daha fazla araştırmaya ihtiyaç duyduğumuz bu dönemi bir yana bırakırsak kesin olarak bilindiği üzere 700-800 yıldır hatta ilk yazılı eserlere bakılırsa bin yıldır Ortadoğu başta olmak üzere Asya'daki birçok geleneksel müzik gibi (örneğin Azerbeycan ve Hindistan) müziğimiz makamsal bir özelliğe sahiptir ve teorisini geliştirmektedir. Hem şehirlerde hem kırsal alanda varlığını sürdürmüş olduğundan, hem savaşta hem ilahilerde hem ladin müzikte müzik dili olarak aynı şekilde kullanıldığından kültürel devamlılıkta tutunacağımız en kapsayıcı kelime “makam” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarihe baktığımızda bilindiği üzere makam müziğimizin sistemleştirilmesi 13. yy müzisyen ve müzik teorisyeni Safiyüddün Abdülmü'min Urmevi'ye ve kendisinden kimi kaynaklara göre 70 kimilerine göre 100 yıl sonra gelen Abdülkadir Merâgî'ye dayandırılmaktadır. Onların bilgilerinin de 9. ve 10. yy'larda yaşamış Farabi, İbn-i Sina ve El Kındî'den beslendiği bir çok kaynakta bulunabileceği gibi Yakup Fikret Kutluğ'un (2000) çalışmasında birarada incelenebilir. Yüzyılları aşan kültürel bir devamlılığın olduğu kesindir. Abdülkadir Merâgî'ye atfedilen Rast Nakış Beste'de kullanılan ses aralıkları ve seyir özellikleri ile Tatyos Efendi'nin Düyek Usûlü'ndeki Rast Peşrevi'nin benzerliği tam olarak bilinemesi de aynı müzik dilini kullandıkları yani makamsal müzik dili kullandıkları rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada hemen tekrar altını çizmeliyiz ki kültürel kimliğimizle ilgili tüm ulusal ve inançsal farklılıkları aşan önemli bir anahtar kelime olarak “makam” sözcüğünün hakkını vermek gerekir. Makam sözcüğüyle özetlenen tarihi bir devamlılık vardır ve öte yandan elbette makamsal müziğin icrası ve algılanışında önemli değişimler hatta azalmalar vardır. Örneğin eski kaynaklarda “makamlarla tedavi geleneği” olsa da ve bu konuda birçok uygulama ve kitap yapılmış ve ortaya konmuşsa da 1920-1940 doğumlu olan ve görüştüğümüz kırka yakın (makamsal müziğimizle uğraşan) müzisyende bu yönde ne uygulamaya yönelik ne de teorik bir eğilime hatta merak duygusuna dahi rastlanmamıştır. Buna benzer bir şekilde “gökcisimleri ile makamlar arasında bağlantı”

kurma konusu da karşımıza çıkmamıştır. Hatta bu konuları açmanın dahi çoğunlukla günümüz açısından faydalı bulunmadığı izlenimi hâkim olmuştur. Asıl üzerinde duracağımız ve batılılaşma ile başlayan önemli bir değişim ise bu müzik dilinin cazibesini ve yaygınlığını büyük oranda kaybetmiş olması ile ilgilidir. İçinde bulunduğumuz 21. Yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti'nde amatör-profesyonel müzisyenler ve müzikseverler arasında tonal müzik dili en az makamsal müzik dili kadar hatta artık çok daha yaygındır. Makamsal müzik dilimiz yavaş yavaş ortadan kalkmakta mıdır? Makamsal Müzik Geleneğinin değişimini anlamak üzere çalıştığımız proje ve doktora tezim süresince müzisyenlerin zorlukla öğrendikleri incelikleri aktarabilecekleri talepkâr öğrenciler bulunmamakta olduğu serzenişini sıkça ilk ağızlardan duydum. Buna ek olarak makamsal müziğin bugününü anlamak adına görüştüğümüz bu kişilerden en çok albüm yapan İnci Çayırılı ve Nesrin Sipahi'nin okuduğu birçok eser bile makamsal değil tonal müzik mantığı ile bestelenmiş, plağa alınmıştır. Bu durum ülkemizde geleceğin müziğinin tonal olduğu, makamsal olanın ise geçmişe ait olduğu düşüncesini çağrıştırmaktadır. Halbuki biz müzikbilimciler olarak bu kültürlenmeye yani tonal müzik altında kaybolmaya karşın çözümler önerebilir, yapılmış başarılı sentezlerin bilinmesine destek olabilir ya da yerel tonal müzik bestelerimizdeki makamsal özellikleri öne çıkararak kültürel kimliğimizdeki devamlılığa dikkat çekebiliriz. Bugün makamsal müziğimizin öğretiminde ilk makam rast makamı olması gerekirken² yerine çargah görünümlü do majör olduğu bu müzikle ilgilenen herkesin malumudur ve bu yanlış eğitim alışkanlığında Sayın Arel'in etkisi olduğu bilinmektedir. Yine de çok nadir müzikbilimcilerimizden biri olarak Türk Müziğinin sahiplenilmesi, arşivlenmesi yönündeki çabaları da herkesin takdirini toplamıştır. Türk Müziğinin geleceğine olan inancı cesaret ve umut vericidir. *Türk Musikisi Kimindir ?* kitabının sonsözünde de makamsal müziğimizin geleceği ve Doğu-Batı sentezi konusuna aşağıdaki cümlelerle içerden ve insani bir değişim öngören, umut eden bir kültür politikası önererek değinmiştir:

“Ben bestekârdan şu sıfatları isterim: (...) 3- Türk musikisini ve Garp musikisini, her ikisinde bestekârlık yapabilecek kadar iyi bilmek. (...) üçüncü şart biraz ağır görülebilir. Vakıa her milletin bestekârı kendi müziğini öğrenmekle iktifa ederken (yetinirken) Türk bestekârının omuzlarına iki büyük yükün birden yükletilişi fazla gibidir. Lâkin ne yapalım ki Türk bestekârının Garp musikisinden alacağı feyizler bizi muvakkat (geçici) bir müddet için bu külfete sevk ediyor. Ne zaman o feyizler Türk musikisinin çevresine girerek kendi mameleki (malvarlığı) olursa ancak o vakit Türk bestekârı da diğerleri gibi kendi musikisini öğrenmekle iktifa (yeterli) edecektir.” (Arel, 1969: 224-225)

Arel'in öngördüğü değişim modelini henüz tamamlanmamış hala geçerli olabilecek bir rota olarak görmek yerinde olacaktır. Tonal ve makamsal müziğin daha adil, estetik, derinlikli buluşması, birleşmesi geleceğimizi değiştirebilir. Bu dönüşüm ve değişim zorunluluğunun ne zaman hangi şartlarda başladığını düşününce Osmanlı

² 2006'da EHESS Paris'te yapmış olduğum "Crise d'Identité Musicale en Turquie: Passage de Maqam Rast à Cargah déguisé en C Majeur" başlıklı sunumda Rast makamı ve kimlik sorununun önemini farketmiş ve farketirmeye başlamışım.

İmparatorluğunun sonunu dolaylı olarak hazırlayan Avrupa'daki gelişmelere göz atmak gerekir. 1789 Fransız devriminin getirdiği ulusalcılık, batılı ülkelerce başlatılan sanayileşme ve devamındaki hammadde ve pazar ararken yapılan sömürgeleştirme dünyanın düzenini değiştirmekteydi. Bach'ın tanpere edilmiş klavyesiyle standartlaşan ses aralıkları ve gelişen tonal müzik dili ise 100 yılını aşmış idi. Guiseppe Donizetti'nin (1788 - 1856) İstanbul'a gelişinde içinden çıkılması gereken mesele müzik sistemi açısından şu idi; tonal ve makamsal müzik dilleri arasında köprüler kurabilmek. Bu mesele hala da müzik çevrelerini zorlamaktadır ve çalışmamızın temel tartışmasını oluşturmaktadır. Makamsallıkla çoksesliliğin buluşturulması fikri birçok esere sebebiyet vermiştir. Bu dünya ölçeğinde adil, yenilikçi ve estetik doğu-batı sentezi yolu ideali, yaklaşık 250 yıldır aşılamamış zorluklar taşısa da denenmeye devam edilmektedir ve bunda da kültürümüzün ve dünya kültürünün geleceği açısından elbette çok büyük fayda vardır. Ferid Alnar, Yalçın Tura, Ruhi Ayangil ve farklı yaklaşımlarda birçok isim bu alanda çalışmıştır. Popüler Türk müziğinin akorlardan oluşan çoksesliliğinde ise makamsal beste akorların içinde eriyerek kaybolmuş, ismi de söylenmez olmuştur hatta kimi şarkıların günümüzde bu bilinçle yapıp yapılmadığı belirsizdir. Aslında makamların bugün popüler-tonal müzikte yaşamaya devam ettiği bu makamsal müzik üzerine çalışanlar tarafından yaygın olarak bilinmektedir. Örneğin en popüler ve istikrarlı pop şarkıcılarından Tarkan Tevetoğlu'nun söylediği Sezen Aksu bestesi "Gel gündüzle gece olalım" sözleriyle başlayan şarkı makamsal gelenekte yazılmış Rast bir şarkıdan segâh sesi haricinde farksızdır ki o sesin kullanılması da besteye ters düşmemektedir. Kayahan'ın çok popüler olmuş "Asırlardır yalnızım" şarkısının Hicaz olarak değerlendirilebileceği, Sıla'nın kimi şarkılarının kürdilhicazkâr yapısında besteler olması gibi birçok örnek verilebilir. Geçmiş, piyano, bateri, gitar arasından dahi en azından nağmeli ezgi ve süslemelerle rengini belli etmektedir. Görüşülen kişilerden Selma Ersöz de kimliğimizdeki makamsal devamlılığa ve barındırdığı temel çelişkiye dikkatimizi çekmiştir.

"Bugünkü çocuklarda hep bir alaycılık, kendi kültürleri olan Türk Müziğini beğenmeme görüyorum. Halbuki bakıyorsunuz en sevilen sanatçılardan Kayahan'ın birçok parçası Hicaz." (Ersöz, 2009).

BATILILAŞMANIN, ENDÜSTRİLEŞMENİN ve İÇ GÖÇÜN GETİRDİĞİ TEMEL DEĞİŞİMLER

Batılılaşma ve müzikte etkisi konusu çokça işlenmiş özellikle kültürel dönüşümün ilk yılları, klasik batı müziğiyle olan etkileşim bir çok tez ve ödevde yer almıştır. Bu dönemi tekrar özetlemek yerine o çalışmalara ek olarak batılılaşma, sanayileşme ve iç-göç arasındaki ilişkinin altını çizmek bu çalışma açısından daha faydalı olacaktır. Paralel tarih anlayışıyla o yıllarda Osmanlı'nın aksine çöküş değil genişleme dönemine girmiş batılı ülkelerde sanayileşme başlamış ve bunun en önemli göstergelerinden biri kabul edilen "buharlı makine" icat edilmiş hatta yaygın bir şekilde ve farklı alanlarda kullanılmaya başlanmıştır³. İşte aynı yıllarda Osmanlı, batı baskısı altında bağımsızlığını korumakta zorlanmaktaydı ve batı dünyasındaki

³ Hatta somut bir örnek vermek gerekirse Robert Fulton isimli bir Amerikalı buharlı makineyi gemilere uyarlamış ve 1840 yılında ilk okyanus ötesi düzenli vapur seferleri başlatılmıştır (robertfulton.org).

maddesel alandaki bu gelişmelerin ardında kalmıştı. Akabinde müziği de dahil ederek bir köklü değişime gerek duyulmuş, askeriyede geleneksel Türk Müziği çalgılarının ve mehter marşlarının yerine toplu olarak batı enstrümanlarının ve yeni marşların gelişi, batının 100 yıldan beri kullanageldiği tonal müzik aralıklarının kültürümüze baskın bir şekilde girişi hep Osmanlı dönemindeki bu yıllarda gerçekleşmiştir. Bir başka deyişle sürekli geriden giderek devam eden modernleşme çabalarımız 19. yy ortalarında başlamıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyete geçiş sırasında da kültürde batılılaşma dönüşümü ilerlemiştir. Bir yandan da hakkını vermek gerekir ki batı kültürünün ürünlerinin başarıları da (20. yy başında başlayan -ve içinde müzik olan- sinemayı da dahil ediyorum.) bu büyümeyi sağlamlaştırmıştır. İçerde ise sanayileşmenin büyümeye devam etmesi köyden kente göçü getirmiştir. Bu göçün sonucunda 50'li yıllarda özellikle makamsal müziği birlikte icra eden, bestelerle büyüten ve içinde Rum ve Ermenilerin ve şehirli Türklerin ağırlıkta olduğu musikişinas kesim kültür dünyasında ve büyüyen şehirdeki sosyal yapıda çoğunluk olmaktan çıkmaya başlamıştır. Bu müzikte pek etkin olmayan kültürlerin İstanbul'a yoğun bir şekilde gelmesiyle İstanbul müziği yüzyıllar içinde oturmuş kültürel renginin belirginliğini 50-60 yılda kaybetmiştir. Tüm kültürleri içinde eritebilen bir şehir kültürü olan makamsal müzik diğer müzikleri içinde eritemez olmuştur. İncesaz kültürü geri planlara düşmeye başlamıştır. Her şeye rağmen bugün bu müziğin kendine has niteliklerini ortaya koyarsak yenilenen dünyada kendi yerini sürekli yeniden kazanmasını sağlayabileceğimizi umut edebiliriz. Bu çıkışın müzikolog Arel'in bir gelecek hayali olarak kurguladığı yolda yani iki müziği de öğrenip içselleştirmekle kendiliğinden olabileceği düşüncesindeyiz. Böylesi bir yükseliş mümkündür çünkü Türk'ün binlerce yıldır yaptığı en iyi şeylerden biri müzik yoluyla dünyayla iletişim kurmak olmuştur.

1950'LERDEN BUGÜNE MÜZİĞİN YAŞANIŞINDA SOSYAL FARKLILIKLAR

Kısaca sıralayarak başlarsak; beraber bir makamsal disiplin içinde buluşup müzik yapma ve öğrenme alışkanlığı, Türk olmayanlarla Türklerin birlikte müzik üretimi ve paylaşımı, müzikte amatörülüğün hoş karşılanması ve yaygınlığı, müziğin bazen Arap bazen Bizans kabul edilerek dışlanması, teksesliliğin bir özellik değil bir aşağılama sebebi olarak algılanması toplumda müziğin yaşanişı ile ilgili son 50 yılın temel konu başlıklarıdır. Şimdi bu maddeleri biraz açalım ki makamsal müziğe dair iyiden iyiye seyreden sosyal alışkanlıkların ayrımını yapabilelim.

Ev Toplantılarının Bitişi

Evlerde ya da dışarda toplanarak tek makamda bir saati aşan bir süre boyunca fasıl yapılması ve bu fasıla hazırlanılması sosyal alışkanlıktan çıkmıştır. Bu toplantılarda aynı zamanda toplumun hekimlik, hukuk öncelikli olmak üzere çeşitli itibarlı meslek dalındaki insanların bir araya gelmiş olması ve etkileşimleri de önemlidir. Kendisiyle yaptığımız görüşmelerden biliyoruz ki Alaeddin Yavaşca bu toplantılarda müzikte ilerlerken bir yandan tıpta da önemli kişilerle bir arada olma fırsatını yakalamıştır. O kuşağın büyüdüğü yaşlarda ise bu tür toplantıların toplumsal alışkanlıktan iyice çıkmaya başladığı söylenebilir. Aynı dönemde iletişim

teknolojilerinin de toplumsal hayata girdiğini ve değişime hem olumlu hem olumsuz etkileri ile girmiş olduğunu hatırlatalım.

Radyonun yaygınlaştığı 1940’lı yıllardan itibaren de radyo bünyesinde oluşturulan “Erkekler Fası”, “Kadınlar Fası”, “Karma Fası Topluluğu”adlı gruplar fasıl musikisini geleneksel düzeninden gitgide uzaklaşan bir biçimde günümüze dek getirmişlerdir. Yine 20. Yüzyılın başında, sohbetlerle bezenen, müdavimleri için bir sanat meclisi hüviyetindeki ev fasılları birçok bestekâr, hanende ve sazende için buluşma zemini olmuştur (Ayangil, 1994:260).

Türk ve Gayri-Türk Birlikteliğinin Azalması

Yukarda bahsettiğimiz ev toplantıları bu müzik dilini doğal olarak kullanan Rum ve Ermenilerin Türklerle bir aradalığını da devam ettirmiştir. Bu müzik geleneğinde önceki kuşaklarda örneğin Ahmet Rasim (1864-1932) ve Tatyos Efendi (1858-1913) dostluğu bilinmektedir. “Bu akşam gün batarken gel” adlı aksak usulü ve uşak makamındaki bestenin müziği kemanî Tatyos Efendi’ye sözleri ise Ahmet Rasim’e aittir. Tanburi Cemil Bey (1873-1916) kayıtlarında Tatyos Efendi’nin Hüseyini Saz Semaisini çalmayı tercih etmiştir. Bu birliktelikler Türk birliği altındaki makamsal müziğin çokkültürlü yapısı ve batının doğulu uzantısıyla ilişkili rengi açısından önemlidir. Bu makamsal dili bilen, hem ibadet hem de dindışı sosyal alışkanlıklarında kullanan farklı kültürlerin birlikte müzik üretme durumu o yıllardan bugüne gitgide gerilemiştir. Dünyanın ulus devlete geçmesi, birçok Rum, Ermeni ve diğer Türk olmayanların kendi uluslaşma süreçlerini desteklemesi, imparatorluğun çökmesi, ardından varlık vergisi ve 6-7 Eylül olayları gibi üzücü toplumsal olaylarla bu birliktelik sürekli azalmıştır.⁴ Bu ayrılış istekleri devam etmektedir. Müziğimizde Hint kökenli olmaları, yani makamsal müzik geleneğinden gelmeleri sebebiyle Çingenelerin de büyük uyumu ve katkısı olmuştur. Yine de çokkültürlü yapının dışında kaldıklarında sadece Çingenelerin icralarında bazen piyasa üslubu ve bozulmayı görmek de mümkün olmaktadır. Kürtlerin bu müziğe diğer gruplara kıyasla uzak olduğu söylenebilir. Arap kökenli vatandaşların bu müzik diline katkısı mutlaka olmuştur ama bu konuda besteci isimlerinde Rum ve Ermeni ismi kadar görmek mümkün değildir. Özellikle Ortodoks kültürdeki toplumların gündelik toplumsal hayattan çıkması bu sentez dilinin rengi açısından bir azalma ve önemli değişim olarak görülebilir.

⁴ Öte yandan kimi Levantenlerin bu toprağa ve müziğe bağlılığı günümüzdeki birçok kayıda ve notaya ulaşmamızı sağlayan önemli bir etkidir. Ermeni asıllı kanun sanatçısı Agnes Agopian bu çalışmada yararlandığımız sözlü tarih araştırmalarının ve röportajların destekçisi olarak Hamparsum’dan sonra bu kez nota değil video kayıtlarıyla çokkültürlü makamsal ses mirasımızın geleceğe taşınmasında büyük hizmette bulunmuştur.

Müzikte amatörlüğün önemi ve nakil açısından önemi

Ev toplantılarında profesyonel müzisyenler ve müzisyen olmayı planlayanların yanında amatörlerin de bulunması bu müziğin sosyal geleneğindeki temel unsurlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğretimin resmi kurumlardan kaldırıldığı dönem 1926'dan 1976'ya dek uzanan uzun bir dönemdir. Bir dönem radyoda dahi yasaklanmış olması müziğin nakli açısından ek zorluklara sebep olmuştur. Bu müzikte sosyal yapı öylesine önemlidir ki kurumsal yapıların desteklemediği bu 50 yıllık dönemde müzik geleneği amatör ve istekli kişilerle ustaların buluşması yoluyla, dernekler ve ev toplantıları ile bugüne taşınabilmiştir. Ev toplantıları değilse de dernekler, musiki cemiyetleri hala bu görevi sürdürmektedir.

“Bütün dünya musikisinin uğradığı bir kayıp vardır: amatörlük. (...) Amatörlük yirminci yüzyıl başlarına kadar safiyetini ve heyecanını koruyabilmiştir Osmanlı musiki hayatında. Bugün artık büsbütün unutulmuş olan, aile çevresinde musiki icra etme geleneği de bu amatörce musiki zevkinin bir uzantısıydı.” (Aksoy, 1997: 38).

Makamsal- şehrli müzik geleneğinin modern toplumda sahiplenilmemesi

Hüseyin Saadettin Arel'in ünlü “Türk Müziğini Türklere karşı müdafaa etmek” siteyi görüştüğümüz kişilerde de açıkça ya da üstü kapalı olarak sıkça karşımıza çıkmıştır. Rıza Rit (2008) bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

“Türk Musikisi senelerce Türklere karşı Türkiye’de savaş vermiştir. Benim kanaatim bu... Türk Müziğine memleketimizde bazı kimselerin istihfafla (*küçümseme, hor görme, hafife alma*) ile bakmaları acı.” (Rit, 2008).

Türk Müziğinin küçümsemesi, böylece üzerine çalışılmaması, Osmanlı ya da Saray diye isimlendirilerek dışlanması Türk Makam Müziği aleyhine olan ve yaşayarak gördüğü yaygın tavırlardır ve yaygın argümanları aşağıda sıralamıştır:

“Biraz beni müzik adına üzen şu var. Türkiye’de bazı kimseler “Efendim tek sesli musiki... (*Böyle konuşan insanları taklit ederek yüzüne bir küçümseme edası yerleştirerek söylüyor.*) O, onun asli karakteri. Usûl zenginliği, makam zenginliği, diyez-bemol zenginliği, düşündürücü, ağlatıcı, eğlendirici farklı duygulara hitap eden eserlerin olması... Bir de Osmanlı Musikisi diye bir söyleyiş var. Bu da hatadır. Bakınız 1299’da Osmanlı Devleti kurulmuştur. Osmanlı Devleti kurulmadan evvel İran’ın Urmiye şehrinde Urmiyeli Safiyüddin Türk Musikisine uygun eserler yapmıştır. Osmanlı devrinde Türk Musikisi ileri gitmiştir. Neden Enderunlar var. O devirde musikiyi koruyan icra eden padişahlar var. Öldürmeye geldiklerinde ney ile müdafaa etmeye kalkmış kendini, makam icat etmiş. Bir acı tarafı da Türk Musikisini bir meze gibi görmek, sadece içki sofrasında görmek... İçki sofrasında Türk Musikisi dinlenebilir elbette ama bu müziği bir meze gibi görmek hatalıdır.” (Rit, 2008).

Kaldı ki Osmanlı diyerek bir kültürel zenginliği Türk Kimliğinden dışlamak çelişkilidir. Selma Ersöz de bu müziğin dışlanmasından ve aşağı görülmesinden şikâyetçidir ve bu tavrı sık sık gözlemlediğini belirtmektedir.

“İlkel buluyorlar, Arap müziği, saray müziği diyorlar, tek sesli diyorlar. Bilmiyorum biz niye kendimizi küçümsüyoruz. Hep tenkit, hep alay, goygoycular... Mozart da saraydaymış, hepsinde saray var. Onun olması bir şey ifade etmiyor ki. Sarayı niye küçümsüyorlar anlamıyorum. Arap müziği diyorlar. Ne münasebet! Dede Arap mıydı? Yunan müziği de diyorlar. Birbirimizden etkilenmiş olabiliriz, normal. Bütün memleketler öyle. Yani küçümsemek için bahane arıyorlar. Konservatuarda birbimize giriyorduk batı müziği yapanlarla. Mesela Suna Kan, Hoca (Münir Nurettin Selçuk) ile epey takışmıştı.” (Ersöz, 2009).

Selma Ersöz Türk Müziğinin Devlet nazarında üvey evlat olarak görüldüğü ve özellikle Münir Nurettin’in ölümünden sonra toplumda önemini daha fazla kaybettiği görüşünde. Batı müziği ile bazı makamların buluşturulabileceği görüşünde ve buna karşı değil.

İnci Çayırılı, bugünü değerlendirirken müzik kültürümüzün yeterince kişilikli olarak ilerlemediği düşüncesindedir. Gelinen noktayı kültürel açıdan bir yenilgi gibi görüyor. Kendi musikimize saygısızlık yapıldığı görüşünde.

“Değerlerimizi koruyamadığımız için bugüne geldik. Belki de gelmezdik. Osmanlı penceresi Batı’ya açıldı. O pencere genişledi. Bu sentezi inkâr etmek mümkün değil ama bizler de hicaz ninnilerle büyüdük. Bunu da kimse inkâr edemez.” (Çayırılı, 2009)

Ne makamsal dilden ne de batı müziğinden vazgeçmeye gerek olmadığı ortak kanı olarak karşımıza çıkıyor. Erol Deran da benzer bir şekilde toplumun kendi kültürünü sahiplenmemesi, kültürel geçmişine saygı duymamasından şikâyetçi.

“Kendi kültürünü bu kadar anlamamaya çalışan, anlamayan demiyorum anlamamaya çalışan ve kültürüne saygı duymayan bir millet olup çıkmasından korkuyorum. Öyle mi diye düşünüyorum da düşünmek de istemiyorum. Şimdi bizim müziğimiz o kadar zengin o kadar büyük olmasına rağmen şöyle bir dinlemeye çalışırsanız ortada bir müzik yok. Klasik anlamdaki müziğimizin çok daha güzel yerlerde olması lazımdı. Tabii ki devir icabı bir takım şeyler yapılabilir, düşünceler tatbik olabilir, denemek lazım. Her şeyi denemek lazım. Mesele anlayışla ilgili. Siz tanbur çalmazsınız da saksafon çalarsınız, kanun-saksafon ikilisi de olabilir. Bunların hiçbirinle ilgisi yok yani hiç kimsenin böyle bir şeyle uğraştığı yok zaten.” (Deran, 2008).

Sadun Aksüt de üzüliyorum diyerek anlattığı bir konuşmada en kötüsünün Erol Deran’ın gözlemediği gibi merakın azalması olduğunu söylemiştir.

“O zaman dinleyicinin merakı vardı şimdi Türk Müziği öğrenmek üzere gelen bir öğrenci merak etmiyor, araştırmıyor.” (Aksüt, 2009).-

Bu özgün sözlü tarih çalışmasının sonucu olarak şikâyetlerin özeti *makamsal müziğimizin sahiplenilmemesidir*. Doğu-Batı sentezinde ilerlenmesi konusu daha çok benim tetiklediğim ama yine de konuşulan bir konu idi. Bu konuda yaşanmış müzisyenler arası kutuplaşmalar, somut olaylar bu çalışmanın kapsamına alınmamışsa da birçok vaka olduğunu söylemeliyim.

Batı müziği ile yapılacak karışımların bilinçli, bilgili kimselerce daha çok yapılması elbette hepimizin ortak dileği.

“Batı’yı ve Doğu’yu iyi bilen bir kimsenin bu malzemeyi iyi kullanması gerekir. Oraya üç batı sazı iki kanun koydum değil. İki müziği de bilerek kullanacak insanlar lazım. Öyle makamlar var ki çokseslilik yapılır, bazıları yapılamaz. Ama yapılabilenler de o kadar işlenmiş değil.” (Rit, 2008).

Düşüncemize göre en yapılamaz denen makamlarda dahi istendiği zaman çokseslilik adına kısıtlı da olsa yapılacak denemeler ve düzenlemeler, tını (sound) arayışları mümkündür, bazen de eserin bazı bölümlerinde bu karışımı denememek müzik açısından daha zengin sonuçlar getirebilir ama sorun Erol Deran’ın da belirttiği gibi buralara gelmeden çok önce bir yerlerdeymiş gibi görünmektedir. Rıza Rit’in de belirttiği gibi kolayca işlenebilecek makamlar ve eserler dahi pek işlenmiş değil. Genel olarak bakılırsa en temeldeki sorun makamsal müziğin sahiplenilmemesi hatta uzun bir süre aşağı ya da Türk olmayan, üstelik halk müziğimizde de makamlar olmasına rağmen halktan olmayan hatta halk düşmanı bir saraylı elit grubun müziği olarak görülmesi-gösterilmesi ve dolayısıyla makamları merkeze koyan bir kültürel atağın ciddiye alınarak desteklenmemesi, planlanmamasıdır. Görüşülen müzisyenler bu küçümseyen yaklaşımlardan ortak bir rahatsızlık duyarak yaşamış ve bu müziği bu şartlar altında icra etmişlerdir. Bu müziği ciddiye almadan tanımak mümkün değildir, zaten makam ve usul zenginliğini kavramak o denli kolay da değildir. Diğer yandan da batı müziğini bugün tanımaya gayret etmemek de bu müziğin bu devirdeki mensuplarına uygun sayılamaz çünkü bu müzik esasında bir sentez müziğidir.

Cemil Meriç’in dediği gibi; “ne kendimizi tanıyoruz ne batıyı ve mağlubiyetimiz geniş ölçüde bu gafletin eseri” (Meriç, 1985). Nesrin Sipahi ile uzun yıllar çalışmış kemanî (1931-2007) Yavuz Özüstün 1990’larda Dergâh dergisinde Türk Müziğinin bugünkü yerini benzer bir şekilde şöyle değerlendirmiştir:

“Türk Musikisi bugün çok daha mütekâmil bir musiki olabilirdi. Eğer ta işin başında, çok ciddi bir Türk Musiki kültürü ile beraber Avrupa musikisi aynı ağırlıkla okutulseydi bugün Türk Musikisi başka bir musiki olacaktı. Çok iyi hocalarla, çok iyi eğitimle öyle iyi müzisyenler yetiştirirdiniz ki, ama bu müzisyenler kendi memleketlerinin musikisini bilmiyorlar! Bunun sonucu ne olur? İşte bugünkü musiki olur!” (Özüstün, 1990)

Hüseyin Saadettin Arel’in öngördüğü gelişim ve değişimin temeli de bu idi; Türk ve Batı müziğini aynı anda bilmek ve değerlendirmek hatta batı müziğini kendimize ait bir müzikmişçesine sahiplenmek. Ne tuhaftır ki Türk müziğine do majör kelepçesi takan teorisi, bu devrimci ve bir o kadar da külfetli görüşlerinden daha fazla yayılmış ve sahiplenilmiştir. Bugünkü iletişim imkânlarıyla sadece batı değil dünyanın tüm müziklerini tanıyıp onlardan da yararlanmak mümkündür. Emperyal bir müzik üslubu olan bu müzik geleneğinin farklı kültürlere açık olması en az 1000 yıllık geleneğinin devamıdır. Görüşmelerimiz ve diğer taranan görüşler ve gözlemlerimiz bize müziğimizde henüz bu doğu-batı devriminin tamamlanmış olmadığını düşündürmektedir.

MÜZİK İCRASINDAKİ FARKLILIKLAR

Yukarıdaki bölümde makamsal müzik geleneğimizin toplumda ve bireylerdeki yaşantısı ve bu yönden değişimiyle ilgilendik. Bu bölümde ise daha teknik anlamdaki müzikal değişimleri sunacağız.

Komalı seslerin önemi

Makamlardan başlayarak ilerlersek öncelikle bir makamdaki eseri icra edeceksek şüphesiz gerekli tüm seslerin yerinde verilebilmesi gerekir. Bilindiği üzere makamsal müziğimizde ne yarım ses ne de çeyrek sesle tarif edilemeyecek değerlerde olan bazı seslere ihtiyaç vardır. Günümüzde bir uşşak ya da rast makamındaki eser segâh sesini vermeden perdeli bir gitar ya da piyano ile çalındığında dinleyicide büyük bir itiraz oluşmaz ama yanlıştır, eksiktir. Kulaklar bu aralıklardan vazgeçilmesine ne yazık ki alışmıştır hatta bu sesleri algılatmaya çalışmak başlı başına bir iştir. Bugün yapılan doğu-batı sentezi düzenlemelerde bu seslerden sürekli olarak vazgeçilmesi bu azalmanın yerleşmesine sebep olmaktadır. Elbette akor mantığı ile çokseslendirirken ilk aşamada bunu yapmak mecburi gibidir fakat daha ötesinin de denenmesi bu sesleri duyurmanın yollarının bulunması gerekmektedir.

Makam bilgisi

Kullanılan makam sayısı da önemli ölçüde azalmış ve kimi makamlar günümüzde neredeyse hiç kullanılmaz olmuşlardır. Nihavend, kürdilihicazkâr gibi batı müziğine daha kolay uyum sağlayabilen makamlarda ise daha fazla beste yapılmıştır. Onca makamın yeniden aynı oranda bilinmesi düşünülmezse de on adet makamın içselleştirilmesi bile yaygın değildir. On makamdaki vazgeçsek bile 5 makam⁵ ve çeşnilerinin her gün duyulan ezanlar sebebiyle içselleştirilmesi kolaylıkla olabilir. Üstelik aynı makamlar, lâdini müzikte de yoğun olarak kullanılmıştır. Yani toplumun her kesimi, her görüşten insanı için makamlarla tanışıklık kurmak anlamlıdır. Elbette bir makamda uzun süre eser dinlenilmesi asıl tesirli olandır, ancak o zaman o makamla daha yakından tanışma fırsatı bulunabilir fakat bugün makamlara göre değil şarkılara göre program yapıldığından *makamı hissetme* kavramı iyice tecrübeden uzak soyut bir kavrama dönüşmüştür.⁶

Fasıllarda makamsal bütünlük

Fasıllar makamsal bütünlükle yapılmaz hale gelmiştir, hatta görüştüğümüz birçok müzisyen bugün yapılan fasılları fasıl geleneğinin devamı olarak görmekte haklı olarak zorlanmaktadır. Özel bir proje sayesinde eskiden olduğu üzere bir buçuk saatlik süre boyunca tek makamla seyircili bir şekilde müzik yapıldığına, yirmiden fazla seans boyunca şahit oldum. Bu tür gecelerde dinleyicinin ortak bir hal deneyimlediği

⁵ Saba, Uşşak, Rast, Hüzzam, Hicaz ve seladaki Hüseyini ile birlikte 6 makam her gün kulaklara çalınmaktadır.

⁶ 2009-2010 yıllarında yine Agnes Agopian'ın bir projesi olarak Nurettin Çelik'le 50 yıl önceki repertuar ve sıralama ile 40-50 kişilik bir mekânda Reha Sağbaşı ve Baki Kemancı katılımıyla fasıllar düzenlenmiş ve tarafımdan kaydedilmiştir.

düşüncesindeyim. Fasıllarda 50 yıl önce kullanılan formların dahi bugün aranmıyor ve icra edilmiyor oluşu da yapısal açıdan önemli bir farklılıktır. Terennümlü eserler ve terennümün işlevi unutulmuş benzemektedir.

Usûllerde azalma

Usûllerdeki değişim de öncelikle azalma kelimesi ile özetlenebilir durumdadır. Hurşit Ungay'ın *Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm* adlı çalışmasında 40'tan fazla usûl velleleleriyle tarif edilmektedir. 1950'den sonraki dönemde sıkça çalınan eserlerdeki usûller ise 10'u belki geçer. Bir bestecinin tek başına on'dan fazla ayrı usûl kullanması da nadirdir. Görüştüğümüz çalgı sanatçıları meslek hayatlarının gündelik pratiğinde büyük usûllerle pek de fazla ilgilenmeleri gerekmediğini samimi olarak aktarmışlardır. Büyük usûldeki eserler dinleyici tarafından da pek rağbet görmez olmuştur. Bu ritmik zenginliğin bugün farklı müzikal denemelerde kullanılmaması bir kayıptır⁷. "Gider", "tartım", "yürük okumak" gibi terimlere gelince onlar da batı müziği ile uğraşanlarca pek kullanılmamaktadır hâlbuki müziğin ritmik yönünü tarif etmekte ve anlık yorumlamalarda hangi müziği yaparsanız yapın son derece kullanışlı terimlerdir.

Meşk ve hafıza

Makamsal müziğin en temel iki konusu olan makamlar ve usûllere değindikten sonra geleneksel eğitim yöntemi olan meşk'in geçirdiği değişime bakabiliriz. Meşk yönteminin eğitimde esas yöntem olmaktan çıkışı son 50 yılın en temel değişimlerinden biridir. Bu konuda Cem Behar'ın *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* adlı çalışması birçok faydalı ayrıntıyı bir araya getirmiştir. Bu yöntemin notalı eğitim varken artık tek yöntem olması elbette gerekli değilse de meşk yöntemi gözden de çıkarılmamalıdır. Batı müziği öğrenirken de yer yer faydalı olabilecek, hafızayı güçlendiren, müzik cümlelerini vücudun ezberine alarak eserleri birbirine bağlamayı kolaylaştıran, doğaçlamalarda müzisyeni destekleyen kısaca bir müziğin içselleştirilmesine büyük katkısı olan bu eğitim-öğrenim yöntemi gündemde kalmalıdır.

Nakil zincirinin önemi

Meşk yöntemi sözlü kültürde bilginin ve üslubun nakledilmesinde merkezi bir yere sahiptir. Batılılaşma sonrası artık yazılı kültüre geçmiş olsak da sözlü kültürü ve onun aktarım yöntemlerinin kültürümüzün temel doğası olduğu gerçeğini görmezden gelemez. Hatta o yüzdendir ki sözlü tarih yöntemi kültürümüzün sosyalbilimsel incelenmesi açısından çok uygun ve gerekli bir yöntemdir. Makamsal müziğimizle uğraşan bir kişi bilgilerine, eserlerle ilgili yorumlarına güvenirken meşruyetini hep hocasının kimden meşk ettiği onun da kimden meşk etmiş olduğunda yani nakil zincirindeki yerinde arar. Öte yandan incelediğimiz dönemde oto-didakt yani kendi kendini herkese açık olan kaynaklardan tek başına araştırarak, çalışarak kendini

⁷ Bu alanda uygulamalı bilimsel bir projeye başlamaktayım ve sonuçlarını bir buçuk yıl zarfında paylaşmak arzusundayım.

geliştirmiş kişilere rastladığımızdan hevesli kişilerin nakil zincirinde yer almış bir ustadan meşk etmeden de bu müziğe vakıf olabildiğini söylemeliyiz.

Üslup

Üslup-tavır konusu ise yine meşkle aktarılabilen, kişinin seçimleriyle belirlenen ve belki de zaman ne kadar ilerlerse ilerlesin hatta çalgılar da değişse ve hatta müzik dili bile değişse her şarta adapte edilebilecek bir soyut kavramdır, bir anlayış ve ifade meselesidir. Makamsal müzikteki üslup ve kişisel tavır konusunun doğu-batı sentezi yaparken de gözetilmesi karakterli bir gelişim için şarttır. Birçok ustanın ses kayıtlarından yararlanıp bir dönem müziğinin genel üslubunu çözmek, müzisyenlerin tavır farklılıklarını ayırt etmek, buradaki devamlılıkları görmek, kişinin kendine yakın olanı ayırıştırması günümüzde çalışmaya istekli, meraklı ve analiz yapmaya açık herkes için mümkündür. Bu açıdan bakıldığında pratikte müzik yapanları, bu konu ile meşgul olduklarında birçok faydalı ayrıntı beklemektedir ve aynı bakışla batı müziğinden de üslup-tavır-stil edinerek hem derinliği hem de temeli olan karışımlar yapılabilir. Bugün ne yazık ki makamsal müzik geleneğimizde albenili piyasa tarzı, köklü bir üsluptan daha bilinir durumdadır, buna da dikkat etmek gerekmektedir.

Refakat

Yine meşk sırasında daha kolay aktarılabilecek öte yandan ustalarla birlikte yapılan toplu icra süresince keşfedilebilecek önemli bir ayrıntı da refakat kavramında gizlidir. Bu müzikal alışkanlık da meşk gibi her türden müzisyene faydalı olacak bir kavramken unutulmaya yüz tutmuştur. Solist kişinin ya da çalgı sanatçısının anlık hisleriyle bazı değişimlere gitmesi mümkündür ve bu durumlarda soliste eşlik eden sazlar da *aynı anda* onunla uyumlu bir şekilde hareket edebilmelidirler ki refakatten bahsedebilelim aksi halde anın ruhunu yakalayamayan makineleşmiş icralar artacaktır. Günümüzde sazın solisti dinlemesi, gideri ondan alması, değişimlerine ayak uydurması ikinci planda kalan bir alışkanlıktır. Hâlbuki bu da çağdaş bir bestenin yorumlanmasında da devam ettirilebilecek, müzikal ifade açısından ve müziğin her an her ortamda alacağı farklı boyutları yakalamak açısından değerli bir kavramdır. Sadun Aksüt, Cüneyd Kosal, Erol Deran özellikle Vecihe Daryal'dan bu açıdan övgüyle bahsederler.

Taksim - Gazel

Doğaçlamadan anlaşılan şeyin makamsallıktan uzaklaştığı görüşmelerimizde sıkça bahsi açılan konulardan olmuştur. Makamsal ifade zenginliği, çeşni kullanımındaki maharet yerini birçok örnekte batılılaşma ile gelen hız becerisine bırakmıştır.⁸ Makamsal müzik dilinin bilinirliğinin ve yeniden üretilişinin gerilediği açık olduğuna göre bu da onun doğal bir devamıdır. Fakat bu durumda adil ve estetik bir doğu-batı sentezi yolu nasıl sağlanabilir? Sözle yapılan taksim olarak da

⁸ Tanburi Cemil Bey'in icrası, Şerif Muhiddin Targan'ın icrası ve metodu hız kazandırma yönündedir ve elbette teknik gelişim müziğimizde yeni ve istenen birşeydir. Altını çizdiğimiz konu bu kazanımın makamsal ifade marifetini ikinci plana atmak olarak yorumlandığında eksiltici olduğudur.

tanımlayabileceğimiz gazel ise artık bir solistin olmazsa olmaz özelliği olmaktan çıkmıştır.

Çalgı

Toplumdaki çalgı seçimi de batılılaşma ve ardından sanayileşmenin ilerlemesiyle piyano, gitar, elektro gitar, bas gitar, elektrikli piyano ve günümüzde midi klavyelerle tonal müziğin araçlarına kaymıştır. Bu durumda kulağında makamsal müziği sağlam bir şekilde bulundurmamakça kişi bu müzikten gittikçe uzağa kayacaktır. Belki de doğu-batı sentezi denemelerinde makamsal müziğin etnik çeşniden çıkıp merkezde kalabilmesi çalgılardaki yeniliklere de bağlıdır ve perdesiz gitar ve perdesiz bas gibi enstrümanlar önemli yeni seçenekler sunmaktadır⁹. Zaten çalgıların müzikal ihtiyaçlara göre farklı tarzda kullanılmasının çok kolay adapte olunabilen bir konu olduğunu yüzyıllardır görmekteyiz ve görmeye devam ediyoruz. Keman, klarnet hatta trompetle makamsal müziğe tam eşlik gördüğümüz örneklerdir. Çalgı müziğinin gelişmesi ise belki de bu sentez konusundaki en önemli ilerleme noktalarından biri olabilir çünkü kimlik sorunları sebebiyle toplumda bölünmeler yaşanırken bazı gruplar bazı eserlerden ve içeriğindeki mesajlardan dolayı olarak da müzikal ifadelerinden kendilerini uzak tutmayı tercih etmektedir. Makamsal müziğin ve tonal müziğin tüm imkânlarının ve örneklerinin harmanlanmasında çalgı müziğinin önyargıları daha kolay kırabileceği düşüncesindeyim ve günümüzde film müzikleri de bu tür üretimlere zemin hazırlamaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmanın temel yöntemi sözlü tarih yöntemidir. Klasik tarih anlayışında sadece belgeleri derleyip sonuç çıkarma yoluna öncelik vermiştir. Sözlü Tarih yöntemi Herodot kadar eski bir yöntem olsa da günümüzde yeni yeni kabul görmektedir. Amerika'da 2. Dünya savaşı sonrası yaygınlık kazanan yöntem ülkemizde son 10 yıldır yeni yeni benimsenmeye başlanmıştır. Bu alandaki Türkiye'deki uzman isimlerden Arzu Öztürkmen "hayat hikâyeleri" boyutuna vurgu yapıyor ve geleneğin aktarılmasındaki önemini altını çiziyor.

Sözlü Tarih bilindiği gibi hayat hikâyeleri üzerinden geçmişi anlamaya ve bugünü yorumlamaya yönelik bir yaklaşım olarak tanımlanıyor. (...) Aile folkloru içinde "gündelik hayat anlatıları" dediğimiz bu tür 1980'lerden beri folklor çalışmaları içinde özellikle geleneğin aktarımı çerçevesinde büyük ilgi gördü ve gelişti (Öztürkmen, 2011:53).

Sözlü Tarih biraz da yazılı kaynakların araştırmacılar için yetersiz kaldığı belli tarihsel dönemleri ve dönüşümleri bizzat yaşamış kişilerin kendi yaşam öykülerinden yola çıkarak araştırılması ve incelenmesiyle başladı. Diğer bir

⁹ Sentezi kolaylaştırıcı ve teşvik edici bir enstrüman tasarlayıp yaptırıp ve geliştirme aşamasındayım.

deyişle, sözlü tarih, kendi bilgisini belli temalar etrafında derlenen yaşam öykülerinden üretti. (Öztürkmen, 2002:116)

Klasik tarih anlayışının içinde üzerine eğilinmeyen gündelik hayata dair ayrıntılar, makro olayların insan hayatındaki yansımaları öne çıkmış oldu. Yakın tarihin bu yöntemle kaydedilip anlaşılmasına çalışılması yakın geleceğin değişimine etki etmek için de farklı bir fırsat sunar. Sözlü Tarih geleceğe ilişkin ipuçları toplamamıza destek sağlar.

BULGULAR

Makamsal müziğin geçirdiği son 50-60 yıllık değişim sosyal algı ve müzikal icra açısından ayrıntılandırılmıştır. Gelecekte makamsal müziğin kişilikli bir şekilde yaşatılmaya devam etmesinin ve bu anlayışla icra edilmesi ve doğu-batı sentezi yapılmasının toplumda pek de sahiplenilmeyen bir yönelim olduğu kanaatinin bu müziğin emektarları arasında yaygın olduğu ortaya konmuştur. Bu rotanın sahiplenilmesi durumunda sosyal ve müzikal olarak ne tür ayrıntıların gözetilmesi gerektiği başlıklar halinde ortaya konmuştur.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Cemil Meriç'in dediği gibi istesek de istemesek de batılılaşacağız. Cumhuriyetimiz ise istese de istemesek de bu kültürün yani makamsal müziğin Osmanlıcasının tarihsel devamlılıktaki doğal mirasçısıdır. Kişisel olarak ise bu üretimde payı olan her ulustan ve gruptan kişinin de bu ses mirasını sahiplenmesi beklenir. Öte yandan batılılaşma ve içgöçün getirdiği sosyal yapı değişikliği özellikle son 50-60 yılda yepyeni şartlar ortaya koymuş ve makamsal müzik dilinin üslubunu ve merkezdeki konumunu sarsmıştır

Yaşanmış tüm değişimlerin ardından, bu müzikle uğraşmış kişilerin haklı karamsarlığını tespit etmişken makamsal müziğimizi gözeterek *doğu-batı sentezinde derinleşmenin* ortak bir ülkü olarak tekrar canlanmasını beklemek fazla iyimserlik sayılabilir. Ekonomik açıdan bakıldığında da günümüzde kültür endüstrisindeki pastadan pay alamayan herhangi bir kültürel tavrın uzun soluklu olması zaten maddi gerçekler sebebiyle beklenemez. Öte yandan Türk toplumunda hem makamsal hem tonal dilin gitgide yerleştiği, ikisinden de toplumca vazgeçemediğimiz, içselleştirmiş olduğumuz başka bir gerçektir. O halde makamsal dilimizin özelliklerini gözetken daha bilinçli ve kaliteli çağdaş üretimler neden hedeflenmesin?

Bu derinlikli karışımın, bu kültür devriminin mümkün olması hem müzik eğitiminde, hem kişisel bilgilenmede, müzisyenlerin ve müzikseverlerin kendi zevklerini geliştirmesi, hem Avrupa'yı Amerika'yı hem de Azerbaycan'dan Hindistan'a dek uzanarak makamsal müzik dünyasını merak etmesi, orta ve uzak asya müzik kültürlerini anlamaya çalışması önkoşulu ile mümkündür.

“Düşünceye hürriyet, sonsuz hürriyet. Kitaptan değil kitapsızlıktan korkmalıyız. Bütün ideolojilere kapıları açmak, hepsini tanımak, hepsini

tartışmak ve Türkiye'nin kaderini onların aydınlığında fakat tarihimizin büyük mirasına dayanarak inşa etmek. İşte, en doğru yol.” (Meriç, 1985:96)

Bu rotada Türk sanat Müziği, Türk Halk Müziği, Rock Müziği, Jazz Müziği, Klasik Batı Müziği ile ilgilenenler olarak toplu bir şekilde makamsal dünyayı ve doğu-batı sentezini merakla keşfedip omuz omuza yol alabileceğimiz konusundaki iyimserliğimizi yine Cemil Meriç'in bir dizesiyle gerçekçiliğe değiştirmek bizi belki daha karanlık ama doğru adımları atmak için daha sağlam bir zemine götürecektir:

“Felaketimizin kaynağı kültür yokluğu. Bizi helak eden ne ahlaksızlık, ne bencillik, ne kafamızın ağır işlenmesi. Bir öğrenci kayıtsızlığı içindeyiz.” (Meriç, 1985:112)

KAYNAKÇA

- Aksoy, Bülent. (1997). *Kayıp Musikiler*, I. İstanbul Müzik Şenliği “Kayıp Musikiler” Paneli konuşma metni.
- Arel, Hüseyin Saadettin. (1969). *Türk Musikisi Kimindir*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Ayangil, Ruhi. (1994). Fasil Başlığı, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Cilt 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul.
- Behar, Cem. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Kutluğ, Yakup Fikret. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Meriç, Cemil. 1985 – 35. Baskı (2010). *Bu Ülke - Bütün Eserleri 2*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ungay, Hurşit. (1981). *Türk Musikisinde Usûller ve Kudüm*, Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- <http://www.musikidergisi.net/?p=1480> Yenilikçi Bestecimiz Yavuz Özüstün adlı röportaj-makale. İncelendiği son tarih 30 Ekim 2012.
- Öztürkmen Arzu (2011). Sözlü Tarihin Poetikası: Anlatı ve Gösterim, Edebiyatın Omzundaki Anlam: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Öztürkmen Arzu & Joanna Bornat, (2009). Oral History, Encyclopedia of Women's Folklore and Folklife, Greenwood Publishing Group.

GÖRÜŞMELER

- Aksüt, Sadun. (2009). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.
- Çayırılı, İnci. (2010). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Deran, Erol. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Ersöz, Selma. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Rit, Rıza. (2008). Osmanlı-Türk Müziği Sözlü Tarih Projesi Arşivi Kişisel Görüşme ve Video Kayıtları.

Not: Yazar bu doğrultuda 2007 ve 2012’de Kültür Bakanlığı destekleriyle iki adet 52 daklık eğitici belgesel hazırlamış ve rast makamıyla elektronik müziğin, hicaz makamı ile caz müziğinin buluşturulmasını ele almıştır. Doğu-Batı müzikleri arasında geçişi kolaylaştırıcı özel bir enstrüman tasarlayıp yaptırmıştır. Makamsal müziğimizin zenginliğini ortaya koyan bir müzik bankası projesi üzerinde çalışmaktadır.